

Ibercaja Camón Aznar

Boletín

Museo e Instituto Camón Aznar



N.º 110 • 2012



iberCaja
Obra Social

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 110 • 2012



iberCaja
Obra Social

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: micaz@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

La Adoración de los Reyes Magos

Óleo sobre lienzo. 21 x 26 cm

Francisco Bayeu

Fotografía de portada: Tino Gil

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

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

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

Depósito legal: Z-15-82

Publicación semestral

Precio del ejemplar:

España, 18 euros

Unión Europea, 25 euros

Resto de países, 40 \$ USA

Precio de suscripción:

Un año (2 números)

España, 24 euros

Unión Europea, 40 euros

Resto de países, 65 \$ USA



BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR DE IBERCAJA

N.º 110 • 2012

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

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
Aurelio A. BARRÓN GARCÍA.—Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542.	7
Antonio CASASECA CASASECA.—A propósito de algunas esculturas salmantinas	85
Matías DÍAZ PADRÓN.—Van Dyck: <i>San Sebastián asistido por los ángeles</i> del marqués de la Ensenada identificado en el Hermitage de San Petersburgo	127
Jorge GARCÍA SÁNCHEZ.—Un mecenas español en Italia: Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva, XIV duque de Alba (1794-1835).	143
Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN.—La iconografía del coral rojo en la pintura medieval española	179
José Manuel LÓPEZ GÓMEZ.—Nuevas aportaciones a la interpretación iconográfica de la fachada de la casa consistorial de la Villa de Uncastillo (Zaragoza). La posible presencia de los retratos de Carlos V y su esposa, Isabel de Portugal	219
Fernando QUILES.—Doradores y estofadores en tiempos de La Roldana (Sevilla, 1652-1704). El inicio de un nuevo camino	283
Mónica VÁZQUEZ ASTORGA.—Proyectos de cárceles para los partidos judiciales de la provincia de Zaragoza en el siglo XIX.	309
Jesús Yuste de Santos.—El Constable transgresor	355
José CAMÓN AZNAR.—Despedida	383

Primeras obras en La Rioja del arquitecto Juan de Rasines, 1469-1542

Aurelio A. Barrón García
Universidad de Cantabria

Resumen

Juan de Rasines, nacido en 1469, es contemporáneo de Francisco de Colonia, Juan Gil de Hontañón y Felipe Bigarny. Desde 1490 trabajó en Santo Domingo de la Calzada y, durante algún tiempo, vivió en el palacio del obispo Juan de Velasco en Casalarreina. Ha de ser autor de este palacio así como del monasterio de San Miguel del Monte, del convento de Casalarreina y del proyecto de ampliación de la iglesia de La Estrella. Hubo de coincidir en Casalarreina con los arquitectos tardogóticos Martín Ruiz de Álbiz y San Juan de Arteaga.

Palabras clave

Juan de Rasines, arquitectura, tardogótico, Burgos, Castilla, Rioja, Santo Domingo de la Calzada, Martín Ruiz de Álbiz, San Juan de Arteaga.

Abstract

Juan de Rasines, born in 1469, is a coetaneous architect of Francisco de Colonia, Juan Gil de Hontañón and Felipe Bigarny. Since 1490 he worked in Santo Domingo de la Calzada and he lived for a while in the palace of Bishop Juan de Velasco in Casalarreina. He is probably the author of this palace as well as the monastery San Miguel del Monte, Casalarreina's convent and the enlargement project of the church of La Estrella. He could have coincided with the late Gothic architects Martín Ruiz de Álbiz and San Juan de Arteaga in Casalarreina.

Keywords

Juan de Rasines, late Gothic, architecture, Burgos, Castille, Rioja, Santo Domingo de la Calzada, Martín Ruiz de Álbiz, San Juan de Arteaga.

Dos declaraciones del arquitecto Juan de Rasines indican que había nacido en 1469 y no en 1490 o 1493 como se ha supuesto¹. Con esta

¹ El 15 de marzo de 1532 declaró tener 63 años y que había trabajado en obras de la catedral de Santo Domingo de la Calzada desde hacía 40 años; el 12 de junio de 1520 señaló que tenía 50 años, de modo que habría nacido entre el 13 de marzo de 1469

circunstancia, la valoración de su obra cambia considerablemente pues no forma parte de la generación en la que se había encuadrado sino que resulta ser de la misma generación –algo menor seguramente– y vecino de Juan Gil de Hontañón. Parece que Juan de Rasines se independizó tardíamente y que es un sobreviviente de la generación tardogótica posterior a Juan Guas y Simón de Colonia –la de Juan Gil y Juan de Álava–. Los años de su biografía coinciden con los de Felipe Bigarny y, con total exactitud, con los de Francisco de Colonia, 1470-1542, circunstancia que igualmente ayuda a comprender y valorar la obra del montañés.

Aunque Juan de Rasines realizó obras con anterioridad, su primer contrato conocido data de 1513², con cuarenta y tres años. En ese momento aparece asociado a Bigarny y con él mantenía una relación de servicio en 1517. Por carecer de datos, muchas veces es imposible averiguar la fecha de nacimiento de un artista, pero cuando se sabe que contrata obras se debe suponer, normalmente, que es mayor de edad, es decir, que tiene 25 años cumplidos a no ser que el contratante hubiera obtenido dispensa especial para heredar, adelantar la mayoría de edad y disponer libremente de sus bienes, algo que excepcionalmente se concedía, salvo a los herederos huérfanos de la alta nobleza³.

y el 11 de junio de 1470. Se ha supuesto que Juan de Rasines había nacido en 1490 o 1493 y que tendría unos 14 años cuando, hacia 1507, habría comenzado su formación, probablemente junto a su padre y su tío en Medina de Pomar, aunque los datos que se aportan –presencia en Medina de Pomar en 1513 y 1514– se refieren al propio Juan de Rasines y a su hermano Pedro. ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*, Santander, 2003, pp. 44 y 60.

² PRIOR UÑTORIA, A., «Notas sobre la Historia de la catedral de Santo Domingo de la Calzada», *Berceo*, n.º 9, 1948, pp. 527-528. Ídem, *La catedral calceatense*, Logroño, 1950, pp. 42 y 95. MOYA VALGAÑÓN, J.G., *Documentos para la Historia del Arte del Archivo Catedral de Santo Domingo de la Calzada (1443-1563)*, Logroño, 1986, pp. 26-27.

³ La ley II del título XIX de la Sexta Partida establece que «menor es llamado aquel que no ha aun veynte e cinco años cumplidos quanto quier que le mengue ende. E de tal menor como este entiende que sy daño o menoscabo rescibiere por su liviandad o por culpa de su guardador, o por engaño quel fiziesse otro ombre que deve ser entregado de aquella cosa que perdio, o que se le menoscabo por qualquier destas tres razones provando el daño o el menoscabo y que era menor de XXV años quando lo rescibió, ca si esto no fuesse provado no se desataria lo que fuesse fecho o puesto con el o con su guardador». Citamos por la edición de 1491, contemporánea a los hechos que se estudian: *Las siete partidas quel serenissimo e muy excellente Señor don Alfonso rey de Castilla e de Leon e de gloriosa memoria, nono deste nonbre fizo e mando compilar*, Sevilla, Paulo de Colonia, Johannes Pegnitzer de Nurenberga, Magno [Herbst] y Thomas [Glockner], por comisión de Rodrigo de Escobar y Melchior Gurrizo, 1491, con las adiciones y concordancias fechas por el doctor [Alonso Díaz] de Montalvo. El párrafo citado y otros que mencionaremos más adelante se mantienen en las ediciones del siglo XVI: en las de 1542 –Alcalá y Medina del Campo–, todavía con el comentario de Alonso Díaz de Montalvo y en la edición oficial salmantina de 1555 con comentario de Gregorio López: *Las Siete Partidas del Sabio Rey don Alonso el nono*, Salamanca, por Andrea de Portonaris, impresor de su Majestad, 1555 (edición en siete cuadernos más un índice alfabético latino). En 1576 se reeditó en la misma imprenta y se añadió un noveno volumen con un útil repertorio en castellano a modo de diccionario. Antes de finalizar el siglo, las Partidas glosadas por Gregorio López se volvieron a imprimir en Valladolid, 1587-1588, y en Madrid, 1598.

Se ha supuesto que Juan de Rasines contrató el sepulcro de Santo Domingo de la Calzada siendo menor de edad, pero aun en el hipotético caso de que le hubieran emancipado, se hubiera casado o le hubieran concedido el adelanto de la mayoría de edad, de no contar con un patrimonio heredado considerable, si era menor de 25 años no es fácil que el cabildo calceatense le admitiera como autor, ejecutante y responsable del sepulcro que cobija el Cuerpo Santo. Se trata de la obra más emblemática de la catedral que fue siempre soporte y garantía de una buena parte de sus ingresos, pues las dádivas de los romeros visitantes y las limosnas recogidas en el obispado contribuían decisivamente a las rentas de la catedral y, además, los capitulares y parroquianos eran conscientes de que el activo principal de la ciudad se fundamentaba en la existencia del Cuerpo Santo y en las leyendas sobre su facultad taumaturga que circulaban ampliamente y desbordaban la transitada vía de comunicación del camino a Santiago. Tampoco es razonable pensar que los fiadores arriesgaran a sacarle a paz y a salvo si se encontraba en situación especial por los considerables inconvenientes que se podían originar. Ni siquiera es imaginable que Felipe Bigarny le propusiera y avalara en tan juvenil edad. Fueron muchos los artistas que alegaban engaño en las obras contratadas y eran grandes las posibilidades de hacer prosperar una querrela orientada en esta dirección si el contratante era menor. De hecho, las Cortes se vieron obligadas a determinar en 1537 que los oficiales en los contratos de obras de su especialidad no pudieran alegar engaño en más de la mitad del justiprecio⁴.

Conviene que revisemos la legislación sobre los menores pues ayuda a comprender la actividad artística y la contratación de obras. La legislación no impedía que un mozo menor de 25 años y mayor de 14 pudiera contratar, particularmente si estaba casado o emancipado por su padre o curador, pero las Siete Partidas establecían algunas seguridades y privilegios a favor de los menores que dificultaban, por arriesgado, la concreción de contratos como el de una obra que obligaba capitales fiados y el cumplimiento de entrega y satisfacción o, en caso de incumplimiento, a una compensación que se podía ver comprometida o podía entrar en contradicción con los privilegios de los menores, especialmente con el derecho a restitución y la posibilidad de alegar, en juicio, livian-

⁴ Se trata del acuerdo y resolución a la petición 85 en las Cortes de Valladolid de 1537. Recogida como ley IV, título I, libro X en la *Novísima recopilación de las leyes de España*, Madrid, 1805, t. V, p. 2. Se titula «Los oficiales en los contratos de obras de su arte no puedan alegar engaño en mas de la mitad del justo precio de ellas».

dad –inconstancia– propia de la menor edad. Por ello, la ley IV del título XII de la Quinta Partida advierte a «los ombres que fian a los moços que son de menor hedad» pues pueden verse obligados a responder de la fianza sin poderla derivar hacia el menor⁵.

A no ser que el padre emancipara a su hijo, la mayoría de edad y la libre administración de los bienes –y paralelamente la conclusión del privilegio de restitución– se alcanzaba a los 25 años y, en caso de ser huérfano, era obligado que hasta esa edad, un familiar se hiciera cargo de la persona y bienes del menor: un tutor si el pequeño tenía menos de catorce años o un curador para los mozos de 14 años hasta el cumplimiento de los 25⁶. A los hijos menores de 25 años bajo autoridad paterna y a los menores huérfanos con curador se les llamaba mozos, aunque en las Partidas se emplea algunas veces este término para calificar también a los menores de 14 años. Los mayores de 25 años disfrutaban de la libre disposición de sus personas para aprovecharse o agravarse y a partir de entonces no se podía pedir restitución alegando error, engaño ni ninguna otra causa. Sucedió con cierta frecuencia que, si no eran huérfanos, los mozos que permanecían solteros en edad adulta, y aun muchos otros adultos casados que no abandonaban la casa y taller

⁵ La salvaguarda de los menores se complementa con el título XIX de la Sexta Partida: «De como deven ser entregados los menores si algund daño o menoscabo rescibieron en sus bienes por culpa de si mismos o de aquellos que los tovieron en guarda». En la ley IV de este título se desarrolla «Como el menor se puede escusar de los yerros que oviese fecho por razon de la hedad». Incluso los menores de 25 años pueden solicitar al juez que reabra juicios concluidos o que revoque y anule sentencias alegando desconocimiento, equivocación o error. El título XXV de la Tercera Partida trata «De como se pueden quebrantar los iuyzios que fuesen dados contra los menores» y aporta el fundamento jurídico que lo justifica: la restitución. Abunda en las mismas consideraciones la ley V del título XIX de la Sexta Partida al especificar «Por quales razones puede el menor desatar los pleytos y las posturas que fuesen fechas a daño de sy». En consecuencia con la protección privilegiada de los menores, las leyes equiparan los préstamos a los menores de 25 años con los que se otorgan a otras entidades protegidas; la ley III del título I de la Quinta Partida recoge «Como a las yglesias y a los reyes y a los concejos y a los menores de hedad pueden fazer prestamo».

⁶ Ley I y XIII del título XVI de la Sexta Partida. Así, por citar un documento empleado en esta investigación, se recoge en una cláusula del testamento de Antonio de Velasco y Zúñiga, conde de Nieva y señor de Arnedo, que determina que sus hijos estén bajo la tutela de su madre hasta los 25 años «por quanto don Diego de Çuñiga y de Velasco [que en esa fecha estaba desposado] e don Sancho de Velasco son menores mando que la dicha señora doña Francisca de Çuñiga mi muger sea su curadora e rija su hazienda hasta que sean de hedad de veinte e çinco años e mando que no sea obligada a dar fiança alguna de la dicha curaduría»; Archivo Histórico Nacional (AHN), Nobleza, Frías, C.272, D.2. Los condes de Nieva también habían necesitado de curador: Antonio de Velasco y Francisca de Zúñiga, aunque estaban casados en 1496, solicitaron nombramiento de curador por ser menores de 25 años. El 13 de mayo de 1496 pidieron al alcalde de Haro que les nombrara curador para que les administrara sus bienes y atendiera algunos pleitos y negocios que ellos no podían resolver por su minoridad; ARCHV, Pl. Civiles, Zarandona y Walls (Olv), C.666/2.

familiar, quedaban sujetos a la autoridad paterna⁷ y esta circunstancia tuvo consecuencias en la contratación de obras y en la independencia artística que muchas veces no se alcanzaba hasta el fallecimiento del padre, que es cuando realmente se emancipaban muchos hijos, aunque con anterioridad y progresivamente fueran sustituyendo al padre en la realización de las obras que comprometía. Así pudo ocurrir en el caso de Pedro de Rasines, pues todo apunta a que en vida de Juan de Rasines permaneció bajo su autoridad. Por su parte, Pedro de Rasines se comportó del mismo modo con los hijos propios que continuaron el oficio de cantero. No se conocen casos de responsabilidad personal de Pedro de Rasines antes de la muerte de su padre Juan, ni de los hijos de Juan Gil de Hontañón por citar la misma circunstancia en otro taller de canteros procedente de la misma localidad montañesa.

Las condiciones para la emancipación cambiaron al acordarse en 1505 las llamadas Leyes de Toro. En principio, a partir de esta fecha, los casados con las bendiciones eclesiásticas fueron considerados emancipados conforme a lo que expresa la ley XLVII de Toro: «El hijo o hija casado y velado [desposado por la Iglesia] sea avido por emancipado en todas las cosas para siempre»⁸. Pero en el derecho romano que recogían las Siete Partidas, el hijo –menor o mayor de edad, soltero o casado– estaba bajo la potestad de su padre hasta la muerte de este si permanecía en las casas familiares. Esto explica el funcionamiento de los talleres artísticos en los que los hijos continuaban el oficio de su padre, especialmente si aquellos permanecían solteros –mozos viejos–. Las leyes del título XVIII de la Cuarta Partida contemplaban solo cuatro modos de salir de la potestad paterna: la muerte del padre, la sentencia de destierro paterno, la obtención de determinadas dignidades por el hijo y la emancipación por consentimiento o voluntad del padre y del hijo que había de realizarse ante un juez (pero se podía acordar a partir de los 7 años de edad del hijo). Por tanto no se contemplaba el matrimonio como causa de emancipación, sino todo lo contrario, pues la ley I del título XVIII de la Cuarta Partida señalaba que los hijos y nietos nacidos de legítimo matrimonio estuvieran bajo la potestad del abuelo, lo que supone que también el

⁷ A estas circunstancias se refiere la ley XVII del título I del libro X que otorgó Felipe II en Valladolid el año 1558 en respuesta a la petición 78 de las Cortes de 1555: «No valgan los contratos y obligaciones que hicieren los hijos en poder de los padres, y los menores sin licencia de sus tutores», *Novísima recopilación...*, t. V, p. 5.

⁸ *Leyes de Toro*, Sevilla, en casa de Dominico de Robertis, 1552, s.f.

padre casado lo estaba. Sin embargo, la ley aludida de Toro emancipa a los hijos casados sin retorno a la potestad paterna, aunque no siempre se ejerció esta libertad que se veía reforzada por la ley consecutiva de las acordadas en Toro, ya que contemplaba que los hijos casados y velados disfrutaran del usufructo de sus ganancias y de su trabajo⁹. Con anterioridad, algunas otras normas apuntan, ligeramente al menos, a la consideración de los casados como padres de familia propios y separados: en la ley VIII del título XI del Fuero Real se daba por válido el contrato entre padre e hijo si este estaba casado, administraba sus bienes y era mayor de 25 años. En la misma dirección, Alonso Díaz de Montalvo comentó que por el matrimonio el hijo se hace «sui juris» o padre de familia y otro tanto se deduce de la ley VII del título IV, libro tercero del Fuero Real¹⁰, aunque, para nuestro interés principal, estas circunstancias no alteraban las limitaciones y riesgos que las leyes imponían a los contratos realizados con menores de 25 años, ya que todos ellos disfrutaban del derecho a restitución que es la clave para comprender por qué no se contrataba con menores pues, como hemos visto, estos podían pedir restitución de sus bienes y anular juicios hasta cumplir la mayoría de edad y durante otros cuatro años más si los hechos reclamados habían sucedido sin tener cumplidos los 25 años¹¹.

Antes de retornar al tema principal, intentaremos aclarar el concepto de criado, pues Juan de Rasines aparece, en Casalarreina, como tal al

⁹ La ley de Toro número XLVIII dice «Mandamos que de aquí adelante el hijo o hija casandose y velandose ayan para si el usufructo de todas sus bienes adventicios, puesto que sea vivo su padre: el qual sea obligado a se lo restituyr sin le quedar parte del usufructo dellos». *Leyes de Toro...*, s.f. En el derecho romano de las Siete Partidas el padre es dueño tanto de los bienes propios que por herencia puedan corresponder al hijo como de los que este ha ganado a partir de los bienes paternos —bienes profecticios—, e igualmente le correspondían al padre los bienes adventicios, es decir, los ganados particularmente y por sus propios medios por los hijos antes y después de casarse. La ley de Toro consagra la propiedad de los bienes ganados a partir del matrimonio, pues el hijo casado queda emancipado de todas las cosas, y también de los bienes adventicios obtenidos antes del matrimonio que el padre tiene obligación de restituir. Si el padre hubiera emancipado al hijo con anterioridad al matrimonio podría quedarse, a cambio de la buena voluntad manifestada con la emancipación, con un porcentaje que podía alcanzar el cincuenta por ciento del usufructo de los bienes adventicios ganados por el hijo hasta el momento de la emancipación (ley XV, título XVIII, Cuarta Partida). Para el comentario de las leyes de Toro mencionadas véase *Glosa de Miguel de Cifuentes sobre las leyes de Toro*, Medina del Campo, por Matheo y Francisco del Canto, 1555, p. XXXIII. ÁLVAREZ POSADILLA, J., *Comentarios a las leyes de Toro*, Madrid, en la imprenta de la viuda de Ibarra, 1796, pp. 297-301. ESCRICHE, J., *Diccionario razonado de legislación civil, penal, comercial y forense*, Valencia, imprenta de J. Ferrer de Orga, 1838, p. 180. LLAMAS Y MOLINA, S., *Comentario crítico-jurídico-literal a las ochenta y tres leyes de Toro*, Madrid, 1852, pp. 403-413.

¹⁰ La ley VII del Fuero Real versa sobre «Como los bienes que gano el fiijo estando en poder del padre, son suyos, si no los gano con los bienes del padre», *El Fuero Real de España diligentemente hecho por el noble Rey Don Alonso noveno: glossado por el egregio Doctor Alonso Diaz de Montalvo*, Salamanca, en casa de Iuan Baptista de Terranova, 1569, f. 117v.

¹¹ Ley VIII, título XIX, Sexta Partida.

servicio de Bigarny en 1517. Aunque una de las formas y definiciones naturales de crianza es la enseñanza que imparten los maestros a los discípulos (ley II, título XX, Quinta Partida), el término contenía otros significados y no se trata de un sinónimo de aprendiz. Criado es estar al servicio de otro y en esta circunstancia se puede permanecer toda la vida. Así se comprende que Diego Siloe se declare criado del tercer duque de Sessa¹², patrono de la capilla de los jerónimos de Granada, o que el licenciado Francisco de Ibarra y Antonio de Jaque, camarero del obispo de Calahorra-La Calzada y arcediano de Vizcaya, sean criados del obispo Juan de Velasco, por seguir con ejemplos de Casalarreina. Criado representa un rango de vinculación mayor y de carácter especial por ser una especie de familiar.

Criado, dice Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de 1611, es «el que sirve amo, y [estel] le mantiene y da de comer». Los hijos son criados de los padres hasta que estos fallecen, momento en que pueden sucederles en el taller. De modo que un artista puede aparecer como criado y estar completamente formado y rebasar ampliamente la edad legal de la mayoría de edad. Juan de Rasines tiene 47 años cuando la documentación le nombra como criado de Bigarny en 1517.

La vinculación entre padre e hijos que hemos comentado impiden relacionar la capacidad de contratación con la maestría o, al menos, se incorpora un matiz que contradice la relación que habitualmente se establece. Un artífice maestro en su arte, aunque fuera mayor de edad, puede estar sometido a la autoridad de su padre y no aparecer en la documentación como contratista y/o responsable de obras a menos que tenga autorización paterna. Solo así se entiende que Rodrigo Gil de Hontañón aparezca en 1523 como criado de su padre, que no se le conozca obra hasta la muerte de este y que, sin embargo, unos pocos días después de la muerte de Juan Gil sea nombrado maestro mayor de la obra de la catedral de Salamanca. Rodrigo Gil acababa de conseguir la emancipación por fallecimiento de su padre y la circunstancia demuestra que un criado puede ser un maestro muy reconocido.

¹² GÓMEZ-MORENO CALERA, J.M., *Diego Siloe*, Granada, 1988, pp. 59-61. Los diversos usos de la palabra criado los reconocen la mayor parte de los autores, pero se emplea, a veces en estos mismos autores, con cierta ambigüedad; así, HOAG, J.D., *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985, pp. 51-53. Para nuestro caso, lo emplea con propiedad, RÍO DE LA HOZ, I. del, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Valladolid, 2001, p. 139.

Por tanto criados son, también, en el mundo del arte, aquellos artistas vinculados a otro artífice –a veces sus hijos– hasta tal punto que trabajan continuamente para él y viven alimentados en casa del maestro que les contrata. Mientras que a un oficial contratado se le paga por días de trabajo efectivo en una obra, un criado forma parte de la «casa» del maestro y le sirve del mismo modo que los criados sirven a un noble, en la cercanía de servicio. Posiblemente mediaba entre el artista y su criado un acuerdo de asociación o, al menos, un compromiso verbal como el que vinculaba a Felipe Bigarny con el entallador Matías en las obras de Santo Tomás de Haro.

Ciertamente los aprendices son criados, pues forman parte de la familia en sentido extenso, viven en la casa del maestro y este les procura casa, alimento y ocupación. Es habitual encontrar que al término se le reconocen diversos significados, entre ellos el de servidor próximo al que sirve, pero no siempre se sacan las consecuencias necesarias y se acaba por asociar criado a una fase incipiente de relación. En el mundo de la cantería, junto con el aparejador, cargo de confianza en la dirección de las obras, a los criados habría que considerarlos, por la familiaridad de su servicio, como el grupo más próximo al maestro. Otra cuestión es la naturaleza del servicio pues algunos criados, como Rasines en su relación con Bigarny, se ocupaban de aspectos fundamentales de la obra, y otros –como Juanico de los Mozos por seguir con el equipo que ejecutaba las obras del convento de la Piedad de Casalarreina– se pueden dedicar –como recuerda Isabel del Río– a hacer recados, a aprovisionar al equipo de trabajadores..., pero la condición personal como criados o servidores de la casa, considerada en sí misma, les relaciona muy estrechamente con el maestro.

Un comentario más para contribuir a los posibles sentidos de la palabra aprendiz, que a veces parece utilizarse, en la documentación castellana del siglo XVI, fuera del significado gremial común –tan complejo en Castilla por otra parte– y pudiera corresponder a subalterno. Así, por citar dos ejemplos relacionados con los Rasines, en 1543 cuando Pedro de Rasines contrata la continuación de las obras del monasterio de Santa Clara de Briviesca y del colegio de San Nicolás de Burgos se le asigna un salario anual de 14.000 maravedís en Briviesca –poco más de un real al día; corriendo con todas las obligaciones que comporta la seguridad del edificio «so pena de pagar quales quyera yntereses, daños y menoscavos»– y otro salario de 7.000 maravedís –poco más de medio

real diario— en San Nicolás de Burgos. Además, estaba previsto que cobrara dos reales y medio por cada día de visita o trabajo. Lo mismo cobraría su aparejador por el trabajo diario y al aprendiz se le asigna un salario de real y medio. Por otra parte, estaba previsto que los dos aprendices puestos por maestro y aparejador en la obra del colegio de San Nicolás «entiendan en la dicha obra segund que entre nosotros esta concertado»¹³. Es difícil imaginar que un joven de 14 a 19 años —edad habitual de un aprendiz en el sentido gremial de la palabra— pueda tener alguna responsabilidad, precisamente por su minoridad, y un salario tan cercano al del maestro e igual al de un buen oficial. En estos casos nos preguntamos si el término se podría entender como aprendiz del oficio de maestro, en un caso, y aprendiz de aparejador en el otro.

Sobre la formación y valoración de la obra de Juan de Rasines

Se ha supuesto que Juan de Rasines recibió una formación privilegiada y moderna, un adiestramiento semejante al que Bigarny procuró a su hijo Gregorio Pardo —una formación en el taller familiar y, a partir de 1507, una conclusión de estudios con Bigarny, como Pardo los tuvo con Forment¹⁴—. Pero los datos apuntan a que Rasines, que para entonces tenía treinta y siete años, había recibido, como tantos y tantos artistas de su tiempo, una formación rigurosamente tradicional y, además, posiblemente dificultosa porque sin dinero no era fácil conseguir la independencia laboral. Los Rasines no salieron de la zona Norte de Castilla, si se exceptúa a Pedro de Rasines, hermano de Juan, que buscando su sustento trabajó en Portugal y posiblemente sea el cantero del mismo nombre que se ha documentado en Sevilla y Granada. Juan de Rasines

¹³ ROKISKI LÁZARO, M.^o L., «Juan de Rasines, tracista del convento de Santa Clara de Briviesca y del colegio de San Nicolás de Burgos», *BSAA*, 1996, pp. 317-320.

¹⁴ ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica...*, pp. 44-50. Asocia con una suerte de aprendizaje el servicio como criado de Rasines a Bigarny. Repite estos datos en ALONSO RUIZ, B., «La formación en la construcción durante la Edad Moderna: del “arte de la cantería” a la profesión de arquitecto», en ALONSO RUIZ, B., y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O. (coords.), *Ars et Scientia. Estudios sobre arquitectos y arquitectura (s. XIII-XXI)*, Valladolid, 2008, pp. 61-88. Supone que Rasines debió de compartir su formación en el taller de Bigarny con Jerónimo Quijano —que practica un estilo tan diferente— y que salió del obrador familiar para completar su formación en un momento de cambio en el sistema de aprendizaje en los talleres de cantería que estaría ejemplificado por Juan de Rasines y su hijo Pedro de Rasines. Sin embargo, todo apunta a que padre e hijo tuvieron una formación tradicional y se puede sospechar que nunca se desplazaron fuera de la mitad norte de Castilla. El periplo andaluz de su hijo Pedro de Rasines puede ser una conjetura que ni los datos documentales ni la actividad artística del personaje permiten asegurar. Pedro de Rasines se manifiesta, a través de sus obras, completa y exclusivamente apegado a lo aprendido en el taller paterno.

y sus descendientes residen en Rasines, de donde siempre se declaran vecinos y donde nacen sucesivamente los diversos miembros de la familia de primera, segunda y tercera generación.

No hay datos que permitan establecer que el padre de Juan de Rasines fuera cantero, aunque no se debe descartar, pero la formación recibida debió de producirse en trabajos junto a canteros locales y hubo de ser una instrucción tradicional. Sería interesante averiguar si pudo formarse con la familia Gil, originaria de Rasines, o si la relación de estilo procede de años de trabajo junto a Simón y Francisco de Colonia o con algún otro arquitecto que como Martín de Solórzano conoció la obra de Juan Guas y la de Simón de Colonia. Juan de Rasines pudo estar en 1496 en Ávila cuando su hermano Pedro se hizo cargo de las obras de la librería catedralicia que el 9 de enero de 1495 había contratado Martín de Solórzano¹⁵. La primera bóveda de terceletes curvos levantada en Castilla es la del crucero de la catedral de Palencia diseñada por Simón de Colonia y cerrada en 1496 mientras Bartolomé de Solórzano se encargaba de la maestría de las obras¹⁶. Se ha destacado la relación del diseño de este crucero con el del convento de la Piedad de Casalarreina. El crucero de la catedral palentina se enriquece con filateras en todas las claves y también Juan de Rasines, fiel a la tradición decorativa del tardogótico en el que se formó, perforó siempre las claves de modo que sus diseños contemplan la posibilidad de colocar filateras en los bacines¹⁷.

A juzgar por sus logros, podemos imaginarnos a Juan de Rasines bien dotado para el aprendizaje y su suerte debió de encauzarse al colaborar con su vecino Juan Gil de Hontañón o mejor con Felipe Bigarny, que pudo ser quien le aupara al cargo de responsabilidad que finalmente

¹⁵ Como se ha afirmado Pedro de Serresines ha de ser Pedro de Rasines, seguramente el hermano de Juan de Rasines. [TORMO, Elías], «Cartillas excursionistas "Tormo". Ávila», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV, septiembre 1917, p. 208. GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*, Ávila, 1983, vol. I, p. 86. CHUECA, F., *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*, Salamanca, 1951, p. 261. SÁNCHEZ LOMBA, F.M., «Martín de Solórzano: la influencia de Santo Tomás de Ávila en los proyectos constructivos de la catedral de Coria», *Narba*, t. III, 1982, p. 64. CARRERO SANTAMARÍA, E., «Las oficinas capitulares de la catedral de Ávila», *Cuadernos Abulenses*, 28, 1999, p. 152. MARTÍNEZ FRÍAS, J.M.^o, «Contribución al estudio de la obra de Martín Ruiz de Solórzano en Ávila», *BMICA*, LXXXIX, 2002, p. 206.

¹⁶ HOAG, J.D., *Rodrigo Gil de Hontañón...*, pp. 29-32; GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El Gótico español de la Edad Moderna, bóvedas de crucería*, Valladolid, 1998, pp. 92-93.

¹⁷ Se colocaron filateras en la iglesia y hospital de Santa Clara de Briviesca, en el coro de Medina de Pomar y en el convento de la Piedad de Casalarreina. Otros clientes no las colocaron, bien por deseo expreso o bien por falta de recursos.

obtuvo en la Casa del condestable Íñigo Fernández de Velasco. Es posible que hacia 1500, con treinta años de edad, comenzara la colaboración con Felipe Bigarny. Sus obras indican que conoció la obra de Simón de Colonia pues trabajó en Medina de Pomar mientras se levantaba la capilla de la Concepción en el convento de Santa Clara, remedo de la del Condestable en Burgos, y seguramente dirigida por Francisco de Colonia cuando, en 1513-1514, Juan de Rasines está documentado por primera vez en Medina. Otras creaciones de Rasines también pueden derivar de la obra de Simón de Colonia y los arquitectos de su círculo: los caireles y calados simulados en la bóveda del crucero de la colegiata de Santa María del Mercado en Berlanga de Duero, o la inclinación de Rasines por los diseños curvos de terceletes y combados parte del conocimiento de la obra de Simón de Colonia, aunque la adopción de los diseños de estrellas de tramos curvados para las bóvedas fue más decidida, y tal vez precipitada, al conocer en 1520 la traza para la iglesia de Santiago de Logroño que dibujó Martín Ruiz de Álbiz, arquitecto vinculado a maestre Simón.

La obra de Juan de Rasines será la referencia para su hijo Pedro de Rasines que repite las formas de su padre y prácticamente se limita a continuar las obras iniciadas por él. Nada permite pensar que saliera de Castilla y la bóveda de la iglesia de Santo Tomás de Haro que cierra la capilla anterior a la del coro no puede utilizarse como demostración de su estancia en Granada pues fue levantada por artífices que, con toda probabilidad, modificaron el planteamiento pensado por Pedro de Rasines para la iglesia harense: naves cubiertas del mismo modo a lo largo de las laterales y en la nave mayor, como en Berlanga y Roa, es decir, con un plan uniforme y coherente que aglutina el espacio y lo cierra con una red continua de diseño integrador sin fragmentar las capillas en unidades separadas de tantos tramos como bóvedas distintas contiene la iglesia –como se ve ahora, tras la intervención de Juan Pérez de Obieta, que aportó nuevas trazas para las nueve capillas de los tres tramos finales, Pedro de Origoitia [Urigoitia], Andrés García de Origoitia y Andrés de Venea¹⁸–. Los Rasines de tercera generación tuvieron una misma formación familiar limitada a los recursos heredados del abuelo. En el último tercio del siglo, en plena expansión del arte clásico que

¹⁸ MOYA VALGAÑÓN, J.G., «Las etapas de construcción de Santo Tomás de Haro», *AEA*, n.ºs 154/155, 1966, pp. 183 y 186. Ídem, *Documentos...*, pp. 75, 185, 186, 196 y ss.

irradiaba desde El Escorial, pretendieron mantener, sin cansancio, las mismas recetas, pero fracasaron.

En lo que se refiere a la arquitectura, Juan de Rasines contaba con una sólida formación cuando entró al servicio de Bigarny. Rasines es calificado en 1513 como entallador y en este campo se desconoce qué pudo asimilar de sus años de trabajo con el borgoñón, pero en lo que a arquitectura se refiere su estilo nada parece deber a lo francés. Con Bigarny se ha asociado el cierre del cimborrio de la catedral de Burgos que Javier Gómez vincula con un dibujo de La-Ferté-Bernard (Sarthe) realizado por Viollet-le-Duc¹⁹. Los vínculos del crucero burgalés con lo francés se pueden extender a las capillas de la cabecera de Saint-Pierre de Caen, pero ni una ni otra obra guarda relación alguna con Rasines, practicante de un estilo tardogótico que hunde sus raíces en Castilla. Su obra está tan alejada de lo francés como de las nuevas corrientes de procedencia italiana: cuando participa en la reunión de maestros en La Vid para determinar el cierre del crucero varios artífices proponen una cubierta convencional de branchas góticas y solo uno, seguramente Juan Vizcaíno, se atreve a proponer el cierre en cúpula²⁰. Por tanto, la relación de Rasines con Bigarny se puede considerar de servicio y colaboración pero no de aprendizaje. Además, no parece que Bigarny se comportara como un artífice común. Contratista de obras en un territorio muy amplio y disperso, no tuvo un taller de tipo tradicional, de residencia fija, y no contrató aprendices con frecuencia. Más bien recurría, para unas y otras obras contratadas en lugares bien distantes, a artífices formados a los que confiaba la realización de las obras con acabados y calidades distintas que se adecuaban a los presupuestos y posibilidades de los contratistas, y se resolvían con el lenguaje del tardogótico unas veces y con las formas de un incipiente renacimiento en otras, cuando no se entremezclaban ambos lenguajes en la misma obra.

¹⁹ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El Gótico español...*, pp. 112-113.

²⁰ GARCÍA CHICO, E., «Documentos referentes al monasterio de Nuestra Señora de la Vid», *BSEAA*, t. XXVII, 1961, pp. 87-102; HOAG, J.D., *Rodrigo Gil de Hontañón...*; CADIÑANOS BARDECI, I., «Proceso constructivo del monasterio de La Vid (Burgos)», *AEA*, 241, 1988, pp. 21-36; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.ª J., *Monasterio de Santa María de la Vid: arte y cultura, del medievo a las transformaciones arquitectónicas del XVII y XVIII*, Madrid, 1994; BUSTAMANTE GARCÍA, A., «El sepulcro del Gran Capitán», *BMICA*, LXII, 1995, pp. 5-41. RÍO DE LA HOZ, I. del, *El escultor Felipe Bigarny...*, pp. 325-326; ALONSO RUIZ, B., «De la capilla gótica a la renacentista: Juan Gil de Hontañón y Diego Siloe en La Vid», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2003, pp. 45-57. Sobre la posible identificación de Juan Vizcaíno y Juan de Goyaz, BARRÓN GARCÍA, A.A., «Espacios funerarios renacentistas en la catedral calceatense», en AZOFRA, E. (ed.), *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, Salamanca, 2009, pp. 169-171.

Declaración de Juan de Rasines en 1532

El propio artista se refirió a sus primeras obras en una testificación hecha el 15 de marzo de 1532 a propuesta de ciertos canónigos de la catedral de Santo Domingo de la Calzada que habían sido demandados por el obispo de Calahorra-La Calzada por haber encargado la realización de la capilla mayor de la catedral calceatense sin mediar autorización episcopal. En julio de 1524 el obispo Alonso de Castilla había reunido sínodo en Logroño y allí se acordó una nueva constitución que prohibía contratar obras superiores a ocho mil maravedís sin licencia del obispo o de sus provisores²¹.

A pesar de ello, el deán y el cabildo de la catedral calceatense encomendaron la reedificación de la capilla mayor a Juan de Rasines y alegaron en el pleito movido por el obispo que de tiempo inmemorial estaban en posesión, uso y costumbre de construir, edificar, reedificar, sustentar, reparar y derribar en la catedral y edificios anejos sin dar parte al obispo ni entender este en las obras. Los interrogatorios propuestos por las partes y las testificaciones se conservan en el Archivo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada en dos pliegos, uno castellano y otro latino, pues había de entender la autoridad papal. Las preguntas y respuestas de los testigos en su redacción castellana las publicó Moya Valgañón²². El pliego latino es en todo semejante salvo en una declaración interesantísima: la del arquitecto Juan de Rasines²³. Al parecer esta testificación se retiró de ulteriores fases del proceso, pues se consideraría que estaba directamente interesado en el pleito al ser autor de la obra que motivaba el litigio.

²¹ GARCÍA Y GARCÍA, A. (dir.), *Synodicon Hispanum. VIII. Calahorra-La Calzada y Pamplona*, Madrid, 2007, pp. 198-199. En esta publicación se dice que en el año 1524 hubo dos sínodos, uno celebrado en Logroño y otro en Santo Domingo de la Calzada y que fue en esta última ciudad donde se acordó la constitución sobre la obligación de pedir licencia episcopal para obras. Se señala que así se deduce de las constituciones manuscritas del sínodo de 1539, pero no existe ninguna otra noticia de que en ese año se celebrara sínodo en Santo Domingo de la Calzada y la pregunta XXII del interrogatorio que se efectuó en el monasterio de la Estrella en el año 1532 señala que esta constitución se acordó en el sínodo de Logroño: «XXII. Yten si saven que el año de quinientos e beinte e quatro, por el mes de julio del dicho año, por mandado del dicho señor obispo de Castilla, se hizo e congreco en la ciudad de Logroño signodo e [...] se hizo e ordeno una constitucion y estatuto signodal por el qual se horden y mando que, desde alli adelante perpetuamente, que ningun edificio ni obra ni yglesia ni capilla ni retablo ni hornamento ni campanas ni otra cosa alguna pudiese fazer en alguna yglesia de todo el dicho obispado ni se hiziese de ocho mil maravedis arriva a costa de las dichas fabricas e de los bienes dellas sin liçençia del perlado o de sus probisores»; MOYA VALGAÑÓN, J.G., *Documentos...*, p. 58. Archivo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada (ACSDC), Leg. 25/1.

²² MOYA VALGAÑÓN, J.G., *Documentos...*, pp. 48-54 y 56-66.

²³ ACSDC, Leg. 25/1, ff. 18 y ss.; BARRÓN GARCÍA, A.A., «Espacios funerarios...», p. 166.

Juan de Rasines acude el 15 de marzo de 1532 al monasterio de la Estrella, junto a San Asensio, presentado como testigo por los canónigos de la catedral calceatense. Declara que tiene 63 años y que sus padres, Juan de Rasines y Juana García, estaban enterrados en la iglesia de Santa María de Rasines, lugar del que era vecino²⁴. Dice que es laico y libre y que sus bienes alcanzaban los 200.000 maravedís, que no entiende latín pero que sabe leer y escribir; que es buen cristiano y obediente a lo que manda la santa madre Iglesia; que es cantero y que vive y ha vivido del beneficio de sus obras y de sus bienes; que existen muchos lugares donde le dan obras a realizar y que su sede está en el lugar de Rasines.

Confiesa que antes de venir a realizar su declaración estuvo con los canónigos calceatenses, especialmente con [Bartolomé de] Albión, [Rodrigo de] Valencia y [Tomás de] Paz pues deseaban presentarle como testigo en la causa a fin de que dijera la verdad de las obras hechas por encargo del cabildo y que declarara si se habían realizado con o sin licencia episcopal. Concreta que no le pagarán por la testificación y únicamente espera que le satisfagan por las obras de su trabajo.

Preguntado por los lugares donde había vivido y residido desde el año de 1521 cuando el obispo Alonso de Castilla había comenzado su episcopado —en realidad fue nombrado obispo de Calahorra-La Calzada en 1523— dice que ha habitado y residido en Rasines y otros muchos lugares como Berrenga²⁵, Nájera, Briviesca y Medina de Pomar²⁶. Reconoce que a los canónigos citados los trata de habla y conversación pero que

²⁴ «Iuxta 4m dixit quod, sicut predixit, vocatur suis proprio nomine et cognomine Joannis de Rasines, dixit esse etatis 63 annos et ultra parum plus vel minus et quod eius pater fuit vocatus Joannis de Rasines, et eius mater Joanna Garsia et quod fuerunt incolae dicti loci de Rasines et quod sunt mortui, quod qui existunt sepulti in ecclesia beate Marie dicti loci de Rasines et quod ut ingenuus, quodque non obstant sibi reliqua»; ACSDC, Leg. 25/1.

²⁵ Esta localidad ha de ser Berlanga, aunque no hemos visto en ningún estudio consultado y referido al lugar que se nombre así. Únicamente en un pleito que trata sobre Almazán entre el condestable de Castilla y Diego Doza, este personaje se declara vecino de Verenga sin que sepamos si es un error de escritura —por ejemplo, por Revenga— o si es una forma popular de Berlanga u otro lugar cualquiera; Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV), Pl. Civiles, Zarandona y Walls (F), Caja 2997.3. Bedoya señaló que Berlanga se levanta sobre la antigua Valerantía que supone que evolucionó a Valeránica y Verlanga; BEDOYA, J.M., *Memorias históricas de Berlanga*, Orense, 1845 (2.ª ed.), p. 9. Le siguió, MINGUELLA Y ARNEDE, T., *Historia de la Diócesis de Sigüenza y de sus Obispos*, Madrid, 1910-1913, t. III, p. 648.

²⁶ «Iuxta 11 dixit habitasse et extitisse in dicto loco de Rasines et in aliis multis locis ut predixit prout in Berrenga, et Briviesca et Nagera ac Medina de Pumar et in aliis multis partibus et quod istud dixit et respondet, quodquem de aliis particularitatibus contentum in dicto interrogatorio non recordatur»; ACSDC, Leg. 25/1. Sobre las obras de Rasines en Nájera —claustro de los caballeros—, Medina de Pomar y Briviesca, BARRÓN GARCÍA, A.A., «Sobre las obras de madurez del arquitecto tardogótico Juan de Rasines», *Berceo*, n.º 162, 2012, pp. 229-257.

no tiene ningún interés personal aunque dice que le mueve el deseo de conservar las libertades que siempre se han disfrutado. Del mismo modo señala que conoce al obispo Alonso de Castilla y que conoció a sus predecesores Juan Castellanos de Villalba, solo de vista, y Juan de Velasco, a quien trató de vista, habla y conversación cuando ocupó la sede de este obispado y también cuando fue obispo de Palencia. Declara que en Santo Domingo de la Calzada no existe otra parroquia que la catedral y que de ella son parroquianos todos los vecinos; que allí oyen misa, reciben los oficios divinos y en esta iglesia diezman. Solo reconoce haber oído –este nivel no tiene consecuencias en un juicio en Castilla– que algunas personas piden licencia al obispo para hacer obras.

En respuesta a la pregunta sobre si medió permiso episcopal en las obras que ha realizado, Juan de Rasines testifica que ha hecho o tiene por hacer obras en Berrenga, Medina de Pomar, Briviesca, Nájera, Santo Domingo de la Calzada y Haro y que en ninguna de ellas ha visto pedir licencia al obispo, aunque en la constitución por la que le preguntan parece ser que así lo establece, pero que en las iglesias citadas no ha sido necesario porque en ellas existen personas honestas y de buena gobernación²⁷. Dice que los canónigos calceatenses le encargaron, como cantero que es, derrocar la capilla mayor de la catedral calceatense y erigirla y hacerla de nuevo, por lo que le habían de pagar 10.000 maravedís anuales, correspondientes a su industria o maestría, más dos reales y medio por cada día que trabajara en la obra. En la ciudad de Santo Domingo ha estado muchas veces desde hacía 40 años y ha trabajado y realizado muchas obras en ella²⁸. Precisa que desde hace 40 años trabaja como cantero maestro u oficial y que en la catedral de la Calzada o en sus miembros anejos ha hecho muchas obras, bien como oficial o maestro, y concretamente menciona: el remate del sepulcro del Cuerpo Santo, la obra del coro, la capilla del canónigo Valencia, el relicario y la capilla mayor –sobre la que versa la liz en la que testifica–, y el crucifijo y humilladero de San Sebastián. En

²⁷ «Iuxta 24 dixit quod in operibus hic testis habuit et habet ad faciendum prout in Berrenga, in Medina de Pumar et in Birbiesca et in Nagera et in Sancto Dominico Calciatensis et in Aro quod in istis ecclesiis nunquam vidit hic testis petere licentiam ab aliquo prelato ad faciendum aliquod ex operibus dictas ecclesias tamen quod constitutio de qua fit mentio in isto interrogatorio videtur huic testi esse bona ecclesiis episcopatus, tamen quod in predictis ecclesiis supra declaratis non est necesse quod observetur predicta constitutio, quia existunt persone bone gubnationis in illis, et qui con sulunt utilitati fabricarum et quia premissa scit de isto interrogatorio»; ACSDC, Leg. 25/1.

²⁸ «Iuxta 28 dixit scire dictam ecclesiam Sancti Dominici Calciatensis quia stetit in illa multis vicibus a 40 annis et ultra citra et ab in de citra laboravit et fecit in illa multa opera et scire quod existit sita prope plateam et nescire reliqua contenta in interrogatorio»; ACSDC, Leg. 25/1.

estas obras nunca oyó que se pidiera permiso al obispo sino que con la autoridad del cabildo se hicieron y reedificaron²⁹. Además, como había dicho, declara que vivió con el obispo Juan de Velasco y que en su tiempo se hicieron algunas de estas obras y nunca hubo problemas con el obispo, fuera de las presentes disputas con el obispo Alonso de Castilla.

Ermita y humilladero de San Sebastián. Santo Domingo de la Calzada

La primera obra en la que trabajó Juan de Rasines en Santo Domingo de la Calzada hubo de ser el humilladero y crucero –crucifijo en la documentación– de San Sebastián. Es posible que para octubre de 1493 pudiera estar concluida, o muy cerca de su término. Hemos visto a Rasines declarar que había comenzado su actividad como oficial de cantero hacia 1492 –40 años antes de marzo de 1532–. En Roma, el 1 de octubre de 1493, el patrón del humilladero –Pedro Sánchez de Santo Domingo, racionero de la catedral de Sevilla– obtuvo una bula que está expedida por el cardenal Oliverio Sabinense y otros cardenales que conceden indulgencias a los que visiten la iglesia de San Sebastián extramuros de la ciudad de Santo Domingo de la Calzada en determinadas festividades³⁰. Las indulgencias se extienden a los que donen determinados bienes –lámparas, libros, cálices y otros ornamentos–, es decir, a los que contribuyan a dotar la ermita y a los que ayuden a reparar las estructuras o contribuyan al mantenimiento de la ermita que estaría edificada. En 1502 Pedro Sánchez de Santo Domingo otorgó codicilo testamentario y

²⁹ «Super 3.º artículo dicti rotuli dixit quod illud quod de isto artículo scit est verus quod a 40 annis citra de quibus hic testis ut magister lapidicida et officialis que est, fecit in dicta ecclesia Calciatensis et in eius membris multa opera specialiter in dicta ecclesia fecit el remate corporis sancti beati Dominici ex alabastro et opus chori, et capellam canonici Valencia et reliquarium ac capellam maiorem super qua est ista lis et crucifixum et humiliarium sancti Sebastiani et in aliquibus ex istis predictis operibus intendit tanquam magister et in aliis tanquam officialis; una prout alii magistri et quod ad faciendum aliquod ex istis dictis operibus in dicta ecclesia Calciatensis nec in eius membris a dicto tempore citra nunc usque nunquam vidit nec dici audivit quod illi de dicto capitulo Calciatensis, nec prefecti eorum fabrice petierunt nec peterent aliquam licentiam ab aliquo episcopo nec prelato qui fuerunt et sunt dicti episcopatus nec ab eorum officialibus salvo quod illi de dicto capitulo et prefecti fabrice dicte ecclesie vidit quod eos propria auctoritate fecerunt demoliri et dederunt ad faciendum et reedificandum omnia dicta opera que fuerunt et sunt necessaria in dicta ecclesia quodque nunquam hic testis vidit nec dici audivit quod aliquis episcopus nec prelatus ex illis qui fuerunt et sunt in hoc dicto episcopatu nec eos officiales illud contradixerint licet hic testis habitavit ut predixit cum Joanne de Velasco episcopo qui fuit huius dicti episcopatus etiam si in eius tempore fuerunt facta aliqua ex dictis operibus salva presente molestia predicti Domini Don Alfonsi et quod de isto artículo premissa sunt que scit et pot reddere rationem de illo et non ultra»; ACSDC, Leg. 25/1.

³⁰ LÓPEZ DE SILANES, C., y SANZ RIPA, E., *Colección diplomática calceatense. Archivo Catedral (Años 1451-1499) y Archivo del Hospital (Años 1431-1497)*, Logroño, 1992, p. 172. ACSDC, Leg. 1/20.

al apuntarlo en el registro de escrituras del cabildo calceatense se especifica que «este fue quien hiço el humilladero de señor Sant Sebastián y dexo una capilla en dicha hermita» de lo que había dejado constancia en su testamento dado en Sevilla el 8 de noviembre de 1501³¹.

Ni la ermita ni el crucero se conservan. Como ha señalado Moya Valgañón, es posible que tuviera una disposición semejante a la ermita de la Concepción de Enciso que tiene adosado a la cabecera un templete abierto con crucifijo/crucero³². Del humilladero de San Sebastián solo se sabe su ubicación ya que en 1562 se señala que estaba enfrente de la tejera de la ciudad³³, en un espacio donde ininterrumpidamente ha habido tejera hasta el siglo XX, al otro lado del puente del santo —«heremitorium sine ecclesiam sancti Sebastiani extramuros e ultra pontem», como se dice en un documento de 1503, cuando la ermita ya estaba construida³⁴.

La ermita se mantenía en pie a principios del siglo XVIII³⁵ y se reparó hacia 1727 pero estaba abandonada y arruinada en 1806. El 22 de fe-

³¹ ACSDC, Libro 0-80, *Libro donde se escriben papeles, privilegios de esta santa yglesia con sus numeros y letras*.

³² MOYA VALGAÑÓN, J.G. (dir.), «Arquitectura religiosa», en *Historia del Arte en La Rioja. El siglo XVI*, Logroño, 2007, p. 153. Pueden confirmarlo los pagos al carpintero Pedro de Arratia por retejar la iglesia de San Sebastián y el tejado del crucifijo o crucero, de modo que eran dos edificios; ACSDC, F-1, cuentas de 1571.

³³ En un documento de 1562 que trata de la realización por Juan de Echaniz de diversas tapias de adobe reforzado en las casas de Esteban de Vallejo, se estipula que la tierra se tomará «junto la texera desta ciudad que es frente de sant Sebastian»; Archivo Histórico Provincial de Logroño (AHL), Alonso Gutiérrez de Amaya, prot. 3323, ff. 286r-287v. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., *La ciudad de Santo Domingo de la Calzada y sus monumentos*, Logroño, 2006, p. 325.

³⁴ El 29 de mayo de 1503, Juan de Ortega, obispo de Calahorra y La Calzada, a petición del deán y cabildo, anexa, une e incorpora a la iglesia catedral de Santo Domingo de la Calzada la ermita de San Sebastián, extramuros de la ciudad y del puente, con todos sus juros, pertenencias, derechos, frutos, réditos y provechos. ACSDC, Leg. 100/6. Pedro de Luzuriaga hizo pequeñas reparaciones en el humilladero en 1588; ACSDC, Libro de Obras 1576-1630, cuenta del 30 de mayo de 1591. Una reforma más profunda se hizo en 1605 cuando el cabildo catedral otorga un censo a favor de la ermita de San Sebastián extramuros por 401.851 maravedís. El canónigo Francisco Sáenz de Berganza y otros particulares añadieron otros censos a favor de la ermita en 1612, 1625 y 1637. ACSDC, Libro 0-80, *Libro donde se escriben papeles privilegios de esta santa yglesia con sus numeros y letras*. Con anterioridad, en 1526, la ermita necesitó ser reparada y el 26 de diciembre se pagó a Martín de Aldama 2.456 maravedís «para feneçimiento de la obra de San Sebastian de sus manos e cierta madera que puso e clavos e carreteaje». A continuación se apuntó otro pago a Íñigo, cantero —Íñigo de Vidania—, de 35.000 maravedís por gastos en Nuestra Señora de la Plaza y en San Sebastián. Ambos templos los llevaba el cabildo como propios de su mesa capitular. MOYA VALGAÑÓN, J.G., *Documentos...*, pp. 36-37; ACSDC, F-1, Libro de la obra de 1526, f. 11v.

³⁵ GONZÁLEZ TEXADA, J., *Historia de Santo Domingo de la Calzada, Abrahan de La Rioja, patron del obispado de Calahorra, y la Calzada y noticia de la fundacion y aumentos de la santa iglesia cathedral*, Madrid, 1702, p. 172; también comenta su ubicación al otro lado del puente, junto al camino de Herramelluri. Al cabo de unos años fue reparada y se solicitó licencia al obispo para celebrar misa en su interior. El 17 de enero de 1728 el obispo José de Espejo y Cisneros concedía el permiso si su vicario confirmaba el buen estado del edificio; ACSDC, 88/29.

brero de este año, el ayuntamiento y el cabildo de la catedral acordaron construir un cementerio extramuros de la ciudad y para contribuir al gasto decidieron aplicar los 10.000 reales asignados a la conservación y reparo de la ermita, y asimismo dispusieron demoler y aprovechar todos los materiales ya «que se halla ruinosa y sin usso»³⁶.

Capilla Valencia en la catedral de Santo Domingo de la Calzada

La capilla de San Andrés o de los Valencia fue levantada por el canónigo Fernando Alonso de Valencia, que la «fundo e hiço açer a su costa y espensas»³⁷. La capilla de los Valencia es algo anterior a la de Santiago que se levantaba o concluía en 1501. Se construyó cuando la capilla radial de Santiago se conservaba en su forma original románica, pues en el muro lateral derecho se mantiene un vano cegado después de que se erigiera la capilla de Santiago del bachiller Vallejo. Francisco de Valencia, sobrino de Fernando Alonso de Valencia y regidor de la ciudad, dijo en su testamento que la capilla la había levantado su tío Fernando Alonso de Valencia «quel fundo e hiço açer a su costa y espensas»³⁸. Prior Untoria³⁹ escribió que la capilla la habían levantado Martín de Valencia, secretario del conde de Ureña, y sus hijos Fernando Alonso y Juan de Valencia pero, si fuera así, se habría conservado memoria en la familia y, como acabamos de citar, se adjudica al canónigo y lo mismo dice Juan de Rasines, el constructor de la capilla. El canónigo Valencia, se lee en la inscripción de su sepulcro, dejó un aniversario en memoria del cardenal Mendoza al que califica como «su señor», lo que explica las armas del exterior, puestas, probablemente, como homenaje y reconocimiento a quien protegió su ascenso en la carrera eclesiástica. De 1499 a 1503 Juan de Ortega fue obispo de Calahorra-La Calzada y pudo saber de esta capilla en la que trabajaba Rasines. Como el canónigo Valencia, este obispo había estado vinculado muy directamente al Gran Cardenal de España, del que aparece como criado u hombre de su servicio hasta

³⁶ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., *La ciudad...*, p. 439.

³⁷ AHPL, Alonso Gutiérrez de Amaya, prot. 2751, año 1578, ff. 58r-87v. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., *La ciudad...*, pp. 129 y 356. Sobre esta capilla, BARRÓN GARCÍA, A.A., «Espacios funerarios...», pp. 186-189.

³⁸ AHPL, Alonso Gutiérrez de Amaya, prot. 2751, año 1578, ff. 58r-87v. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., *La ciudad...*, pp. 129 y 356.

³⁹ PRIOR UNTORIA, A., *La catedral calceatense...*, p. 67.

el punto de que encabezó el cortejo fúnebre por el gran cardenal. Durante los años de su episcopado se construyó buena parte de la capilla del Santo cuyos capiteles muestran las armas del gran cardenal Pedro González de Mendoza⁴⁰.

Un ingreso del canónigo Valencia en la cuenta del obrero catedralicio, pagado en 1502, podría estar en relación con la fábrica de la capilla, pero no es seguro⁴¹. En ese año se levantaba la de Santiago y, como hemos dicho, la de Valencia parece ligeramente anterior. La capilla está relacionada entre los trabajos que menciona Juan de Rasines como obras propias en la catedral, bien como maestro o bien como oficial. Dada la cronología de la capilla, se puede suponer que, en este caso, la intervención de Rasines fuera como oficial de un desconocido autor, aunque en el año 1500 ya había cumplido los 30 años de edad. La primera intervención en la catedral calceatense de un maestro cantero de Rasines data de 1487. El 4 de marzo de este año Pedro Gil, vecino de Rasines –que habrá que confirmar si no es ascendiente de Juan Gil de Hontañón–, y Sancho Gil, vecino de Pancorbo, contratan la hechura de dos paños y sus pilares en la ermita de Nuestra Señora de la Plaza. Fueron testigos Pedro de Cereceda y Juan de Cereceda, vecinos de Cereceda –posiblemente la pequeña localidad próxima a Rasines– y dado que en 1532 un testigo recordaba que Cereceda había realizado algunas obras por encargo del cabildo, es posible que tuvieran un papel protagonista en la obra de Santa María de la Plaza. Con los miembros de la familia Gil o con los Cereceda pudo llegar, poco más tarde, Juan de Rasines a Santo Domingo de la Calzada y con alguno de ellos pudo trabajar tanto en el humilladero de San Sebastián como en la capilla Valencia, aunque no se

⁴⁰ El obispo Juan Ortega Bravo de Laguna fue capellán mayor de la princesa Isabel, reina de Portugal. Fue obispo de Ciudad Rodrigo –de 1488 a 1500–, Calahorra-La Calzada –donde tomó posesión el 15 de enero de 1500– y Coria del que se posesionó el 22 de diciembre de 1503 –aunque tenía bula de nombramiento desde el 15 de mayo–. Era natural de Berlanga y falleció el 23 de enero de 1517, después de haber fundado, el 13 de octubre de 1516, una capilla en la vieja iglesia de Nuestra Señora del Mercado. Los sepulcros del obispo y de su hermano gemelo Gonzalo Bravo de Laguna, que había fallecido muchos años antes que él, se llevaron a la nueva colegiata que diseñó Juan de Rasines pero es interesante recordar que ya por 1516 Rasines podría haber comenzado a trabajar en las obras de María Tovar e Íñigo Fernández de Velasco en esta localidad. BEOVA, J.M., *Memorias...*, pp. 76 y 120. También, ORTIZ GARCÍA, A., *Reseña histórica de la insigne iglesia colegial de Santa María del Mercado de Berlanga de Duero (Soria), en el IV centenario de su dedicación: sus hermandades y obras piadosas*, Sigüenza, 1930, p. 27. MARTÍNEZ FRÍAS, J.M.º, *El Gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Soria, 1980, p. 367. SÁNCHEZ DONCEL, G., «Nuevos datos sobre la familia de "El Doncel". Don Juan de Ortega Bravo de Lagunas, sobrino del Doncel, obispo de Ciudad Rodrigo, Calahorra y Coria, sucesivamente», *Wad-Al-Hayara*, n.º 5, 1978, pp. 297-298.

⁴¹ MOYA VALGAÑÓN, J.G., *Documentos...*, p. 22.

puede descartar que esta capilla sea la primera obra arquitectónica de Juan de Rasines⁴².

La capilla se abrió en un tramo de la girola, entre las capillas radiales de San Pedro y Santiago. Para conseguir la altura requerida y continuar sirviendo luz a la capilla central, el tramo precedente de la girola se rompió y se elevó hasta ocupar el espacio de la tribuna. La capilla es de mayores dimensiones que la anterior y se resuelve con nervios cruceros y terceletes. Las claves no presentan decoración en el día de hoy pero es posible que tuvieran filateras de madera colgantes, como otras naves de la iglesia que tampoco las conservan, pues están todas las claves perforadas como, por otra parte, fue característico de la producción de Rasines.

Monasterio de San Miguel del Monte en La Morcuera

Entre 1500 y 1501 Felipe Bigarny está documentado en la catedral de Santo Domingo de la Calzada en una pequeña reparación y limpieza del sepulcro del Santo⁴³ y simultáneamente, a nuestro parecer, se hacía cargo de los sepulcros de la capilla de San Juan por comisión de Elvira Manrique de Quiñones, viuda de Pedro Juárez de Figueroa, señor de la capilla⁴⁴. Por entonces se concluía la capilla de los Valencia y no podemos saber si la relación de Bigarny y Rasines se remonta a este momento, pero la siguiente obra del arquitecto, la iglesia del monasterio jerónimo de San Miguel del Monte en La Morcuera, cerca de Miranda de Ebro, también tuvo como patrocinadora principal a Elvira Manrique de Quiñones.

⁴² MOYA VALGAÑÓN, J.G., *Documentos...*, pp. 17-18. ACSDC, Leg. 25. Diego Martínez de Oña, clérigo de 62 años, testificó en 1532 en el mismo pleito de donde hemos tomado la testificación de Juan de Rasines y recordó las obras realizadas desde tiempos del obispo Pedro González de Mendoza: la sala capitular, la iglesia de Santa María de la Plaza, el losado de la puerta del mercado, el hospital, las capillas delante y encima del cuerpo santo, otras cuatro capillas tras el hundimiento de la iglesia, el coro y las sillas. Dijo que las obras las habían hecho Sancho Gil, Juan de Logroño, Juan de Lesaca, Cereceda y Rasines, pero de estas obras Juan de Rasines únicamente reconoció como propia la obra del coro; MOYA VALGAÑÓN, J.G., *Documentos...*, p. 50. Pedro Gil y Sancho Gil, también citado como vecino de Pancorbo, eran responsables de la realización de un puente sobre el río Tirón en Haro; acabada la obra, en marzo de 1488, los maestros informantes determinaron que se debía derribar todo lo ejecutado y el Ayuntamiento acordó solicitar a Bernardino Fernández de Velasco, conde de Haro, que propiciara la llegada de «Maestre Ximon» [de Colonia] para que hiciera un nuevo informe. El 18 de junio de 1488, Pedro Gil estuvo de acuerdo en que los informes de los maestros se enviaran a «Maestre Ximon cantero vesino de Burgos» para que los estudiara y dijo que aceptaría por bueno su dictamen; Archivo Municipal de Haro, Actas de 1488.

⁴³ MOYA VALGAÑÓN, J.G., *Documentos...*, p. 22.

⁴⁴ BARRÓN GARCÍA, A.A., «Espacios funerarios...», pp. 195-198.

Pedro Juárez de Figueroa falleció sin hijos el 13 de noviembre de 1499 y dejó como heredera universal a su esposa, aunque el padre y curador del heredero legítimo del mayorazgo, que era de agnación masculina, denunció ante la Real Chancillería que Elvira Manrique había suprimido dos hojas del testamento⁴⁵. El pleito se alargó hasta la muerte de Elvira, a la que el demandante denomina «dueña poderosa y muy emparentada»⁴⁶.

Elvira Manrique de Quiñones, que había de saber que tarde o temprano sería desposeída del mayorazgo, dotó la capilla de su marido con un deslumbrante retablo y tres magníficos sepulcros para su esposo y los antepasados de este. Posiblemente el sepulcro de Pedro Juárez de Figueroa, colocado en el centro de la capilla contraviniendo las disposiciones testamentarias de su abuelo y fundador, tenía prevista una imagen de Elvira Manrique –pues la cama es muy ancha para una sola figura– pero como no había tenido descendencia y la discordia con el futuro heredero de la capilla estaba asegurada, por estorbar la sucesión y gastar los bienes de su esposo, pronto pensó en otra alternativa. Elvira era señora de Cuzcurrita y su interés personal se orientó hacia el vecino monasterio de San Miguel del Monte donde gastó su hacienda con liberalidad. La relación con el monasterio había comenzado en vida de su esposo pues en el pleito por la sucesión del mayorazgo el padre y curador del pretendiente legítimo a la sucesión dijo que Pedro Juárez de Figueroa había hecho testamento ante siete testigos frailes del convento de San Miguel de La Morcuera y que allí se guardaba por lo que, al ser jurisdicción religiosa, no podía intervenir el corregidor de Santo Domingo de la Calzada⁴⁷. El 8 de octubre de 1503 Elvira ingresó como «donada, oblata y conversa» en el monasterio de La Morcuera y confirmó la donación de todos los bienes que le pertenecían como heredera de su marido y

⁴⁵ ARCHV, Pl. Civiles, Moreno, Olv, 558, 2. Sancho López de Samaniego, padre de Antonio de Santo Domingo, era hijo segundo de Fernando de Santo Domingo y, por tanto, el pretendiente era sobrino de Pedro Juárez de Figueroa y biznieto del fundador.

⁴⁶ ARCHV, Registro Ejecutorias, 257, 35. El mismo calificativo empleó Francisco de los Santos para referirse a ella en 1680: «nobilissima Señora, emparentada con lo mas Grande de España» en alusión a su parentesco con el condestable Bernardino Fernández de Velasco –duque de Frías–, con Gomes Suárez de Figueroa –conde de Feria–, con Pedro Manrique de Lara –duque de Nájera–... SANTOS, F. de los, *Quarta parte de la Historia de la Orden de San Geronimo*, Madrid, imprenta de Bernardo de Villa-Diego, 1680, p. 684.

⁴⁷ El 24 de mayo de 1500, Sancho López de Samaniego, padre y administrador de Antonio de Santo Domingo que pretende el mayorazgo y bienes de Pedro Juárez de Figueroa, reclama ante la Real Chancillería de Valladolid el testamento de este último. El 2 de junio del mismo año demandó el testamento original pues argumenta que Elvira Manrique lo había falseado al arrancarle dos hojas de las cuatro que lo formaban; ARCHV, Pl. Civiles, Moreno (Olv), 558, 2. Efectivamente, Pedro Juárez de Figueroa había otorgado testamento en 1498 en el monasterio de San Miguel de La Morcuera ante el escribano calceatense Domingo Gutiérrez de Amaya, ACSDC, Libro 0-80, *Libro donde se escriben papeles privilegios de esta santa yglesia con sus numeros y letras*, T, testamentos, f. 97.

de sus padres. El suceso se celebró en la capilla mayor del monasterio –tal vez recién edificada– en un acto que presidió el prior fray Juan de Montoya⁴⁸. De nuevo, el 3 de noviembre de 1509, al hacer testamento final, volvió a donar sus bienes al monasterio jerónimo y lo nombró como heredero universal. Además ordenaba ser enterrada allí mismo en el lugar que dispusieran el padre prior y los frailes del monasterio. Para cumplir el testamento y un memorial firmado de su nombre daba poder a fray Juan de Montoya –al que sigue llamando prior del monasterio aunque parece que había dejado de serlo– para apoderarse de todos sus bienes muebles y raíces y retenerlos por tiempo de tres años o lo que considerara conveniente para el cumplimiento de las mandas y del memorial. También le nombraba cabezalero y testamentario –junto con el cura de Santa María de Miranda de Ebro, Pedro Díaz de Santa Gadea– y le autorizaba a acrecentar o menguar las mandas testamentarias. El testamento lo otorgó en el propio monasterio de La Morcuera⁴⁹. Elvira falleció el 5 o 6 de noviembre de 1510.

Pocos años antes, la orden jerónima había atravesado ciertas dificultades políticas y en 1498 fue amonestada por el rey Fernando que se quejaba porque «ponían mucha solicitud en las cosas temporales»⁵⁰. Sigüenza relata que durante el breve gobierno de Felipe el Hermoso se sufrió «el más riguroso trago que pasó esta religión» pues la orden corrió el riesgo de ser transformada en un maestrazgo militar⁵¹. El condestable Bernardino Fernández de Velasco supo aprovechar la cercanía del rey y estas dificultades para redondear el territorio del señorío de Haro. Seguramente se encuentre detrás de la venta, posiblemente forzada, del lugar

⁴⁸ Con anterioridad, Elvira Manrique había donado todos sus bienes al monasterio de San Miguel del Monte el 17 de junio de 1503; AHN, Nobleza, Frías, C. 417, D. 18.

⁴⁹ El testamento de Elvira Manrique en, AHN, Nobleza, Frías, C. 414, D. 9. Elvira declara ser hija legítima de Pedro Manrique –que fue señor de Ezcaray– y de Isabel de Quiñones. Ratificó el testamento ante escribano el 24 de octubre de 1510 en la torre de Cuzcurrita «ques de la señora doña Elvira Manrique cuya son la dicha villa e casa» y añadió como cabezalero a Fernando de Montoya, alcalde de la casa fuerte y lugar de Cuzcurrita. El testamento se leyó públicamente el 6 de noviembre de 1510, pocas horas después de la muerte de Elvira Manrique; estuvieron presentes fray Pedro de Salamanca, prior de San Miguel del Monte, fray Juan de Montoya y Fernando de Montoya, cabezaleros.

⁵⁰ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., «Los reyes de España y la orden de San Jerónimo en los siglos XV-XVI», en *Carlos V en Yuste. Muerte y gloria eterna. Monasterio de Yuste, 2008*, Madrid, 2008, pp. 113-143. En la página 123 transcribe la queja del rey del relato del padre Sigüenza: les dice que remedien una denuncia que todos hacían a los miembros de esta orden «que eran muy granjeros, y ponían mucha solicitud en las cosas temporales, que tratavan con demasia los aprovechamientos de la hazienda»; SIGÜENZA, fray J. de, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo*, Madrid, 1605, p. 78.

⁵¹ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., «Los reyes de España ...», p. 124. SIGÜENZA, fray José de, *Tercera parte...*, p. 107.

de Herramélluri al rey que a continuación lo regaló a su hija la duquesa de Frías y, por tanto, al condestable. Perseguía también la herencia de Elvira Manrique de Quiñones y denunció la donación de bienes que esta hizo al monasterio de La Morcuera. Alegó que, con anterioridad, había cedido públicamente sus bienes a Pedro Juárez de Figueroa y Quiñones al que había prohijado y protestó la donación ante el padre general. Las quejas de un señor tan poderoso y cercano al rey Fernando, motivaron la llegada a La Morcuera, por comisión del padre general de la orden, de dos visitadores jerónimos del más alto nivel: fray Alonso de Santa Cruz, prior del monasterio toledano de Santa María de la Sisle, y fray Juan de Buendía, vicario de San Bartolomé de Lupiana. Estudiaron la oblación y donación de bienes hecha por Elvira Manrique en 1503 y la anularon por no haberse seguido la formalidad debida y por no haber declarado la cesión previa y el «prohijamiento» de Pedro Juárez, hijo bastardo del condestable, y, sobre todo, por evitar pleitos con Bernardino Fernández de Velasco⁵².

Pedro Juárez de Figueroa y Quiñones traspasó el 5 de noviembre de 1510 a su hermanastro Bernardino Fernández de Velasco, también hijo natural del condestable Bernardino, las villas de Cuzcurrita de Riotirón –con su casa y fortaleza– y Silanes y su señorío que poseía por donación de Elvira Manrique de Quiñones. Pedro Juárez era menor y tuvo que hacer la cesión forzado por su padre. El traspaso se hizo, si no es una falsificación del condestable, el día anterior al fallecimiento de Elvira

⁵² Ante la presión del condestable de nada valieron las «muchas quejas» de Elvira y del prior del monasterio de San Miguel del Monte. Los visitadores alegaron una ordenanza de la orden que pedía que ninguna mujer pudiera ser recibida por donada y ofrecida sin licencia del padre general. Como, en la oblación de Elvira Manrique, el acto fue anterior a la obtención de la licencia y en la petición no se había señalado el debate que se esperaba con el condestable ni se expresaba el prohijamiento que había hecho a Pedro Juárez, hijo del condestable, e informados de los muchos pleitos y gastos que se presumían, fallaron que no se guardó la ordenanza de recibir donadas únicamente con licencia del general. Anularon la licencia que después se había obtenido porque no se declararon todas las circunstancias del caso y dieron por ninguna la oblación de Elvira y de sus bienes. Además, mandaron al prior y convento que no se pudieran aprovechar de la donación y restituyeran a Elvira a su estado anterior dejando sin valor la obediencia y donación. Y «porque somos ynformados de la mucha onestidad e gran deboçion que ha tenido e tiene a la dicha casa e monesterio e a la dicha nuestra orden, damos liçençia e facultad a la dicha señora doña Elvira para que pueda estar e venir sobre dicho monesterio cada e quando quisiere e por bien tuviere como fasta aqui a fecho e asy mismo mandamos al dicho prior e frayres e convento que agora son y fueren en el dicho monesterio que cada y quando ella quiera e quisiere venir al dicha casa e monesterio de san Miguel e a todas e qualesquier casas e monesterios de nuestra orden que la reçiban e dexen estar por los dias e tienpos que ella quisiere e la traten con mucha caridad e consolacion como a persona de tanto mereçimiento e de tanta deboçion»; AHN, Nobleza, Frías, C. 417, D. 18. El reconocimiento de las frases finales vienen a confirmar que Elvira Manrique había dotado generosamente el convento. El documento no lleva fecha pero se puede datar en días inmediatos al fallecimiento de la oblata.

de Quiñones⁵³. Además, el mismo día 5 de noviembre de 1510, Pedro Juárez de Figueroa y Quiñones apoderó a su padre el condestable para vender y enajenar unas dehesas en Extremadura y cuantos bienes le había legado Elvira Manrique tanto en Santo Domingo de la Calzada como en Extremadura o cualquier otro lugar⁵⁴.

El monasterio jerónimo de San Miguel del Monte fue uno de los primeros de esta orden que, en sus orígenes, buscó una renovación del clero regular. Fundado el 23 de noviembre de 1389 por iniciativa de Juan de Guzmán, obispo de Calahorra-La Calzada, fue confirmado al año siguiente por el obispo burgalés Juan Cabeza de Vaca, pues el territorio en el que se levanta era de administración anual alterna entre los obispos de Burgos y Calahorra-La Calzada⁵⁵. El establecimiento contó con el amparo del canciller Pero López de Ayala y su esposa Leonor de Guzmán, hermana del obispo fundador. Pérez de Ayala sufragó una primera casa con claustro y las dependencias y alhajas necesarias de un monasterio, y construyó un aposento para descanso propio como era habitual en los monasterios de esta orden. Todo ello debía de ser obra muy sencilla, en armonía con la pobreza y rigor de los inicios de la orden, pues en 1419 los monjes prefirieron trasladarse a la granja de la Estrella, junto a San Asensio, que también les había donado Juan de Guzmán para sustento del monasterio. Con la ayuda de algunas autoridades de Miranda de Ebro, varios monjes retornaron a La Morcuera en 1425 y refundaron el monasterio de San Miguel del Monte en 1426⁵⁶.

⁵³ AHN, Nobleza, Frías, C. 417, D. 2. La cesión tiene prevista una cláusula de retorno al tronco principal: debían devolver los lugares señalados, a cambio de 80.000 maravedís de juro anual, si Bernardino, hermano de Pedro Juárez de Figueroa y Quiñones, o sus sucesores eran requeridos por el condestable Bernardino o por Antonio de Velasco su legítimo heredero del mayorazgo de la Casa de Velasco o alguno de sus sucesores. Pedro Juárez de Figueroa y Quiñones hace la donación con renuncia a poder desdecirse sin poder alegar que es persona eclesiástica ni caballero ni que al donar era menor de 25 años. Fueron testigos Gonzalo de Velasco, abad de San Quirce, Antonio de Jaque camarero del obispo de Calahorra Juan de Velasco y Francisco de Cáceres, criado del obispo.

⁵⁴ AHN, Nobleza, Frías, C. 600, D. 14. Con estas cesiones los herederos del mayorazgo y capilla de Santo Domingo de la Calzada perdieron casi todo el patrimonio vinculado.

⁵⁵ La Morcuera, Miranda de Ebro, Galbarruli, Sajazarra y Pontancre pertenecían en años alternos a los obispados de Burgos y Calahorra La Calzada por convenio de 1229 entre los obispos Mauricio de Burgos y Juan de Calahorra. El padre Sigüenza hizo un primer relato con los datos de la fundación del monasterio de San Miguel del Monte, SIGÜENZA, Fray J. de, *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid, 1600, pp. 172-176 y 413.

⁵⁶ San Miguel del Monte cuenta con un estudio muy completo de su fundación y desarrollo: VÉLEZ CHAURRI, J.J., «Patronos y arquitectos en el Monasterio Jerónimo de San Miguel del Monte o de La Morcuera (Miranda de Ebro)», *La orden de San Jerónimo y sus monasterios. Actas del Simposium 1/5-IX-1999*, San Lorenzo del Escorial, 1999, t. II, pp. 1129-1152. También, GOVANTES, Á.C., *Diccionario Geográfico-Histórico de España por la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1846, pp. 159-160. SALOMÓN, R., «El exmonasterio de

Se rehízo de nuevo el monasterio con la ayuda de Fernán Pérez de Ayala, como declaró María de Guevara en su testamento que le menciona como fundador. Fernán Pérez de Ayala falleció en 1436 y el convento conservó memoria de este gran benefactor que hizo «un claustro, la iglesia vieja y [el] conducto de la fuente del claustro»⁵⁷.

María de Guevara vivió su retiro final como donada en el monasterio de San Miguel del Monte y le legó sus bienes. Además, ordenó en su testamento, fechado en Herramélluri el 20 de abril de 1474, que se hiciera otro monasterio jerónimo en Herramélluri, lugar de su señorío⁵⁸. Esta decisión la intentó quebrar su hermano Íñigo Vélez de Guevara, señor de la casa Guevara, conde de Oñate y adelantado de León, que ocupó el lugar. Por ello hubo pleito y tardanza en la ejecución testamentaria⁵⁹. Finalmente, los monjes obtuvieron resolución real favorable a sus intereses y aun el papa Alejandro VI⁶⁰ les permitió agregar al monasterio de La Morcuera los bienes que María de Guevara había dejado para fundar otro monasterio en Herramélluri porque eran insuficientes para erigirlo. Así, previo acuerdo del capítulo general de la orden, celebrado en Lupiana el 17 de mayo de 1501, fray Juan de Montoya, prior del monasterio de La Morcuera, tomó posesión, el 22 de junio, de los palacios, heredamientos, términos, jurisdicción y señorío del lugar con sus vasallos

San Miguel del Monte o de La Morcuera», *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1853, n.º 14, 3 de abril, pp. 105-106. CADIÑANOS BARDECI, I., *Monasterios medievales mirandeses, Herrera y San Miguel del Monte*, Miranda de Ebro, 1986. RUIZ HERNANDO, J.A., *Los monasterios jerónimos españoles*, Segovia, 1997, pp. 173-176. Ídem, «Cartujos y jerónimos en Burgos», en RODRÍGUEZ PAJARES, E.J. (dir.): *El arte Gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 75-93. Publica la documentación vaticana de confirmación de la fundación del monasterio, traslado a La Estrella y refundación en La Morcuera, RUIZ DE LOIZAGA, S., «Documentos vaticanos referentes a Miranda de Ebro y sus alrededores», *Estudios Mirandeses*, 14, 1995, pp. 10-13. RUIZ DE LOIZAGA, S., *Documentación medieval de la Diócesis de Burgos en el Archivo Vaticano (siglos XIV-XV)*, Roma, 2003, pp. 67-73, 106-108 y 133-135.

⁵⁷ VÉLEZ CHAURRI, J.J., «Patronos y arquitectos...», p. 1135. Este autor destaca que en la relación de memorias hecha en 1817, la capellanía fundada por Fernán Pérez de Ayala era la tercera en importancia, después de las de Elvira Manrique, primera capellanía, y María de Guevara.

⁵⁸ El lugar lo había adquirido en 1465 Constanza de Ayala, mujer de Pedro de Guevara, que lo legó a su hija María de Guevara, AHN, Nobleza, Frías, C. 417, D. 23.

⁵⁹ El 15 de septiembre de 1485 la Reina Católica dio comisión a los miembros del Consejo para que dieran resolución a un pleito, en grado de suplicación, entre la orden de San Jerónimo y el monasterio de San Miguel de La Morcuera contra Íñigo de Guevara, adelantado mayor del reino de León, por la posesión del lugar de 'Fernandmellori' [Herramélluri] y por los bienes legados por María de Guevara, mujer que fue de Lope de Rojas. Con anterioridad, los oidores habían dado resolución a favor de la orden. Archivo General de Simancas, RGS, Leg. 1485,09,223. La ejecutoria a favor de los monjes se publicó el 22 de octubre de 1498 y se confirmó en 1500; AHN, Nobleza, Frías, C. 417, D. 23.

⁶⁰ CADIÑANOS BARDECI, I., *Monasterios medievales...*, pp. 138 y 181. Bula del 16 de octubre de 1500; AHN, Nobleza, Frías, CP. 269, D. 1.

y vecinos. Este señorío tampoco escapó a la codicia del condestable; en 1509 fue vendido al rey, que lo regaló a los duques de Frías⁶¹.

De esta manera el monasterio de San Juan del Monte perdió una buena parte de las herencias de María Guevara y Elvira Manrique, aunque esta última señora debía de haber sufragado en vida la renovación de la iglesia.

La noticia sobre la realización de la iglesia por Juan de Rasines la recogió Francisco de los Santos en la continuación de la Historia de la orden que había iniciado fray José de Sigüenza. Ofrece datos de los religiosos destacados del convento de San Miguel del Monte y recoge a tres priores que tuvieron un protagonismo singular en la construcción de determinadas partes del monasterio: fray Juan de Montoya, fray Jerónimo de Añastro y fray Agustín de Añastro.

El primero fue grande ampliador del Convento, comenzó la Iglesia nueva, siendo el Arquitecto Maestre Iuan de Resines, natural de Castro, muy excelente en el Arte, y la dexó casi acabada, con tal perfeccion, que hubo quien dixesse, que no se podía oír Missa en ella con toda atencion, porque se la lleba y roba en gran parte la traza y hermosura de el Edificio. Tuvo la Prelacia de aquella Casa nueve trienios interpolados; y siendo Prior dio el habito a Doña Elvira Manrique de Quiñones, nobilissima Señora, emparentada con lo mas Grande de España, y sobre todo de esclarecida Virtud

⁶¹ AHN, Nobleza, Frías, C. 417, D. 17. El lugar de Herramélluri fue vendido en octubre de 1509 al rey Fernando el Católico que lo donó a continuación al condestable Bernardino Fernández de Velasco como dote en el matrimonio de éste con Juana de Aragón, bastarda del rey. El 14 de octubre de 1509 el prior y frailes de San Miguel del Monte dieron poder a fray Pedro de Salamanca —prior—, a fray Juan de Montoya y a fray Juan de Cobides para vender el lugar de Herramélluri con su fortaleza, señorío, rentas, pechos y derechos; AHN, Nobleza, Frías, C. 417, D. 19 y 23. En Herramélluri, el 12 de diciembre de 1509 fray Pedro de Salamanca otorgó acta de posesión del lugar de Herramélluri a Antonio de Luzón, en nombre del rey Fernando el Católico que había comprado el lugar por 66.000 maravedís de juro perpetuo sobre las alcabalas de la villa de Miranda de Ebro y otro privilegio en la ciudad de Burgos de 64.500 maravedís; AHN, Nobleza, Frías, C. 414, D. 10 y C. 417, D. 23. El condestable Bernardino, estrecho colaborador del rey, se había desposado en 1500 con Juana de Aragón en Valencia mediante poder dado al contador Bañuelos, vecino de Villalpando. Al año siguiente, en Zaragoza, Bernardino ratificó el desposorio y se desposó en persona con Juana de Aragón y en 1502 ambos se velaron estando la corte en Toledo. Con este motivo se hicieron grandes fiestas y se hallaron presentes los reyes y los príncipes que fueron padrinos. El rey Católico dotó a Juana de Aragón su hija para que casase con el condestable Bernardino con los diezmos de la mar y 20.000 doblas del reino de Valencia y otros muchos bienes, joyas y preseas. Después de casada le añadió la villa de Herramélluri, recién adquirida. Por su parte, Bernardino Fernández de Velasco mandó en arras a su nueva esposa 10.000 doblas de oro. Del matrimonio nacieron Juliana Ángela, el día de san Gabriel, 18 de marzo, de 1509, y Antonio, en agosto de 1510, de cuyo parto falleció la duquesa. Juliana Ángela quedó como heredera de su madre y, tras la muerte de su hermano, se benefició de un mayorazgo que, con los bienes aportados por Juana de Aragón y otros adquiridos en el matrimonio, fundó el condestable en Zaragoza en 1510; ARCHV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), 2742.1.

y prendas de gracia; y señaló Sepultura a la muy Ilustre Señora Doña Maria de Guebara, adonde estan enterradas ambas como principales bienhechoras de el Convento⁶².

La obra de la iglesia, a pesar de sus capiteles vegetales y de lo que se puede entrever de la disposición de sus bóvedas –con terceletes y cruces previsiblemente capialzados– se ha datado en los años veinte y aun en los treinta del siglo XVI⁶³. Sin embargo, el priorato de Juan de Montoya está documentado entre el 17 de mayo de 1501 y el 14 de octubre de 1509, cuando se menciona a fray Pedro de Salamanca como prior que habría sido nombrado recientemente, pues todavía el 3 de noviembre de ese año Elvira Manrique se refiere a Juan de Montoya como prior del monasterio que pudo dejar de serlo por el enfrentamiento ocurrido con el condestable.

La iglesia comenzaba a arruinarse cuando la vio Govantes que habla del convento en 1846. El *Semanario Pintoresco Español* de 1853⁶⁴ reproduce tres grabados junto a un texto de Remigio Salomón que reclamaba a los obispados de Burgos y Calahorra-La Calzada que atajaran el abandono y amenaza de ruina. Uno de los grabados ofrece una vista general e informa del campanario, pues de la iglesia solo se aprecia la fachada que todavía se conserva. Aparte del hastial, hoy únicamente perseveran los muros perimetrales de la iglesia y la panda norte del claustro inferior. El templo era de planta de cruz latina con nave de cuatro tramos, dos ocupados en alto por el coro y otros dos con capillas laterales. Es de ca-

⁶² SANTOS, F. de los, *Quarta parte...*, p. 486. Desconocemos si acierta al señalar nueve trienios para la prelación de fray Juan de Montoya o si fueron nueve años; consta como prior de 1501 a 1509. Este texto con la autoría de Rasines lo recuperó CADIÑANOS BARDECI, I., *Monasterios medievales...*, 1986, p. 131. Con fray Jerónimo de Añastro se acabó la iglesia: «El segundo, que es el Padre Fray Geronimo de Añastro, Prior tambien que fue de aquella Casa, acabó la Iglesia, y hizo la Sacristia: y el tercero, que fue el Padre Fray Agustín de Añastro, Prior nueve años, hizo la Escalera principal, y dio principio al Claustro, que es de lo mas insigne y hermoso que tiene la Orden, de piedra franca, fácil de labrar, fuerte para el Edificio, de tres ordenes de Arcos con Columnas Istriadas, y diferentes Ornamentos, de orden compuesto, de largo de noventa pies por cada lado, con muchas capillas y habitaciones, acompañado en lo interior de un vello lardín, con una fuente copiosissima que le baña muy grande, y de excelente hechura», SANTOS, F. de los, *Quarta parte...*, p. 486. María de Guevara había ordenado en su testamento ser depositada en San Miguel del Monte mientras se construía otro monasterio jerónimo en Herramélluri en cuya cabecera pidió ser enterrada; AHN, Nobleza, Frías, C. 417, D. 23.

⁶³ ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica...*, pp. 248-252. Data la iglesia entre 1523 y antes de 1535. Vélez Chaurri había señalado que con el dinero obtenido por la venta al rey Fernando del lugar y señorío de Herramélluri –130.500 maravedís de renta anual– se pudo sufragar la reforma arquitectónica. Sin embargo, no es seguro que se cobrara la renta, al menos inmediatamente. Este mismo autor señala que en 1817 se recordaba a Elvira Manrique como bienhechora principal y que su herencia sumaba más de 231.209 reales, aunque el condestable obligó a los monjes a renunciar; VÉLEZ CHAURRI, J.J., «Patronos y arquitectos...», pp. 1136-1137.

⁶⁴ GOVANTES, Á.C., *Diccionario...*, p. 160. SALOMÓN, R., «El exmonasterio...», p. 106; los grabados en pp. 105, 108 y 109.

becera recta y presbiterio elevado, conforme a las necesidades culturales de los monjes⁶⁵. El crucero se extiende en brazos cortos y rectangulares. La cabecera cuadrada la relaciona Vélez Chaurri con la del monasterio jerónimo de Fresdelval y con algunas iglesias dominicas como Santo Tomás de Ávila y San Esteban de Salamanca, pero los modelos pueden encontrarse en las iglesias de la orden. Casi nada se sabe de cómo fueron los primeros monasterios jerónimos anteriores al primer capítulo general celebrado en el año de 1415 que, por otra parte, para la arquitectura no tuvo relevancia o nada se contempló en las capitulaciones acordadas⁶⁶. Como las iglesias posteriores a 1415 son de nave única, se puede considerar que las originarias también lo serían. Probablemente las primeras iglesias eran muy sencillas –un cajón rectangular no siempre abovedado enteramente, pues algunas naves se cerraron con cubierta de madera como sucedía en La Mejorada de Olmedo y pudo ser el caso del primer edificio de Fresdelval–. Viejos edificios como Fresdelval tienen cabecera cuadrangular⁶⁷ y parece que esta fue una solución bastante habitual. La iglesia de la primera fundación, San Bartolomé de Lupiana, fue completamente rehecha en el siglo XVII, pero se conforma con una nave única, crucero alineado y cabecera cuadrada, de modo que se pudo repetir la planta original. La orden de San Jerónimo nació en un ambiente reformador, rigorista y crítico con la relajación de las grandes órdenes⁶⁸ y

⁶⁵ Trata del prototipo de templo jerónimo, RUIZ HERNANDO, J.A., *Los monasterios jerónimos españoles*, Segovia, 1997, pp. 58-59.

⁶⁶ RUIZ HERNANDO, J.A., *Los monasterios jerónimos...*, p. 50.

⁶⁷ SEBASTIÁN, S., «En torno a los maestros de Fresdelval», *AEA*, XXXI, 1958, pp. 256-258. RUIZ HERNANDO, J.A., *Los monasterios jerónimos...*, pp. 181-204. MARTÍNEZ Díez, G., *El Monasterio de Fresdelval, el Castillo de Sotopalacios y la Merindad y Valle de Ubierna*, Burgos, 1997. CARRERO SANTAMARÍA, E., «Ntra. Sra. del Fresdelval y sus nobles fundadores. Una fábrica monástica condicionada a su patronazgo», *La Orden de San Jerónimo y sus Monasterios. Actas del Simposium*, Madrid, 1999, vol. I, pp. 293-316. YARZA, J., *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid, 2003, pp. 88, 122-126, 192. La cabecera cuadrada de Fresdelval se suele relacionar con Santa María de Gamonal para apoyar que es una tipología burgalesa, pero nos parece más adecuado vincularla a las fundaciones jerónimos.

⁶⁸ Que sepamos, no se ha destacado la posible relación e influencia que tuvo la orden jerónima en las primeras propuestas edificatorias de la Compañía de Jesús. La iglesia del monasterio de Cotalba, junto a Gandía, casa madre de los jerónimos de Aragón fundada en 1368, posiblemente siempre ha tenido forma de salón rectangular con caja cuadrada en la cabecera. Semejante tipología debía de seguir Santa María de la Murta, cerca de Alcira, convento fundado en 1374 a partir de una de las 11 ermitas habitadas por ermitaños que había en el lugar. Los Borja protegieron el monasterio de Cotalba desde 1485 y hubo de conocerlo Francisco de Borja. Siendo general de la Compañía de Jesús se difundió un modelo de iglesia de predicación con forma de caja que guarda cierto parecido con las iglesias jerónimas aunque el modelo se adapta a las necesidades litúrgicas y de predicación propias. La Compañía de Jesús, como los jerónimos en el siglo XIV, buscaron una nueva reforma eclesíástica que también contó con el apoyo de la nobleza española. La relación de las primeras iglesias jesuíticas con las de los conventos aragoneses bajomedievales, en CRIADO MAINAR, J., «El impacto del concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Claves metodológicas para una

parece que optó por un templo que cubriera las necesidades litúrgicas con la forma más sencilla posible. Cabecera recta debía de tener San Jerónimo de Guisando (El Tiemblo, Ávila) que era de las más antiguas –1375–, aunque se reedificó en el último tercio del siglo XVI. También presenta cabecera recta la iglesia de Santa Catalina de Monte Corbán (Cantabria), fundada en 1411 y renovada entre 1511 y 1517. Otra iglesia de cabecera cuadrada era Santa Ana de Tendilla, en Guadalajara. En esta última obra el testero recto se transforma en poligonal mediante trompas. Fundada en 1472 por Íñigo López de Mendoza, primer conde de Tendilla, la capilla mayor fue panteón de la casa de Tendilla⁶⁹. Este planteamiento volvió a utilizarse en San Jerónimo el Real de Madrid, que es iglesia rigurosamente coetánea a la de San Miguel del Monte. Ambas se diseñaron con crucero rectangular y cabecera cuadrada en planta, pero la de Madrid se transforma en poligonal en alzado, pues al parecer tenía dos pequeñas trompas en altura⁷⁰.

primera aproximación al problema», *Discurso religioso y Contrarreforma*, Zaragoza, 2005, p. 324. Sobre el ambiente reformador y los planteamientos iniciales de la orden jerónima, MADRID, fray I. de, «La Orden de San Jerónimo en perspectiva histórica», *La Orden de San Jerónimo y sus Monasterios. Actas del Simposium*, Madrid, 1999, v. I, pp. 7-38.

⁶⁹ RUIZ HERNANDO, J.A., *Los monasterios jerónimos...*, p. 297. Tampoco faltan iglesias jerónimas con cabecera poligonal que tienen en el convento toledano de La Sisle la primera y más antigua fundación.

⁷⁰ El retablo renacentista de San Jerónimo el Real cubría todo el testero y los grabados de los siglos XVII y XVIII no permiten percibir la existencia de trompas que, por el contrario, son claramente visibles en el grabado coloreado de Gaetano Palmarioli que representa el acto de bendición de banderas regaladas por la reina Isabel II a diferentes armas el 28 de junio de 1832. Todavía no se había producido la intervención de Narciso Pascual y Colomer, 1848-1851. Las trompas vuelven a representarse parcialmente en el grabado que Antonio Hebert realizó después de la reforma del templo por Enrique Repullés y Vargas, 1879-1882. Esta disposición de la cabecera recta y trompas en altura la sugiere la planta de la iglesia de San Jerónimo el Real que se levantó para ilustrar la ubicación y orden de prelación que ocuparon los miembros de la Corte el 23 de septiembre de 1789 durante la jura del futuro Fernando VII como príncipe de Asturias; las trompas no se aprecian en el cuadro que Paret pintó con motivo de esta ocasión porque están las paredes forradas con telas y cortinajes. La disposición con trompas se sugiere en la planta grabada por Juan de Noort, sobre dibujo de Juan Gómez de Mora, en 1644 con motivo de la pompa funeral y exequias que se celebraron a la muerte de la reina Isabel de Borbón. Es en todo semejante la planta que Teodoro Ardemans hizo en 1712 para ilustrar las exequias de Luis y María Adelaida, delfines de Francia. Del mismo modo se puede interpretar el esquema de las bóvedas de la cabecera visible en el dibujo que Valentín Cardenera hizo sobre el catafalco levantado en 1833 para las exequias de Fernando VII. Sin embargo, en el día de hoy la cabecera es poligonal; dos dibujos de Pascual y Colomer presentan cabecera poligonal y ha de ser suya la reforma; en principio se han bajado los muros transversales de las trompas al suelo. Curiosamente de esta manera se presenta la planta de la iglesia de San Jerónimo el Real en un grabado de Perret sobre dibujo de Gómez de Mora que acompaña la descripción de las honras fúnebres celebradas en 1621 en memoria de Felipe III; en este grabado las capillas laterales tampoco están alineadas con los muros del crucero y nos preguntamos si es resultado de un trazado descuidado o si el plano se corresponde con otra iglesia. Si por el contrario, este plano es el que representa el trazado original, hay que destacar que forma un polígono irregular con los paños de las esquinas de escaso desarrollo y el muro del testero muy alargado, de modo que en planta semeja casi un cuadrado con pequeñas chaffanes en esquina. La disposición poligonal en altura mediante trompas no se menciona en la bibliografía: TORMO, E., *Las iglesias de Madrid*, Madrid, 1979 [reed. de *Las iglesias del antiguo Madrid. Notas de estudio*, Madrid, 1927 (dos fascículos)]. REPULLÉS Y VARGAS, E.M.º, *Restauración del templo de San Jerónimo el Real de Madrid*, Madrid, 1883. MORENA, A. de la, «El monasterio de San

Cuando se planteaba un nuevo monasterio solía tratarse en el capítulo anual de la orden y en varias ocasiones se enviaron emisarios con instrucciones para realizar una planta base para el convento. Así sucedió con Santa Engracia de Zaragoza⁷¹ y pudo ocurrir en La Morcuera. Parece que los primeros templos jerónimos eran sencillos espacios rectangulares en los que, con el paso de los años se abrieron capillas laterales para satisfacer necesidades concretas de enterramiento o devoción. Más adelante, las necesidades futuras del convento se prevén en el planteamiento inicial de las iglesias y algunos monasterios se planifican desde sus inicios incluyendo las capillas⁷². Así sucedió en la nueva reedificación de San Miguel del Monte. Es posible que por seguir la planta de la iglesia antigua o por indicaciones de la orden, al arquitecto se le pidiera una cabecera recta. Rasines ofreció una gran cabecera centralizada en la que el crucero ocupa el mismo espacio que la capilla mayor, pero se extiende por los brazos con capillas de modo que en conjunto, como observa Vélez Chaurri, duplican el tamaño de la cabecera. Continuando el empleo de la capilla mayor como entierro del fundador –algo habitual en la orden y que los jerónimos de La Morcuera podían saber que sucedía en la Estrella y en Fresdelval–, el presbiterio se ha pensado

Jerónimo el Real de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1974, 10, pp. 47-78. TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, Madrid, 1983. Ídem (comp.), *Juan Gómez de Mora (1565-1648). Arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*, Madrid, 1986. PANADERO PEROPADRE, N., «La restauración de San Jerónimo el Real por Narciso Pascual y Colomer», *Goya*, n.º 213, 1989, pp. 161-171. SOTO CABA, V., «La configuración de un modelo. Los catafalcos madrileños durante el reinado de Felipe V», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.º del Arte, 2, 1989, p. 179. BLASCO ESQUIVIAS, B., «Túmulos de Teodoro Ardemans durante el reinado de Felipe V», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. V, 9, 1992, pp. 157-180, nota, 19. ALLO MANERO, M.ªA., *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Zaragoza, 1993 (microforma). ORDIERES DIEZ, I. (comp.), *La memoria selectiva 1855-1936. Cien años de conservación monumental en la Comunidad de Madrid*, Madrid, 1999. ROMERO, J.R., *El monasterio de San Jerónimo de Madrid, 1464-1510*, Madrid, 2000, p. 64. Después de escribir este texto, en la reforma actual del templo se han retirado los damascos colocados en la cabecera en 1911 y han aparecido las trompas que comentamos. Agradezco a la parroquia las fotografías actuales que me ha facilitado.

⁷¹ CRIADO MAINAR, J., «La fábrica del monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza, 1492-1517», *Artigrama*, 13, 1998, pp. 253-255. La traza para Santa Engracia de Zaragoza, hecha entre un religioso del monasterio de Cotalba y varios diputados por el padre general, la menciona el padre Sigüenza, SIGÜENZA, Fray J. de, *Tercera parte...*, pp. 60-61. La intervención del capítulo general en el trazado, al menos básico, de los monasterios de la orden no fue excepcional. Lo refiere el padre Sigüenza en varias ocasiones. Sucedió, por ejemplo, en la fundación del convento de Nuestra Señora de la Victoria en Salamanca: «La traza del claustro y sus medidas, y de la Iglesia y capilla mayor, y de las celdas, se dio en el Capítulo privado de mil y quinientos y onze, donde se hallaran a la larga. Tratose tambien, que se hiziesse alli pegado un colegio; y en el Capítulo privado de mil y quinientos y catorze, se mando que no se hiziesse sino sola la casa», ídem, p. 12.

⁷² RUIZ HERNANDO, J.A., *Los monasterios jerónimos...*, p. 74. Las capillas están integradas en el plan inicial de San Jerónimo de Buenavista (Sevilla) de 1450, y en Alba de Tormes (Salamanca) fundada hacia 1482. En el siglo XVI será lo habitual, comenzando por San Jerónimo el Real o San Miguel del Monte.

como panteón. El *Semanario Pintoresco Español* reprodujo el sepulcro yacente de una mujer adornado con las armas de su apellido que, a pesar de lo esquemático del dibujo, se puede entrever que corresponden a María de Guevara –armas de Ayala y Guevara⁷³–, aunque en el sepulcro se depositó también el cuerpo de Elvira Manrique. Recordemos que había pedido al prior señalamiento de sepultura y, como dice Santos, fray Juan de Montoya quiso que descansara junto con la otra gran bienhechora del convento elevándola a la condición de cofundadora. Hoy ha desaparecido la efigie y no es posible saber si el bulto se relacionaba con los que, a nuestro parecer, Felipe Bigarny labró en la capilla de San Juan de la catedral de Santo Domingo de la Calzada entre 1500 y 1502, fecha que puede convenir igualmente al sepulcro de María de Guevara. El fondo del sepulcro tiene un pequeño vano que permite ver el altar desde el exterior –circunstancia que comparte con otros monasterios jerónimos– y el conjunto sepulcral se ubicó sobre un hueco preexistente. Podría ser que ese muro existiera desde la primera edificación del templo y que el espacio fuera contiguo al aposento construido por Pero López de Ayala.

El espacio entre las capillas de los tramos tercero y cuarto de la nave de San Miguel del Monte tiene un tamaño ligeramente mayor que el crucero, de modo que los muros exteriores no están alineados, como también sucede en el convento de la Piedad de la vecina población de Casalarreina. Pilares esbeltos son recorridos por múltiples molduras que llegan hasta los capiteles corridos de adorno naturalista según una disposición muy semejante a la de los pilares del convento de la Piedad de Casalarreina. Como era habitual, el coro alto ocupaba los dos tramos finales de la nave y se sostenía sobre arcos rebajados apoyados en ménsulas que lo levantaban a escasa altura para permitir seguir con comodidad la liturgia celebrada en el presbiterio que, para el mismo fin, se levantaba sobre gradas. Se conserva el arranque de alguno de los apoyos del coro que se sujetaba sobre nervios cruceros y terceletes con plementería de ladrillo. Para el adorno de los capiteles se recurre a rosas de cinco y seis pétalos iguales a las que adornan las pilastras sobre columnas del coro bajo del convento de la Piedad de Casalarreina. El arco trilobu-

⁷³ Un deteriorado escudo con armas de Ayala –lobos pasantes con bordura de cruces de San Andrés– y Guevara –bandas cargadas de armiños y cinco hojas de álamo o panelas dispuestas en sotuer– se ha empotrado en el muro exterior para su conservación. Es posible que formara parte del enterramiento de la cabecera. Aunque no coincide exactamente con el dibujo del *Semanario Pintoresco Español*, el escudo representa la heráldica de María de Guevara.

lado de la puerta que comunica la iglesia con la sacristía también se puede relacionar con la obra de Casalarreina.

El muro de la fachada está flanqueado por potentes contrafuertes cilíndricos que confieren al edificio un aspecto defensivo. La portada es fruto de una modificación posterior y en lo alto del muro se abre una ventana apuntada para iluminación del coro. Los contrafuertes rematan en una cornisa embellecida por adorno de bolas que igualmente debían de recorrer el coronamiento del hastial, un motivo decorativo habitual en el taller de Martín de Solórzano con el que Rasines pudo haber colaborado con anterioridad. El origen de este tipo de fachada pudiera estar en el torreón del monasterio de Guadalupe que contiene la sala capitular y la librería. Con torreones también se marcan los límites de la fachada de El Parral, a donde llegaron monjes guadalupenses –en este caso no finalizan en pináculos, pero la fachada se modificó posteriormente–. Esta solución de fachada hubo de pasar desde el monasterio de San Miguel del Monte a la iglesia de San Esteban de Orón, iniciada hacia 1520 y obra de Miguel de Mendizábal⁷⁴, arquitecto que también trabajó en la iglesia mirandesa de Santa María de Altamira, cuyo cura párroco fue testamentario y cabezalero de Elvira Manrique de Quiñones en noviembre de 1509.

La panda conservada del claustro se cubre con capillas de nervios cruceiros y terceletes que se curvan ligeramente como en el crucero de la Piedad de Casalarreina. Ligaduras rectas unen la clave polar con las cuatro claves de terceletes. Por su parte, los combados, de dibujo polilobulado, remarcan un esquema crucífero y, en los extremos, forman pies de gallo de curva convexa y continua. Estos combados polilobulados son semejantes a los que se encuentran en la sala capitular y en algunos tramos del claustro bajo del convento de Casalarreina, pero tienen una hechura más descuidada. La flexión curva de los combados en la intersección con los formeros y perpiaños concuerda con el planteamiento de algunas capillas de Juan Gil de Hontañón en la catedral de Salamanca, especialmente con el diseño de la tercera capilla del lado del Evangelio⁷⁵. Parecida coincidencia con Casalarreina se produce en las ménsulas que

⁷⁴ VÉLEZ CHAURRI, J.J., «Patronos y arquitectos...», p. 1142. VÉLEZ CHAURRI, J.J., y Díez JÁVIZ, C., *Historia del arte y los artistas en la iglesia de Santa María de Altamira de Miranda de Ebro, 1500-1800*, Miranda de Ebro, 1987, pp. 10-12. Díez JÁVIZ, C., y SÁEZ REDONDO, J.A., «Arquitectura y exorno artístico de la iglesia parroquial de San Esteban de Orón», *BIFG*, 211, 1995/2, pp. 375-399.

⁷⁵ Se reproduce en, CHUECA, F., *La catedral nueva de Salamanca...*, p. 40.

soportan los nervios: arrancan de motivos naturalistas y combinan dos molduras: una semicircular y otra poligonal de segmentos cóncavos.

Traza para el monasterio jerónimo de la Estrella

El monasterio de San Juan del Monte y el de la Estrella, cerca de San Asensio, tuvieron unos mismos orígenes⁷⁶. La ermita de la Estrella había sido donada por el obispo Juan de Guzmán al monasterio de San Miguel del Monte y la usaron como granja hasta que en 1419 decidieron trasladarse allí. La construcción de la iglesia y monasterio comenzó en 1423 –aunque la licencia para ensanchar la ermita vieja y hacer iglesia nueva es de 1424– y, acabadas las obras, el 26 de noviembre de 1430, Diego Fernández de Entrena, promotor y fundador, donó a los monjes todo lo construido e hizo elección de sepultura en la capilla mayor. Fernández de Entrena era arcediano de Calahorra, protonotario del papa Martín V y tesorero de Blanca de Navarra⁷⁷. Descendía del conde de Álava, hijo de Sancho el Fuerte de Navarra. La inscripción que acompañaba a su sepulcro le reconocía como «fabricador» del monasterio. En la capilla mayor, junto a las gradas del altar mayor, se enterró también a otros benefactores de la misma familia: a Juan López de Entrena, hermano del fundador y deán de Calahorra, y a dos sobrinos canónigos de la misma iglesia –uno de ellos también disfrutó la dignidad de deán y el otro, Diego López de Entrena, fue enterrado en 1479–.

Los jerónimos mantuvieron como criterio inamovible el derecho de los fundadores a descansar en la capilla mayor y aunque los señores de Arnedo y condes de Nieva pretendieron la capilla, finalmente fue imposible llegar a un acuerdo satisfactorio y cuando se estuvo cerca de lograrlo acontecimientos dramáticos lo imposibilitaron.

María Enríquez de Lacarra, mujer de Sancho Fernández de Velasco, era señora de Davalillo y San Asensio⁷⁸, lugares donde se ubica el monasterio, y fue enterrada en la Estrella, posiblemente de forma provisional. Sancho Fernández de Velasco, hijo de Pedro Fernández de Velasco,

⁷⁶ Para el relato de la fundación, SIGÜENZA, fray J. de, *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Geronimo*, Madrid, Imprenta Real, 1600, pp. 407-413. El desarrollo del proceso constructivo y la presentación de la planta que estudiamos, CADIÑANOS BARDECI, I., «El monasterio de la Estrella y Navarrete el Mudo», *Academia*, n.º 63, 1986, pp. 261-301.

⁷⁷ HERGUETA Y MARTÍN, D., *Noticias históricas de la muy noble y muy leal ciudad de Haro*, Haro, 1906, p. 217.

⁷⁸ AHN, Nobleza, Frías, C. 271, D. 7.

primer conde de Haro de la casa Velasco, y hermano de Pedro Fernández de Velasco, condestable, hizo un primer testamento en 1482 en el que ordenaba ser enterrado en el convento de Santa Clara de Medina de Pomar, panteón familiar, y allí pedía llevar el cuerpo de María Enríquez⁷⁹. Pronto varió su intención y pensó en un panteón propio para la rama Velasco que encabezaba. Buscó enterrarse en la capilla mayor del monasterio de la Estrella –porque tal vez esa era la esperanza de su esposa–, pero la orden jerónima acordó en el capítulo general de 1486 que no se podía permitir su entierro en la capilla mayor porque estaba concedida a los fundadores del convento⁸⁰.

Sancho de Velasco redactó un segundo testamento en 1490 y mantiene la voluntad de hacer de la capilla mayor de la Estrella un panteón propio para sí y para sus hijos a los que había asegurado el condado de Nieva, pues preparó el casamiento de Antonio de Velasco, su heredero, con Francisca de Zúñiga, heredera del condado e hija de Pedro de Zúñiga, conde de Nieva. En el testamento de 1490 Sancho de Velasco pide ser enterrado en la capilla mayor del monasterio, ordena alargar la capilla a su costa y comenta que para ayuda de la obra había dejado un legado el conde de Nieva, su yerno y consuegro⁸¹. Vuelve a repetir las indica-

⁷⁹ Testamento del 14 de agosto de 1482; AHN, Nobleza, Frías, C. 271, D. 14. FRANCO SILVA, A., «Los dominios de los Velasco en tierras de La Rioja. El condado de Nieva (siglos XV al XVI)», en *Os Reinos Ibéricos na Idade Média. Livro de Homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, Porto, 2003, vol. I, pp. 104 y 110. Dejó indicaciones precisas sobre la forma del entierro: «que mi cuerpo sea sepultado en la yglesia del monesterio de Santa Clara de Medina de Pumar en la capilla que esta entrando a mano izquierda que es la vocacion de santa Clara e me hagan en la pared un arco muy bien labrado y ençima del los armas mías e de mi muger que Dios aya en un escudo muy grandes medidas y ençima del escudo nuestra Señora de la piedad. Ytem mando que el cuerpo de la dicha mi muger sea traydo a sepultar allí conmigo en el dicho arco y nos sean fechas sendas sepolturas un poco altas del suelo, a ella bestida e a mi armado e fuera del arco en la pared una piedra en que este escripto quienes fuymos e quando finamos». Desconocemos si, con anterioridad, había pensado enterrarse en Santo Tomás de Arnedo que se construía con una gran capilla centralizada y tipología funeraria –al modo de la iglesia de San Salvador de Oña–. El estilo apunta al constructor de Oña y, tratándose de un Velasco, Santo Tomás de Arnedo puede ser una de las primeras obras de Simón de Colonia. En agosto de 1482 se estaba construyendo y Sancho de Velasco dejó 1.200 maravedís anuales: 1.000 para la fábrica y 200 para una misa de aniversario por él y su esposa. En el mismo momento se trabajaba en la conclusión de la capilla del convento de Santa María de Vico –otro posible panteón– y para acabarla dejó 15.000 maravedís; AHN, Nobleza, Frías, C. 271, D. 14. FRANCO SILVA, A., «Los dominios...», p. 111. Cuando Sancho de Velasco testó por segunda vez, el 24 de mayo de 1490, tanto la iglesia de Santo Tomás de Arnedo como la iglesia de Vico estaban acabadas y las mandas se orientan a cubrir las necesidades de ornamentos de ambas iglesias y a ayudar a construir los espacios de habitación del monasterio franciscano; AHN, Nobleza, Frías, C. 271, D. 15 y 19.

⁸⁰ CADIÑANOS BARDECI, I., «El monasterio de la Estrella...», p. 266.

⁸¹ Testamento de 24 de mayo de 1490, Granada; AHN, Nobleza, Frías, C. 271, D. 15 y 19: «que el my cuerpo sea sepultado en el monesterio de Santa María de Estrella en la capilla mayor que se a de alargar la qual capilla se ha de haser e alargar a my costa para la qual ayuda el señor conde de Nieba mi hijo que Dios aya segund esta en su testamento y a de enterrarse en uno de los dos arcos

ciones y ornato de su enterramiento y dice que en la capilla mayor se habían de hacer cuatro arcos, dos en el lado de la epístola –uno de ellos para el conde de Nieva– y otros dos en el lado principal del Evangelio, donde reserva espacio para él y su esposa.

El acuerdo con los monjes de la Estrella todavía no estaba confirmado por la orden jerónima, pues en otra manda especificaba que si al conde de Nieva y a él no le daban la capilla, «como esta acordado y concertado» seguramente con los jerónimos de la Estrella, entonces sus cuerpos serían llevados a Nuestra Señora de Vico (Arnedo), junto con todas las mandas legadas, y allí se harían las hornacinas y los entierros.

El último testamento lo otorgó en Valladolid poco antes de morir el 23 de febrero de 1493 y, sobre su tumba, repetía el mismo mandato que en el anterior⁸². El acuerdo con los monjes debía de ser incompleto, pues las obras no se habían iniciado y tampoco comenzaron tras su muerte aunque así lo ordenaba. Sin embargo, Sancho Fernández de Velasco había planeado la edificación y contaba con un proyecto realizado por Maestre Juan cantero⁸³. En esos años seguía vivo Juan Guas, que había trabajado para los jerónimos en el monasterio de El Parral de Segovia y, por otra parte, Juan Gil de Hontañón había comenzado en 1491 a realizar una capilla mayor trebolada en el monasterio de San Francisco de Medina de Rioseco. Un Juan cantero, seguramente Juan de Regil, estaba activo en la catedral de Calahorra desde 1484 pero nuestro artífice debía de ser otro. Tanto el conde de Nieva, que falleció en Haro, como Sancho

que se an de haser a la mano derecha y en el mas cercano que estubiere de altar mayor e yo en uno de los dos que sean de haser a la mano esquierda en el que mas legos de altar estubiere en el qual arco se hagan dos sepulturas la una para mi mujer doña María Enriques que Dios aya e para mi, mando asy mismo que ençima de la punta de arco sean puestas nuestras armas en un escudo y en la punta de escudo una ymagen de bulo de nuestra señora en la piedad e para dotacion de la dicha capilla mando quinze mil maravedis de juro e mando que a mi mujer a a mi nos digan cada dia una misa reçada perpetua para siempre jamas». También dejaba 50.000 maravedís para ornamentos, cáliz, patena y cruz [de altar] y otra cantidad igual «para ayuda de un retablo en la capilla donde ha de ser mi enterramiento». El conde de Nieva, Pedro de Zúñiga, había legado 150.000 maravedís en dinero y un juro de 20.000 anuales para la obra proyectada, los ornamentos necesarios y un retablo; ARCHV, Pl. Civiles, Zarandona y Walls (Olv), C. 666/2.

⁸² AHN, Nobleza, Frías, C. 271, D. 16-18: «que mi cuerpo sea llebado al monesterio de nuestra señora santa María de Estrella ques de la horden del bienabenturado san Geronimo en la capilla principal del dicho monesterio la qual dicha capilla mando fazer segun e como estoy concertado con los padres prior frayles e conbento del dicho nonesterio y en tanto que la dicha capilla se faze mando que mi cuerpo este depositado en el dicho monesterio a par de donde esta sepultada la señora doña María Enriquez mi muger cuya anima Dios aya y despues de fecha y acabada la dicha capilla que mi cuerpo sea tresladado y pasado a ella».

⁸³ AHN, Nobleza, Frías, C. 273, D. 31. Inventario de escrituras de los condes de Nieva hecho en Valladolid, el 29 de agosto de 1600. En la relación se incluye «Un atadillo que tenia un asiento que tomo el señor don Sancho con Maestre Juan cantero sobre la capilla de la Estrella en una oja firmado del señor don Sancho», f. 41v.

de Velasco tenían casas en Haro y aquí vivía de continuo la segunda mujer del señor de Arnedo. Entre 1488 y 1503 aparece documentado un maestre Juan cantero en obras del ayuntamiento de Haro e iglesia de Santo Tomás. Entre 1488 y 1492 parece que las citas se refieren a Juan de Unda, cantero de Viana, que también es llamado Juan Sáez o Sánchez⁸⁴. Las últimas referencias son a trabajos en el puente sobre el río Tirón y a la ruina de la capilla mayor de Santo Tomás cuando se demolía la vieja capilla para levantar otra conforme a una traza de Simón de Colonia; en ambos casos, el maestre Juan cantero vuelve a ser Juan Sánchez, vecino de Haro. Inocencio Cadiñanos publicó una traza para la renovación de la iglesia del monasterio de la Estrella que se conservaba en el archivo del convento⁸⁵. Responde, parcialmente, a la tipología de las iglesias de El Parral o San Francisco de Medina de Rioseco –plan central con extensiones treboladas– y podría corresponder al asiento que había firmado Sancho Fernández de Velasco, hacia 1490, con el maestre Juan cantero, pero creemos que la traza conservada es posterior y posiblemente el plan de Sancho de Velasco seguía siendo prolongar la capilla mayor como se indica en el testamento de 1490. Así se deduce también del acuerdo entre los condes de Nieva y el convento firmado el 9 de enero de 1510, pues se señala «por quanto antes de agora estava asentado que los dicho señores conde y condesa hiziesen una capilla adelante de la capilla mayor que agora esta hecha en la yglesia del dicho monasterio»⁸⁶. Fue en el acuerdo de 1501, por el que se aplazaban la conclusión de las obras durante diez años, cuando se señala por primera vez la posibilidad de construir una capilla debajo de la del altar mayor para entierro de los condes⁸⁷.

⁸⁴ Archivo Municipal de Haro, Actas de los años referidos y Sig. 3116/14.

⁸⁵ CADIÑANOS BARDECI, I., «El monasterio de la Estrella...», pp. 261-301.

⁸⁶ AHN, Clero Secular_Regular, leg. 3149.

⁸⁷ Un capítulo de la sentencia arbitral que dictó el condestable Bernardino en 1501 daba a elegir al convento entre dos maneras para la capilla: «o que hiziesen una capilla debaxo del altar mayor de la dicha capilla nueva como otras que ay hechas en otros monasterios de otras ordenes [posiblemente el condestable alude a las cabeceras treboladas de monasterios como el que patrocinaba su cuñado el Almirante en San Francisco de Medina de Rioseco] para que en aquella capilla menor pudiesen sepultar los dichos señores conde y señora condesa sus padre y madre con los bultos que los dichos señores conde y señora condesa quisiesen y que haziendose desta manera se pueda pasar el enterramiento de protonotario tan cerca del altar de la capilla nueva como esta agora en esta otra capilla; o que se dexé de hazer la capilla nueva sobredicha y los dichos bultos y se pueda hazer el enterramiento de los dichos señores en las paredes de la dicha capilla mayor nueva en seis arcos o como mejor se pudiese hazer en las dichas paredes y los dichos señores lo ordenaren con que no se ayen de hazer bulto alguno en medio de la dicha capilla nueva»; AHN, Clero Secular_Regular, leg. 3149.

En cualquier caso, la obra de la capilla no comenzó. A la dificultad de enterrarse en la capilla mayor por la negativa de la orden se añadieron otras desavenencias familiares. Sancho de Velasco se había casado en segundas nupcias con Isabel de Torres con la que, con anterioridad al matrimonio, había tenido a Pedro de Velasco, fraile en el monasterio de la Estrella. Antonio de Velasco, nuevo señor de Arnedo y conde de Nieva por su matrimonio con Francisca de Zúñiga, se opuso cuanto pudo al cumplimiento de las mandas a favor de su hermanastro, que nombró heredero universal al monasterio, e incumplió los acuerdos para el reparto de bienes partibles que suscribió –en 1495 y 1497– con Isabel de Torres que, en 1502, se hizo enterrar en la capilla de los viernes o de la Reina de los ángeles en la Estrella tras declarar al monasterio heredero de todos sus bienes. Hubo pleito en la Real Chancillería y ejecutoria de los Reyes Católicos. Tampoco cumplió el nuevo conde con la entrega de un juro de 20.000 maravedís y otra cantidad que había dejado Pedro de Zúñiga, conde de Nieva, enterrado en el monasterio. Por sentencia arbitral del condestable Bernardino, en marzo de 1501, se postergó diez años el cumplimiento de las mandas testamentarias de Pedro de Zúñiga y de Sancho de Velasco. El 19 de enero de 1510 se firmaron varias capitulaciones entre el convento y los condes de Nieva para la entrega del juro prometido y la realización de la capilla que debía comenzarse en el plazo de tres años. Estaba previsto que los sepulcros de los condes se colocaran en una cripta o bien en lucillos laterales. A este momento –años 1510-1513–, pensamos, ha de corresponder la traza conservada.

A las tensas relaciones que tuvieron los condes de Nieva con los jerónimos de la Estrella, se añade la preferencia de Antonio de Velasco y su esposa por los dominicos, de los que eran devotos, particularmente de la reforma llevada a cabo por la beata María de Santo Domingo, nombre con el que bautizaron a una de sus hijas que, años más tarde, ingresó como monja en el convento de Santa Cruz de la Magdalena que la beata abulense había fundado en Aldeanueva del Barco de Ávila (o de Santa Cruz)⁸⁸. El conde Antonio de Velasco murió en Burgos el 4 de enero de

⁸⁸ Sobre María de Santo Domingo, beata de Piedrahita: LUNAS ALMEIDA, J.G., *La historia del señorío de Valdecorneja en la parte referente a Piedrahita*, Ávila, 1930, pp. 123-215. BELTRÁN DE HEREDIA, V., *Historia de la provincia de España (1450-1550)*, Roma, 1939, pp. 78-142 y 237-268. Ídem, «La beata de Piedrahita no fue alumbrada», en *Miscelánea Beltrán de Heredia. Colección de artículos sobre historia de la teología española. T. III*, Salamanca, 1972, pp. 447-462. BLECUA, J.M. (ed.), *Libro de la oración de Sor María de Santo Domingo*, Madrid, 1948. BILINKOFF, Jodi, «Charisma and controversy: The case of María de Santo Domingo», *Archivo Dominicano*, X, 1989, pp. 55-66. Ídem, «A Spanish Prophetess and Her Patrons: The Case of María de Santo Domingo», *Sixteenth Century Journal*,

1523 y el testamento lo había depositado ante escribano el día 15 del mes anterior después de escribirlo en su villa de Valverde, en Vera de Plasencia. Pedía ser enterrado en el monasterio de dominicos más cercano al lugar de fallecimiento y que su esposa determinara dónde llevarían su cuerpo definitivamente. Si elegía el convento de la Estrella, establecía que le enterrarán «en la capilla mayor que allí abemos de haser» «en la tierra y una piedra llana sobre la tierra sin que salga nada por ençima en que pongan mis harmas y unas letras en que diga el dia y mes y año en que morí»⁸⁹. Manda que la capilla se haga lo antes posible y reconoce que «esta asentado entre don Sancho mi señor y el dicho conbento y ansimismo conmigo que yo haga la dicha capilla mayor» y precisa que ésta «se haga *de la manera que entre el dicho conbento y mi esta asentado*». Acabada la obra debían trasladar a la capilla los cuerpos de sus padres y el de Pedro de Zúñiga, conde de Nieva y padre de su esposa. Pensamos que hacia 1510 se aportó la planta con la cabecera trebolada pero la orden jerónima no la aceptó y esto haría que no se iniciaran las obras pues los jerónimos insistían en prolongar la capilla mayor. El arquitecto habría ofrecido una forma inteligente de resolver el espinoso problema de conjugar el respeto a los enterramientos de los Fernández de Entrena –fundadores– y crear un espacio monumental que satisficiera las pretensiones de los condes de Nieva. Los fundadores podrían ocupar la hoja central del trébol –el ochavo central que ha sido prolongado un tramo para dignificar el espacio reservado a los fundadores a costa de romper la armonía de este tipo de edificios– y el resto del espacio quedaba para los condes de Nieva y señores de Arnedo. En 1510 se estaba concluyendo la iglesia del monasterio de San Juan del Monte y se habían iniciado las obras del convento de la Piedad de Casalarreina que el obispo Juan de Velasco –primo del conde de Nieva– deseaba ofrecer a las dominicas seguidoras de la beata María de Santo Domingo. Tanto en La Morcuera como en Casalarreina trabajaba Juan de Rasines, que

23, 1992, pp. 17-30. Ídem, «Confesores, penitentes y la formación de las identidades en Ávila a principios de la Edad Moderna», *Cuadernos Abulenses*, 29, 2000, pp. 101-117. GILES, M.E., *The Book of Prayer of Sor María of Santo Domingo. A Study and Translation*, Nueva York, 1990. SASTRE, L., «Proceso de la beata de Piedrahita», *Archivo Dominicano*, XI, 1990, pp. 359-401; XII, 1991, pp. 337-86. SURIZ, R.E., «Imágenes musicales en el Libro de la Oración (¿1518?) de Sor María de Santo Domingo», en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 1992, pp. 563-570. JIMÉNEZ BALLESTA, J., y SIERRA SANTOS, E., *Historia de Aldeanueva de Santa Cruz y Vida de la Beata Sor María de Santo Domingo*, Madrid, 1999. MUÑOZ FERNÁNDEZ, A., «María de Santo Domingo, beata de Piedrahita: acercar el cielo a la tierra», en *La escritura femenina II*, Madrid, 2000, pp. 111-130. CORTÉS TIMONER, M.ª M., *Sor María de Santo Domingo (1470/86-1524)*, Madrid, 2004.

⁸⁹ AHN, Nobleza, Frías, C. 272, D. 2. FRANCO SILVA, A., «Los dominios de los Velasco...», p. 107.

podría ser autor de la traza del proyecto para la Estrella; la repetición de contrafuertes circulares es un detalle menor pero apoya esta hipótesis. Las partes tenían dudas y planteamientos discordantes sobre la obra a realizar y en 1522 Antonio de Velasco aconsejaba: «pareçeme questo se debe asentar de nuevo y mas en forma con el dicho monesterio porque este tan claro para adelante quel conbento y mis subçesores no tengan pleito ni diferencias sobre nada».

Las obras no se realizaron, la condesa Francisca de Zúñiga hizo testamento poco después de la muerte del esposo, el 2 de mayo de 1523, y se inclinó por construir un monasterio para frailes o monjas dominicas en Villanueva, aldea de Valverde. Allí pedía ser enterrada, junto con su marido, y en segunda opción señalaba la Estrella, solo si no vivía lo bastante para construir el nuevo monasterio⁹⁰.

Aunque la condesa subsistía todavía en 1543, hubo que esperar a 1552 para que el nuevo conde de Nieva, Diego López de Zúñiga, reanudara el intento de construir la capilla. Manifiesta su deseo de levantar «el crucero y capilla mayor» «segund cierta manera de planta, pie o traça que entonces se dibujo» en referencia al acuerdo anterior «que por algunas causas e ympedimentos hasta el presente no se ha podido efectuar». Concedía «que todo el ochavo de la capilla mayor desde el altar mayor hasta la ultima grada quedase» para el protonotario fundador⁹¹. En las negociaciones con los jerónimos Diego López de Zúñiga, que era gobernador y capitán general de Galicia, propuso modificaciones al viejo proyecto de 1510 en una doble dirección: que fuera una obra atenta a la práctica artística de mediados del siglo XVI y que contribuyera al engrandecimiento del crucero donde se había de enterrar a los miembros de su Casa. El conde de Nieva, el convento y el padre general acordaron en 1554 construir la capilla y crucero con ciertas modificaciones que dibujó en tinta negra Francisco Martínez de Goicoa sobre la traza antigua. Expresamente se señala que se acomoda el plan a la planta de la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid. La nave única se transforma en nave con capillas laterales entre contrafuertes. El crucero se extiende en dos brazos rectangulares y se mantiene el ochavo

⁹⁰ AHN, Nobleza, Frías, C. 272, D. 3. La condesa tenía previsto que si sus hijos varones no tenían herederos, con los bienes del tercio y quinto con que beneficiaba al mayor se hiciera en Valladolid o Burgos un monasterio de beatas dominicas conforme a la casa y capítulos del convento de Aldeanueva del Barco de Ávila en el que profesaba su hija.

⁹¹ CADIANOS BARDECI, I., «El monasterio de la Estrella...», p. 267.

de cabecera como entierro del arcediano Diego Fernández de Entrena. En testimonio del acuerdo, la traza está firmada por el conde de Nieva, por Juan de Ortega, general de la orden entre 1552 y 1556, y por el prior de la Estrella⁹². Acudieron a la licitación Juan de Acha, Juan Pérez de Obieta y Pedro de Rasines, pero al conde le parecieron ofertas muy caras. En diciembre de 1558 fue nombrado por Felipe II virrey del Perú y llegó a Lima en abril de 1561. Allí acumuló grandes riquezas y comisionó a su hijo y heredero, Antonio de Velasco y Zúñiga, para volver a acordar capitulaciones con el convento. Se firmaron el 30 de marzo de 1564 sobre la base del plan anterior con pequeñas modificaciones que afectaron al engrandecimiento del ochavo reservado a los fundadores: se amplió de 24 pies a 30 pies de fondo la longitud de la capilla y se precisaron entierros honrosos y nuevos para el protonotario, en el lado del Evangelio y en figura orante, y para el hermano y sobrinos del fundador. Lamentablemente no conocían todavía que un mes antes –el 20 de febrero de 1564– el virrey había sido asesinado en Lima. Esta dramática circunstancia, la demora en la llegada de los bienes y el embargo preceptivo del Consejo de Indias impidieron que el contrato se materializara. Las relaciones entre los condes de Nieva y el convento volvieron a enfriarse y las partes llegaron a un acuerdo en 1604 por el que los condes sacaban los cuerpos de sus antepasados del monasterio y los jerónimos de la Estrella quedaban libres de cualquier compromiso. Los cuerpos los llevaron al convento franciscano de Nuestra Señora de Vico el 17 de octubre de 1604, aunque desde febrero de 1584 el conde de Nieva había llegado a un acuerdo con los franciscanos para ocupar la capilla mayor con exclusividad⁹³.

⁹² AHN, Clero-Secular_Regular, Carp. 1062. Al pie de la traza se escribió en 1554: «la traza negra es conforme a la de Madrid que esta en la yglesia de nuestra orden y desta manera terna el ochavo de la cabecera XXIII pies y los de los lados treze, y las capillas colaterales del cruzero son quadradas o en escuadra». En 1564 se añadió un comentario en la parte superior: «Sobre esta traza y el entendimiento della dieron los letrados assi theologos como juristas su parecer que se podia hazer prestando y dando la capilla mayor toda para el prothonotario, y su hermano y dos sobrinos, y dando el cruzero con las capillas collaterales al conde de Nieva según que estan en la ynformacion y parescer de los letrado que esto [...] de sus escrituras y quadero. Y despues de determinado por los letrados que se podia hazer, de firmar en esta traza nuestro padre el general fray Juan de Ortega y el señor Conde de Nieva don Diego Lopez de Cuiñiga y Velasco y el padre prior de la Estrella fray Nuño de Henao en el año de 1554. Y despues en el año de 1564 se mejoro esta traza y el honor de los fundadores lo uno en que como aquí se ve dava la capilla mayor XXIII pies; se le a de dar XXX pies y lo otro en que el prothonotario este a la parte del evangelio y con un bulto hincado de rodillas. Y el hermano y sobrinos este en otro arco a la parte de la epistola como mas largamente esta en los capitulos».

⁹³ AHN, Clero, Leg. 3149; AHN, Nobleza, Frías, C. 275, D. 28-29. En 1589 contrataron la renovación del retablo con Luis Gabeo; AHPB, Hernando Gutiérrez, Índice y prot. 5.992, fols. 131r-132r.

Convento de la Piedad de Casalarreina

Casalarreina era una aldea o barrio de Haro desde que en 1407 la abadesa de Santa María de Cañas cedió a la villa de Haro el señorío y dominio del lugar de Naharruri a cambio de un censo enfiteúutico⁹⁴. Los vasallos del lugar ingresaron como vecinos inmediatamente y, dos años más tarde, el concejo de Haro llegó a un acuerdo con los escuderos de Naharruri para recibirlos como vecinos con la condición de tenerlos por libres, exentos de impuestos de rey o señor como cualquier otro escudero libre⁹⁵. Naharruri comenzó a ser conocido como Casa de la Reina al menos desde 1503⁹⁶, posiblemente porque en ese lugar construía una casa o residencia campestre el condestable Bernardino Fernández de Velasco, desposado en 1500 y velado en 1502 con la princesa Juana de Aragón, hija bastarda del rey Fernando el Católico.

Hemos visto que Juan de Rasines declaró en 1532 que había habitado con el obispo Juan de Velasco, que es tanto como decir que había morado en Casalarreina, pues en este lugar tenía el obispo su residencia; con este obispo había tenido trato y conversación mientras ocupaba las sedes de Calahorra-La Calzada y Palencia. También declaró que había hecho o tenía que hacer obras en Haro. Es posible que en ese momento se esté refiriendo a la obra de Santo Tomás de Haro, pues en las cuentas de 1533, referidas al año anterior, aparece por primera vez un pago al arquitecto, pero también pudiera ser una alusión a las obras del convento de la Piedad, ubicado en un barrio de Haro y, en cualquier caso, es sabido que estaba en Casalarreina en octubre de 1517 como criado de Bigarny⁹⁷.

De 1508 a 1514 fue obispo de Calahorra-La Calzada Juan de Velasco, hermanastro del condestable Bernardino Fernández de Velasco. En febrero de 1512 murió el condestable, y el obispo, junto con su hermano

⁹⁴ AHN, Nobleza, Frías, C. 416, D. 21.

⁹⁵ AHN, Nobleza, Frías, C. 416, D. 21. El acuerdo fue confirmado por el conde de Haro y refrendado en 1494 y 1571. Con ayuda de los condestables los habitantes de Casalarreina se enajenaron en 1617 y se convirtieron en villa autónoma en 1671; HERGUETA Y MARTÍN, D., *Noticias históricas...*, pp. 332-333 y 389.

⁹⁶ AMH, Sig. 3.116/14. Acta del concejo del 7 de abril de 1503.

⁹⁷ RÍO DE LA HOZ, I. del, *El escultor Felipe Bigarny...*, pp. 140-141. ARCHV, Pl. Civiles, Moreno (F), C. 1086-2. También se ha documentado en Casalarreina, en el año 1518, a los canteros Juan de Ribero, vecino de Aros, y a García Gil, vecino de Ramales que podrían formar parte del equipo de Rasines; CUESTA, J., «La documentación del retablo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 25, 1933, pp. 9-10.

Íñigo Fernández de Velasco y Juan de Arellano, señor de Ausejo, quedó como tutor de Juliana Ángela, hija del condestable fallecido que tenía tres años escasos de edad. La relación con su hermano era tan directa que, además de nombrarle tutor, estaba previsto que, si Juliana Ángela moría sin hijos, el obispo heredara el mayorazgo creado en 1510 a favor de Juliana Ángela y que tenía como una de sus residencias principales el palacio de Casalarreina. Juan de Velasco administraba una gran fortuna, ocupó el palacio de su hermano Bernardino⁹⁸ y continuó con su engrandecimiento aunque pronto se decidió a construir una residencia propia y un monasterio en este placentero lugar que Lope de Toledo, remediando a Berceo, dijo que era «logar cobdiciadero para ome cansado»⁹⁹.

Desde el 3 de enero de 1509 el obispo disponía de una bula del papa Julio II que le autorizaba a testar, elegir sepultura y reparar o levantar edificio eclesiástico con un gasto de 12.000 ducados¹⁰⁰. El 29 de junio de 1513 el obispo, con licencia de su hermano el condestable Íñigo Fernández de Velasco, adquiere del concejo de Haro diecisiete fanegas para fundar un monasterio y al año siguiente añade otras veintiséis fanegas para la huerta del monasterio¹⁰¹. El 10 de abril de 1514 se celebra la ceremonia de colocación de la primera piedra del convento de la Piedad, que es como quiso el obispo que se llamara. Las obras debían de estar avanzadas cuando hace testamento el 22 de abril de 1519¹⁰². En este momento todavía no se había inclinado por vincular el monasterio

⁹⁸ El cabildo y concejo de Haro mantenían posturas encontradas con los descendientes de Juan Alonso de Salcedo sobre el derecho de enterramiento en la capilla mayor de la iglesia de Santo Tomás. Se nombraron jueces árbitros y se convocó a las partes a oír la sentencia el 25 de agosto de 1513; se leyó en Casalarreina «dentro de la casa e palacio donde posa el dicho señor obispo [Juan de Velasco]»; AMH, Leg. 2, n.º 27.

⁹⁹ LOPE TOLEDO, J.M.º, *Un lustro en la vida de Haro (1517-1522)*, Logroño, 1948, p. 48; Ídem, «Don Íñigo Fernández de Velasco y el convento de la Piedad de Casalarreina», *Berceo*, n.º 27, 1953, p. 257. Gil de Zúñiga adjudica las palabras al condestable Íñigo Fernández de Velasco sin darse cuenta de que Lope de Toledo, cronista de La Rioja, las había empleado como figura literaria; GIL DE ZÚÑIGA, R., *Monasterio de La Piedad a través de las fuentes escritas de su archivo (monografía histórica)*, Casalarreina, 1990, p. 48. Tampoco se percata de ello Begoña Alonso; ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica...*, p. 83; adjudica la frase al condestable Íñigo y lo repite en otras publicaciones. En realidad se trata de un verso del prólogo a *Los milagros de Nuestra Señora* donde evoca un *locus amoenus* «Yo, maestro Gonzalvo de Verçeo nomnado,/ iendo en romería caeçi en un prado/ verde e bien sençido, de flores bien poblado,/ logar cobdiciaduoero para omne cansado».

¹⁰⁰ AHN, Nobleza, Frías, C. 416, D. 23 y 24. HERGUETA Y MARTÍN, D., *Noticias históricas...*, p. 264; MOYA VALGANÓN, J.G., *Convento de la Piedad de Casalarreina*, Logroño, 1986, p. 1; GIL DE ZÚÑIGA, R., *Monasterio de La Piedad...*, pp. 46-47.

¹⁰¹ GIL DE ZÚÑIGA, R., *Monasterio de La Piedad...*, pp. 40-41.

¹⁰² AHN, Nobleza, Frías, C. 416, D. 23 y 24. Los datos del testamento y codicilo, con amplios extractos, en GIL DE ZÚÑIGA, R., *Monasterio de La Piedad...*, pp. 53 y ss.; también, MOYA VALGANÓN, J.G., *Convento de la Piedad...*, p. 1.

y su entierro pues ordena que su cuerpo sea sepultado en el monasterio de San Agustín de Haro y que sobre su sepultura no se pusiera tumba elevada sino una piedra a ras de suelo y un letrero que dijera «O Jesus no mires mys males porque no olvides tu nonbre»¹⁰³. Sin embargo, era muy consciente de que estaba levantando la iglesia del monasterio con una traza específicamente pensada para entierros como recurso para conseguir rentas con las que el monasterio se pudiera concluir y mantener. Por ello dice: «encargo la conçiencia del dicho mi heredero [el condestable] para que la sepoltura de la capilla mayor e las de los lados de la dicha capilla mayor y las de las capillas hornezinas mire mucho que las de syn ninguna afiçion dandolas a quien mas diese por ellas por lo que con lo que dieren por las dichas sepolturas se pueda acavar el monasterio e por esto yo mando que mi cuerpo no sea mudado del monasterio de Santo Agostin de Haro»¹⁰⁴. Para mayor seguridad, reserva que las sepulturas no las puedan conceder los señores de la Casa de Velasco –a los que ha nombrado patrones– sin autoridad y consentimiento de la abadesa, para que se dieran a quienes mayor beneficio reportasen al monasterio.

La obra, que es grandiosa, no estaba concluida y finaliza el testamento volviendo a recordar a sus cabezaleros que cualquier dinero que quedara se emplee «para acabar el monasterio e quarto de casa que queda cabe el». Pero podemos deducir que en 1519 estaban concluidas la cabecera, la nave y las capillas hornacinas de la iglesia.

No se ha reparado en que el obispo Juan de Velasco hacía junto al monasterio «un quarto de casa» «cavo el dicho monasterio» y pide que también esta residencia se arriende «a la persona que mas probecho truxese al monasterio» con la salvedad de que sea siempre a mujer y «no puedan dar el dicho quarto a ningund hombre syno a muger por la honestidad de estar tan çerca del monasterio». Seguramente este aposento estaba pensado como residencia propia del obispo y ayuda a comprender la presencia de la tribuna en el lado del Evangelio de la iglesia pues estaba prevista una comunicación con el palacio mediante un corredor

¹⁰³ El obispo eligió el nombre del convento «Nuestra Señora de la Piedad para que toviese piedad de su anima e remision de sus pecados» y seguramente los párrafos de salmos que se repiten en el friso de la iglesia y del coro: Del Salmo 115: Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam; del Salmo 103: Domine, non secundum peccata nostra facias nobis/ Neque secundum iniquitates nostras retribuas nobis; del Salmo 116: Quid retribuam Domino pro omnibus qua[e] retribuit mihi?. Algunos de estos salmos se rezaban y cantaban en las Vísperas del domingo de Resurrección y Juan de Anchieta, en tiempos del obispo Velasco, compuso un doliente motete con el verso mencionado del salmo 103 y otro tanto hizo Josquin des Pres en publicación de 1503..

¹⁰⁴ AHN, Nobleza, Frías, C. 416, D. 23 y 24.

que podía colocarse bajo los arbotantes dispuestos sobre las capillas hornacinas, como ha sugerido Moya Valgañón¹⁰⁵. Junto al coro alto del convento y debajo de él existen dos estancias que pudieron pensarse para alojar al obispo. Llevan magníficas ventanas abiertas al exterior y a la nave lateral de la iglesia y tienen puerta de acceso propia aunque se encuentra cegada. Son estas las habitaciones que podían comunicar con la tribuna del crucero mediante el corredor que no llegó a finalizarse, aunque existe acceso desde las habitaciones señaladas y los vanos de la tribuna también están adornados por el lado visible ahora bajo el tejado de la nave lateral.

Este aposento se prolonga por una larga construcción en la que los miradores orientados hacia el río Oja se cierran con arcos escarzanos, iguales a los vanos abiertos en el coro de la iglesia y aun a las ventanas de asiento que originalmente se abrían en los dos pabellones fuertes dispuestos a los lados de la galería de columnas torsas del palacio del condestable en la misma localidad, por no mencionar el mirador de la torre izquierda de la casa del Cordón de Burgos. Esta fachada en la vega del río muestra la preferencia de Rasines, al que adjudicamos la obra, por un gótico desornamentado que fía el resultado final en la monumentalidad aportada por la armonía proveniente del empleo de un estilo severo y estructural. En este palacio construido por el obispo Juan de Velasco pernoctó el cardenal Adriano de Utrecht recién elegido Papa. A Casalarreina llegó, junto con el condestable Íñigo Fernández de Velasco y una larga comitiva, el 13 de marzo de 1522. Se ha confundido con el palacio del condestable, pero no se puede dudar de la noticia dada por Blas Ortiz, secretario personal y capellán del cardenal y, con anterioridad y mientras se levantaba el palacio, provisor del obispado de Calahorra-La Calzada¹⁰⁶.

Mencía de Velasco, hermana del obispo, por las mismas fechas –desde 1511– se propuso levantar un convento de monjas clarisas y un hospital anexo en Briviesca, con lo que repetía el esquema organizativo del mo-

¹⁰⁵ MOYA VALGAÑÓN, J.G., *Convento de la Piedad...*, p. 5.

¹⁰⁶ A diferencia del palacio que el condestable Bernardino había levantado en Casalarreina, Blas Ortiz señala que el palacio en el que se alojó Adriano de Utrecht se levantó a expensas de Juan de Velasco: «Die sequenti in villam de La Reina, ubi erat palatium celebre impensis domini Ioanis a Velasco quondam episcopi Calagurritani extractum, pervenit, ibique illa nocte requievit», ORTIZIUM, Blasium, *Itinerarium Adriani sexti ab Hispania unde summus acersitus fuit pontifex, Romam usq[ue] ac ipsius pontificatus eventus*, Excusum Toleti, per Ioannem ab Ayala, 1546. ANGUIANO, M. de, *Compendio historial de La Rioja, de sus santos y milagrosos santuarios*, Madrid, por Antonio González de Reyes, 1704, p. 66. LOPE TOLEDO, J.M.º, «Don Íñigo Fernández de Velasco...», p. 257.

nasterio de Santa Clara y hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar. Se desconoce si el propósito inicial del obispo Juan de Velasco pudo ser una propuesta semejante. En el hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar vivió durante años su fundador, el conde de Haro, y tenía comunicación con la cabecera del templo del monasterio. También estaba previsto el acceso a la iglesia en el hospital del Rosario de Briviesca y finalmente se construyó una tribuna en el aposento que Juan Fernández de Velasco, VI condestable, se reservó en este hospital. Debido a la disposición elegida para el convento de Casalarreina, la comunicación entre el aposento y la cabecera de la iglesia era más compleja y debía volar por encima de la nave de las capillas hornacinas.

En Castroverde de Cerrato, de visita en su obispado palentino, el 15 de marzo de 1520 Juan de Velasco se sintió enfermo y otorgó un codicilo antes de morir. Ahora pedía ser sepultado en la iglesia parroquial de Casalarreina y que fuera trasladado al monasterio cuando concluyeran las obras para sepultarle donde determinaran sus testamentarios. En el testamento de 1519 dejaba a sus herederos que poblasen el monasterio con elección libre de la orden que prefirieran, con tal de que fuera femenino. En el codicilo se sincera y dice que su voluntad era que, cuando se tuvieran que encerrar las monjas en el monasterio, la elección de monjas la hiciera personalmente «la beata de Avila soror María residente en el monasterio de Santo Domingo de Villanueva de la diócesis de Avila», es decir, la beata María de Santo Domingo por la que los condes de Nieva, primos del obispo, también tuvieron predilección como otros muchos personajes de la corte del rey Fernando el Católico comenzando por el arzobispo Cisneros. Juan de Velasco dice «que agora tenia la misma boluntad» aunque la elección final la dejaba en manos de sus testamentarios.

El 22 de octubre de 1522 los testamentarios del obispo finalizan su compromiso y transfieren el monasterio a los duques de Frías, patronos del convento, para que lo pueblen con monjas en el plazo de tres años «considerando la construcción y hedificación e dotación del dicho monasterio no avia quien tan congruentemente la hiziese y las nesçesidades del dicho monasterio pudiese suplir como sus señorías»¹⁰⁷. A falta de dotación de mobiliario, el edificio había de estar concluido. En el traspaso se capitula también que en el plazo de dos meses después de

¹⁰⁷ AHN, Nobleza, Frías, C. 416, D. 25 y 26.

poblarlo con monjas, se trasladara el cuerpo del obispo a la capilla mayor donde dispusieran los duques y mereciera el obispo. El 1 de agosto de 1523, el condestable Íñigo Fernández de Velasco y su sobrina Isabel de Velasco y Guzmán, hija de los duques de Medina Sidonia, escriben al papa Adriano VI y le señalan que el monasterio –que ya conoce por haberse alojado en el palacio adjunto– es obra suntuosa que dispone de lo principal pero que el obispo fundador no había dejado recursos para dotarlo convenientemente pero que si se dispone bajo la regla dominica y se admite a María de Velasco, hija del condestable y abadesa de Santa Clara de Medina de Pomar, como priora entonces Isabel de Velasco donará al monasterio todos sus bienes que alcanzan 22.000 ducados¹⁰⁸. Sin embargo, poco después, el 23 de septiembre de 1523, los duques de Frías llegaron a un acuerdo con el general de la orden de predicadores –fray García de Loaysa, confesor de Carlos V– que contempla a la sobrina donante como priora. El condestable Íñigo Fernández de Velasco y María de Tovar ceden el monasterio a su sobrina Isabel de Velasco, que se compromete a aportar ocho millones de maravedís como dote y García de Loaysa lo recibe de esta asignando seis millones al convento y los otros dos, a los religiosos que habrían de residir allí para atender el monasterio¹⁰⁹.

El día 2 de octubre de 1523 el prior de San Ildefonso de Toro, por comisión del padre general de la orden, toma posesión del convento ante los alcaldes de Haro, que se la otorgan. La ceremonia certifica que las obras de arquitectura han concluido¹¹⁰. El 20 de octubre de 1524 es bendecido el monasterio e ingresan Isabel de Velasco –que adopta el nombre de

¹⁰⁸ RUIZ DE LOIZAGA, S., *Documentación medieval de la diócesis de Calahorra-Logroño en el Archivo Vaticano (siglos XIV-XV)*, Roma, 2004, pp. 257-259. La dotación ofrecida se refiere al mantenimiento de las monjas y al amueblamiento, pues el edificio estaba concluido y se mencionan acabadas las siguientes partes: «ecclesia, campanili et claustro, refectorio, dormitorio et aliis officinis necessariis».

¹⁰⁹ El duque de Medina Sidonia, hermano de Isabel de Velasco, le debía 9 millones de maravedís. Isabel se reservó uno para sí que finalmente fue también para el convento pues en un letrado de la cabecera con forma de tabula ansata se señaló que había dejado 25.000 ducados. La entrega de los 8 millones de maravedís se produjo entre 16 de mayo de 1525 y 8 de diciembre de 1531; GIL DE ZÚÑIGA, R., *Monasterio de La Piedad...*, p. 93.

¹¹⁰ Los alcaldes ordinarios de Haro «tomaron por la mano al dicho reverendo padre fray Pedro Lozano y le hicieron abrir la Puerta principal del monasterio de nuestra Señora de la Piedad y le metieron dentro y metido, le introdujeron por todas las ofecinas de la Casa y monasterio en señal de posesion y despues por las guertas y molindas y ansi continuando la dicha posesion cabó en la guerta con una morisca [azadilla] y despues vino al coro del monasterio y tañio las campanas a missa y dijo missa rezada, todo en señal de posesion y libre y quita y pacíficamente»; GIL DE ZÚÑIGA, R., *Monasterio de La Piedad...*, p. 74.

María de la Piedad– y cuatro monjas llegadas de Toledo¹¹¹. El 24 de octubre de 1524, los duques de Frías ratifican en Casalarreina los acuerdos anteriores en presencia de los priores de San Pablo de Burgos y Santo Domingo de Vitoria¹¹². Añaden algunas nuevas capitulaciones, entre las que nos interesa la referida a la conversión del palacio del obispo en el colegio de la orden para lo que asignan dos millones de maravedís de la dotación de la madre abadesa: «que en el quarto y aposento que esta hecho junto con el dicho monesterio se haga y plante un colegio de frayles estudiantes de la dicha horden»¹¹³. Otro acuerdo se refiere a la sepultura del obispo. Conforme al acuerdo con los testamentarios, debía hacerse en el plazo de dos meses del poblamiento del monasterio y ahora acuerdan colocarla en el centro de la capilla principal: «yten que por quanto la sepultura de jaspe que agora se haze para el señor obispo no esta acabada ni hecha en perfición que las dichas priora, monjas e convento sean obligadas a la hacer pulir e acavar en toda perfición y asentarla en medio de la capilla preñçipal a do se a de poner su cuerpo»¹¹⁴.

La abadesa y las monjas aprueban la escritura el 4 de noviembre y, como es norma en los conventos religiosos, lo vuelven a aprobar el 5 de noviembre y el 7 de noviembre de ese año de 1524, ya dentro del convento. De hecho el acto se celebra en la sala capitular «que es en la claostra» y ambos espacios habían de estar concluidos como indica Moya Valgañón¹¹⁵.

Posiblemente la obra del convento sea resultado de la colaboración de Felipe Bigarny y Juan de Rasines¹¹⁶. En abril de 1513 contrata Juan de

¹¹¹ GIL DE ZÚÑIGA, R., *Monasterio de La Piedad...*, p. 80. La abadesa tomó el hábito el día 30.

¹¹² AHN, Nobleza, Frías, C. 416, D. 28 y 29. Reproduce estos documentos, a partir de una copia conservada en Logroño, LOPE TOLEDO, J.M.º, «Don Íñigo Fernández de Velasco...», pp. 258-270.

¹¹³ La orden acabó renunciando al colegio de estudiantes en el capítulo celebrado en Lyon el 10 de junio de 1536; AHN, Nobleza, Frías, C. 416, D. 39.

¹¹⁴ También se ha leído, equivocadamente, «escultura de jaspe» en lugar de sepultura de jaspe y se ha buscado su posible destino. A pesar de ser diferente material, la autora de esa lectura sugiere que se adquirió mármol de Carrara para el bulto del obispo el 6 de julio de 1555 y se apoya en la conocida noticia del contrato en el que medió Juan de Lugano para la adquisición de dos bultos, dos almohadas y cuatro escudos para el IV condestable Pedro Fernández de Velasco; ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica...*, p. 175, nota 359. El obispo descansa bajo el bloque de jaspe que se labró en 1524.

¹¹⁵ AHN, Nobleza, Frías, C. 416, D. 28 y 29. LOPE TOLEDO, J.M.º, «Don Íñigo Fernández de Velasco...», pp. 258-270; MOYA VALGAÑÓN, J.G., *Convento de la Piedad...*, pp. 1-4.

¹¹⁶ Isabel del Río destacó que Bigarny pudo desempeñar un papel protagonista en el diseño y decoración del convento; RÍO DE LA HOZ, I. del, *El escultor Felipe Bigarny...*, p. 132. Está documentada su participación en la portada y ha de estar detrás de las puertas

Rasines el sepulcro de Santo Domingo de la Calzada conforme a un dibujo de Bigarny y en junio de ese mismo año el obispo de Calahorra-La Calzada, Juan de Velasco, adquiere terrenos para la construcción del monasterio y posiblemente ya contaba con los planos. Como el obispo tenía intención de construir el convento con anterioridad a 1509, cabe la posibilidad de que encargara la traza a Simón de Colonia, que hacía el palacio del condestable en esta localidad¹¹⁷. Algunos elementos formales apuntan hacia el arquitecto alemán, aunque la presencia en casa de Bigarny de un huésped cuyo hijo se llamaba Rodrigo¹¹⁸ –en febrero y marzo de 1516– se ha alegado para justificar la intervención de Juan Gil de Hontañón en el planteamiento del edificio o, al menos, en su supervisión. Ciertamente el diseño trebolado de la cabecera se relaciona con diversas construcciones para uso funerario que levantó Juan Gil. Como en otras obras de este arquitecto, se emplean trompas de terceletes para unir los paños de los brazos con las capillas hornacinas y a la vez conservar en altura la disposición cruciforme dibujada por la cabecera trebolada, aunque en Casalarreina los extremos trebolados se cubren con terceletes sin nervios diagonales en una solución atrevida y poco común que no se utiliza en el resto de las capillas treboladas –tampoco en Berlanga–, pues todas las demás emplean terceletes y nervios cruces para construir los extremos seisavados. La supresión de los nervios diagonales en la cabecera de Casalarreina remite al sistema empleado

adornadas al romano en la sacristía, en el coro y en algunos otros espacios. A la nómina de artistas documentados en relación con Bigarny y Juan de Valmaseda, añadimos el nombre de Guillén de Holanda, criado de Bigarny en diciembre de 1517, con quien se puede relacionar una parte considerable de la escultura figurativa y ornamental. Véase también, CUESTA, J., «La documentación del retablo...», pp. 9-11.

¹¹⁷ Desde 1488 las autoridades municipales de Haro recurren a maestre Simón para informar y supervisar algunas de las obras civiles –puentes– y eclesiásticas que acometen. Simón de Colonia está documentado en Haro en 1488, 1498, 1499, 1501, 1502 y 1509; AMH, Actas. El palacio de Casalarreina debió de comenzar a construirse al tiempo de casarse Bernardino Fernández de Velasco con la princesa Juana de Aragón: en 1500 se desposaron en Valencia; en 1501 el condestable ratificó el desposorio en Zaragoza, y en 1502 se velaron en Toledo en presencia de la Corte y de los reyes. El palacio seguía en construcción en 1510: el 6 de septiembre de este año, en Zaragoza, el condestable fundó un mayorazgo a favor de su hija Juliana Ángela y entre los bienes incorporados se mencionan «las casas que yo agora fago en la Casa de la Reyna», ARCHV, Pl. Civiles, Lapuerta (F), 2736.

¹¹⁸ RÍO DE LA HAZ, I. del, *El escultor Felipe Bigarny...*, p. 140. ARCHV, Pl. Civiles, Moreno (F), C. 1086-2: «a primero día de mes de março por carta de dicho maestre Filipe di a Juanico de los Moços y a Rodrigo hijo del huespide una carga de trigo para llebar a la casa de la Reyna», «a doze dias del dicho mes de março por carta de dicho maestre Filipe di a Juanico de los Mozos y a Rodrigo hijo del guespede de maestre Felipe una carga de trigo para llevar a la Casa de la Reyna». Era frecuente que en la contratación de obras se previera la actuación de un supervisor, aunque nada tuviera que ver con el diseño y ejecución de la obra: cuando en mayo de 1523 Martín Ruiz de Álbiz contrató la realización de la iglesia de Santa María de la Redonda, los parroquianos impusieron la posibilidad de actuación de un «sobrestante» siempre que no fuera vecino de Logroño.

por Simón de Colonia para generar la bóveda estrellada de la capilla del condestable en la catedral de Burgos. Con Juan Gil se podría relacionar también el arco carpanel trilobulado del acceso al convento –aunque es muy común en el tardogótico– y el diseño de las dos bóvedas finales del coro, si bien son habituales en el ámbito de Simón de Colonia. De nuevo a Juan Gil, o tal vez al citado autor alemán, puede corresponder el diseño de los tres tramos de la nave central. Cada tramo o capilla de esta nave se cubre con terceletes atravesados –sin cruceros diagonales– que dibujan en el centro de la capilla un cuadrado girado. El diseño se completa con contraterceletes y ligaduras de forma que en cada tramo se presenta una estrella de cuatro puntas creada con terceletes y supresión de nervios diagonales. Esta original solución carece de combados pero recuerda el abovedamiento de la capilla de la Inmaculada de la catedral de Palencia que luce las armas del obispo fray Alonso de Burgos –dominico como Juan de Velasco–. Esta capilla palentina fue levantada bajo la maestría de Bartolomé de Solórzano pero su traza se ha adjudicado a Simón de Colonia¹¹⁹. Las columnas del sotacoro del convento –y las de la panda sur del primer piso del claustro– que están adornadas con dibujo en panal son semejantes a las del coro de la capilla de Mosén Rubí de Bracamonte que se levantó a partir de una traza y condiciones dadas por Juan Gil y Juan Campero¹²⁰, pero se puede sostener que el diseño lo tomaron de los artífices de Casalarreina. De hecho, también las columnas de la tribuna del convento de la Piedad, las del cuerpo superior de del claustro y algunas de las del pórtico de entrada enmarcan las figuras en hexágonos de extremos conopiales repartidos a tresbolillo, de modo que el motivo hubo de surgir en talleres burgaleses de donde proceden Colonia, Bigarny y los escultores documentados en Casalarreina.

Otros elementos respaldan una amplia actividad de Rasines que declaró que había vivido con el obispo promotor, posiblemente en el gran palacio que el propio Rasines hubo de construir. El montañés está documentado en Casalarreina en 1517, en Zarratón en 1520 y estuvo presente en el territorio desde 1513, es decir, durante los años en los que se levantó la mayor parte del monasterio. En el convento de la Piedad y en

¹¹⁹ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El Gótico español...*, pp. 67 y 85. La crucería de terceletes atravesados se conoce en el foco burgalés y alcanza el ámbito parroquial en la nave de la iglesia de Fuencivil (Burgos). Este tipo de abovedamiento lo empleó tempranamente y en varias ocasiones Juan Guas –por ejemplo, en el claustro bajo de San Juan de los Reyes de Toledo– y también se encuentra en obras de artífices relacionados con él; así en la catedral de Palencia donde trabajaron Juan de Ruesga, los Solórzano y Juan Gil.

¹²⁰ RUIZ-AYÚCAR ZURDO, M.ª J., *Juan Campero, maestro de cantería*, Ávila, 2006, pp. 26-28.

el monasterio de San Miguel del Monte, las capillas hornacinas no están alineadas con los límites del crucero pues prima el deseo de remarcarlo. Como ha destacado Javier Gómez¹²¹, ni Juan Gil ni su hijo Rodrigo Gil de Hontañón –que puede ser más significativo– curvaron los terceletes y los diseñaron siempre como elementos puramente sustentantes, de modo que su disposición rectilínea se puede considerar una suerte de firma personal. Por el contrario, la curvatura de los terceletes del crucero de Casalarreina se repite en la colegiata de Berlanga y en el coro del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, obras de Rasines. Además, los nervios combados abundan en la sacristía del convento de Casalarreina –una bóveda estrellada con una cuadrifolia extendida entre la clave polar y las claves de terceletes–, en la sala capitular –dos cuadrifolias desarrolladas hasta los límites de sus respectivas capillas mediante pies de gallo– y en el claustro –cuadrifolias en torno al polo, unas de perfil conopial y otras mixtilíneas se disponen en los ángulos y en el centro de cada panda mientras el resto de las bóvedas se resuelven con terceletes y ligaduras–. En Casalarreina, la diferencia de altura de las capillas hornacinas con la capilla mayor se salva tendiendo arbotantes en un momento en el que es poco frecuente utilizarlos. Rasines los volvió a emplear para voltear el peso de la capilla mayor de la catedral de Santo Domingo y, además, en uno de los informes que emitió en Salamanca defiende su empleo en iglesias de naves a diferentes alturas¹²².

No se puede descartar que Bigarny tuviera un protagonismo en la dirección de las obras que fuera más allá de lo decorativo. La presencia de extraños capiteles de indudable inspiración clásica –a pesar de su libre y peculiar diseño (combinan las molduras de una cornisa con las de un capitel toscano)– y la superposición de elementos góticos y proto-renacentistas en el sotacoro, en la tribuna y en el espacio de acceso al comulgatorio indican la actividad de otros arquitectos desconocidos o la

¹²¹ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El Gótico español...*, p. 96. Destaca que Rasines fue el «maestro que primero y con mayor frecuencia curvó los terceletes». La primera bóveda con terceletes curvos es la del crucero de la catedral de Palencia, de 1496, que se adjudica a Simón de Colonia mientras dirige las obras catedralicias Bartolomé de Solórzano; HOAG, J.D., *Rodrigo Gil de Hontañón...*, pp. 29-32; GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *El Gótico español...*, p. 92. Curiosamente la relación que presentan los cruceros del convento de Casalarreina y de la catedral de Palencia –ambos con terceletes curvos– se extiende al diseño de las naves. En las cinco capillas de la nave del convento riojano se emplean variantes muy parecidas a las utilizadas en las cuatro bóvedas del crucero palentino que flanquean a la construida en el centro del espacio en 1496. El original cierre de las naves centrales del convento de Casalarreina también se repite en un tramo de la iglesia del monasterio de San Francisco en Medina de Rioseco.

¹²² CASTRO, A., «La polémica en torno a la planta de salón en la catedral de Salamanca», *Academia*, n.º 75, 1992, p. 394; BARRÓN GARCÍA, A.A., «Sobre las obras de madurez...», p. 236.

intervención de Bigarny en la arquitectura. Por otra parte, la portada de la iglesia se cobija bajo pórtico como en las iglesias de Bañares y Zarratón que levantó Martín Ruiz de Álbiz, arquitecto relacionado con Simón de Colonia. La cabecera de la iglesia de Zarratón, acabada por Ruiz de Álbiz en 1520, se cubre con una crucería muy semejante a la empleada en el coro del convento de la Piedad y la misma relación existe entre la crucería que sustenta el coro de Zarratón y las de la sala capitular del convento. También es indudable que la decoración figurativa y vegetal del coro de la parroquia de Zarratón la tallaron los mismos artífices que decoraron las ménsulas del claustro del convento de Casalarreina. Abundando en la misma relación, Ruiz de Álbiz utiliza los hexágonos dispuestos en panal en el antepecho y pasamanos del coro de Zarratón de manera que este motivo pudo surgir en el taller de Simón de Colonia. Otro cantero que pudo intervenir en Casalarreina es San Juan de Arteaga. Arteaga era pariente de Ruiz de Álbiz y reprodujo el seisavo de la cabecera del convento de la Piedad y los terceletes curvos del crucero en la iglesia parroquial de Leiva, ya fuera por iniciativa propia, lo más probable, o ejecutando un plan de Juan de Rasines; se estaba ejecutando en 1523. Ruiz de Álbiz y Arteaga utilizan los terceletes curvos presentes en Casalarreina en la colegial de la Redonda de Logroño que dirigieron entre 1523 y 1529.

El sepulcro del Santo y la obra del coro de la catedral de Santo Domingo de la Calzada

En 1508 el cabildo calceatense estaba concluyendo la renovación de la capilla del Santo cuando falseó un pilar y arrastró las cuatro capillas del crucero que apoyaban en él¹²³. El hundimiento afectó colateralmente al sepulcro del Santo y arruinó el coro¹²⁴. El desastre se recoge en la impetra de Fadrique de Portugal y se detalla en uno de los milagros del Santo recopilados por Texada, pero es probable que si el mausoleo hubiera sufrido graves destrozos, se hubiera aludido a ellos en la impetra de 1508 por el fuerte impacto que podría haber tenido en la recogida de la limosna.

¹²³ La impetra de 22 de mayo de 1508 de Fadrique de Portugal lo explica así: «estandose acabando de hazer dos capillas de la Santa Iglesia de la Calzada, se cayo un pilar y con el dieron en tierra quatro capillas principales con el coro y avia sido mucho el dano que resultó»; GONZÁLEZ TEXADA, J., *Historia de Santo Domingo...*, pp. 401-402.

¹²⁴ BARRÓN GARCÍA, A.A., «Espacios funerarios...», p. 166.

Avanzadas las obras de reedificación del crucero, y cerca de su finalización, se proyectó un nuevo mausoleo para el Santo cuya traza y supervisión se confió a Felipe Bigarny, a pesar de que el contrato se firmó, el 11 de abril de 1513, con Juan de Rasines¹²⁵, que ya por entonces debía de estar al servicio o asociado con Bigarny y, posiblemente, vivía en el palacio del obispo de Calahorra-La Cazada en Casalarreina. Aunque en el contrato se habla de hacer la obra con alabastro nuevo –incluido en el costo del sepulcro–, el proyecto debía partir del máximo aprovechamiento de la sepultura anterior o, al menos, eso es lo que se hizo. El propio Juan de Rasines recordó en 1532 que había hecho «el remate» de alabastro del entierro del Cuerpo Santo¹²⁶. Recompuso el sepulcro con las piezas conservadas y únicamente añadió el ático de decoración floral de ritmo renacentista que actualmente corona el sepulcro. Se eliminó, por tanto, el remate de arcos apuntados al aire del que podemos hacernos una idea si observamos el sepulcro de San Juan de Ortega, levantado unos veinticinco años después de que se elevara el de Santo Domingo y teniendo muy presente el modelo del santo calceatense. El cierre de la tumba se adorna con paneles de motivos vegetales dispuestos en simetría axial y hubo de seguir modelos de Bigarny, aunque este tipo de adorno era bien conocido en esos años.

El sepulcro estaba rodeado desde 1503 por una reja baja que había labrado Arnao de Barsol, un rejero y relojero francés o flamenco establecido en la ciudad de Santo Domingo¹²⁷. La reja actual se instaló en junio de 1710 y fue regalo del arzobispo burgalés Manuel Francisco Navarrete que había nacido en Elciego y había comenzado su carrera eclesiástica en el obispado de Calahorra-La Calzada. Nada más ser elegido arzobispo de Burgos, escribió al cabildo calceatense solicitando que le vendieran el báculo pastoral que había pertenecido al obispo Pedro de Lepe, muy estimado por Navarrete. Los capitulares decidieron regalárselo en espera de alguna compensación mayor. En julio de ese año llevaron el báculo a Burgos para que entrara con él por primera vez en la catedral. En 1708 el arzobispo manifestó su deseo de renovar

¹²⁵ PRIOR UNTORIA, A., *La catedral...*, p. 95. MOYA VALGANÓN, J.G., *Documentos...*, pp. 26-27.

¹²⁶ ACSDC, Leg. 25/1, «fecit el remate corporis sancti beati Dominici ex alabastro».

¹²⁷ Arnao seguía activo en 1527. El 11 de septiembre de este año contrató la realización de una reja para una capilla en San Francisco de Logroño que debía forjar como otras hechas para la capilla de Bartolomé Poza en Santa María de Palacio; ÁLVAREZ CLAVIJO, M.ªT., *Logroño en el siglo XVI. Arquitectura y urbanismo*, Logroño, 2003, apéndice documental.

la reja que rodeaba el sepulcro del Santo y el cabildo calceatense envió una traza dibujada por Domingo de Elcaraeta. En octubre de 1709 el rejero que la había forjado quiso asentarla pero el cabildo no sabía si, además de la reja, el arzobispo regalaría el pedestal pétreo. Averiguado que no sería así, los capitulares consideraron hacerlo de jaspe o piedra de Anda (Álava) como finalmente eligieron. Del pedestal se encargó un maestro de Durango que instaló la reja en junio de 1710. La vieja reja se regaló a las monjas bernardas para que la dispusiesen en el coro del convento¹²⁸. Elcaraeta, vecindado en Santo Domingo, ha de ser autor de los ángeles del remate del sepulcro que se han considerado obra del Renacimiento¹²⁹, pero el tratamiento del cabello, la gesticulación movida e, incluso, el material –son de madera y no de alabastro– sugieren que se añadieron a comienzos del siglo XVIII.

Poco después de la ruina de las capillas del crucero, el cabildo catedral contaba con un plan de reedificación que tenía previsto renovar la capilla mayor, dotarla de un retablo suntuoso y levantar un nuevo coro. Es probable que el proyecto arquitectónico se encargara a Juan de Rasines durante el obispado de Juan de Velasco, aunque también se ha adjudicado a Felipe Bigarny¹³⁰. El 16 de octubre de 1517, el obispo Juan Castellanos de Villalba publica una impetra que recoge, en parte, el texto de la que había otorgado Fadrique de Portugal en 1508: «nos fue hecha relacion que la dicha yglesia fue cayda pocos dias ha e que en el edificio e reparos della se han gastado mucho dineros» y añade que «tienen necesidad de reparar el choro e rehedificar la capilla mayor de la dicha yglesia y hazer un altar muy sumptuoso e otras cosas»¹³¹.

Reedificadas las capillas del crucero, se acometió la obra del coro que dispusieron en alto, como se emplazaba en Nájera en ese momento. Se estaba construyendo en 1517 según recoge la impetra de ese año que lo califica de «muy singuloso». Rasines lo levanta en altura en el espacio in-

¹²⁸ ACSDC, Libro XVII de Actos Capitulares, 1703-1707, ff. 72v, 76v, 79r, 81v, 125r y 148r; Libro XVIII de Actos Capitulares, 1707-1711, ff. 103, 110v, 111r, 139v, 140v y 141. Se pagaron 30 reales a Elcaraeta por la traza: ACSDC, Libro de la obra 1665-1713, f. 445r.

¹²⁹ ALONSO RUIZ, B., *Arquitectura tardogótica...*, p. 174.

¹³⁰ MORTE GARCÍA, C., «El retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada de "Maestre Damián Forment": obra maestra del Renacimiento español», en AZOFRA, E. (ed.), *La catedral calceatense...*, p. 11. Ídem, *Damián Forment, escultor del Renacimiento*. Zaragoza, 2009, p. 371.

¹³¹ ACSDC, Leg. 2/23.

mediato al crucero. El coro alto del monasterio de Santa María de Nájera también se ubicaba en el tramo de la nave mayor que limita con el crucero hasta que en 1535 decidieron retrasarlo a los pies de la iglesia. El coro de Santo Domingo de la Calzada estaba finalizado en 1521 cuando se contrata la sillería. No se conserva porque los capitulares decidieron, en 1598, apearlo sobre el suelo y retrasar un tramo su ubicación. Habían pretendido bajar el coro unos años antes y el 8 de marzo de 1594 acordaron publicar edictos en Santo Domingo de la Calzada, Burgos, Logroño, Pamplona y Vitoria para que maestros de cantería concursaran con propuestas para bajar el coro¹³². A Rodrigo de Rasines, nieto de Juan de Rasines, y a Francisco del Hornedal les pagaron 3.000 maravedís por una primera traza encargada por el cabildo, pero el proyecto final lo hizo Martín de la Haya¹³³.

¹³² ACSDC, Libro VIII de acuerdos capitulares, 1592-1595, f. 55v.

¹³³ ACSDC, Libro de obras 1576-1630, cuentas del 26 de abril de 1594; BARRÓN GARCÍA, A.A., «Espacios funerarios...», p. 156. Ídem, «Martín de la Haya, tracista y arquitecto», *BSAA*, LXXIV, 2008, pp. 113-126.



FIG. 1. Santo Domingo de la Calzada. Catedral. Capilla Valencia.



FIG. 2. San Miguel del Monte. Interior de la iglesia. Estado actual y dibujo del Semanario Pintoresco Español de 1853.

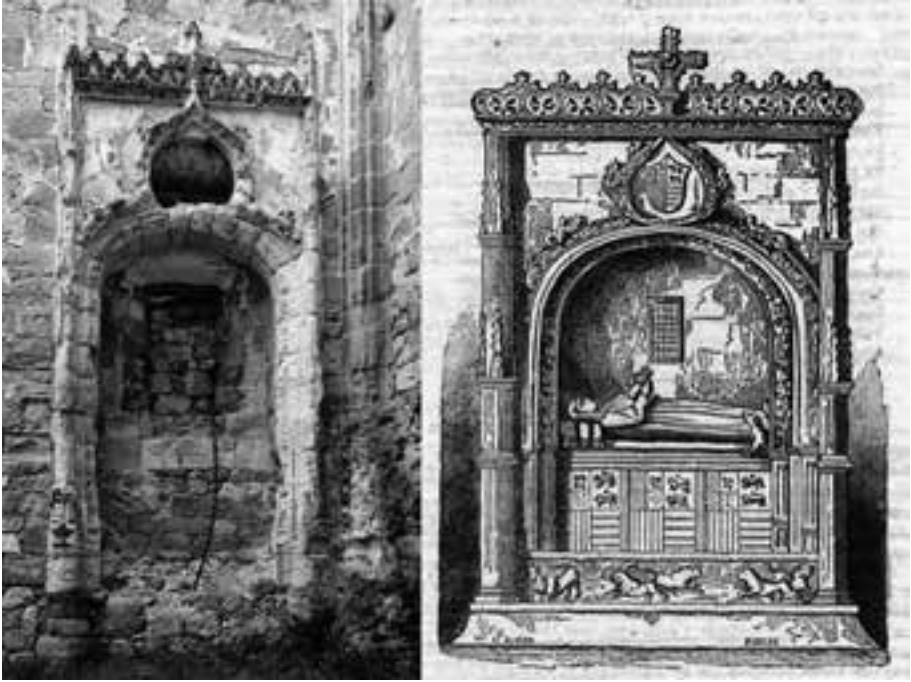


Fig. 3. San Miguel del Monte. Entierro de María de Guevara y Elvira Manrique.



FIG. 4. San Miguel del Monte. Portada. Bóveda del claustro.

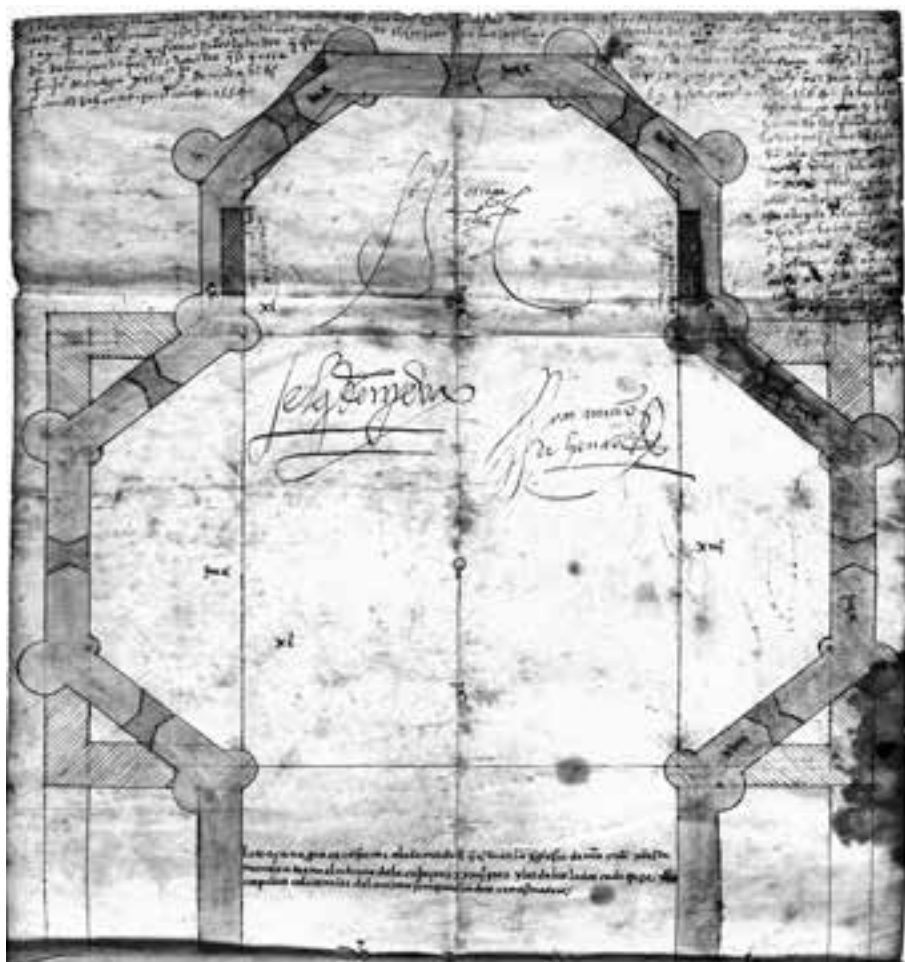


Fig. 5. La Estrella. Propuestas para la cabecera.



Fig. 6. Casalarreina. Convento de la Piedad.



Fig. 7. Casalarreina. Aposento del obispo Juan de Velasco.



Fig. 8. Casalarreina. Ventana del aposento del obispo.



FIG. 9. Casalarreina. Palacio del obispo hacia el río Oja , seguido del aposento propio, la iglesia y las dependencias del ala oeste del claustro conventual.



FIG. 10. Casarreina. Entrada al convento.



FIG. 11. Casalarreina. Cabecera trebolada de la iglesia, con terceletes sin nervios cruceros en los medios seisavos que conforman el trébol..



FIG. 12. Casalarreina. Tribuna.



FIG. 13. Casalarreina. Nave, con bóvedas de terceletes atravesados, y coro.

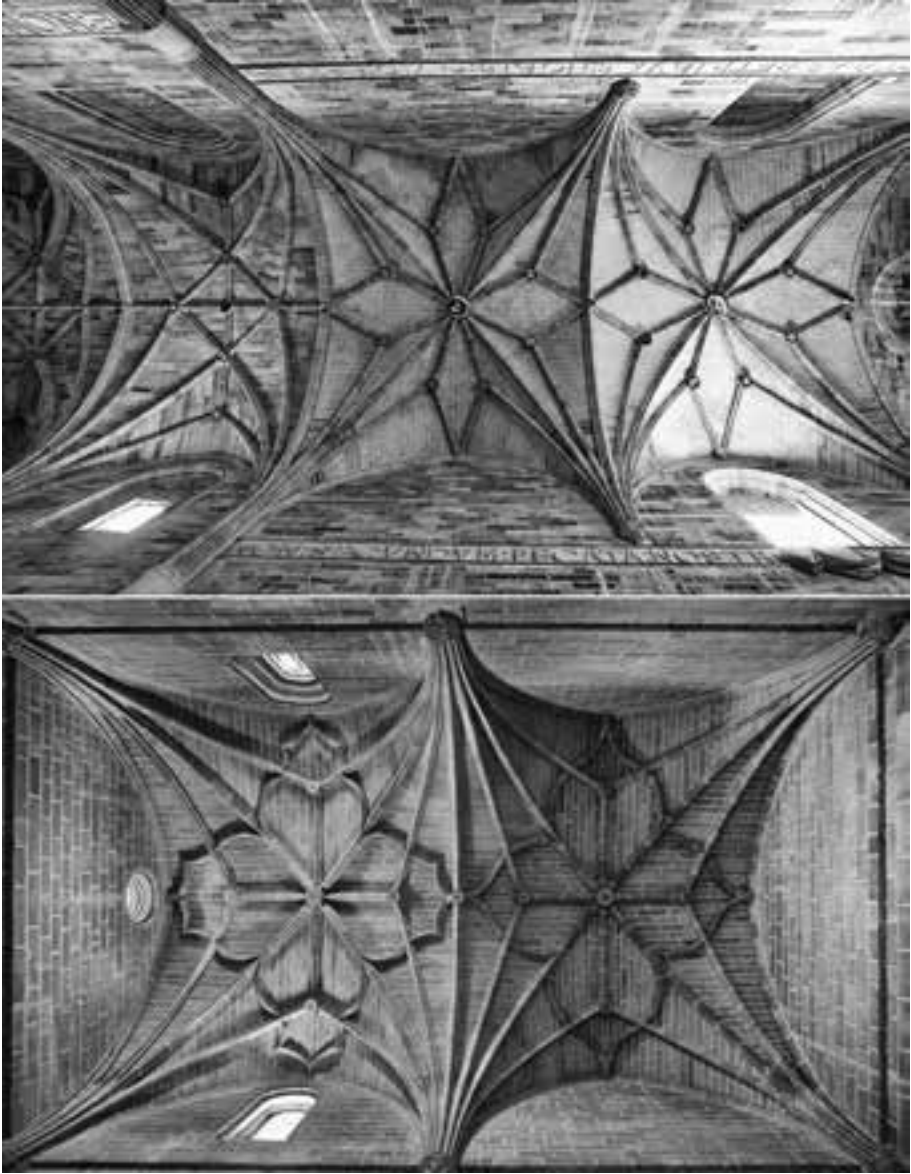


Fig. 14. Casalarreina. Bóvedas del coro y de la sala capitular.



Fig. 15. Casalarreina. Sotacoro y acceso al comulgatorio.



Fig. 16. Casalarreina. Columnas del pórtico, sotacoro y tribuna con tramas en panal en el fuste..



FIG. 17. Casalarreina. Puertas del coro y de la sacristía.



FIG. 18. Casalarreina. Pórtico.



FIG. 19. Casarreina. Claustro.



Fig. 20. Leiva. Bóvedas de la cabecera.



Fig. 21. Zarratón. Bóvedas de la iglesia y detalle del coro.



FIG. 22. Zaratón. Escalera del coro.



Fig. 23. Santo Domingo de la Calzada. Sepulcro del Santo.



Fig. 24. Santo Domingo de la Calzada. Remate del sepulcro.

A propósito de algunas esculturas salmantinas

Antonio Casaseca Casaseca
Universidad de Salamanca

Resumen

En el artículo se dan a conocer una serie de esculturas de la ciudad de Salamanca de gran valor histórico y artístico, aportando una serie de datos hasta ahora inéditos que vienen a completar la escasa información que teníamos de ellas. Así de la *Virgen de la Vega*, de la *Virgen del Rosario* de San Esteban y del *Ecce Homo* de la Catedral se aportan elementos gráficos inéditos que nos permiten un conocimiento más detallado de las mismas. De otras, como la *Anunciación* del primitivo retablo del monasterio de las Úrsulas, o el relieve que presidía el hospital de San Bernardino, hoy en el interior del convento de las Agustinas, que se creían perdidas, se han localizado y se dan a conocer por primera vez en este artículo.

Abstract

This article addresses a group of sculptures in the city of Salamanca with important historical and artistic value, offering previously unknown data that expands upon the scarce information we have about them. The article provides unpublished graphical evidence about the Old Cathedral's Virgen de la Vega, Saint Stephen Church's Virgen del Rosario and the New Cathedral's Ecce Homo sculptures that conveys a more detailed information about them. Further information is also offered for the first time about sculptures that were assumed to have been lost: the Annunciation from Úrsulas monastery's old altarpiece and the relief in Saint Bernardino's Hospital, which can be found today inside of Agustinas' convent.

La historia de la pintura y de la escultura salmantinas son escasamente conocidas si exceptuamos las referencias que se recogen en los trabajos de Gómez Moreno¹ y en algunos otros de diferentes autores dedicados a los grandes maestros locales de la escultura de los siglos XVII

¹ GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de la provincia de Salamanca*, Valencia, 1967.

y XVIII², así como un estudio monográfico sobre la pintura barroca, estudios generales de más que indudable y notorio interés que, pese a su mérito y aportaciones, muchas veces han prescindido de obras de arte de indiscutible valor artístico que eran desconocidas porque se localizan fuera de su lugar de procedencia o estaban alejadas y ocultas a las miradas de los investigadores. Don Manuel dio a conocer en varios de sus trabajos esculturas y pinturas salmantinas de suma importancia e interés mucho antes de ver la luz su catálogo monumental de Salamanca, publicado, como es sabido, en 1967 y elaborado y redactado a lo largo de los primeros años del siglo XX³.

Carecemos de un estudio –como se ha hecho en Ávila– que recoja, contabilice y precise con exactitud y rigor las más que considerables pérdidas sufridas en nuestro patrimonio artístico entre el inicio de las labores de campo realizadas por tan eximio investigador –a comienzos del siglo XX– para recoger los materiales en los archivos y monumentos locales y provinciales para la redacción del trabajo y la salida a la luz de este –más de sesenta años después–, y quizá sea mejor así para no rasgarnos las vestiduras y lamentarnos por las innumerables y más que importantes pérdidas y enajenaciones de muchas e interesantes obras artísticas que, curiosamente, coinciden con piezas de gran calidad, únicas diría yo, de las que nunca terminaremos de lamentar su pérdida. No pretendemos aquí, no es nuestra intención, revisar esas innumerables y sentidas «desapariciones» –algún día habrá que acometer esa ingente y ardua labor que espero que se inicie pronto–, sino tan solo llamar la atención sobre aquellas esculturas que son y resultan interesantes por su calidad o bien por la historia que las acompaña, inédita o poco conocida

² R. GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, y CASASECA CASASECA, Antonio. Sin intentar agotar las citas al respecto. Hemos publicado las monografías de los Paz, Antonio y Andrés; de Jerónimo Pérez, Pedro Hernández y Gonzalo Ramiro, por citar a algunos de los escultores salmantinos más importantes y conocidos del siglo XVII. El profesor Vasallo Toranzo ha publicado una monografía sobre Esteban de Rueda, haciendo mención especial a su obra en la capital, y un artículo en *Goya* donde se documentan varias esculturas de finales del siglo XVI y comienzos del XVII debidas a Sebastián de Ucete (VASALLO TORANZO, Luis, «A propósito del escultor Juan de Montejo», *Goya* (2004), n.º 299, pp. 77-79. Ídem. *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el Manierismo y el Barroco*. Zamora, 2004). CASASECA CASASECA, Antonio, «La escultura salmantina de finales del siglo XVI y el retablo de la iglesia de Santa María de los Caballeros». En *Homenaje a la Dra. María Concepción García Gainza* (en prensa), MONTANER LÓPEZ, Emilia, *La pintura barroca Salmantina*, Salamanca, 1987.

³ Por citar tan solo algunos de los más importantes: GÓMEZ MORENO, Manuel, *Garcí Fernández, pintor de Sevilla*, Cultura española, n.º 11, (1908), pp. 765-770. Ídem, *La capilla de la Universidad de Salamanca*. BSCEV, VI (1913-1914), pp. 321-329. En la primera se dan a conocer las tablas del pintor Garcí Fernández que se conservaban en el monasterio de las Ursulas, desaparecida ya una de ellas, la que representaba al Arcángel San Gabriel, y en el otro se publican por primera vez las esculturas de Felipe Bigarny conservadas del antiguo retablo de la capilla de la Universidad así como las dos tablas de la predela salida de los pinceles de Juan de Flandes.

la mayoría de las veces porque han permanecido ocultas a las miradas de los historiadores o sencillamente han pasado desapercibidas a los ojos de los estudiosos pese al interés que tienen a nivel local y nacional.

En el presente trabajo damos a conocer algunas esculturas salmantinas poco conocidas, así como precisamos ciertos aspectos históricos de otras, todas de más que indudable importancia para las artes plásticas locales y para la historia del arte en general, sin que nos haya motivado en la selección la mayor o menor antigüedad de las mismas.

Ecce Homo (Catedral Nueva de Salamanca) (fig. 1)

Un visitante que se acerque hasta la Catedral Nueva y pasee por la nave de la epístola en algún momento detendrá su pausado y lento caminar para fijar la vista delante de la capilla del Presidente Fernández de Liébana, donde admirará algunas pinturas de indudable interés atribuidas a Navarrete El Mudo⁴, pero también recabará su interés el *Ecce Homo* colocado en uno de los laterales de la capilla, talla singular que desde siempre hemos atribuido al escultor Pedro Hernández y que figura como procedente de la capilla que los Enríquez poseían en la desaparecida iglesia de San Adrián, por ellos fundada y panteón de la familia, cuyos escudos de armas ornaban la portada principal de la parroquia⁵ (fig. 5), aunque algún autor sitúa el origen de la imagen en la antigua iglesia de San Cebrián, de donde pasaría a la capilla de San Lorenzo⁶, al igual que la reja que hasta hace unos años dividía la capilla de Santa Catalina de la Catedral Vieja. Hasta aquí lo más o menos conocido de siempre, reiterado en la bibliografía artística sobre Salamanca, pero que obviaba el origen e historia de tan importante

⁴ Navarrete «El Mudo», pintor de Felipe II. *Seguidores y copistas*. Catálogo de la exposición, Logroño, 1995, pp. 290-299.

⁵ R. GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, *Las Catedrales de Salamanca*, Edit. Everest, León, 1978, p. 76. La capilla se describía así en 1609: «Luego esta un arco volado de piedra que hace la dicha nave colateral del lado del evangelio y tiene todo el arco una reja de hierro con su puertezuela y la dicha capilla tiene su altar con sus ymágenes de alabastro en blanco y en la mitad de la dicha capilla están los entierros con los bultos de hombre y muger que son de Alonso Enríquez y los goza el marques de la Piobera y en las paredes de la dicha capilla ay arcos incensos para los entierros todo es del dicho don Alvaro de Sande, marqués de la Piobera...», Archivo Diocesano de Salamanca (ADSa). Parroquia de San Adrián, *Libro de Visitas de 1609-1663*. Signatura 412/6, junio de 1609, folio 4v^o). El retablo de la capilla estaba dedicado a San Pedro y se describía de esta manera a mediados del siglo XVI: «Ytem dentro de la capilla de Alonso Enríquez fallaron otro altar de San Pedro todo de piedra de alabastro con su guardapolvo» (Ibidem, *Libro de cuentas de 1495-1552*. Signatura 412/8, folios 61r^o y 61 v^o). Los escudos de la familia se pueden ver con toda nitidez en la foto de la portada tomada por Clifford en la famosa expedición de 1853.

⁶ SÁNCHEZ y SÁNCHEZ, Daniel, *La Catedral Nueva de Salamanca*, Salamanca, 1998, p. 170.

escultura, pese a ser una obra singular muy querida y apreciada por los salmantinos y de más que indudable calidad artística.

Sobre el lugar de su procedencia, la capilla de los Enríquez, casi nunca discutida y generalmente admitida, salvo alguna excepción ya comentada, se pueden añadir ahora algunos detalles históricos que han pasado desapercibidos hasta hoy. Si nos tomamos la molestia de leer la inscripción que figura en la parte inferior de una gran tela, destrozada, que luce al fondo de un arcosolio sito en la capilla de Santa Catalina (fig. 2) sin que tan importante pieza tenga relación con el sepulcro que preside, pues este proviene de la cercana parroquia de San Isidoro, desaparecido su culto en el siglo XIX y reformado el templo varias veces ya entrado el siglo XX hasta convertirla en lo que hoy vemos, una dependencia de la Universidad dedicada a aularios donde reciben clase los alumnos de la licenciatura de historia del arte. En la precitada tela, donde campea un espectacular escudo con las armas de los Álvarez de Toledo y de los Enríquez, una inscripción nos informa con precisión de algunos pormenores históricos de la citada imagen. Así, sabemos que fue colocada y seguramente encargada por don Alonso Enríquez de Toledo, señor de Villalba de los Llanos, para presidir la capilla de sus antepasados, situada en San Adrián, dotando seis misereres para su culto y fundando dos capellanías perpetuas para su servicio, siendo don Alonso sepultado en la citada capilla el 7 de marzo de 1645. Años más tarde, el 19 de noviembre de 1707, su hijo y único heredero, Baltasar Henríquez, hijo póstumo, Marqués de Villalba, descubre los restos de su progenitor y le rinde el homenaje fraternal que no pudo ofrecerle en vida, renovando la capilla y colocando un nuevo monumento funerario, que sería inaugurado el 9 de enero de 1708⁷. Hoy, gracias

⁷ La inscripción y el soporte están muy mal conservadas, algunas líneas son casi ilegibles dado el estado de deterioro que presentan D. ALONSO ENRRIQUEZ DE TOLEDO (SE) ÑOR DE VILLABA DE LOS LLANOS / AVIENDO COLOCADO EN ESTA CAPILLA PROPIA DE SUS ASCENDIENTES (P)ARA ESPEJO () LAS FINEZAS DIVINAS / () DE LAS INGRATITUDES HUMANAS, LA SACROSANTA IMAGEN () EN ELLA VENERADA DE EL ECCE HOMO, CUIO SAGRADO CULTO / PROMOVIO CON LA DOTACIÓN DE SEIS MISERERES TODOS LOS AÑOS Y LA FUNDACION DE DOS CAPELLANIAS PERPETUAS / ACABO DE LA MUERTE QUE LLAMAMOS VIDA Y EMPEZO A VIVIR (PIADOSA PERSUASION DE CHRISTIANOS AFECTO) / LA / VIDA SIN RIESGO DE MUERTE

SU CUERPO

EN LA ESPERANZA SANTA DE LA RESURRECCION SEPULTADO EN ESTE LUGAR A 7 DE MARZO DE EL AÑO 1645 / FUE HALLADO Y RECONOCIDO CON DILIGENCIA, AUNQUE, CUBIERTO CON CAL COMO CASI ESEPTO DE LOS ULTRAJES (DEL) SEPULCRO / (CABAL) Y PERFECTA MENTE ENTERO. DESPUES DE 63 AÑOS. ESTO ES, A 19 DE NOVIEMBRE DE EL DE 1707

D. BALTASAR HENRIQUEZ, MARQUES DE VILLABA SU HIJO POSTHUMO Y UNICO HEREDERO. EL REVERENTE Y FILIAL OPSEQUIO / QUE NO PUDO RENDIRLE VIVO SE LE EXHIBIO MUERTO Y BESADOLE UNA Y MUCHAS VECES LA MANO BAÑADA EN SUS LAGRIMAS / LE V(INO) A COLOCAR EN ESTE MONUMENTO QUE RENOVU, AUNQUE BENEMERITO DE OTRO MAYOR Y MAS DIGNO. A 9 DE ENERO DE 1708.

a las fotografías de Charles Clifford tomadas en 1853⁸ y a un precioso y delicado dibujo del siglo XIX del exterior de la iglesia vista desde el atrio del convento de los Trinitarios, sabemos algo más de esta importante parroquia y cómo era la capilla funeraria que los Enríquez tenían en ella. La iglesia, en pleno centro de la ciudad, en la colación de los bregancianos, había sido fundada por Pedro de Anaya, jefe de estos repobladores, y las casas y palacios de sus descendientes se levantarían tiempo después en las zonas aledañas –torreón de los Anaya, casa de Abrantes, desaparecida pero que conocemos a través de un dibujo de comienzos del siglo XX⁹, torreón de los Sotomayor o torre del Clavero, palacio de Orellana– y algunas de sus fundaciones más representativas se situaban en lugares no muy alejados, tales como la capilla de los Anaya en el primitivo convento de Santo Domingo, la capilla de los Pereira en San Jerónimo y el propio colegio de San Bartolomé y la capilla homónima en el claustro de la Catedral Vieja.

La parroquia aparece citada en las tres versiones que se conocen del Fuero de Salamanca¹⁰, y por lo tanto su cronología sería anterior a 1147, dato confirmado por el estilo de algunos de los restos que se aprecian en los escombros que se pueden ver en las fotografías del interior realizadas por Clifford, donde se ve con toda nitidez algún capitel de mediados del siglo XII, semejante, quizá más historiado y de más calidad, a los que vemos en una de las crujías del claustro del monasterio de las Claras. El templo llegó en pie hasta mediados del siglo XIX, momento en que, como nos informan los historiadores José María Quadrado, Vicente de Parga y Modesto Falcón¹¹, fue derruido sin que sepamos a ciencia

⁸ PINAR SAMOS, Javier, y SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos, «Clifford y los álbumes de la Academia», *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (2004), n.º 98 y 99, pp. 9-52. Algunas de las fotografías habían sido dadas a conocer con anterioridad en: FONTANELLA, Lee, *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*, Madrid, 1997. La importancia del Álbum de Salamanca está por estudiar, si bien nos permite conocer las ruinas del monasterio de San Agustín, la iglesia de San Adrián, ciertos detalles muy importantes de la Universidad, el claustro del monasterio de la Victoria y muchos otros detalles artísticos de monumentos salmantinos que hasta ahora han pasado desapercibidos pese al interés que presentan para conocer mejor algunos aspectos de la ciudad de Salamanca.

⁹ El dibujo puede verse en: VÁZQUEZ DE PARGA MANSILLA, Jacinto, «La Plazuela de Colón. Salamanca de ayer y hoy», *BSCÉ* (1906), pp. 297-301.

¹⁰ MARTÍN, José Luis, y COCA, Javier, *Fuero de Salamanca*, Salamanca, 1987, pp. 13 y 20.

¹¹ QUADRADO, José María, *Salamanca, Ávila y Segovia*, Barcelona, 1979, p. 93 (la edición original, 1865-1872). FALCÓN, Modesto, *Salamanca artística y monumental...*, Salamanca, 1867, p. 185. Hay que añadir el artículo ya citado, muy poco conocido, de VÁZQUEZ DE PARGA MANSILLA, Jacinto, «La Plazuela de Colón. Salamanca de ayer y de hoy», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* (1905-1906), pp. 297-301. Publica un dibujo de la llamada torre de Abrantes y describe la iglesia de San Adrián y la capilla de los Enríquez, donde aclara el lugar en que se encontraba la escultura del Ecce Homo, y nos informa que Cabracán dibujó una de las portadas de la iglesia, que se debe corresponder con la que publica Joaquín de Vargas. Según él «la planta de la iglesia era cuadrilonga y de tres naves...».

cierta la razón, pues no convencen las que dan estos autores. A juzgar por las escuetas descripciones que del mismo hacen los historiadores citados, especialmente la de este último, el ábside sobresalía del cuerpo de la iglesia, con ventanas muy rasgadas y torre de ladrillo con vanos ajimezados e igualmente se mencionan los canecillos de las naves. Escasos e imprecisos son los detalles para sacar algunas conclusiones, aunque parece que efectivamente se trataba de un templo medieval, seguramente de finales o mediados del siglo XII, que fue ampliado y reformado a finales del siglo XV y comienzos del XVI configurando una iglesia de tres naves, rematando la central en una capilla mayor que ocuparía casi el ancho de la nave central. Es una pena que las descripciones no sean más precisas, y que el plano de esta zona delineado por el arquitecto del Ayuntamiento José Prieto en 1874¹² que figuró en la exposición *Imágenes de Salamanca* celebrada en el Museo de Historia de la ciudad en 1991¹³, en el que se localizaban y ubicaban perfectamente los edificios existentes en aquel entonces en la actual plaza de Colón, hoy sea ilocalizable, pues nadie tiene constancia de su paradero pese al interés que tendría para la historia del urbanismo de la ciudad y de esta zona en especial. Sabemos por el grabado que hizo Cabracán de un plano de Salamanca de mediados del siglo XIX que enfrente del lado meridional se ubicaba el convento de los Mínimos, frontero del palacio de Sotomayor, conocido hoy como torre del Clavero, del que conocemos su estado original por otra fotografía de Clifford, y que la actual plaza de Colón estaba fragmentada en varios espacios irregulares, uno de ellos lo conformaba la plazuela del Carbón y el otro la de los Menores. Sin duda algún día aparecerán y podremos consultar los planos hoy extraviados de esta zona y quizá se puedan añadir y precisar algunos detalles más concretos de la configuración y ordenación de esta parte de la ciudad, pues cuando se fue a construir el convento de los franciscanos de la provincia de San Miguel el Corregidor hizo levantar un plano detallado de la zona, donde seguramente el nivel de definición nos permitiría apreciar muchos elementos importantes para concretar con mayor precisión los edificios que se alzaban en esta importante y céntrica zona de la urbe¹⁴.

¹² Exposición *Imágenes de Salamanca*. Sala de exposiciones Museo de Historia de la Ciudad, noviembre-diciembre de 1991.

¹³ No se publicó catálogo, tan solo un tríptico en el que figuraban las obras expuestas sin más comentario. El plano que nos interesa figuraba descrito así: *Plazuela de los Menores y Plazuela del Carbón. José Prieto (arquitecto municipal)*, Salamanca, 1 de noviembre de 1874.

¹⁴ Exposición *Imágenes de Salamanca*. Sala de exposiciones Museo de Historia de la Ciudad, noviembre-diciembre de 1991. «Esta es la planta que ha del sitio que a de servir para la fundación nueva de Religiosos Franciscanos de la Provincia de San Miguel egecutada de horden de los señores corregidores de la ciudad». Siglo XVIII.

Así, para conocer con más exactitud y precisión la iglesia y la precitada capilla, únicamente podemos acudir a tres fuentes: las descripciones que figuran en los libros de visitas de la iglesia, un precioso dibujo de la plaza en el que se aprecia la iglesia de San Adrián y las fotos de Charles Clifford.

El dibujo (fig. 3), inédito hasta hoy, ha sido localizado entre los fondos de la rica y variada colección de dibujos de la Fundación Lázaro Galdiano¹⁵ y es de indudable interés e importancia capital para conocer la zona, está realizado a pluma y acuarela, y no creo que sea ni se corresponda con el pintado por Isidoro Celaya, al que se refiere Falcón, y más bien, según parece, estamos ante uno de los dibujados por los alumnos de la escuela de arquitectura de Madrid que acudieron a Salamanca en 1853 acompañados por el arquitecto Francisco Jareño, aprovechando el viaje de estudios para dejarnos dibujados múltiples detalles de algunos monumentos salmantinos, a los que se refiere Joaquín de Vargas, que sin duda llegó a conocerlos, o al menos las fotos de Clifford, pues entre estas y los dos dibujos que publica el importante arquitecto jerezano de la iglesia existe una gran similitud, hasta el punto que personalmente pienso que son la fuente de inspiración de sus dibujos y que él, por razones cronológicas evidentes, no pudo conocer la iglesia en pie y la descripción que de ella hace es debida a sus informadores locales, miembros de la comisión de monumentos de entonces¹⁶. El anónimo

¹⁵ Fundación Lázaro Galdiano Colección Dibujos. Técnica lápiz y aguada de tinta. N.º de inventario 9270. Vista urbana de Salamanca (España) 173 × 245 mm. Se trata en realidad de un dibujo de la iglesia de San Adrián viéndose al fondo el palacio de Orellana y a la izquierda la torre de los Anaya y las torres de la Clerecía. El anónimo dibujante se sitúa en el atrio de la iglesia del convento de los Trinitarios, que existió hasta hace unos años. Entre los fondos del Museo se localizan otros dibujos de la ciudad de Salamanca: *Vista exterior de la Casa de las Conchas*; *Detalles de las arquerías del patio de las Conchas*; *Vista de la ciudad desde la otra parte del río*; *Interior de la Catedral Vieja*; *El patio chico desde la calle del Arcediano* (números de inventario: 9332, 9445, 9446 y 9799). La calidad de los mismos es desigual e ignoro si se corresponden con algunos de los dibujados por los alumnos de la expedición de Jareño.

¹⁶ VARGAS Y AGUIRRE, Joaquín de, *Dibujos salmantinos*, Salamanca, 1981, pp.19-22. Los dibujos que publica son los de la portada norte, que él vio en el lugar a donde fue trasladada, colocada de entrada al cementerio de las Hermanas de la Caridad, y allí debió de permanecer hasta que fue vendido el edificio, y el interior de la iglesia en el que se ve el altar flanqueado por sendas filas de sepulcros. Vargas llegó a Salamanca en torno a 1890, pues en febrero de este año tomaba posesión de la plaza de arquitecto de la Diputación, y obviamente no pudo ver en pie la iglesia de San Adrián, pero seguramente conoció los dibujos de Cabracán, como él afirma, y casi con toda certeza que tuvo a mano las fotos de Clifford.

Hoy conocemos algunos detalles más de aquella expedición del mes de mayo de 1853, dirigida por el arquitecto don Francisco Jareño y Alarcón (Albacete, 1818 - Madrid, 1892), titulado en 1848 y uno de los primeros profesores de Historia del Arte de la Escuela Superior de Arquitectura, y Académico de número de la RASF, a quien sucedió en el sillón don Enrique Repullés y Vargas. *El Clamor Público*, periódico liberal, en su edición del 23 de mayo de 1853 publicaba un suelto en que se refería «[...] a la importante expedición artística compuesta por el ilustrado joven don Francisco Jareño, de mister Clifford, fotógrafo inglés, de un escultor de la Real

dibujante se sitúa en el atrio del convento de los Trinitarios, divisándose al fondo el palacio de Orellana, las torres de la Clerecía y el torreón de los Anaya y presidiendo la actual plaza de Colón la parroquia de San Adrián. El templo deja ver una estructura arquitectónica al norte que sobresale del cuerpo de la iglesia y que seguramente sea identificable con la capilla de los Enríquez-Herrera, y un ábside románico de grandes vanos abocinados que parece ocupar parte del ancho de la nave central. La portada meridional entre contrafuertes, una alta torre, casi pegada al palacio de Orellana y poco más, obviamente el grado de definición de ciertos detalles es escaso, pero sí tenemos una idea general bastante aproximada de cómo era el exterior de la iglesia.

A juzgar por las tres fotografías tomadas por Charles Clifford (figs. 4, 5 y 6) correspondientes, como hemos dicho, al exterior de la iglesia y al interior de la capilla de los Enríquez, se trataba de un templo hispanoflamenco, al menos la portada y el muro del evangelio donde se localizaba la capilla de los Enríquez y en el que se abrían los sepulcros y se situaba el altar flanqueado por dos filas de dos arcosolios angrelados superpuestos, una a cada lado, carpanel el inferior y apuntado el superior, cobijando los inferiores figuras yacentes que no se aprecian en la foto pero sí en el dibujo de Joaquín de Vargas (fig. 6).

La citada capilla ocupaba buena parte de la nave de la epístola, individualizando el espacio sendas rejas: una la separaba de la nave central y la otra cerraba y dividía la nave, siendo una de estas seguramente la que

Academia de San Fernando y de quince alumnos de la escuela de arquitectura de dicha Academia [...]. En el corto intervalo de cuatro semanas han hecho más de 50 dibujos de gran tamaño, treinta vistas fotográficas y multitud de vaciados de yeso, lo que prueba el entusiasmo y perseverancia de los jóvenes artistas [...].» Tres días después, en *La España* del jueves 26 de mayo, su corresponsal en Salamanca recogía la estancia de la expedición, y el 18 de junio del mismo año, el periódico *El Ancora* se ocupaba de la expedición: «[...] Ha llegado a Salamanca en Sr. Clifford, fotógrafo inglés que copia los *restaus* [sic] arquitectónicos de España. Nos ha enseñado varios estudios de muchas de las bellezas de primer orden que encierra dicha ciudad, y entre ellas figuran sepulcros del señor Duque de Abrantes, que estaban en la derruida iglesia de San Adriano. Pero había decidido que por allí pasará una carretera y ni los esfuerzos del Sr. Jareño ni las súplicas del Sr. Clifford, ni los ruegos del otras personas han podido impedir hace veinte días la destrucción de dichos monumentos y algunos más que había resistido cuatro siglos vendiéndose, si no estamos mal informados, con otros fragmentos hermosísimos para piedra de empedrar caminos...» (LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *La memoria del tiempo. Fotografía y Sociedad en Castilla y León, 1839-1939*, Madrid, 2010, pp. 28-29). De Francisco Jareño y Alarcón se conocen muchos datos biográficos que no hacen al caso aquí, pero de su paso por la ciudad de Salamanca se ignora todo o casi todo, y por supuesto desconocemos el paradero de aquellos 50 dibujos que se levantaron. La famosa expedición dejó «algún recuerdo» en la fachada de la Universidad de Salamanca, y así en el escudo imperial se aprecia la inscripción: ESPEDICION 1853, señal que subieron hasta esa altura de la portada y dejaron constancia de su presencia y paso por la ciudad. En *El Clamor Público* se recoge la idea expuesta al Gobernador de mostrarlos en una exposición en el lugar que él designará, que ignoro si llegó a realizarse.

se conservó durante mucho tiempo en la capilla de Santa Catalina de la Catedral Vieja. La capilla, un gran panteón funerario, la presidía un altar pétreo dedicado a San Pedro, a manera de gran portada, de finales del siglo XV, flanqueado por sendas filas de arcos funerarios superpuestos, en tanto que el centro de la capilla lo ocupaban los yacentes de los fundadores, Alonso Enríquez y su esposa, y otras esculturas funerarias se ubicaban en los arcos abiertos en las paredes. El *Ecce Homo* que nos ocupa se hallaría en un arcosolio, quizá presidido por alguna escultura yacente, tal y como vemos que era normal en otros casos, o posiblemente se trataba de una imagen orante del finado semejante a otras existentes en la ciudad, pero lo que aparece con cierta claridad es su renovación a comienzos del siglo XVIII y que la escultura en cuestión fue colocada antes de 1645 por don Alonso Enríquez de Toledo, cronología que coincide y se aviene perfectamente con el estilo de la talla, obra de más que excepcional calidad salida de la gubia de alguno de los muchos escultores del siglo XVII que trabajaban en los talleres locales, seguramente el citado Pedro Hernández, al menos eso pensábamos hasta ahora. La localización en la biblioteca de la Real Academia de San Fernando y posterior publicación del *Álbum de fotos de la expedición de 1853 a Salamanca*, de Charles Clifford, nos ha permitido tener un conocimiento más preciso del lugar donde se encontraba el sepulcro, pues en una de sus fotos del interior de San Adrián, de las tres publicadas, se aprecia, al fondo, en lo alto, dónde estaba colocado el lienzo con la inscripción que hoy se exhibe en la capilla de Santa Catalina (fig. 4), al igual que pueden verse el testero de la capilla, con el altar desprovisto ya de la decoración.

El *Ecce Homo*, como ya hemos dicho, se ha atribuido al escultor salmantino Pedro Hernández, pero un estudio más detallado y la posibilidad que hemos tenido de poder estudiarla de cerca nos permite plantear la hipótesis de estar ante una obra de Bernardino Pérez de Robles, pues suyas son las maneras de tratar las guedejas del cabello, la barba y el bigote, así como la calidad y expresión del rostro que la acercan estilísticamente al *Cristo de la Expiación* de la capilla de la Venerable Orden Tercera de San Francisco y al *Cristo del Perdón* de las Madres Bernardas, y de la misma textura y calidad que el conservado en la iglesia de la Compañía de Jesús, obra apenas conocida de indudable interés y valor artístico.

La Virgen del Rosario del convento de San Esteban de Salamanca (fig.7)

En lo alto de los muros de la nave de la epístola de la iglesia de San Juan de Alba de Tormes se encuentra colgado un dibujo precioso realizado en tinta china y aguadas de diferentes colores enmarcado en una magnífica guardamalleta rococó, obra que dada la altura a que está colocado y la más que escasa iluminación del templo ha pasado desapercibida a las miradas del público y de los historiadores, siendo una obra desconocida de más que indudable importancia e interés para la historia de Salamanca. Ha sido necesario descolgar el dibujo para poder proceder a su análisis y estudio y las sorpresas que nos ha deparado han sido de sumo interés por lo que aportan al conocimiento y valoración de una de las obras marianas más enraizadas en la religiosidad popular de la ciudad, pues se trata de la Virgen del Rosario que se venera en el convento de San Esteban donde preside el retablo de la capilla de los Anaya situada en el brazo norte del crucero de la iglesia¹⁷. El dibujo, según explica y aclara una inscripción situada en la parte inferior del mismo, representa a la imagen de la Virgen del Rosario tal y como se veneraba y recibía culto en la capilla de los Anaya, donde presidía la hornacina del retablo barroco tetrástil obra de uno de los Churriguera¹⁸.

La historia de la capilla es suficientemente conocida como para entrar en más detalles, pues Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos ha levantado acta de ello en su monografía sobre el convento y no hace ahora al caso volver sobre el tema¹⁹. Sabemos que el retablo actual, que sustituyó a

¹⁷ En el Archivo Histórico Nacional, Sección Clero, legajo 5957 (cito por la signatura antigua), se conserva el árbol genealógico de la familia de los Anaya, quienes habían fundado la capilla en el convento primitivo y no quisieron renunciar a ella en la nueva fundación de los Álvarez de Toledo, lo que originó un largo y farragoso pleito que concluyó con el derecho de los Anaya a seguir manteniendo su capilla en el nuevo convento que levantaban los dominicos.

¹⁸ La inscripción, oculta en su parte inferior por el marco de madera que sostiene el cristal que protege el dibujo, es la que sigue: «V. Rto de la Augusta y milagrosa imagen de M. Santtissima del Rosario en la forma q. esta colocada y venerada en el mui. Ille. Cto. De San Esteban de la ciudad de Salamanca dedicase a la venerable madre / de Dios que esta en los cielos en honor y reverencia de S. de su erma. Honestmo y amabilisimo aspecto en cuias prendas piadosamente suele representarse soberana propiedad en esta graciosisima... de Astorga con 100 días de indulgencias rezando una salve». Seguramente figure el nombre del artista y el año en que lo pintó, pero el marco impide aclarar este aspecto. Ignoramos el motivo y razón por el que este precioso dibujo se encuentra en la iglesia de San Juan de Alba de Tormes.

¹⁹ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*, Salamanca, 1987.

otro de pintura del siglo XVII, fue encargado por la Cofradía del Rosario intentando que se pareciese e hiciese juego con el que lucía la capilla mayor, obra de José de Churriguera, y sin duda a él se puede atribuir, aunque no conste su autoría, pues ofrece analogías más que importantes con el de la iglesia de las Calatravas de Madrid. Según el *Libro Nuevo de Memorias*, se terminó en 1694, siendo prior fray Isidro Rodríguez y se costeó gracias a un donativo de 15.000 reales del Padre Maestro fray Pedro de Matilla.

El retablo debía acoger la imagen de la titular de la cofradía, la Virgen del Rosario (fig. 8), escultura de la segunda mitad del siglo XVI que según una tradición muy extendida en el convento, recogida en el citado *Libro de Memorias*, fue regalada al cenobio por Pío V –y de la que más tarde hablaremos–, y que posteriormente iría acompañada de otra serie de obras de plata que completarían la ornamentación del retablo contribuyendo a hermosarlo y añadiendo algún detalle iconográfico de sumo interés. Así, en 1712, se encargaba un frontal de plata a los orfebres José de Figueroa Vega y Francisco de Villarroel, que, entre otros adornos, llevaría una tarjeta o medalla con la imagen de Nuestra Señora del Rosario con el Niño en brazos entregando el rosario a Santo Domingo; años más tarde, en 1722, Francisco de Villarroel labraba el trono de plata sobre el que iría colocada la imagen, completándose la decoración de la capilla con las pinturas murales salidas de los pinceles de Antonio Villamor en las que se representan los Misterios del Rosario, obras todas ellas, salvo las pinturas, en un deplorable estado de conservación, que han desaparecido y de las que no tenemos más constancia que la estrictamente documental²⁰.

Por razones obvias de todos conocidas, que no vamos a resaltar aquí, la Virgen del Rosario cuenta con una gran devoción entre los dominicos y no faltan en sus conventos salmantinos –masculino y femenino– muestras de ello; valgan como ejemplos las múltiples y variadas obras de arte que ilustran esta devoción, sobresaliendo entre ellas el

²⁰ Archivo del convento de San Esteban. *Libro de memorias empezado a escribir en 1736*, folio 54 «[...] Frontal de plata del altar de Nuestra Señora del Rosario. Tenia Nuestra Señora del Rosario un trono que le avia dado a S. Magestad el M. R. Padre Fr. Geronimo de Matama, catedrático jubilado e Prima desta Universidad que pesava doscientos y veintre tres onzas q y por el año de 1730 siendo prior Fr. Juan de Valsera [...] se determinó desazer el antiguo y hazer otro nuevo [...] que todo costo mil duzientos y zinquenta ducados dicho trono lo hizo Francisco de Villarroel [...] Frontal de plata de Nuestra Señora. En 7 de octubre de 1712 el MRP. El maestro Fr. Agustín de Sandoval [...] dio a Nuestra Señora del Rosario el frontal de plata que le costo [...] onze mil seiscientos y nobenta y quatro reales y treinta maravedís de vellón consta esto en el Libro de Caja que comenzó el año de 1705 al folio 74 [...]».

libro *Sacri Rosario Virginies Maria*, de Josephum Stephanum, editado en Roma en 1584 en la imprenta de Dominic Basae, o los cuadros que tienen como tema principal la entrega por la Virgen del rosario a Santo Domingo²¹. Esta devoción, muy arraigada en el siglo XVI, se deberá seguramente a la fiesta instituida el 7 de octubre de 1572, aniversario de la victoria naval en la batalla de Lepanto (1571), atribuida a la intervención milagrosa de la Madre de Dios, invocada por la oración del rosario.

Pero no es este el tema fundamental que nos importa ahora. El convento recibió una imagen de la Virgen del Rosario regalada por Pío V, la cual al cabo de muchos años pasó a presidir y recibir culto en el retablo que nos ocupa, al menos desde finales del siglo XVII o comienzos del XVIII. La imagen, después de más de un siglo y santificado ya su donante, contaba con una gran devoción en la ciudad, hasta el punto que era tomada como modelo de otras muchas que se esculpían en la zona, ignorando si era por su procedencia italiana, por la calidad de la misma o por la intervención milagrosa que se suponía había tenido en la victoria sobre los otomanos, o quizá, casi con seguridad, por todo ello a la vez. Dada la dificultad que existía para bajar y subir la imagen tras las procesiones celebradas en el día de su onomástica, se decidió hacer una réplica que sería colocada en una capilla evitando con ello el trabajo de bajarla y subirla, talla que debía ser casi exacta a la original y se colocaría en una capilla, imagen conocida desde entonces como la Virgen de las Procesiones, y de la cual sabemos era copia fidedigna de la original.

Ciertamente se plantea ahora la posibilidad de que la imagen que preside el retablo sea la regalada por el Papa²², y es tarea difícil de precisar, pues el convento cuenta con dos esculturas casi idénticas de la Virgen del Rosario, que yo creo responden al original y a una copia casi fidedigna que no encajan estilísticamente con los modelos locales

²¹ Los conventos de San Esteban y de las Dueñas, ambos de la orden dominicana, guardan varias obras relacionadas con la devoción antiquísima a la Virgen del Rosario.

²² En la revista *Archivo Dominicano* se acaba de publicar un artículo sobre la capilla del Rosario. Bernardo Fueyo Suárez. OP. «Inventarios de la capilla del Rosario en la iglesia de San Esteban de Salamanca (1729-1804)», *Archivo Dominicano, Anuario* (2008) XXIX, pp. 81-154. Se alude a la posibilidad de que la imagen fuese regalada al convento por el Cardenal Álvarez de Toledo, y se publican las fotografías de dos imágenes, conocidas como *Imagen de las Procesiones* y *Nuestra Señora de la Salve*, esta es obra salmantina, creo que salida seguramente de la gubia de Alonso Falcote, y semejante a otras existentes en la ciudad. De la primera, la que preside el Altar del Rosario, no hay paralelismos con lo conocido de Salamanca y parece ajena a la plástica local.

conocidos y se alejan del arte español, al menos en lo que yo conozco. En ambas, casi idénticas, la Madre aparece con el Niño sobre su brazo izquierdo, respondiendo a un único modelo, estilizado, de rostro ovalado y cuello alargado, las orejas sobresalen del pelo y llaman la atención por su tamaño, quizá de clara inspiración en las pinturas manieristas de la época, pero muy alejada de la plástica local y creo que también de la nacional, pues no conozco nada que se le parezca. Supongo que esta es la imagen que se localiza en San Esteban a la que hacen referencia los documentos de finales del siglo XVI, de gran belleza, y a la que se refieren de continuo los textos de la época, pues no en vano por su origen se la suponía dotada de poderes especiales y gozaba de gran devoción muy arraigada entre los habitantes de la ciudad.

La escultura que aparece en el dibujo del retablo conservado en Alba de Tormes es una imagen de vestir, como lo fueron en su momento otras muchas esculturas marianas de gran tradición local, como la Virgen de la Vega, la de la Peña de Francia y la de las Nieves de San Adrián, con un bello manto que cubría a la Madre y al Hijo, y ambas sobre un trono de nubes y la luna menguante, tal y como aparece desde finales del siglo XV, siguiendo así la tradición y moda barroca de vestir las imágenes marianas de tanto arraigo y tradición en la sociedad. En el dibujo conservado en la iglesia de San Juan vemos el retablo podado de aditamentos barrocos, convertidas las columnas salomónicas borrominescas en neoclásicas y añadiendo no pocos detalles rococós, tal y como vemos en la base del trono, donde aparecen tres marcos de formas arriñonadas que delimitan hornacinas planas decoradas con espejos y rocalla, creemos que en el centro aparece San José y, a ambos lados, San Joaquín y Santa Ana, y nada se aprecia en el frente de la mesa de altar, aunque vagamente se distingue un escudo de armas sin que sea posible precisar y concretar más los detalles. Mucho han cambiado el retablo, el frontal y la imagen de la *Virgen del Rosario* que se conservan, de ahí la importancia del dibujo, que ilustra perfectamente el estado del conjunto a finales del siglo XVIII, pues en esta época hay que fecharlo, inédito y por ende de suma importancia para conocer cuál era su estado antes de la Guerra de la Independencia, momento en que desapareció el frontal de plata y otras muchas obras de arte importantes del convento.

En prensa este breve artículo llega a mi poder la fotografía de un grabado del citado retablo realizado antes de 1725, que dado su interés

e importancia, aparte de su calidad, se hace necesario comentar²³. El grabado (fig. 9) es obra del conocido y famoso grabador flamenco Arnoldo Van Westerhout (Amberes, 1651 - Roma, 1725), fallecido antes de 1725, es decir, pocos años después de concluirse el retablo que acoge la imagen. Poca relación, más bien ninguna, existe entre el dibujo de Alba de Tormes y este grabado flamenco, que nos muestra a la Virgen del Rosario y el retablo que la acoge tal y como se encontraban en los primeros años del siglo XVIII, centrandó su interés exclusivamente en la hornacina y en la imagen que la preside, mostrándonos, al igual que en el dibujo de Alba, a la Virgen y al Niño vestidos y a la Madre con rostrillo de plata y coronada, tal y como aparecen en el dibujo de la iglesia de San Juan.

Pero aún contamos con una tercera fuente para conocer cómo se mostraba la imagen en el siglo XVIII. Un estandarte de la cofradía, recientemente restaurado, nos muestra el momento en que la Virgen entrega el rosario a Santo Domingo, tema que figura en una pintura del ático del retablo de San Esteban y que es idéntico al de otras pinturas conocidas; pero si detenemos nuestra mirada en la imagen nos damos cuenta de que las figuras no toman por modelo las pinturas conocidas que ilustran el momento de la entrega del rosario, y sin embargo ambas van vestidas como lo vemos en la pintura de Alba de Tormes y en el grabado de Arnoldo. Dicho de otra manera, el modelo en que se inspiró el bordador que confeccionó el precioso guion no son las pinturas conocidas de la entrega del rosario, sino la propia imagen que se veneraba en el retablo tal y como en aquel entonces se mostraba a los salmantinos, como una imagen de vestir con su rostrillo de plata, coronada y cubierta con un precioso y lujoso manto.

Sabemos de la importancia y el interés de los vestuarios de estas imágenes de devoción de amplio arraigo popular; baste recordar el riquísimo ajuar de la Virgen de las Nieves de San Adrián o los mantos de la Virgen de la Vega, algunos de los cuales habían sido regalados por el

²³ Agradezco a mi compañero el profesor Nieto que me haya proporcionado y permitido publicar este grabado de su propiedad. Otro ejemplar se conserva en el convento y se da a conocer en el artículo citado más arriba. En la parte inferior del grabado figura la siguiente inscripción: «Retrato de la augusta y milagrosa imagen de María Santísima del Rosario en la forma que esta colocada y venerada en el mui illustre convento de San Esteban de la ciudad de / Salamanca. Dedicase a la verdadera Madre de Dios que está en los cielos en honor y reverencia de su excelentísima hermosura, honestísimo suabísimo y hermosura honestísimo y amabi/lisimo aspecto a cuias prendas piadosamente (?) representarse su magestad soberana con singular propiedad en esta graciosísima imagen. Arnoldo van Westerhout, Sculpe Roma (?)».

Ayuntamiento de la capital para que fuese lucido en las innumerables salidas procesionales que hacía desde su convento a orillas del Tormes hasta el centro de la ciudad.

Relieve de San Bernardino

(Madres Agustinas de Salamanca) (fig. 10)

Otra de las obras singulares de importancia histórica excepcional se encuentra embutida en una de las tapias de un convento de monjas salmantino y ha pasado desapercibido para los investigadores de la historia del arte. Poco o casi nada sabemos del aspecto material de los muchos hospitales que existían en Salamanca, y las pocas y escasas noticias que de ellos tenemos se las debemos al historiador local Villar y Macías²⁴, que recogía, como era su costumbre, también las proporcionadas por los historiadores anteriores.

El hospital de San Bernardino, según este historiador, fue fundado en 1381 por la familia de los Maldonado, junto a la feligresía de San Benito, siendo suprimido junto con los demás en 1581 y unidas sus rentas y propiedades al único que se mantuvo como tal, el Hospital General de la Santísima Trinidad, quedando su solar incluido en el convento de las Madres Agustinas al edificarlo en 1636, que respetaron su portada, en la que se leía en caracteres góticos: *Este es Hospital de San Bernardino*. Esta es la noticia proporcionada por Villar y Macías y poco más se conocía del mismo, dando por supuesto que la portada se había perdido o sencillamente que jamás existió, pero él era persona conocedora de lo que escribía y daba la impresión de haber visto los restos del hospital y de no hablar de oídas o de que transmitía lo que le habían contado.

Efectivamente, entre las tapias del convento actual, embutida en un apartado rincón de la cerca y oculta a las miradas de los visitantes, se localiza algún resto del hospital, aparte del relieve del santo con la inscripción que copió el historiador. Los restos se hallan junto al entonces llamado arroyo de los Milagros, pegando en aquellas fechas a las tapias

²⁴ VILLAR Y MACÍAS, Manuel, *Historia de Salamanca*, vol. I., pp. 209-210; 480-482, Salamanca, 1973. Sin dudar de la fecha de fundación, es imposible que se hiciese con el nombre de San Bernardino, pues el santo nació el 8 de septiembre de 1380 y murió el 20 de mayo de 1444. La canonización por el papa Nicolás V no se produjo hasta 1450, momento en que se debieron fijar y concretar los detalles iconográficos con que se le suele representar, seguramente a partir de las pinturas de Pinturicchio realizadas en 1486 en la capilla Bufalini sitas en la iglesia de Aracoeli.

del monasterio de San Francisco y al lado de uno de los palacios de los Maldonado, posteriormente perteneciente al conde de Fuentes, derribado para hacer el convento de las Agustinas, lo que se logró con la mediación del conde de Monterrey, que deseaba que su fundación tuviese una amplia huerta y un lujoso convento, no sin mediar la oposición del cercano cenobio de la Madre de Dios, que creía invadida y violada su clausura motivando su oposición y el consiguiente pleito²⁵.

Se trata de una pequeña hornacina de medio punto enmarcada por un fino baquetón con basas y capiteles góticos que cobija un arco trilobulado que acoge el relieve del santo; acompaña y enmarca la hornacina una filacteria donde en caracteres góticos se lee: *ESTE ES OSPITAL DE S. BERNALDINO*, algunas letras están tan deterioradas que son de imposible lectura. Aparece representado con los detalles iconográficos que le identifican: hábito franciscano de pesados y gruesos pliegues, a los pies las tres mitras de los obispados a los que renunció, Ferrara, Urbino y Siena, y en la mano izquierda el Crismón IHS del cual salen rayos. Unos números, 1657 o 1652, indicando quizá el momento en que los restos arquitectónicos del hospital fueron incorporados al convento de las Agustinas. Los detalles iconográficos son los mismos que vemos en las pinturas que del santo nos dejaron El Greco y el Maestro de Osma, por poner tan solo dos ejemplos muy conocidos; no en vano a finales del siglo XV Pinturicchio pintaba en 1486 el ciclo de su vida en la capilla de Bufalini de la basílica de Santa María en Aracoeli, en Roma, dejando definidos y fijados los detalles iconográficos más importantes de su vida, los que prácticamente se repetirán a finales del siglo XV y comienzos del XVI.

La *Anunciación* del primitivo retablo del monasterio de las Úrsulas de Salamanca (fig. 11)

Hace ahora más de un siglo que Gómez Moreno recogía el material para redactar el trabajo que años más tarde, en 1967, vería la luz bajo el título

²⁵ ACSa. *Papeles sin catalogar*. El pleito se originó al protestar las monjas del cercano convento de la Madre de Dios, pues interpretaban que la construcción proyectada invadía su clausura, lo cual motivó la intervención del conde de Monterrey, don Manuel de Zúñiga y Fonseca, cuñado del conde-duque de Olivares, quien desde Nápoles envió varias cartas al Corregidor intentando, como así sucedió, que mediase a favor de las Agustinas Recoletas para que pudiesen levantar su convento y la zona dedicada a huertas y jardín, sitas como es sabido en la actual calle de la Compañía.

*Catálogo monumental de la provincia de Salamanca*²⁶, si bien es cierto que en este largo y prolongado intervalo, que va de comienzos del siglo XX a la segunda década, dio a conocer muchas de sus principales aportaciones en artículos publicados en las revistas más prestigiosas de aquel momento. Hay que resaltar, y es importante hacerlo, las fechas extremas del inicio del trabajo, en torno a 1900, y la de 1967 en que vio la luz, más de medio siglo después, y es fundamental por una sencilla y simple razón fácil de comprender. El texto que tan eximio investigador redactó tras sus campañas salmantinas –estuvo en la ciudad varias veces a lo largo de la década de 1900– iría acompañado de las fotografías que él había realizado, aunque tras más de medio siglo de espera se incorporó material gráfico de otros archivos fotográficos –Mas, León, Laurent, Hauser, Lladó, Alguacil, Los Ángeles y Moreno–, sin duda fotos de gran calidad pero muchas de ellas realizadas muchos años después de redactado el texto y algunas, las menos, las de Laurent y las de Hauser, de años anteriores e incluso coetáneas a la redacción del texto.

No todas las obras de arte que vio, catalogó y describió van acompañadas en el libro de su correspondiente fotografía, es más, a estas fechas ignoramos cuál fue con exactitud el material gráfico que recopiló, pero leyendo el índice de las láminas y su procedencia resulta evidente que son muy escasas las fotografías originales que se aprovecharon para su libro, quizá porque al cabo de tantos años era más sencillo y más práctico recurrir a los archivos fotográficos existentes o a los fotógrafos locales, máxime cuando uno de los principales impulsores y valedores de la publicación del catálogo fue don Joaquín Pérez Villanueva, que había sido gobernador civil de Salamanca y gran valedor del patrimonio artístico, acometiéndose en su época y bajo su mediación unas magníficas campañas de restauraciones de los monumentos salmantinos²⁷, especialmente en la Catedral Vieja y en las Escuelas Mayores, por no citar otros muchos, como fue la creación del museo catedralicio y la restauración de muchas de las pinturas que en él se expondrían, momentos en que se aprovechó para realizar una gran campaña fotográfica, de la cual se utilizarían algunas fotos que serían publicadas en

²⁶ GÓMEZ MORENO, Manuel, *op. cit.*

²⁷ A tal efecto puede consultarse el artículo publicado en la revista *El Museo*, editada por el Centro de Estudios Salmantinos: ANGULO IÑIGUEZ, Diego, «Labor ejemplar de don Joaquín Pérez Villanueva en pro de los monumentos artísticos de Salamanca», *El Museo. Crónica salmantina*, I, Salamanca, 1957, pp. 9-16. Aquellas campañas de restauraciones aún no han sido valoradas y apreciadas en su justa medida por lo que supusieron para la recuperación del patrimonio artístico de la ciudad de Salamanca.

el catálogo, ofrecido en su día al Centro de Estudios Salmantinos para su edición.

Lo cierto es que de muchas de las innumerables obras de arte catalogadas por don Manuel no contamos con material gráfico o no lo tenemos localizado, y otras obras, importantísimas por su calidad excepcional y por lo que suponen para la historia del arte, ya no se conservan *in situ* e ignoramos su paradero actual, lista que un día habrá que elaborar y dar a conocer, como se hizo al editar el catálogo de Ávila²⁸, y que seguramente será muy amplia y sorprenderá al lector por la calidad de las obras desaparecidas, algunas especialmente importantes y de más que indudable valor artístico²⁹.

Damos a conocer aquí³⁰ una de estas obras de importancia artística e histórica excepcional, catalogada en su día y que era desconocida hasta ahora, se trata de la imagen de la *Anunciación* que presidió el primitivo retablo mayor de la iglesia del monasterio de las Úrsulas de Salamanca, fundado como es sabido por el Patriarca de Alejandría don Alonso de Fonseca³¹, quien no pudo verlo concluido, dejando en su testamento a

²⁸ Al dar a la luz el texto del catálogo de Ávila se realizó el estudio de las obras que habían desaparecido o estaban ilocalizables desde su redacción hasta su publicación; el resultado es desolador (GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de Ávila*, 3 volúmenes, Ávila, 1983). La edición corrió a cargo de las profesoras del Departamento de Historia del Arte Medieval de la Universidad Complutense, Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera, que realizaron un trabajo excepcional, fijando y concretando las innumerables desapariciones de obras de arte acaecidas entre la redacción del texto y su publicación.

²⁹ Es cierto que en los últimos años se están produciendo aportaciones muy significativas que vienen a llenar esta laguna. Valgan, a manera de ejemplo, las obras catalogadas en el Museo Marés —sepulcro del Licenciado Vargas, del monasterio de las Isabeles de Alba de Tormes, o la Virgen con Niño procedente de la iglesia parroquial de Villoria—, a las que alude Gómez Moreno en su catálogo (*Fons del Museu Frederic Maré Catalog d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII*, Barcelona, 1996, pp. 151 y 156) y la Santa Catalina del Museo Nacional de Escultura procedente seguramente del antiguo retablo de capilla de la Universidad (*Tesoros del Museo Nacional de Escultura*, Zaragoza, 2005, pp. 60-61), o una tabla de la predela del primitivo retablo de la Universidad, en el mercado de arte. Recientemente se ha dado a conocer una pintura sobre tabla procedente del Convento de Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte, en el Museo Nacional de Lieja (MARTENS, Didier, «Una tabla flamenca procedente de Peñaranda de Bracamonte en el Palacio de Bellas Artes de Lille», *De Arte*, 7, 2008, pp. 93-104), y una escultura de San Miguel, obra napolitana, en el Museo de Los Ángeles, cuya procedencia parece ser un conocido convento salmantino (BRASAS EGIDO, J. C., «San Miguel Arcángel», en *Lignum Crucis. V Centenario de la Cofradía de la Vera Cruz de Salamanca*, Salamanca, 2006, pp. 88-89). Podríamos continuar, pero no es este el motivo de esta pequeña aportación y ya volveremos sobre este tema.

³⁰ Dado el interés de esta obra se dio a conocer en una revista local. CASASECA CASASECA, Antonio, «La Anunciación del primitivo retablo de las Úrsulas de Salamanca», *Salamanca. Revista de Estudios*, n.º 57 (2009), pp. 169-178.

³¹ Los datos más antiguos sobre la historia de la fundación que se conocen son los siguientes: El breve pontificio de Sixto IV *Prudentium virginum* (Roma, 6.X.1480) autorizando la fundación se conoce desde 1949, cuando fue publicado en el *Bullarium Franciscanum Nova Series*. Vol. III, pp. 667-668, n.º 1340. La ampliación del monasterio por parte del arzobispo de Santiago don Alfonso de Fonseca II fue autorizada por Alejandro VI, *Ea quae* (Roma 27, VIII, 1493), donde consta que se le permitía ampliar y reconstruir a su costo el monasterio imponiéndole algunas condiciones (*Annales minorum*. Ad. an 1486, n.º 23; 1493, n.º 62).

su hijo encargado de la materialización del mismo, incluyendo las labores de ornamentación entre las que, obviamente, amén de otras muchas, se contaba con el retablo mayor que había de presidir la capilla, que es el tema que aquí nos interesa ahora. Las noticias documentales que conocemos sobre el retablo son muchas y precisas, proporcionadas, como veremos, por el propio hijo del comitente en carta enviada a su representante y mano derecha en la ciudad de Salamanca, y lo que es fundamental, sus últimas voluntades, dictadas poco antes de morir, encareciendo se cumpliesen algunos mandatos de los ordenados por su padre relativos a una de sus fundaciones en Salamanca, el monasterio de las Úrsulas, donde recibió sepultura.

Se deduce de los textos que al inicio, en los primeros momentos de existencia del cenobio, la fundadora, Sancha Maldonado, construyó unas dependencias monacales donde vivía con 30 monjas, y que en ellas se erigió una capilla, seguramente la actual sala capitular, que sirvió de cementerio a las monjas, dependencia presidida por un retablo dedicado a Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes, que yo he atribuido a Fernando Gallego, al menos la tabla central, retablo que debió de ser pintado en torno a 1487-1490, resultando una obra de más que indudable interés y mérito artístico indiscutible. Hay constancia documental de la presencia del famoso pintor actuando en calidad de testigo junto a su compañero de oficio, Juan de Villalpando, al menos en dos ocasiones, en la finca de El Puerto de la Anunciación, situada a orillas del río Tormes, perteneciente entonces al monasterio de las Úrsulas, y que antes había sido de la familia de los Solís y terminaría siendo propiedad de los Maldonado³².

Jerónimo del Hoyo, en sus memorias del Arzobispado de Santiago, redactadas al inicio del siglo XVII, al visitar el monasterio, alude a esta capilla en la descripción que hace del mismo: «[...] Dentro de este monasterio hay una capilla grande edificada a manera de iglesia y, según dicen, lo fue antes de la edificación del monasterio y se llama Santa Úrsula, donde siempre se han enterrado y entierran las monjas y el monasterio tomó la vocación de Santa Úrsula [...]»³³.

³² CASASECA CASASECA, Antonio, «La huella de los Fonseca en la ciudad de Salamanca», en *Erasmus en España: La recepción del Humanismo en el primer Renacimiento español*, Madrid, 2002, pp. 169-183. En torno a 1473 y hasta la década siguiente pertenecía a don Pedro Suárez de Solís, hijo de Alonso de Solís.

³³ Del Hoyo, Cardenal Jerónimo, *Memorias del arzobispado de Santiago*, La Coruña, s. a., p. 530.

Una vez que don Alonso de Fonseca se hace cargo del patronazgo del monasterio y de su renovación, se levantaría la actual iglesia, que no llegó a ver concluida, pues no debió de estar terminada hasta finales de la segunda o tercera década del siglo XVI, antes de 1536 con toda seguridad, y sería ya su hijo homónimo, el arzobispo de Toledo, quien se ocupase de ordenar y cumplir todo lo referente a las mandas testamentarias de su progenitor, entre ellas la de encargar la obra del retablo y la de su sepultura, ello explica la intervención de artistas como Diego de Siloe y Juan de Borgoña, pero también, creo yo, que el retablo proyectado por Siloe incorporase una imagen de la *Anunciación*, pues esa era la nueva advocación del monasterio. Esta escultura la vio Gómez Moreno a comienzos del siglo XX cuando preparaba el material y recogía la información para su *Catálogo monumental de la provincia de Salamanca*, dejándonos de la misma la siguiente descripción: «[...] Fragmentos del antiguo retablo, con tallas y columnas monstruosas de estilo de Bigarny en el coro. Virgen correspondiente a la Anunciación, de la primera mitad del siglo XVI y muy estropeada [...]»³⁴.

Sobre la cronología del retablo no parece que haya muchas dudas. Entre el 6 y 7 de junio de 1529, don Alonso de Fonseca escribía al arcediano Cañizares dándole algunas órdenes y haciéndole ciertas recomendaciones en lo relativo a las obras del colegio de Santiago que él había fundado y dotado en Salamanca, pero también incluía algunos mandatos sobre los temas que atañían a la fundación de su padre, el monasterio de las Úrsulas. Así, le comunicaba: «[...] También lleva Cetina la traza de la sepultura del patriarca mi señor y la del retablo de la Anunciación, que acá dexó hechas Syloe [...]»³⁵. Unos años más tarde, en 1534, el 17 de febrero, otorgaba testamento el arzobispo ordenando se cumpliesen algunas mandas testamentarias relativas a las importantes fundaciones paternas: «[...] Ytem mandamos se acabe de pagar el retablo de la Anunciación de Salamanca que está concertado con Juan de Borgoña, pintor, e sy alguna mas fuere menester allende de lo que con él está contratado para acabar de poner e asentar el dicho retablo en perfección como ha de estar en el dicho monasterio mandamos que se haga de nuestros bienes y hazienda que el dicho retablo quede en la perfección que ha de quedar [...]»³⁶.

³⁴ *Op. cit.*, p. 223.

³⁵ HUARTE Y ECHENIQUE, Amalio, «Notas de Arte», en *Basilica Teresiana*, n.^{os} 24, 25 y 28, Salamanca, 1917.

³⁶ SENDIN CALABUIG, Manuel, *El Colegio del arzobispo Fonseca...*, p. 128.

Tenemos así algunos detalles cronológicos que nos permiten precisar que entre 1529 y 1534 se había realizado el retablo de la capilla mayor del monasterio de las Úrsulas con traza de Diego de Siloe incorporando pinturas de Juan de Borgoña, y que en febrero de 1534 el retablo debería estar a punto de ser colocado en la iglesia si no lo estaba ya, pues en octubre de 1532 se anota un pago por unas telas para tapar el retablo, lo que parece indicar que ya presidía la capilla mayor, aunque quizá estuviese a falta de algunos remates; al menos eso parece deducirse del testamento del arzobispo³⁷.

Del retablo se han conservado todas las pinturas de Juan de Borgoña, algunas atribuidas a un seguidor de su taller, y hoy se pueden ver repartidas entre el Museo de Bellas Artes de la ciudad y el propio museo que las monjas tienen habilitado en el coro bajo de la iglesia, donde pueden admirarse algunas obras excepcionales mostradas y cuidadas con celo ejemplar por las monjas. Pero es evidente que a comienzos del siglo XX, cuando Gómez Moreno visita el cenobio salmantino, allí, repartidos por el claustro, aún existían fragmentos del retablo, las columnas monstruosas a que alude el investigador, y la imagen de la *Anunciación* que debió de presidir el retablo. De las primeras creemos que nada se ha conservado, y casualmente hemos localizado en un archivo madrileño una fotografía de la *Anunciación* (fig. 11), muy deteriorada, pero mostrando todo el esplendor de una obra excepcional. La foto está fechada entre 1934 y 1936 y se hizo en el interior de la sala capitular, apreciándose al fondo parte del tríptico que luce el escudo de los Maldonado que hoy se expone, recientemente restaurado, en el museo habilitado en el coro bajo.

La Virgen aparece arrodillada ante un facistol de fuste torneado que remata en una flor donde apoya el libro que lee, captada en el preciso instante de volver su cabeza hacia el Arcángel San Gabriel que le anuncia la buena nueva, composición que parece basada en los textos de la Leyenda Dorada³⁸ y que es muy común en la pintura y en la escultura, como podemos ver en el relieve de la fachada de la iglesia del monasterio de la Anunciación de Alba de Tormes, y en un conjunto del interior de la clausura, donde aún se conserva la escena completa con las figuras

³⁷ CASTRO SANTAMARÍA, Ana, y RUPÉREZ ALMAJANO, Nieves, «El monasterio de las Úrsulas de Salamanca. Aportaciones al estudio de su edificio», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º LXXX, 2000, p. 81.

³⁸ DE LA VORAGINE, Santiago, *La Leyenda Dorada*, I Vol., Madrid, 1999, pp. 211-216.

del Arcángel y la Virgen, por poner tan solo dos ejemplos locales a los que se podrían añadir otros muchos.

El rostro de la Virgen, alargado, fino, muy estilizado, de profunda y marcada expresión ensimismada, labios finos y pequeños y cuello alargado, pone en relación esta obra con la Sagrada Familia del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, de Diego de Siloe, y con los rostros de las esculturas de la reina Isabel que aparecen el retablo de la Capilla Real de Granada, especialmente con la imagen que muestra a la reina arrodillada en un reclinatorio, con las manos juntas en señal de oración. En la fotografía se aprecia que la imagen estaba policromada y se asentaba sobre un alto basamento sobre el que caen los extremos del manto, apoyando el facistol sobre un pequeño pedestal.

La imagen que muestra la fotografía ya no se conserva en el monasterio y se ignoraba su paradero hasta fecha reciente, pues creemos haberla localizado. Entre los fondos del catálogo del Museo F. Marés editado en 1996 se publica una fotografía de la *Anunciación*³⁹ (fig. 12), siendo exacta a la salmantina y no dudando de que se trata de la misma obra. En la ficha de catalogación se adscribe al círculo de Diego de Siloe y se da como de procedencia desconocida, creyendo su origen en tierras burgalesas. Se precisa que la obra ya figuraba en el Museo en 1958, catalogada con el número 52.º, si bien se fechaba en el siglo XV, y lo más importante, se la consideraba «Relieve casi exento con la Virgen ante templete que sostiene un libro.»⁴⁰. En la edición posterior del catálogo, publicada en 1979, se corrige la cronología fechándola ya en el siglo XVI y se insiste en que debió de pertenecer a un relieve de la *Anunciación*⁴¹. En ninguno de los primeros catálogos se publicaba la fotografía, que sí aparece en el de 1996⁴², desprovista de la policromía original y, según información del personal facultativo del Museo –que agradezco de manera especial– con «alguna intervención». Me informan que es plana por detrás, lo cual permite pensar que estuvo adosada a la estructura del retablo, ocupando la parte central, y a juzgar por las medidas, 127 cm de alto, nos podemos hacer idea del majestuoso retablo que presidió

³⁹ *Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII*, Barcelona, 1996, pp. 96-97, figura n.º 15.

⁴⁰ *Catálogo del Museo Marés*, Barcelona, 1958, p. 70, ficha n.º 520.

⁴¹ *Catálogo del Museo Federico Marés*, Barcelona, 1979, p. 62, ficha n.º 1912.

⁴² Deseo agradecer la amabilidad y la diligencia del personal del Museo F. Marés por las facilidades dadas y por las fotografías que me han proporcionado de la obra conservada en el Museo.

la capilla mayor del monasterio, una de las obras más importantes del Renacimiento salmantino.

Con motivo de la presentación al público en el Museo de Bellas Artes de Salamanca de las tres tablas que fueron adquiridas por el Estado y restauradas en el taller de restauración del Museo del Prado, se publicó un libro donde⁴³, tomando como base las descripciones de Gómez Moreno, se hace una reconstrucción hipotética del retablo, donde aparece vacía la hornacina central, que acogería el grupo de la *Anunciación* del que formaba parte la escultura que aquí damos a conocer y seguramente la del Arcángel –desaparecida–, obra excepcional, única en la ciudad y por ello de valor incalculable.

El retablo de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de la Vega (fig. 13)

Debemos referirnos a una obra de importancia excepcional para los salmantinos, el retablo de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de la Vega, sito a las afueras de la ciudad, donde se veneró durante muchos siglos la imagen de su titular, la Virgen de la Vega, patrona de la ciudad, imagen muy querida y venerada por los salmantinos, que recibe hoy culto en el retablo mayor de la Catedral Vieja. La imagen, como es bien sabido, pues ha sido estudiada en diversas ocasiones, es obra del siglo XII, perteneciente a los talleres de Limoges, aunque seguramente realizada en la misma ciudad del Tormes por artífices foráneos establecidos allí, donde debieron de realizar más obras, aunque son raras las piezas de orfebrería románicas y góticas conservadas. Pero no es este el tema que nos importa ahora aquí, máxime porque es mucha e importante la bibliografía que existe sobre esta obra⁴⁴.

⁴³ *Tres tablas de un retablo. El antiguo retablo del convento de las Úrsulas. Salamanca, Salamanca, 2005*, p. 65. La historia de la enajenación de las tres tablas del retablo de Juan de Borgoña no ha sido contada con detalle. Fue la decidida intervención de la Comisión Territorial de Patrimonio quien, ante las peticiones de las monjas y su necesidad perentoria de enajenarlas, y los deseos de adquirirlos mostrados por una entidad financiera, posibilidad que fue denegada, propuso fuese el Estado quien se hiciese cargo de las mismas y procediese a su restauración en Madrid por personal especializado, como así sucedió, pues fueron restauradas en los talleres del Museo del Prado, y volviesen a la ciudad en calidad de depósito, como así sucedió y ahora se pueden admirar en el Museo de Bellas Artes de la ciudad. Previamente la Junta de Castilla y León ha procedido a ir restaurando el resto de tablas del retablo de Juan de Borgoña y de otras muchas e importantes pinturas que hoy se muestran en el museo situado en el coro bajo de la iglesia habilitado, por las monjas para este fin. De hecho muchas de estas tablas han figurado ya en exposiciones nacionales, señal de la importancia histórica y de la calidad de las mismas.

⁴⁴ La bibliografía más reciente sobre esta importante obra se recoge en el catálogo de la exposición *De Limoges a Silos*, Madrid, 2002, pp. 204-206.

La escultura estuvo durante muchos siglos en el monasterio, hasta que tras la Guerra de la Independencia, en 1812, fue trasladada a la parroquia de San Pablo, donde permaneció hasta 1842 en que fue llevada al convento de San Esteban, y ya en 1912 se traslada a la Catedral Nueva, a la capilla del Presidente y más tarde al altar mayor de la Catedral Vieja, donde hoy recibe culto⁴⁵.

Muy poco sabíamos hasta ahora de los avatares de la imagen mientras permaneció en el cenobio a orillas del Tormes, ignorábamos incluso dónde se hallaba colocada y no existía, obviamente, ni una sola referencia gráfica de la misma. Pero démonos un paseo por la iglesia del monasterio y sigamos las descripciones que tenemos de los siglos XVI y XVII realizadas con motivo de las visitas que se giraban al cenobio salmantino, cuando se describe minuciosamente el estado de la iglesia y de sus claustros y cada uno de los elementos que entonces ornaban las diferentes capillas, que creo son concluyentes, máxime porque son inéditas y arrojan mucha luz sobre el particular.

En 1577 el prior de San Isidoro, matriz de la casa salmantina, ordenaba a Juan de Villafañe que realizase la visita preceptiva que debía efectuarse cada tres años, al cesar en su mandato, y describía de esta manera la iglesia «[...] que es de tres naves con sus pilares redondos y falta de hacer la bóveda de la dicha yglesia la qual tiene necesidad dello tan solamente está hecho el coro de bóveda de piedra el alto y baxo [...] sobre la puerta principal de la calle está una nuestra Señora de piedra con su Niño y los brazos y a los colaterales San Agustin nuestro padre y Sant Isidoro nuestro patrón [...]». A continuación, el vicario describe todos y cada uno de los altares de la iglesia, dejándonos una información importante y muy precisa sobre lo que en aquellas fechas se encontraba en cada una de las capillas de la iglesia:

[...] el altar maior en el qual esta un retablo renovado de nuevo de colores todas las figuras y asy mesmo con una caixa de madera dorada y en medio donde está puesta la imagen de Nuestra Señora como encasamento y a su niño Jhesus en el brazo izquierdo [...] yten visito el dicho prior la imagen de Nuestra Señora que es de bronce con ciertas piedras que esta asentada con un niño Jesús del mesmo con ciertas piedras que esta puesta en el encima del

⁴⁵ SÁNCHEZ PASCUA, Rafael, *La Señora del Tormes Santa María de la Vega. Patrona de Salamanca y su tierra*, Salamanca, 1991, pp. 91 y ss.

arco que haze la capilla un encaxo y casamento tenia cubierto un manto de raso azul con un rivete [...] anaranjado y su corona de plata y el niño otra ni mas ni menos de plata nueva [...]»⁴⁶.

Años más tarde, en abril de 1594, siguiendo con la práctica y la obligación de realizar la preceptiva visita, se acerca a la ciudad Lucas de Valderrama y nos describe lo que va viendo en la iglesia y en los claustros:

[...] En la capilla principal de la iglesia hay un retablo de madera antiguo con diversas figuras de diversos santos de pincel y cinco compartimentos a cada lado y en medio estaba una custodia de madera labrada [...] y encima della una imagen de nuestra señora grande con un Niño Jesús vestida de brocado y dos velos de red delante [...] Nuestra señora la antigua. Al mismo lado del evangelio, mas adelante del dicho retablo esta una capilla redonda en arco donde esta la imagen principal que llaman nuestra Señora de la Vega, la cual esta metida en una concavidad de la pared cercada de enmarco de madera dorado de oro y azul la cual imagen con el Niño Jesús que tiene es de bronce y es la imagen con que en la ciudad tiene por la devoción por los muchos milagros que ha hecho y hace tiene puesto un manto de tafetán bordado blanco y su corona de plata y el niño tiene otra. Y pendiente de la imagen un cristo pequeño de plata en una cruz de ébano con extremos de plata y al pie della una imagen en tabla de la Anunciacion de Nuestra Señora [...] Esta la capilla colgada de dos tafetanes de azul y colorado y un dosel de lo mismo y debajo dellos están unos guadamecies (?) y delante de la imagen están dos velos de seda de plata uno colorado y uno blanco y la capilla esta rodeada de ofrendas a nuestra señora por los milagros que ha hecho son figuras de cera pies y manos cadenas grillos camisas y otras cosas [...]»⁴⁷.

El visitador continúa describiendo todos y cada uno de los altares y sepulturas del monasterio, siendo aprobada la visita por don Pedro de Zúñiga, abad perpetuo de la abadía de San Isidoro el Real de León y prior de la de Aracena.

⁴⁶ *Archivo de San Isidoro de León. Fondos del Colegio de la Vega de Salamanca. Caja 102, leg. 1. Libro de visitas del colegio de la Vega. 1577-1591.*

⁴⁷ *Ibidem. Caja 102. Legajo sobre la visita del colegio de la Vega. 1594, 23 y 29 de abril.*

Parece claro que a lo largo del siglo XVI la imagen no ocupaba el altar mayor de la iglesia, pues seguía contando con una capilla propia en el lado del evangelio y estaba rodeada y decorada con los *exvotos* ofrecidos por los salmantinos y suponemos que por los fieles de la provincia, debido a la gran devoción «por los muchos milagros que ha hecho y hace, tiene puesto un manto de tafetán dorado bordado blanco y su corona de plata y el niño tiene otra».

A través de la información que nos proporcionan las visitas efectuadas a lo largo del siglo XVII, al menos de las que tenemos constancia, las de 1636, 1653, 1659 y 1695⁴⁸, sabemos que en la iglesia recibían culto dos imágenes de la Virgen, una denominada Nuestra Señora de la Antigua, que parece corresponder a la después llamada Virgen de la Vega, y otra de madera, y ya muy deteriorada en el siglo XVII, pues de ella se iban desprendiendo pequeñas astillas que se depositaban en una cajita que se guardaba y custodiaba en el relicario grande⁴⁹, conocida como Nuestra Señora la Pequeña, y que ambas se veneraban en altares diferentes, sitios uno en la capilla mayor y el otro en una capilla cercana. La existencia de las dos imágenes queda perfectamente documentada si leemos el texto del *Voto y juramento que esta ciudad hizo a su patrona Nuestra Señora de la Vega año de 1618*, cuando el Consistorio en pleno acompañado por infinidad de autoridades eclesiásticas de la ciudad acudieron al monasterio de la Vega «[...] y en forma de de derecho a voz de Ciudad y tierra hacemos voto y protesta a Dios nuestro Señor ya vos Purísima madre suya desde hoy para siempre jamás, por nos u nuestros sucesores, que celebraremos con culto y veneración de fiesta solemne el día de vuestra purísima Concepción [...]». La ceremonia se celebró en el interior de la iglesia «donde se encontraba el obispo D. Francisco de Mendoza, sentado en su capilla mayor de dicha iglesia debajo de un dosel al lado del Evangelio, puestas en el altar mayor las dos imágenes de Nuestra Señora grande y pequeña»⁵⁰.

⁴⁸ *Ibidem*. Caja 104, legajos 6 y 7. *Legajo sobre la visita del colegio hecha por Cristóbal de Olea, canónigo de San Isidoro* (1653). Caja 104, legajo 7. *Legajo sobre la visita e inventario de los bienes siendo su vicario Diego de Pernia* (1659). Caja 105, legajo 9. *Legajo sobre la visita del colegio de la Vega* (1695).

⁴⁹ «[...] después abrió su merced una caja en que ay cantidad de astillas que se quitaron de la imagen de nuestra Señora con el cierto humo del santo Cristo de la Defensa la antigua y mandose entras en ella un purificador por respeto de averse enjugado».

⁵⁰ BARCO LÓPEZ, Manuel, y GIRÓN, Ramón, *Compendio histórico de Salamanca, su antigüedad... aumentada y corregida y continuada hasta nuestros días por...*, Salamanca, 1863, pp. 110-111. Publica el texto del *Voto y juramente que esta ciudad hizo a su patrona Nuestra Señora de la Vega año de 1618*. El 10 de junio de 1826 el Ayuntamiento se dirigió al abad de San Isidoro reclamando

Las reformas llevadas a cabo en la iglesia desde los primeros años del siglo XVIII, consistentes en la reforma de la capilla mayor y la apertura del consiguiente camarín implicarían, creo yo, que la imagen, que contaba con gran devoción entre los salmantinos debido a los múltiples milagros que se le atribuían, pues era su patrona, pasase desde el lugar que ocupaba a presidir el retablo mayor, que es el tema que nos importa e interesa aquí ahora.

Conocemos una pintura⁵¹ (fig. 14) en la que se representa la imagen tal y como se encontraba antes de presidir el retablo mayor, aparece sobre una peana de plata en la que figura el escudo de la ciudad. Se muestra de frente, cubierta con capa que deja ver y apreciar perfectamente la parte delantera de la escultura, seguramente sea el manto regalado por el Ayuntamiento, enmarcada por un halo de rayos de plata que rematan en sendos angelillos arrodillados flanqueando la corona, todo respondiendo a esquemas muy conocidos y repetidos en el barroco. Una inscripción en la parte inferior del lienzo nos indica que es el: *Retrato verdadero medida y forma de Nuestras Señora de la Vega q. esta en su collegio de canónigos de Salamanca.*

En el siglo XVIII, sin que podamos concretar exactamente y con precisión la fecha ni las razones del cambio⁵², la patrona de la ciudad pasó a presidir el retablo mayor, desgraciadamente desaparecido, pero del que podemos hacernos una idea bastante precisa pues se conserva un grabado del mismo que nos permite apreciarlo con gran detalle y el

que dadas las muchas rentas de las que disfrutaba el monasterio de la Vega se restaurase la iglesia, «[...] pues era la sede de la patrona de la ciudad elegida por los singulares favores que le había dispensado, voto que se renovó en 1718 [...]», la contestación del abad Teobaldo no se hizo esperar, el día 15 de junio de 1826 le contestaba al Ayuntamiento que San Isidoro había sufrido mucho y que el Rey había decidido que las rentas de la Vega se dedicasen a reparar San Isidoro (*Archivo de San Isidoro de León. Fondos del monasterio de la Vega*, Caja 107, legajo 55). Años más tarde, en 1829, se inició un proceso de restauración en el que intervinieron maestros gallegos presentes en la ciudad, los mismos que habían trabajado en la obra de recuperación del ruinoso convento de los Bernardos.

⁵¹ El cuadro se conserva en la clausura del monasterio de las Madres Carmelitas de Alba de Tormes.

⁵² La capilla mayor fue reformada en 1718, momento en que se le añadió el camarín, suponiendo que ya entonces el retablo presidía la capilla mayor. Es muy probable que la reforma de la capilla tenga que ver con la conmemoración de la renovación del voto hecho por la ciudad. El estilo del retablo, con columnas salomónicas, se aviene perfectamente con la cronología de la modificación de la capilla mayor, que se realizaría, como se hizo en otras muchas iglesias, para destacar la presencia de la imagen de la patrona de la ciudad. La fecha de la reforma fue dada a conocer por VILLAR Y MACÍAS, Manuel, *Historia de Salamanca*, Vol. I, p. 148, Salamanca, 1973, y recogida posteriormente por CAMÓN AZNAR, José, *Salamanca. Guía artística*, Salamanca, 1953, p. 134.

lugar que ocupaba la imagen en ese momento⁵³. Se trata de un retablo *tetrástilo* de un cuerpo y tres calles, rematando en ático semicircular y con columnas salomónicas, semejante a otros realizados en la ciudad y provincia, obra muy cercana al estilo Joaquín de Churriguera que debió de ser reformado en torno a 1760 añadiéndole algunos detalles rococós, seguramente coincidiendo con las obras efectuadas en la capilla mayor y en el camarín. En las hornacinas de las calles laterales se aprecian las esculturas de *San Agustín*, en la del evangelio, y *San Isidoro de Sevilla* en la de la epístola, y en el ático un relieve de *Santo Martino*. La hornacina de la calle central se reservaba para patrona de la ciudad, la *Virgen de la Vega*, señal que ha pasado a ocupar un papel preeminente en la iglesia recientemente reformada, en cuya capilla mayor se ha abierto un camarín que realzaría su presencia, que aparece ya como una imagen de vestir con manto cubriendo su cuerpo y el del Niño, dejando ver exclusivamente las cabezas de ambos, y de manera bien diferente a como se debía de venerar en la primitiva capilla, rodeada de exvotos y resaltando bien su carácter broncíneo en el que se aprecian las piedras preciosas que se engarzan en su vestimenta, que aún pueden verse en la actualidad, y el escudo de la ciudad en el frente de la peana, permitiendo apreciar, insistiendo y resaltando incluso su carácter románico.

⁵³ Fue descubierto por don Lamberto de Echevarría, que lo dio a conocer en un artículo publicado en la prensa local. Se trata de una plancha de cobre que representa el retablo mayor de la iglesia del monasterio Santa María de la Vega, realizada por el conocido y famoso grabador salmantino Félix Prieto, hijo de Tomás Prieto, de quien se conocen innumerables grabados de imágenes marianas. Se conserva en el museo de la Catedral de Salamanca, sin inventariar, y es de indudable valor para conocer no solo el retablo sino también la imagen de la Vega tal y como recibía culto en el siglo XVIII. En la parte inferior lleva la siguiente inscripción:

«VERDADERO RETRATO

De Nuestras Señora de la Vega, patrona de Salamanca / y su obispado. Se venera extra muros della / en su Colegio de Canonygos regulares de S / Agustín del R. I. de S. Isidoro de León. Dedicase por dicho Colegio a su soberano Proteptor? () El Ilmo Sr. D. Phelipe Bertrán, Obispo de Salamanca conzede / 40 días de hindulgencias rezando una salve. Año 1765

Felix Prieto, fecit Salamanca

San Agustín Doctor de la iglesia [debajo de la hornacina del evangelio]

San Isidoro de Sevilla. Doctor de España [debajo de la hornacina de la epístola]

Sto. Martino Canónigo de San Isidoro de León [debajo de la hornacina del ático]».



FIG. 1. Catedral Nueva. *Ecce Homo*.



FIG. 2. Museo de la catedral. Capilla de Santa Catalina. Escudo e inscripción que figuraba en la capilla de los Enríquez en la iglesia de San Adrián.



Fig. 3. Dibujo de la plaza de San Adrián a mediados del siglo XIX. (Museo Lázaro Galdiano).

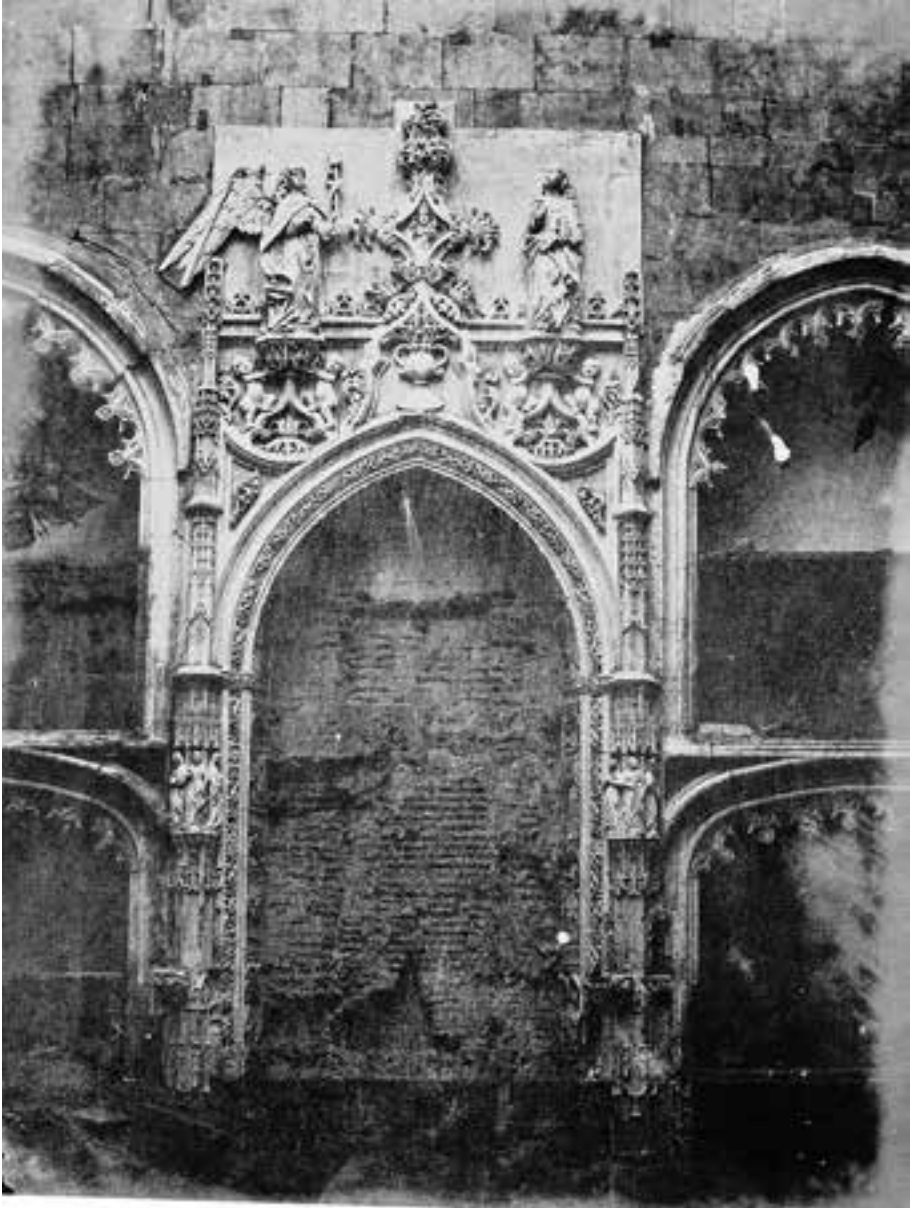


Fig. 4. Capilla de los Enríquez en San Adrián (Ch. Clifford).

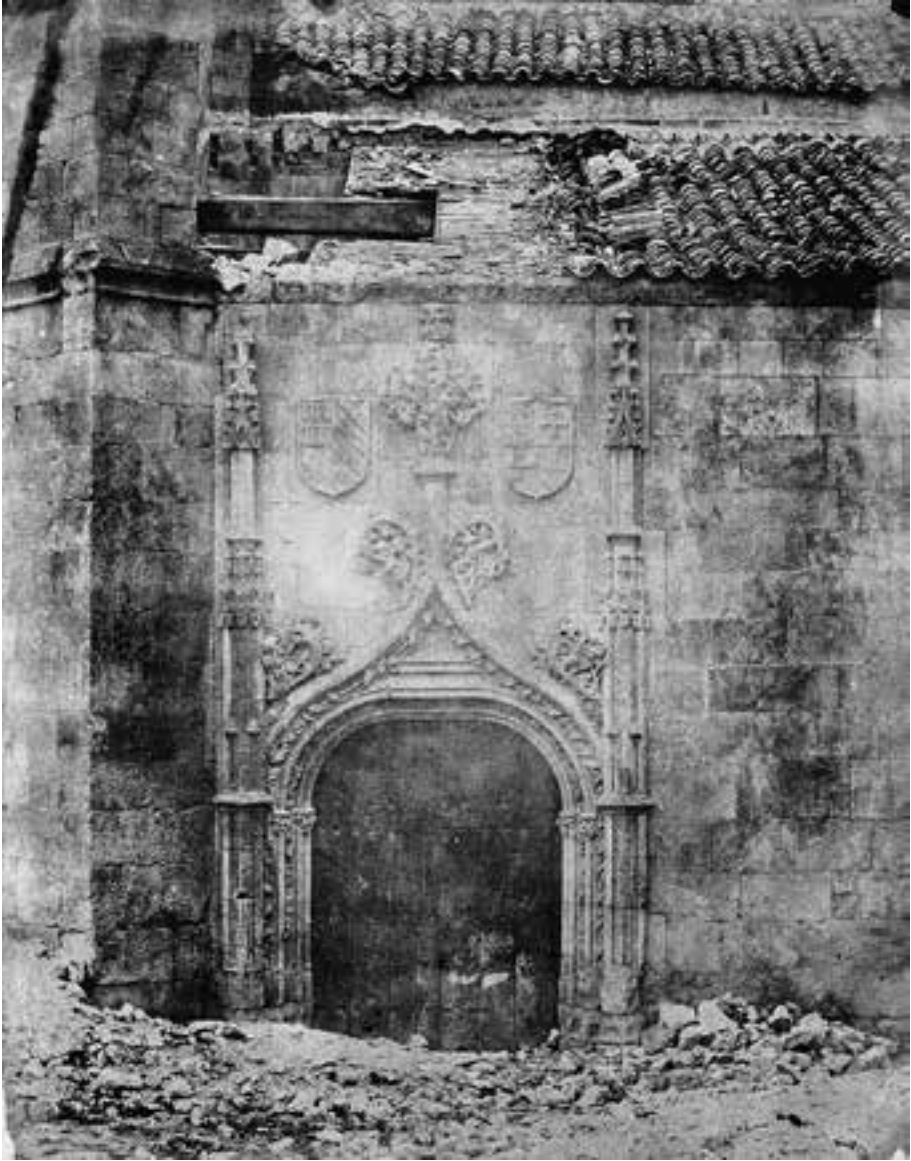


Fig. 5. Portada de la iglesia de San Adrián (Ch. Clifford).



Fig. 6. Iglesia de San Adrián. Interior de la capilla de de los Enríquez (Ch. Clifford).



Fig. 7. Retablo de la Virgen de Rosario de San Esteban de Salamanca (Iglesia de San Juan de Alba de Tormes).



Fig. 8. Virgen del Rosario del convento de San Esteban.



Fig. 9. Grabado que muestra el retablo de la Virgen del Rosario. Coetáneo a la fecha de su realización.



Fig.10. Relieve de San Bernardino que presidía la portada del hospital.



Fig. 11. La imagen de la Anunciación tal como se encontraba en el monasterio a mediados del siglo XX.



FIG. 12. La Anunciación en su estado actual.



Fig.13. Grabado del retablo de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora la Virgen de la Vega (Salamanca) (Felix Prieto).



Fig.14. La imagen de la Virgen de la Vega antes de presidir el retablo de la Iglesia del monasterio (MM. Carmelitas de Alba de Tormes).

Van Dyck: *San Sebastián asistido por los ángeles* del marqués de la Ensenada identificado en el Hermitage de San Petersburgo

Matías Díaz Padrón
Cuerpo Superior de Conservadores de Museos

Resumen

Del *San Sebastián asistido por ángeles* del Hermitage de San Petersburgo (n.º 608, T. 147×108 cm) perdido en la Segunda Guerra Mundial, nada es conocido de su origen en los catálogos del museo, solo su localización en la colección de Catalina la Grande. Es pieza en tabla y de notables dimensiones. Además del estudio iconográfico y estilístico es fundamental su origen en el coleccionismo español. Figura a principios del siglo XVIII en la colección del marqués de la Ensenada y pasa a la de Carlos IV en sus respectivos inventarios. Es conocida la simpatía de la zarina por Carlos III y su hijo, lo que explica localización en la colección Imperial. Es el destino que depara el tiempo y las circunstancias. Además de los dibujos preparatorios y copias se identifica una versión en la colección Leegenhoek que erróneamente se atribuye a Willeboirts Bosschaert y restituimos a Victor Wolfvoet.

Abstract

Saint Sébastien succoured by angels formerly at the State Hermitage Museum (n.º 608, Panel 147×108 cm) and destroyed in the Second World War, is documented in the museum catalogue with provenance from Empress Catherine II of Russia collection and nothing is known before. This article analyzes his style, iconography and Spanish provenance. It's registered at the beginning of the 18th Century in the collection of Marques de la Ensenada, and from there to the collection of Carlos IV. Ties between Carlos III, his son Carlos IV, and the Empress Catherine are well known. Within the sketches and copies here studied is identified a version from Leegenhoek collection attributed to Willeboirts Bosschaert and here restored to Victor Wolfvoet.

Nos parece oportuno comenzar estas líneas con la descripción de esta pintura de soporte en tabla y notable tamaño. San Sebastián se desploma en la roca más próxima al árbol donde fue blanco de las flechas.

El brazo izquierdo pende de las ataduras con el derecho aún atado a su espalda. El cuerpo desmayado está a merced del destino. Van Dyck tomó modelos apolíneos, tan de su gusto, y tan opuestos al pudor de la sociedad española¹. Tanto este *San Sebastián* transido de dolor, como los que diseñó atados a la encina, que la nobleza de España adquirió en el siglo XVII², dieron igual oportuna ocasión para exaltar la belleza ideal del Renacimiento. El ángel que extrae las flechas y que aparece únicamente en esta versión, suplanta a Santa Irene. Esta es habitual en los martirios diseñados por Jusepe Ribera³, que no fue extraño en la obra del flamenco. Iconográficamente la presencia de los ángeles es poco frecuente en el siglo XVII, más favorable a la intervención familiar que a la divina, salvo en Flandes, donde los ángeles están acordes con el sentimiento de la Contrarreforma⁴. La secuencia ocurre después de disparar sus flechas los arqueros y marchar pensando que San Sebastián había muerto. Es la secuencia que sigue a las versiones adquiridas en el siglo XVII por el marqués del Carpio, Leganés y Monterrey. Aquí toma lo que sigue en la narración de Santiago de la Vorágine: «Pero Sebastián, pese a la gravedad del tormento a que fue sometido, no llegó a fallecer; después que los soldados se ausentaron, alguien lo desató del árbol y lo liberó». Ese alguien se ignora en el texto.

¹ RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1958, III/3, p. 1193. Los pintores españoles dibujan al santo frecuentemente vestido «por escrúpulos de decencia; pero el pagano italiano acaba por triunfar sobre el pudor español».

² DÍAZ PADRÓN, Matías, «Van Dyck: *El Martirio de San Sebastián* de El Escorial localizado en la galería Hall & Knight de Nueva York», *Goya*, 316-317, enero-abril (2007), pp. 45-50; ídem, «Van Dyck: *El Martirio de San Sebastián* del Museo del Louvre identificado en el coleccionismo español de la Galería Stanley», *Cuadernos de Arte e Iconografía* (en prensa); ídem, «Un nuevo Van Dyck identificado en la Casa Consistorial de Palma de Mallorca: *El Martirio de San Sebastián* del conde de Monterrey», *Archivo Español de Arte* (en prensa); ídem, «*El Martirio de San Sebastián* de don Diego de Mexía, Marqués de Leganés en la Scotland Gallery de Edimburgo», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid (en prensa).

³ SANDOZ, Marc, Ribera et le thème de saint Sébastien soigné par Irène, *Actes des Journées internationales d'études de Bordeaux*, 1955, pp. 65-78. De la influencia de Ribera en la pintura flamenca se ha hecho eco Wolfgang Prohaska, «I rapporti di Ribera con la pittura fiamminga in area mediterranea: Il caso Van Dyck», en: *Scritti in memoria di Raffaello Causa, Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994 - 1995*, Nápoles, 1996, p. 210. Creo oportuno añadir la noticia, ignorada en los estudios de Ribera, que Rubens poseía dos obras suyas (desgraciadamente perdidas) que retocó según consta en su testamentaria de 1640 (n.ºs 27 y 28). El maestro flamenco viene a engrosar así el capítulo de los prestigiosos próceres y virreyes españoles muy conocidos en la admiración de la obra del Españolito (Antonio Palomino, *El parnaso español pintoresco y laureado. El museo pictórico y escala óptica*, III (1724), Madrid, 1947, pp. 875-879). Por otra parte, las fuentes de inspiración son comunes. Ribera utiliza también el fauno Barberini en su *Martirio de San Felipe* del Museo del Prado (1101) años más tarde.

⁴ RÉAU, *op. cit.*, 1958, III, p. 1198. Vid. KNIPPING, John B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden, 1974, pp. 128-136.

Hoy hay motivos para localizar el origen de esta pintura del discípulo de Rubens en el coleccionismo español. La encontramos en la almoneda del marqués de la Ensenada, donde consta: «otra [pintura] de San Sebastián con los ángeles sacándole las flechas de siete cuartas de caída y vara y cuarto de ancho: original de la escuela flamenca» (1754)⁵. El inventario estaba a cargo de Andrés de la Calleja, pintor del rey y director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Formaba parte de la colección de pinturas repartidas entre sus dos casas, inventariada a su caída en desgracia con intención de probar su enriquecimiento en el gobierno de los primeros Borbones.

Al tratar de la vida de Zenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada (1702-1781), su último biógrafo, Felipe León Abad, decía: «las joyas y el arte fue lo que especialmente le cautivó. Sería curioso seguir la pista todavía a las alhajas, a las pinturas y cuadros del marqués, muchos traídos de las mejores firmas y escuelas de Italia, y comprobar, dentro de lo que fuera posible a estas alturas, su paradero actual en museos, colecciones y palacios oficiales. Quizá llegáramos a la conclusión de que también en esto acertó, y que a la larga fue una excelente inversión de la que en definitiva se ha beneficiado el Estado»⁶.

El marqués de la Ensenada debió de sentir especial predilección por la obra de Van Dyck, pues está en consonancia con su buen gusto y elegancia en su manera de vestir y de pensar. Su claridad de mente en la política y la técnica la utilizó con igual fortuna en la selección de pinturas que reunió en su colección. Rara capacidad mental en materia de ciencia y arte que no fue extraña en los hombres de la Ilustración, y que por desgracia no alcanza nuestros tiempos. Carlos VII de Nápoles (nuestro Carlos III) le concede el título por su eficacia en la adhesión de Nápoles a la corona de España. Residió tiempo en Italia, hecho que es oportuno tener en cuenta, por la posible procedencia del *San Sebastián* de Van Dyck allí, pues Italia fue terreno propicio para la adquisición de obras y no encontramos por ahora otra referencia más antigua en

⁵ ÁGUEDA VILLAR, M., «Una colección de pinturas en el Madrid del siglo XVIII: el Marqués de la Ensenada», *Cinco Siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*, III Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos CSIC, Madrid, 1991, p. 168, nota 11. Inventario del Marqués de la Ensenada, 1754, publicado por primera vez por RODRÍGUEZ VILLA, *Don Zenón de Somodevilla, Marqués de la Ensenada*, Madrid, 1878, pp. 215-255, y repetido por ABAD LEÓN, *El Marqués de la Ensenada, su vida y obra*, Madrid, 1985, pp. 186-192.

⁶ ABAD LEÓN, F., *El Marqués de la Ensenada, su vida y su obra*, Madrid, 1985, 2 vols., p. 162, vol. II, cit. M. Águeda Villar, 1991, p. 165.

España. En 1743 está en la Corte. Pensamos que la pintura que tratamos pudo estar en su residencia del barrio de Barquillo, en el antiguo palacio de Buenavista⁷. La inclinación por Van Dyck va más allá del coleccionismo⁸. El retrato que encarga a Jácopo Amigoni, Museo del Prado (inv. 2939) está en la línea de la distinción vandiquiana, igual que el fondo con columnas en perspectiva (fig. 1). Esta inclinación de su gusto la delatan también los veintidós lienzos de Murillo, pintor que en su tiempo se tenía por el Van Dyck sevillano. Mayor prestigio de su buen gusto y cultura prueba el inventario encargado a Mengs (que siguió al de Calleja) con la selección de las obras que adquirió Carlos III⁹ y el príncipe de Asturias futuro Carlos IV. Aquí está este *San Sebastián* con la correcta autoría a Van Dyck aunque registrado antes por Calleja solo como escuela flamenca. Así consta en la casa de campo de El Escorial con el número 122: «Otra [en tabla] que representa a San Sebastián, que después de su martirio le curan unos ángeles, desatándole y sacándole las flechas, su autor Antonio Vandic de vara y media de alto, y cinco cuartas de ancho. 189»¹⁰ (fig. 2).

⁷ MESONERO ROMANOS, R., *El antiguo Madrid*, Madrid, 1861, p. 246.

⁸ Además formaron parte de su colección el retrato ecuestre de *Carlos I de Inglaterra* hoy en el Museo del Prado (M. DÍAZ PADRÓN «El retrato de *Carlos I* de Van Dyck del palacio de Summerset identificado en los fondos del Museo del Prado», *Archivo Español de Arte*, 318, LXXX, 2007, pp. 127-140); *Las Edades del Hombre*, hoy en el Palacio de Riofrío; y un retrato doble.

⁹ Vid. LEÓN TELLO, F. J., y SANZ SANZ, V., *Tratados neoclásicos españoles de Pintura y Escultura*, Madrid, 1980, pp. 465-468, y ÁGUEDA VILLAR, M., «Una colección de pinturas en el Madrid del siglo XVIII: El marqués de la Ensenada», en *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, III *Jornadas de arte*, Departamento de Historia del Arte, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1991, p. 173 (actualizando el paradero de muchas de las obras).

¹⁰ A partir de 1768 el marqués de la Ensenada fue vendiendo sus pinturas, ofreciendo lo mejor al rey Carlos III, y el resto a particulares, excepto una parte que reservó para herencia de su sobrino. En 1768 Carlos III adquirió de él un lote de 30 pinturas que fueron elegidas por Mengs. Un segundo lote adquiere su hijo el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, que reunió en su casa de Campo de El Escorial [J. ZARCO CUEVAS, «Cuadros reunidos por Carlos IV, siendo Príncipe, en su casa de Campo de El Escorial», *Religión y Cultura*, El Escorial, 1934, p. 19, n.º 122; ÁGUEDA VILLAR, *op. cit.*, 1991, p. 177, nota 30]. Es interesante hacer notar la perspicacia y buen criterio de Mengs en sus juicios sobre van Dyck. Elogia *El prendimiento de Cristo* del pintor flamenco que se encontraba en el Palacio Real. Es significativa esta admiración, por su enclave barroco, que parece estar en contradicción con la estética clásica: «entre los diversos cuadros de Van Dik hay uno muy bello, que representa el Prendimiento de Cristo en el Huerto, pintado con gran gusto, y hermoso colorido en quanto lo permite el asunto figurado de noche. Excelente es asimismo un retrato de medio figura del Infante Cardenal hermano de Felipe IV, por la verdad que en él se admira, por el colorido, y por estar tocado con la mayor facilidad, limpieza y morvidez» [«Carta de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara de S. M. al autor de esta obra», en PONZ, A., *Viage de España, en que se da noticia De las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Tomo Sexto, *Trata de Madrid, y Sitios Reales inmediatos*, Tercera impresión, Madrid, 1793, VI, p. 202]. Igual elogio a la verdad, variedad de formas y color ve en los retratos de Van Dyck el estudioso de la obra de Mengs [DE AZARA, José Nicolás, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey*, Madrid, 1780, p. 291].

Ninguna noticia más encontramos de esta pintura en tabla en las colecciones reales. Esto, unido a circunstancias que consideramos a continuación, hace razonable que este *San Sebastián asistido por los ángeles* de la corona de España haya pasado a la colección de Catalina la Grande de Rusia y al Hermitage de San Petersburgo¹¹. Reiteramos su falta en los inventarios reales que siguen al citado de 1779, ni hay otro en España localizable. Tampoco está en la colección imperial rusa por aquellas fechas¹². Esto hace pensar que tratamos de una misma obra. Se sabe que por estos años la emperatriz Catalina la Grande puso gran empeño en adquirir pinturas de prestigiosos maestros con la voluntad de competir con los príncipes del resto de Europa¹³. Cabe añadir la simpatía que la emperatriz tuvo por Carlos III y Carlos IV en comunión con el espíritu de la Ilustración que les unía. No sabemos si se trata de una adquisición como figura en los textos o una donación, opción probable en la realeza. Lo cierto es que tanto el formato, la naturaleza del soporte en tabla, como la composición descrita y las medidas, coinciden con el martirio del santo en los inventarios españoles. Advertimos la existencia de la misma composición en una copia de la galería Sabauda de Turín (inv. n.º 351) (fig. 6)¹⁴, pero descartamos su relación con estas noticias por el soporte en lienzo y las medidas mayores¹⁵.

¹¹ SMITH, J., *Catalogue Raisonné of the most Eminent Dutch and Flemish Painters, containing the Lives and works of Anthony van Dyck and David Teniers*, vol. III, Londres, 1931, n.º 337; ídem, *Catalogue Raisonné of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters*, Londres, 1842, n.º 110; GUIFFREY, J., *Antoine van Dyck: sa vie et son oeuvre*, París, 1882, p. 252, n.º 217B; CUST, L., *Anthony van Dyck: An Historical Study of His Life and Works*, Londres, 1900, p. 240, n.º 47A; SOMOF, A., *Ermitage Impérial. Catalogue de la galerie des tableaux*, vol. 2, San Petersburgo, 1901, p. 71; SCHÄFFER, E., *Van Dyck. Des Meisters Gemälde* (Klassiker der Kunst, XIII), Stuttgart-Leipzig, 1909, p. 101; GLÜCK, G., *Van Dyck. Des Meisters Gemälde in 571 Abbildungen, Klassiker der Kunst*, Stuttgart-Berlin, 1931, p. 232; LARSEN, E., *The Paintings of Anthony van Dyck*, 2 vols., Freren, 1988, p. 674.

¹² Adquirido por Catalina la Grande de Rusia (fallecida en 1796) [Véase LARSEN, *op. cit.*, 1988, II, p. 273, n.º 674; BARNES, Susan J., DE POORTER, Nora, MILLAR, Oliver, y VEY, Horst, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven-Londres, 2004, p. 287, n.º III.53].

¹³ *Vid. Cat. exp. Rubens y su época. Tesoros del Museo del Hermitage, Rusia*, Guggenheim Bilbao 2-10-2002/16-2-2003, p. 28 (bibliografía precisa en p. 32).

¹⁴ PACCHIONI, G., *La Regia Pinacoteca di Torino*, 1932, pp. 15, 43; Lienzo, 155 × 106 cm; o 160 × 155 (según LARSEN, *op. cit.*, 1988, II, p. 273, n.º 673; BARNES *et ál.*, *op. cit.*, 2004, p. 288.

¹⁵ Es oportuno recordar que un *San Sebastián* en lienzo fue vendido en el siglo XIX en París procedente de la vizcondesa de Benavente: «12- Martyre de saint Sébastien / Le saint est représenté debout, attaché à un arbre. Des anges le dégagent de ses liens; l'un sèche ses plaies avec un linge, pendant qu'un autre lui retire la flèche qui lui a percé le côté. A gauche, à terre, sont déposés les armes du saint. / T. — H., 1 m, 54. L., 1m, 20» (Hotel Druot, 1896, n.º 12). Esta descripción responde mejor a repeticiones de Rubens del lienzo conservado en la Galería Corsini.

El rostro del ángel extrayendo la flecha lo repite Van Dyck en los *Desposorios de Santa Catalina* del Metropolitan de Nueva York (n.º 60.71.5) y en la *Lamentación* del Museo de Bilbao (inv. 85/221); el santo recuerda al ángel en el *Éxtasis de San Agustín* de Amberes y al *Beato José y la Virgen* de la Pinacoteca de Viena. Van Dyck lo tomó del natural en dibujo del cuaderno italiano (fig. 3)¹⁶. Está diseñado en dirección invertida y con dos querubines encima del ángel mancebo. El escorzo del dibujo limitaba su imagen en el escenario, así que la giró en el plano, tal como fija en el dibujo a carboncillo de la Fundación Custodia de París (fig. 4)¹⁷ tomado del natural, pero inspirado en el Fauno Barberini¹⁸, que se dio a conocer antes de 1628 en la colección del cardenal Francesco Barberini (fig. 5). Fue una de las esculturas más admiradas de la antigüedad en los siglos XVII y XVIII. También pudo inspirarse en el *San Sebastián* de Bernini de la colección Thyssen de Madrid.

La tabla está catalogada en el segundo periodo de Van Dyck en Amberes (1627-1632), momento de fuerte influencia de la Contrarreforma en la corte de los Países Bajos austriacos con activo patronazgo de la nobleza residente¹⁹. Es notoria la factura más lisa y apretada, el colorido uniforme y la composición atemperada. Implicado con una mayor amplitud formal, mesurada expresión y limitando número de personajes. Por estas fechas Rubens estaba ausente y la actividad de Van Dyck fue más fecunda en Amberes.

El profesor Horst Vey conoce una versión abocetada con variantes en la colección C. Leegenhoek²⁰, que catalogó antes la profesora M. L. Hairs como original de Thomas Willeboirts Bosschaert. Es cobre de pequeño

¹⁶ Lápiz y tinta marrón. *Cuaderno de Bocetos italianos* [Italian Sketchbook, British Museum, fol. 16; JAFFÉ, M., *The Devonshire Collection of Northern European Drawings*, I, p. 83, n.º 1016 (16)].

¹⁷ Carbón y tiza sobre papel azulado, 530 × 410 mm. París, Fundación Custodia, Colección F. Lugt [Inv. N.º 2509]. Véase HORST, Vey, *Die Zeichnungen Anton van Dycks, Monographien des National Centrum voor de Plastische Kunsten Van XVI de en XVII de Eeuw*, Bruselas, 1962, p. 198, n.º 131.

¹⁸ La escultura (mármol, 215 cm de altura, Múnich, Glyptothek) se dice que fue descubierta en los alrededores del Castello di Sant'Angelo. Fue reproducida en un grabado publicado en 1642, y restaurada sucesivamente, completando la pierna izquierda parcialmente perdida. Comparada por Casiano del Pozzo con el Torso Belvedere [Véase HASKELL, F., y PENNY, N., *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven-Londres, 1981, p. 202, n.º 33].

¹⁹ Vey, H. en BARNES *et ál.*, *op. cit.*, 2004, p. 239.

²⁰ Vey, H. en BARNES *et ál.*, *op. cit.*, 2004, p. 287.

tamaño (29,2 × 38,2 cm) (fig. 8)²¹. Pienso que es una reducción de Victor Wolfvoet²², un último discípulo de Rubens poco estudiado, copiando un grabado de Pieter van Schuppen con alguna modificación (fig. 7)²³. Así, una mayor amplitud espacial y mayor despliegue de las ramas del árbol del martirio. Debió imprimirse a través de alguna repetición con implicación del editor Joanes Meyskens. Otra copia con la figura del santo solo y con el rostro en diferente posición, conserva el Museo Bredius de La Haya (n.º 16-1946) (fig. 9)²⁴.

²¹ Tabla, 38,2 × 29,2 cm. Colección C. Leegenhoek. La atribución fue propuesta por Hairs [HAIRS, M. L., *Dans le sillage de Rubens. Les peintres d'Histoire anversois au XVIIIème siècle*, 1977, p. 242, 240, lám. XIII]. Nosotros ponemos dicha atribución en duda; de hecho, la obra no figura en la reciente monografía del pintor [HENRICH, A., *Thomas Willeboirts Bosschaert (1613-1654). Ein Flämischer Nachfolger Van Dycks*, Turnhout, 2003].

²² DÍAZ PADRÓN, M., «Victor Wolfvoet: un olvidado discípulo de Rubens» (en preparación). La pintura es sobre tabla en pequeñas dimensiones como es habitual en este pintor siguiendo de manera más literal el grabado de Pieter Schuppen (*The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Anthony van Dyck, VIII, Rotterdam, 2002, p. 128, n.º 614/1).

²³ Con la inscripción: «A VULNERIBUS TVIS SANABO TE. Ierem, 30». Dedicatoria en cuatro líneas: «Reverendo adm. DOMINO D.MATTHIAE LAVRIX Ordini S. Anthony Traecti ad mosam Canonico, nec / non eiusdem S. Anthony domus Coadiutori dignísimo ergo. D.D.C.Q. Iones Meyssens Pictor». Abajo a la izquierda: «Ant. Van Dÿck pinxit». En el centro: Petrus van Scuppen sculpsit. Iones Meyssens excudit Ámsterdam [New Hollstein, *op. cit.*, Van Dyck, VIII, p. 129, n.º 614] según la inscripción debió realizarse a partir de una pintura del editor Joanes Meyskens.

²⁴ Lienzo, 104 × 87 cm. La Haya, Museo Bredius (Inv. 16-1946) [LARSEN, 1988, II, p. 273; BLANKERT, A., *Museum Bredius. Catalogus van de schilderijen en tekeningen*, 1991, pp. 75 y 76; BARNES *et ál.*, *op. cit.*, 2004, p. 287].



Fig. 1. Jacopo Amigoni, *Zenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada*, Museo Nacional del Prado.



FIG. 2. Anton van Dyck. *Martirio de San Sebastián*. Perdido en la Segunda Guerra Mundial en San Petersburgo, El Ermitage (n.º 608). Tabla, 147 × 108 cm.



FIG. 3. A. Van Dyck, *San Sebastián*, Londres, British Museum.



FIG. 4. Anton van Dyck. *San Sebastián*. Dibujo. París, Fundación Custodia.



Fig. 5. Fauno Barberini, gliptoteca de Múnich.



FIG. 6. Según Van Dyck, *San Sebastián*, Galería Saubada de Turín.



FIG. 8. Victor Wolfvoet, *San Sebastián con el Ángel*, colección C. Leegenhoek.



FIG. 9. Según Van Dyck, *San Sebastián*, Museo Bredius, La Haya.

Un mecenas español en Italia: Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva, XIV duque de Alba (1794-1835)*

Jorge García Sánchez
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

En el presente artículo se aborda el estudio de la figura del XIV duque de Alba y su significado en el ámbito español del mecenazgo y del coleccionismo de obras de arte. Don Carlos Miguel Fitz-James Stuart viajó desde su más temprana juventud a Francia, para después recorrer diversos países de Europa, pero especialmente Italia. Aquí entró en contacto con los círculos artísticos y anticuarios de Florencia, Nápoles y en particular Roma, lugares en los que reunió la magnífica colección de antigüedades, escultura y pintura que en parte adorna hoy el Palacio de Liria y donde extendería su protección a numerosos artistas españoles y extranjeros. José Álvarez Cubero, Antonio Solá, Lorenzo Bartolini o Jean-Auguste-Dominique Ingres se contaron entre ellos.

Palabras clave

Grand Tour; Carlos Miguel Fitz-James Stuart, XIV duque de Alba, Palacio de Liria, pintura y escultura del siglo XIX, coleccionismo, mecenazgo.

Abstract

This article approaches the study of the XIV Duke of Alba and his meaning in the Spanish patronage and collecting of Arts. Carlos Miguel Fitz-James Stuart travelled from his earliest youth to France and diverse countries of Europe, but especially Italy. Here, he got in touch with the artistic circles and antique dealers from Florence, Naples and in particular Rome; in these places he gathered the magnificent collection of antiques, sculpture and painting that partly adorns today the Palace of Liria, and he extended his protection to several Spanish and foreigners artists. José Álvarez Cubero, Antonio Solá, Lorenzo Bartolini or Jean-Auguste-Dominique Ingres were among them.

Keywords

Grand Tour, Carlos Miguel Fitz-James Stuart, XIV Duke of Alba, Palace of Liria, 19th Century painting and sculpture, collecting, patronage.

* Este artículo se ha realizado durante una estancia de investigación en el Paul Mellon Centre (Londres). Aprovecho para agradecer a su director, Briam Allen, la acogida recibida en dicha institución.

El Archivo del Palacio de Liria ofrece una riqueza documental desatendida hasta fechas recientes acerca de la biografía de una interesante personalidad de la Casa de Alba y de evidente trascendencia para la historia del coleccionismo de arte en el siglo XIX. Las investigaciones publicadas en 2003 y 2006 por Beatrice Cacciotti¹ basándose en los diarios personales, correspondencia e inventarios artísticos, complementadas con las desarrolladas por Leticia Azcue Brea² en lo referido a la sección de estatuaria moderna conservada en el palacio madrileño, han sido capaces de ofrecer un panorama revelador concerniente a la vida y a los viajes europeos del aristócrata Carlos Miguel Fitz-James Stuart, así como de desentrañar una serie de interrogantes que planteaban algunas obras del patrimonio artístico de la familia Alba. La atípica figura del XIV duque, cosmopolita en una sociedad, la española, que se caracterizaba por todo lo contrario, por su apego al hogar patrio, y emigrado –¿por causas ajenas a su voluntad?– más allá de las fronteras peninsulares, ha merecido una revisión en profundidad que en breve verá la luz en formato monográfico. En dicha publicación se requería de un análisis multidisciplinar con motivo de las distintas facetas del duque que se abordaban, por lo cual en su estudio han colaborado, además de las investigadoras anteriormente citadas, otros autores pertenecientes al Museo Arqueológico Nacional, a la Universidad Pablo Olavide de Sevilla, a la Universidad Autónoma de Madrid y quien escribe, de la Universidad Complutense³. En estas páginas no me centraré por lo tanto en aspectos que quedarán suficientemente dilucidados en esa obra, sino que atenderé prioritariamente a problemas específicos que entroncan con su actividad de mecenazgo, con su entorno y con los vínculos sociales y artísticos establecidos en Italia, sobre todo en Roma, resaltando a varios artistas estrechamente ligados a él y a las producciones que le brindaron solo en unos casos concretos.

¹ CACCIOTTI, B., «Viaggiatori spagnoli in Italia. I diari di viaggio di don Carlos Miguel VII duca di Berwick e XIV di Alba», en *Il turismo culturale in Italia fra tradizione e innovazione (Atti del Convegno, Roma 6-8 novembre 2003)*, Roma, 2003, pp. 119-140; id., «La collezione di antichità del duca d'Alba Don Carlos Miguel Fitz James Stuart y Silva (1794-1835)», en BELTRÁ FORTES, J., CACCIOTTI, B., y PALMA, B. (eds.), *Arqueología, Coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla, 2006, pp. 101-139.

² AZCUE BREA, L., «La escultura italiana del siglo XIX y el coleccionismo privado en Madrid I. Adamo Tadolini y Lorenzo Bartolini», *Academia*, 106-107 (2008) pp. 83-129; id., «Una aproximación a la colección de escultura del Palacio de Liria», en *Colección Casa de Alba* (Catálogo de la Exposición), Sevilla, 2009, pp. 175-217.

³ La monografía será publicada por la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (CSIC), en su Serie Histórica.

A finales del siglo XVIII, el erudito valenciano Antonio Ponz apenas podía citar en su *Viaje de España* un puñado de grandes señores madrileños cuyas colecciones artísticas mereciera la pena resaltar (entre la aristocracia señalada aparecía el conde de Oñate, el marqués de Santa Cruz, el duque de Osuna, el marqués de Santiago, etc.). Pintor, anticuario, académico e infatigable viajero, pero sobre todo lúcido observador de su tiempo, su percepción al respecto merece ser escuchada. En las noticias que recogía llamaba la atención sobre la pobreza del espíritu de mecenazgo de los exponentes nobiliarios de la sociedad española, instalados en la conformidad de unos repertorios heredados de sus antepasados con escasa proyección del arte presente, despreocupados de la ambición de excitar el ánimo estético de sus contemporáneos, especialmente del visitante foráneo, a lo cual instaba si no con la fundación de galerías de prestigio a modo de las del resto de Europa, al menos con una planificación decorativa pictórica de sus salas de ostentación palaciegas⁴. Del atraso de esta realidad que condenaba a penar al artista moderno, privado de comisiones, así como a someter a una rigurosa reclusión a las obras de arte antiguas, excluía igualmente a la Casa de Alba y a sus singulares Correggios, Tizianos, Van-Dycks y Mengs⁵. Sus palabras, impresas el año de la defunción de Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, XII duque de Alba (1714-1776), bien podrían aplicarse aún décadas después a Carlos Miguel, VII duque de Berwick y XIV de Alba, deudor de un acervo artístico de variadas implicaciones dinásticas pero también comprometido con los artífices decimonónicos y las creaciones de gusto neoclásico. A la riqueza original del patrimonio de Alba, reunido por Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (1508-1582), III duque, afición de la que saldría favorecido Carlos Miguel, se sumaron a finales de ese siglo los beneficios que trajo el matrimonio del X duque con Catalina de Haro y Guzmán, VIII condesa de Monterrey y VIII marquesa del Carpio (aunque los bienes del Carpio se habrían de dividir en la almoneda de 1687⁶), rama que aportó figuras clave del coleccionismo hispano de edad barroca: Manuel de Guzmán y Zúñiga, Gaspar Méndez de Haro y Guzmán o Luis

⁴ PONZ, A., *Viaje de España seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*, Madrid, 1947, pp. 496 y ss.; GÉAL, P., *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Madrid, 2005, pp. 26 y 27.

⁵ PONZ, A., *Viaje de España...*, *op. cit.*, p. 498.

⁶ CALDERÓN ORTEGA, J. M., *El arte en las colecciones del duque de Alba*, Madrid, 1987, pp. 53 y ss.

Méndez de Haro, los dos primeros virreyes de Nápoles, honor que predispuso a una actividad de mecenazgo vinculada a la representatividad diplomática que se cumple asimismo en Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba⁷. A las residencias del ilustre linaje afluyeron pinturas, estatuas, costosos tapices, y muchos de estos objetos tendrían cabida desde finales del siglo XVIII en el Palacio de Liria, que el III duque de Berwick ordenó construir en las vecindades de la madrileña iglesia de los Afligidos y de la Puerta de San Bernardino⁸.

Carlos Miguel transcurrió la mayor parte de su vida en el extranjero, con largas estancias en Francia e Italia, pero asimismo en Alemania, Austria, Inglaterra, Escocia y Suiza, donde falleció a la temprana edad de 41 años. París fue el escenario de una importante etapa formativa, entre 1812 y 1814, preludio a una serie de interminables periplos de norte a sur de Italia dentro del *Grand Tour* protagonizado por el duque y sus acompañantes hasta comienzos de la década de los veinte, en su caso una forma de vida más que una experiencia transitoria⁹. Desconozco los motivos por los que la madre de Carlos Miguel, María Teresa de Silva y Palafox, se llevó fuera de España a sus hijos (además de aquel, a María Elena de Palafox y Silva [1803-1868], nacida de sus segundas nupcias con su primo, marqués de Ariza y de Estepa). Resulta lógico pensar que la caótica situación que atravesaba España sería un condicionante de relieve, aunque precisar las inclinaciones políticas sostenidas por la marquesa no estaría exento de controversias. En cualquier caso, que la elección de destino recayera en la capital francesa, y durante un contexto de crisis del trono de José I Bonaparte (quien en el verano de 1812 huía temporalmente de Madrid tras la derrota de los Arapiles), difícilmente puede contemplarse como una coincidencia. Así se entendería por qué Carlos Miguel nunca pareció mostrarse especialmente afecto hacia el rey Fernando VII, pese a que me he topado con noticias contradictorias al respecto; tampoco ocultó su apoyo al régimen liberal de 1820-1823 a pesar de sus ataques a los mayorazgos

⁷ LANGE, J., «El V duque de Alba como mecenas de las artes durante su Virreinato en Nápoles (1622-1629) y su relación con Josepe de Ribera», en COLOMER, J. L. (coord.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, 2009, pp. 253-266.

⁸ PITA ANDRADE, J. M., «La construcción del Palacio de Liria», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IX (1973), pp. 287-322.

⁹ CACCIOTTI, B., «Viaggiatori...», *op. cit.*; PAPA, A., «El grand tour de un duque de Alba», en *Colección Casa de Alba* (Catálogo de la Exposición), Sevilla, 2009, pp. 79-101.

de las grandes familias, e incluso en 1821 se alistó en la milicia de caballería de Madrid¹⁰. Con la nueva situación política que atravesaba la España del Trienio Liberal, un conocido de los Alba garantizaba que «Aujourd'hui Mr le duc de Berwick ne peut plus craindre de passer pour émigré», condición en la que por ende entiendo que Carlos Miguel se sintió en los tiempos del absolutismo fernandino¹¹.

En cualquier caso, María Teresa de Silva poseía una cultura y una propensión hacia las Bellas Artes difíciles de ser saciadas en Madrid y que por sí solas explicarían las motivaciones de su partida¹². La muerte del padre del duque en 1794, un mes antes de su nacimiento, convirtió a la marquesa de Ariza en una figura prominente en el proceso de educación de Carlos Miguel: a ella le debió su gusto por la literatura, la música, el teatro, la pintura y la escultura, cualidades que le serían reconocidas¹³, así como la de afrontar con generosidad su papel de mecenas, el cual no se enfocaba con exclusividad hacia el mundo de las artes: la *Gaceta de Madrid* recordaba, por ejemplo, su provisión de dos magisterios de primeras letras, de dos cátedras de latinidad, dos de filosofía y una de literatura al colegio de humanidades del seminario de Monforte de Lemos, del que era patrón¹⁴. Su cultura cosmopolita, refinada y diseminada hacia múltiples intereses, se refleja en la cantidad de instituciones que le abrieron sus puertas y donde ocupó distintos cargos honoríficos. Aquellas italianas se cuentan entre las primeras: a la jovencísima edad de 23 años de edad, y tras un solo mes transcurrido en Roma, en enero de 1817 la Accademia di San Luca lo nombraba académico de mérito en

¹⁰ Archivo de la Casa de Alba (desde ahora, AA). 345-12. *Journal de mi voyage de Paris à Espagne Italia 1818-1823*. 24 de marzo de 1821. En su correspondencia expresaría que sus «deseos de ver à mi amada Patria gobernada constitucionalm^{te}, me hacen prescindir de todo y emprender gustoso ese viage {a España}». AA. 265-13. Carta del duque de Alba a Alejandro de Silva de 12 de enero de 1821. Otras observaciones políticas se leen en una carta que le dirigía José Álvarez en 1818: «Tiene mucha razón el Señor príncipe Punoatotsqui quando dise que sus observaciones políticas no pasan jamas de los montes pirineos a casa que todo calculado se pierde pensando todo lo que ayi se hace y no se sabe el porque ni de que sirbe al bien del estado». AA. 197-22. *Correspondencia de artistas*. Carta de José Álvarez Cubero al duque de Alba de 6 de agosto de 1818.

¹¹ Carta del caballero de Sobiratz a la condesa de Albany de 12 de septiembre de 1820. PÉLUSSIER, L. G., *Le portefeuille de la comtesse d'Albany, 1806-1824. Matériaux pour servir à l'histoire d'une femme et d'une société*, París, 1902, p. 490.

¹² Recordaré su crítica hacia la pasividad de sus compatriotas: «No entiendo como los señores de mi pays ricos como son no vienen a Roma a admirar y tomar ideas de lo grande y oi seguramente en nuestro pays no se tienen». AA. 345-8. *Diario de María Teresa de Silva y Palafox*. Marzo de 1815.

¹³ CACCIOTTI, B., «Viaggiatori...», *op. cit.*, p. 121.

¹⁴ *Gaceta de Madrid*, 148, 9-12-1826, p. 590.

virtud de las prendas que reunía su persona, «un'alto linaggio e di un deciso amore per le nostre Arti del Disegno»¹⁵. En 1820 era la Imperiale e Reale Accademia Economico-Agraria dei Georgofili, con sede en Florencia, sociedad de seño ilustrado orientada hacia el progreso científico en materia agrícola (su fundación data de 1753), la que le concedía el título de académico correspondiente¹⁶. La Académie Royale des Beaux-Arts de Amberes y el Pontificio y Real Hospital de Italianos lo nominaron respectivamente miembro amateur y gobernador honorario en 1825 y 1826¹⁷. En 1834 le llegaría el turno de ingresar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid¹⁸ (fig. 1).

Florencia, Nápoles, Roma y Sicilia fueron algunos de los escenarios italianos donde el duque transcurrió el mayor tiempo de su periplo italiano, en ocasiones visitando a miembros de su familia: su tía abuela por vía paterna, la condesa de Albany, viuda del pretendiente Estuardo a la corona británica y famosa amante del poeta Alfieri, residía en la capital Toscana, mientras que su abuela, la princesa de Castelfranco, se había establecido en Nápoles, en el Palazzo Roccella. En este entorno, en un baile celebrado en el Real Sitio de la Favorita de Herculano en 1815, conoció a la que sería su futura esposa, Rosalía de Ventimiglia y Moncada, una de las tres hijas de la princesa de Grammonte¹⁹ (fig. 2). A lo largo de sus constantes peregrinaciones por la Península Itálica no dejó de examinar los monumentos de la Antigüedad, los espectáculos de la naturaleza ni las abundantes galerías palaciegas de la nobleza italiana, de donde sin duda extraería algunas impresiones para la organización de su colección. De todas ellas anotó algún comentario referido a la valía de sus lienzos, o su opinión acerca de la disposición y la conservación de sus obras, y no solo de las renombradas (las academias de Florencia, Parma o Viena, e incluso el madrileño Museo de Pinturas y Esculturas, donde menciona entre sus favoritos los cuadros de Velázquez y Juan de Juanes). En Milán visitó el palacio de las Bellas Artes (del que subraya-

¹⁵ AA. 164-2/5. *Nominatio aux academies*. Doc. 164-3. Carta de G. A. Guattani al duque de Alba de 24 de enero de 1817.

¹⁶ AA. 164-2/5. Doc. 164-4.

¹⁷ AA. 164-2/5. Docs. 164-3 y 164-5. Los certificados de incorporación, firmados por Jean de Sergers y Manuel Marquesillo, datan del 14 de octubre de 1825 y del 12 de marzo de 1826.

¹⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Juntas Particulares 1814-1834, sig. 3/127. Junta particular de 28 de mayo de 1834, fol. 342v. Véase el certificado recibido en AA. 164-18.

¹⁹ AA. 345-10. *Diario de mis Viages por Francia Italia y Alemania 1814-1818*. Octubre de 1815.

ba una tela de Albano) y la exposición de la promoción de discípulos de 1814, además de la galería de pinturas privada del general Teodoro Lechi (en Porta Orientale), sede de centenares de telas acumuladas por este general napoleónico a lo largo de sus campañas europeas²⁰. En Roma, a parte de sus principales museos, contempló los cuadros poseídos por Manuel Godoy y el monarca exiliado Carlos IV²¹, la colección Torlonia, etc. En Venecia, las páginas de su diario se detienen en relatar particularidades del palacio del conde Albrizzi, de la Academia (que exponía las producciones de sus pensionados en Roma) y de la galería del Palazzo Barbarigo, con óleos «tan puercos y mal conservados que da lastima verlos»²².

En 1816, motivos más elevados condujeron al joven Alba a Sicilia, donde se trasladó junto al pintor suizo Wilhelm Hüber con el fin de visitar los territorios que poseía en la isla, especialmente el condado de Módica, pero principalmente de reunirse con la princesa de Ventimiglia, con la que habría de viajar a Roma para contraer matrimonio²³. Este fue oficiado por Dionisio Bardaxí de Azara en un oratorio privado de su demora romana, en febrero de 1817²⁴. A partir de este momento Carlos Miguel se desplazó siempre en compañía de su esposa, su madre y su hermanastra, amén de la servidumbre. Su comitiva incluía a dos personas de su entera confianza, que compartieron su apego por el coleccionismo y que no se separaron de él en el transcurso de sus viajes: su médico personal, el vallisoletano Dámaso Puertas y Álvarez (1770-1830), erudito y numismático de vocación, que terminó su vida en Italia, aunque no antes de haberse hecho un hueco en instituciones anticuarias tan relevantes como la Accademia Romana di Archeologia y

²⁰ AA. 345-11. *Notas de mis viages por Italia Alemania 1814*. Año 1814.

²¹ Sobre ambas colecciones, ROSE-DE VIEJO, I., «La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel Godoy en Madrid, Roma y París (1792-1852)», en LA PARRA, E., y MELÓN JIMÉNEZ, M. A. (coords.), *Manuel Godoy y la Ilustración* (Jornadas de Estudio), Mérida, 2001, pp. 119-164; SANCHO, J. L., «Coleccionista hasta la muerte. Casas y obras artísticas de Carlos IV en Francia y Roma, 1808-1819», *Reales Sitios*, 175 (2008) pp. 4-25; MORÁN SUÁREZ, I. (coord.), *Carlos IV Mecenas y coleccionista* (Catálogo de la Exposición), Madrid, 2009, pp. 363-371.

²² AA. 345-11. Año 1815.

²³ AA. 345-11. 25 de noviembre de 1816.

²⁴ AA. 345-11. Febrero de 1817. Bardaxí de Azara residía entonces en la Piazza Fiametta, próxima a la Piazza Navona. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Santa Sede (desde ahora, AMAE. SS.) Leg. 736. Certificado firmado por el propio Bardaxí de Azara de 8 de julio de 1809. Una invitación a dicha ceremonia, dirigida al embajador Antonio Vargas y Laguna, se encuentra en AMAE. SS. Leg. 805.

la Accademia Ercolanense di Archeologia²⁵, y el marqués de Fontanar, Benoît-Guillaume-Ange Poublon (1774-¿?), aristócrata de origen belga, masón y apasionado coleccionista, que sirvió como agente artístico y de negocios a Carlos Miguel²⁶, a veces con dudosa lealtad, como comprobaremos más adelante, aunque asimismo apoyó financieramente al duque y a su familia en momentos de necesidad, prestando a crédito a la marquesa de Ariza y facilitando letras de cambio a Carlos Miguel, o adelantándole sumas considerables destinadas a la compra de decenas de cuadros –de Bronzino, Rembrandt, Rubens, Claudio de Lorena, Lebrun, Hackert, Palma el Vecchio, Domenicchino– que tardó meses en recuperar²⁷. Seguramente Poublon dirigió la atención de Berwick hacia una buena parte de la pintura de época Moderna que este llegó a acumular, en vista de la libertad de la que gozó el aristócrata belga para adquirir en su nombre numerosas telas; pero de igual modo se formaron un gusto muy similar hacia los autores modernos asentados en Italia –hasta el punto de hacerse retratar por el mismo pintor, Antonio Raffaele Calliano, en 1819–, cuyos talleres visitaron juntos, y cuyas obras se sometían a la tasación del marqués de Fontanar, e independientemente a Carlos Miguel, aquel eligió para su colección personal paisajes de Abraham Teerlink, de Giambattista Bassi, de Hendrik Voo-gd, etc.²⁸. Por ejemplo fue Poublon quien le descubrió al duque de Alba la pintura de Jean-Auguste-Dominique Ingres y le sirvió de intermediario en la comisión de tres lienzos en 1817, de los cuales tan solo uno entraría en el Palacio de Liria, *La imposición del Toisón de Oro al duque de Berwick por Felipe V (1818)* (n.º inv. P. 461), pero ya en 1925, en tiempos del IX duque de Berwick, Jacobo Fitz-James Stuart²⁹. El artista francés, agradecido a Poublon por su intercesión, ejecutó su

²⁵ Sobre su vinculación con el duque de Alba, MORA, G., «Coleccionistas españoles en Italia a comienzos del siglo XIX. El monetario de Dámaso Puertas, médico del XIV duque de Alba», en BELTRÁ FORTES, J., CACCIOTTI, B., y PALMA, B. (eds.), *Arqueología, Coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla, 2006, pp. 339 y 340.

²⁶ Paul Guinard lo identifica erróneamente como agente de confianza del monarca Carlos IV. GUINARD, P., «Ingres et l'Espagne», en *Colloque Ingres* (Actas del Congreso, Montauban 24-27 junio 1967), Montauban, 1969, p. 65.

²⁷ AA. 196-7. *Comptes de Mr. Poublon*. Documentos de 1 de noviembre y de 5 de noviembre de 1818.

²⁸ *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti*, 9, 1821, pp. 131 y 132; PAZ Y MELIÁ, A., «Un viaje artístico por Italia en 1819 y 1820», *La España Moderna*, 260, agosto (1910) p. 104.

²⁹ TERNOIS, D., «Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil», *Archives de l'Art français*, Nouvelle période, XXXV, vol. I (1999), p. 68, carta 7; id., «Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil. Dictionnaire», *Archives de l'Art français*, Nouvelle période, XXXVI, vol. II (2001), p. 179.

retrato a lápiz, dibujo que en la actualidad se localiza en el Museo de Bellas Artes de Dijon³⁰ (fig. 3).

Florenia fue la primera parada de larga duración del duque y sus acompañantes, alojados en la Casa Corsi (de diciembre de 1814 a marzo de 1815, salvo un breve intervalo en Génova y Livorno). En la ciudad del Arno desplegó su pasión por proporcionarse toda clase de objetos que despertaran su temperamento artístico, iniciando así una actividad coleccionista que no lo abandonaría hasta la muerte. Así escribiría, a su salida de la Toscana: «En Florenia he comprado varias figuras de alabastro, y floreros, todo en casa de Pisani [se trata de las réplicas del Apolo Belvedere, de la Venus de Medici, del Antinoo, de las Venus Capitolina e Itálica, y probablemente del *Laocoonte* del Palacio de Lira (E-86)] (fig. 4), las estampas de Morguen y de otros, y algunos cuadros»³¹. Asimismo frecuentó la sociedad inglesa que confluía en torno a la condesa de Albany y del ministro británico ante el Gran Ducado de Toscana, Lord Burghers, conformada no solo por aristócratas ingleses e italianos (la escritora Lady Morgan describió en su libro de viaje por Italia este tipo de reuniones, aludiendo a Carlos Miguel³²), que el noble madrileño satirizó con sorna en sus diarios, sino por artistas como el español Carlos Espinosa, el escultor Lorenzo Bartolini o el pintor François-Xavier Fabre, por entonces amante de la condesa de Albany. La tertulia de los domingos por la mañana en el palacio florentino del Lungarno era el momento en el que literatos y artistas acudían a homenajear a la Albany³³; el duque de Alba pudo así aproximarse a los artífices más demandados por la aristocracia que llevaba acabo su *Grand Tour* por Italia: al favorito de la condesa, el pintor Fabre, le encargó sendos retratos de él y de su hermanastra (respectivamente en el Musée Fabre de Montpellier, n.º inv. 837.1.125 y en la Colección del duque del Infantado, Madrid) (fig. 5), y del escultor Lorenzo Bartolini se conserva en el Palacio de Liria una buena cantidad de testas y escul-

³⁰ AA.VV., *Ingres. Petit Palais* (Catálogo de la Exposición), París, 1967, p. 140, n.º 99; AA.VV., *Ingres in Italia (1806-1824 / 1835-1841)* (Catálogo de la Exposición), Roma, 1968, p. 90, n.º 64.

³¹ AA. 345-11. Marzo de 1815.

³² «Among the illustrious foreigners, who added to the passing groups of Florentine society [...] were the Duke and Duchess of Alba (and Berwick) a favourable specimen of the Grandees of Spain. The Duke appeared to us as conversant with modern English literature, as if he had been in the habit of haunting the best circles in London or Edinburgh». LADY MORGAN, *Italy*, Nueva York, 1821, II, p. 47, n.

³³ AA. 345-11.

turas marmóreas encargadas en este periodo y en los años siguientes: los bustos de *Rosalía de Ventimiglia* (E. 79), del *marqués de Fontanar* (E. 63), del *duque de Alba* (E. 61) y de *María Elena de Palafox y Silva* (E. 52), así como las copias de la *Venus de Medici* (E. 55) y de la *Venus en cuclillas* (E. 64). En 1815 Bartolini iniciaba una nueva etapa vital y profesional abriendo su estudio en Florencia apenas concluidas las Guerras Napoleónicas. Hasta la fecha, y a partir de 1807, su nombre se había ligado al de la familia Bonaparte a través de la plaza oficial de profesor de escultura de la Academia de Carrara, en el principado de Lucca y Piombino, que le había procurado la hermana del emperador, Elisa Baciocchi Bonaparte³⁴. Jacobino convencido, su fama de artista filofrancés y el saqueo de su taller en 1813 lo condujo a seguir los pasos del conquistador corso a la isla de Elba en calidad de maestro de diseño de sus pajes, antes de su definitiva instalación en la capital toscana, donde recibió la fría acogida de los medios artísticos oficiales: de hecho hasta 1839 no ingresaría en la Academia florentina³⁵. Su carrera desde entonces se orientó hacia el mercado privado, gracias al cual subsistían en Florencia muchos de sus colegas, refugiados políticos del fragor revolucionario como Fabre, o recién llegados como Ingres, este último en convivencia directa con el escultor, no obstante al poco aprecio que sentía por su persona³⁶. La Restauración del Gran Ducado de Toscana reavivó la llama del turismo europeo y Bartolini se empleó en satisfacer la demanda de los viajeros de paso y de la aristocracia extranjera residente en la ciudad, indiferente a las sugerencias ideológicas del artista, y muy receptivos hacia su obra, al contrario que sus compatriotas (recuérdense los ambientes en los que coincidió con Berwick)³⁷. Múltiples factores aproximaban al mecenas y al escultor: en calidad de discípulo del pintor David, Bartolini hubo de conocer la realidad artística española puesto que compartió sus años parisinos con una serie de pensionados de Carlos IV, quienes al igual que él

³⁴ Acerca de esta etapa de Bartolini, HUBERT, G., *La sculpture dans l'Italie Napoléonienne*, París, 1964, pp. 363-369.

³⁵ De MICHELI, M., *La scultura dell'Ottocento*, Turín, 1992, p. 63.

³⁶ En 1821 Ingres lo caracterizaba de «grande légèreté, de caprices, d'extravagance de caractère, de bizarrerie d'imprudence, d'orgueil, de mélanges inconcevables de qualités nuisibles et peu de bonnes». POMARÈDE, V., «Rome et Florence», en *Ingres 1780-1867*, París, 2006, p. 159.

³⁷ GRANDesso, S., «Lorenzo Bartolini (1777-1850)», en MARINI, M.^o V., MAZZOCCA, F., y SISI, C. (coords.), *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, Milán, 2008, p. 184.

absorbían el estilo del francés³⁸: José de Madrazo, José Aparicio y Juan Antonio Ribera, pero asimismo con el posterior protegido de Berwick José Álvarez, vencedor de la medalla de oro de la Exposición Nacional de 1804 con su *Ganímedes*, del que David, miembro del jurado que otorgó el galardón, opinó que si se ejecutara en mármol resultaría indistinguible de los más preciosos restos de la antigua Grecia³⁹. Por otro lado, durante el apogeo imperial Carlos Miguel se había educado en París, ciudad de adopción del artista toscano, y sus ideas políticas no dejaban de ser opuestas al absolutismo borbónico y de tendencia filonapoleónica, seguramente con una mayor carga de romanticismo que de liberalismo efectivo⁴⁰. Todo lo cual se puede poner en relación con una controvertida obra del Palacio de Liria, el busto de *Napoleón Bonaparte* del Palacio de Liria (E-51) (fig. 6), que especulo que comisionó a Bartolini: en su periodo parisino y mientras se encontró bajo la protección de la gran duquesa Elisa Baciocchi, Bartolini se convirtió en uno de los artistas oficiales del Estado napoleónico, especializado en la modelación y distribución de los retratos marmóreos de la familia imperial, así como de la comercialización general de las obras en mármol y la formación de los artistas encargados de su fabricación. Fruto del trabajo de esa época dorada del Imperio son las diferentes efigies esculpidas por el artista toscano de las figuras de relieve dentro del proyecto europeo de Napoleón, de Joachim Murat y su esposa María Carolina, de la princesa Elisa y su hija y por supuesto del emperador. Sus diferentes versiones de Napoleón I (Museo del Louvre, Museo Nacional de Versalles)⁴¹ son arquetipos del lenguaje simbólico imperial y de su programa propagandístico: recuerdan la legitimación dinástica y la recepción «hereditaria» del legado de la madre Roma a través del retrato clásico del emperador, de la corona de laurel, símbolos que de igual manera que las palmas de la victoria, los trofeos de armas o las águilas, remiten a un modelo ideológico absolutista, a una organización política determinada, a la unidad de la patria en torno a una

³⁸ BARRIO OGAYAR, M., *Las relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX. La Academia de Bellas Artes*, Bolonia, 1966, pp. 6-8.

³⁹ *Gaceta de Madrid*, 37, 25-3-1828, p. 148.

⁴⁰ Por ejemplo, llama la atención que el duque de Alba decorara su despacho con estampas tanto de los reyes españoles (y su habitación con sus bustos en yeso) como de Napoleón. AA. 157-46.

⁴¹ TINTI, M., *Lorenzo Bartolini*, Roma, 1936, II, pp. 25 (n.º II), 27 y lám. V.A; HUBERT, G., *La sculpture...*, op. cit., figs. 163 y 164; FABRÉGA-DUBERT, M.-L., «1807, l'achat de la collection Borghèse par Napoléon», en MARTÍNEZ, J.-L., *Les Antiques du Louvre. Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon I^{er}*, París, 2004, p. 138, fig. 148.

cabeza regidora⁴². El busto napoleónico del palacio madrileño, con su corona cerrada de laurel ceñida en torno a la cabeza del emperador, y las cintas cayendo sobre sus hombros desnudos, se aproxima a la imagen de Bonaparte realizada en 1805 por Bartolini bajo la dirección de Denon, fundida en bronce con la intención de decorar la puerta del Museo Napoleón⁴³. Se ha conjeturado que el mármol entrara en la colección de Liria una generación después de la de Carlos Miguel, con Jacobo Fitz-James Stuart vestido XV duque de Alba, y emparentado con la casa imperial francesa a raíz de su matrimonio con María Francisca Palafox y Portocarrero⁴⁴. La omisión de cualquier noticia relativa al busto entre los papeles de Carlos Miguel, sumada a la imprudencia de exhibir un retrato del emperador corso en plena Restauración (no obstante a que en su despacho el duque había colgado una estampa de Napoleón), ratifican la opinión de Leticia Azcue Brea; la desinformación concerniente a muchas otras piezas de la Casa de Alba y la inclinación del noble, diré intelectual e incluso política, hacia el héroe de Marengo y Austerlitz, obstruyen a mi entender un inmediato rechazo de la talla de Bartolini como componente del conjunto escultórico del duque de Berwick.

Nápoles constituyó una parada intermedia antes de la prolongada permanencia del XIV duque de Alba en la capital pontificia y la cual nos ha legado algunas de las estampas más pintorescas del *Grand Tour* impresas en las páginas de sus diarios⁴⁵. El deambular por las residencias palaciegas de la capital Partenopea, de Portici y la Favorita, codeándose con el patriciado cortesano adscrito al servicio real (el duque de Ascoli, el príncipe de Casaro) y con los embajadores de las potencias extranjeras, se entremezcla con las diversiones más mundanas de la ascensión al Vesubio o la romántica exploración de las monumentales ruinas de Pompeya, Cumas, Baia y Pozzuoli. No hay que olvidar la sugestión que sentía el duque por las antigüedades grecorromanas, sea en el campo de la arquitectura que en el de la estatuaria, fascinación que se reflejó en la formación de una colección de escultura clásica paralela a la de los

⁴² NOUVEL-KAMMERER, O. (coord.), *L'Aigle et le papillon. Symboles des pouvoirs sous Napoléon 1800-1815*, París, 2007, pp. 150 y ss.

⁴³ BRESCH-BAUTIER, G. (coord.), *Les sculptures européennes du musée du Louvre*, París, 2006, p. 74, MR. 3327.

⁴⁴ AZCUE BREA, L., «La escultura italiana...», *op. cit.*, p. 91.

⁴⁵ El duque se asentó en la Campania entre octubre de 1815 y abril de 1816, pero realizó igualmente otras estancias posteriores. AA. 345-11.

autores modernos⁴⁶. En recuerdo de estas experiencias, Carlos Miguel patrocinó los trabajos del suizo Wilhelm Hüber y del holandés Anton Sminck Van Pitloo (1791-1837), dos paisajistas dotados de una profunda sensibilidad para captar con sus pinceladas las especiales sensaciones atmosféricas de las costas italianas, o el reflejo de la brillante luz del mediodía en los vestigios antiguos, mediante tratamientos pictóricos en boga entre los *vedutistas* orientados al mercado del *Grand Tour*, que anunciaban el estilo y la temática de la futura *Scuola di Posillipo*. El duque costeó la ejecución de sendas vistas de Van Pitloo de *La Cava dei Tirreni* y del *Castillo del Ovo en Nápoles*, este último probablemente el óleo que hoy se expone en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma, si bien las repetidas versiones sobre los mismos argumentos requeridas por diferentes clientes dificultan su identificación⁴⁷, mientras que Hüber se comprometió con Carlos Miguel a elaborar una serie de vistas de Pompeya y de paisajes campanos y sicilianos (fruto de su excursión junto al duque en 1816) que a la altura de 1819 todavía no había concluido⁴⁸.

La estancia de mayor relieve que efectuó Carlos Miguel fue en Roma. En 1816 el duque había escogido como su demora romana el céntrico Palazzo Braschi, en el cual alquiló algunas de sus salas. La edificación, asomada a la Piazza Navona, conservaba vestigios de su pasado esplendor, como la estatua del famoso Antinoo y algunos bustos y esculturas de divinidades y emperadores distribuidas por los salones principales y la magnífica escalera neoclásica de Cosimo Morelli⁴⁹. La consulta del Archivio Storico di Vicariato de Roma y los diarios del duque permiten conocer a quienes residían junto a él en esta etapa: además de su es-

⁴⁶ CACCIOTTI, B., «La collezione di antichità...», *op. cit.*

⁴⁷ DI MAJO, E., *Anton Sminck Van Pitloo (1791-1837). Un paesaggista olandese a Napoli: ventisette opere ritrovate*, Roma, 1985, pp. 24-26, n.º 3, y 37 y 38, n.º 24; FALDI, I., y MANTURA, B., *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Milán, 1977, p. 45, fig. 15; DI MAJO, E., y LANFRANCONI, M., *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, Milán, 2006, p. 199, n.º 5.88.

⁴⁸ AA. 197-22. Carta de Wilhelm Hüber al duque de Alba de 5 de mayo de 1818. Los paisajes sicilianos son: la *Vista de Siracusa antigua y moderna*, el *Paseo de la Branchetta en Palermo* y la *Campiña de Palermo desde los balcones de Órleans*. Otras obras de Hüber comisionadas por el mecenas español fueron *Pais con caída de agua*, *Paisaje con vista de S. Rosalía*, *Strada Nuova de Posillipo* (pintado para la duquesa), *Vista de Pozzuoli* y *Vista de Baía*.

⁴⁹ PIETRANGELI, C., «Storia dei Braschi», en AA.VV., *Palazzo Braschi e il suo ambiente*, Roma, 1967, p. 41. En su diario, el duque describe el palacio en los siguientes términos: «El Palacio Braschi celebre por su escalera lo es igualmente por el Antinoo q.e ai en el quarto principal obra de el tiempo mas belo de la escultura griega [...] gran porcion de bustos y estatuas no mui estropeadas en general todas de marmol y buenas». AA. 345-11. 12 de diciembre de 1816.

posa, Rosalía de Ventimiglia, su hermanastra Elena Palafox y Silva, y su madre, la marquesa de Ariza, se registra para 1817 en dicho archivo a María Soledad Villamayor Poublon, marquesa de Fontanar, al canónigo Pedro González y a la servidumbre, en su mayoría italiana, salvo la institutriz de Elena y el cocinero, Raimundo Fernández⁵⁰. La marquesa de Branciforte, Carlota la Grúa Talamanca, sobrina de Manuel Godoy y embarcada en el periplo de Carlos IV y María Luisa de Parma durante su exilio, habitaba con su parentela en el tercer cuarto «con cocina»⁵¹. Alba incluiría en su colección de dibujos un paisaje abocetado por esta aristócrata, miembro de mérito de la Real Academia de San Fernando (1818), cuya efigie resulta conocida por el retrato que le pintó José de Madrazo alrededor de 1813⁵².

Enseguida el duque se dispuso a recorrer bodegas de anticuarios, talleres de artesanos y restauradores y estudios artísticos, asistiéndose de aquellos que conocían el mercado romano y que compartían sus intereses por el coleccionismo. Quién sabe si Manuel Godoy y Carlos IV, que le abrieron las puertas de las respectivas galerías de las que disfrutaban en su exilio italiano⁵³, se avinieron a proporcionarle algún consejo a este respecto (el primero, convertido en esos años en arqueólogo diletante, se hallaba bien introducido en los círculos académicos y del anticuariado romano⁵⁴); o si lo hizo la duquesa de

⁵⁰ «D. Pietro Gonzalez Sacerdote e Canonico della Villa di Olivares in Spagna; Sig^o Mariantonia Ivarra aja della Sig^o Contesina; Sig^o Carolina Fesil Cameriera della Sig^o; Giuseppe Marinari Cameriere Fiorentino; Giovanni Bopinelli Romano; Giuseppe Fioravanti Fiorentino; Raimondo Fernandez Spagnuolo cuoco; Giuseppe Berdegi Fiorentino». ASV. *Parrocchie*. S. Eustachio. Stato delle Anime, n.º 81, 1817-1818. 1817, pp. 92 y 93, n.º 293. *Appartamenti Nobili*. Sin embargo, sabemos que otros siervos abandonaron París en compañía del duque en 1814, y que el cocinero que servía al noble español en el Palazzo Braschi se llamaba realmente Matías Antonio. Al menos durante su permanencia en Nápoles, tenemos constancia de que el secretario de Carlos Miguel era José Antonio Hidalgo, caracterizado como hombre poseedor de «mucho talento natural, que favorecido con otra educación, le constituirían uno de los mejores ingenios [...] Su sarcasmo, lleno de sal, no tiene más defecto que dar á veces en verde y otras en desvergonzado». Paz y Meliá, A., «Un viaje artístico...», *op. cit.*, p. 115.

⁵¹ AA. 345-11. 12 de diciembre de 1816.

⁵² GONZÁLEZ LÓPEZ, C., y MARTÍ AYLXELÁ, M. (coords.), *El mundo de los Madrazo*, Madrid, 2007, pp. 230, 231 y 314, cat. 38.

⁵³ Las escasas menciones a las colecciones del monarca exiliado y su valido en los diarios del duque y la marquesa de Ariza son las siguientes: «Vi los cuadros del Príncipe de la Paz y de Carlos IV a esto fuimos con Madrazo hombre lleno de vanidad y mal pintor». AA. 345-11. «He visto el Palacio Barberini que es donde vivían ahora nuestros reyes padres, ay buenas pinturas que han comprado en Roma [...] de allí fui a otro Palacio en donde esta la colección de Pintura del Príncipe de la Paz ay buenas cosas y algunas que valen poco y otras malas». AA. 345-8. Marzo de 1815.

⁵⁴ GARCÍA SÁNCHEZ, J., «Manuel Godoy, *genio delle scavazioni*. Algunas precisiones acerca de sus descubrimientos arqueológicos en el monte Celio de Roma», *Archivo Español de Arqueología*, 79 (2006) pp. 155-175.

Devonshire, figura central de un brillante salón que acogía a ministros y príncipes romanos, que patrocinaba artistas y financiaba operaciones arqueológicas arropada por el cardenal Consalvi, y a la que Carlos Miguel conoció en mayo de 1816⁵⁵. En su *Diario* sí consignaba las excursiones que abordaba con el conde de Blacas –que por entonces se ocupaba de sus excavaciones en el templo de los Dióscuros del Foro– y destacaba su colección de camafeos y piedras grabadas⁵⁶. El diplomático francés pudo haberle encaminado hacia algunos de los lujosos negocios de *souvenirs* donde Carlos Miguel podía encontrar diversos recuerdos de la Antigüedad romana, como los establecimientos de Pietro Pierantoni y de los hermanos Franzoni⁵⁷, o de Vitali, donde adquirió una pareja de pirámides de mármol rojo y dos columnas de bronce (la de Trajano y la de Marco Aurelio), entre otras piezas –tazas, vasos y figurillas, quien sabe si la broncea estatua ecuestre de Marco Aurelio (E. 41)–. Alvar González-Palacios y otros autores han puesto de relieve la suntuosidad de esta clase de objetos, verdaderos «monumentos domésticos» en los que se empleaba material marmóreo antiguo descubierto en excavaciones arqueológicas, minerales semipreciosos como el lapislázuli y la malaquita, y cuyos apliques en bronce, doraduras, etc., requerían la intervención de doctos en dichas técnicas⁵⁸. Manufacturas como las mencionadas de Vitali, Franzoni y Pierantoni abundaban gracias al éxito de la industria del *souvenir*; la de Giovanni Volpato, distribuidora a gran escala de este tipo de productos entre las distintas categorías de viajeros, se dividía en estudio, talleres de fabricación, calcografía y *botega* abierta al público, complejos donde se empleaba a carpinteros, doradores, impresores, escultores, formadores... Contaba asimismo con catálogos del género en venta, puestos a la disposición de su clientela internacional, con la indicación de los

⁵⁵ STUART, D. M., *Dearest Bess. The life and Times of Lady Elizabeth Foster afterwards Duchess of Devonshire from Her Unpublished Journals and Correspondence*, Londres, 1955, pp. 214, 217 y 218.

⁵⁶ AA. 345-11. Febrero de 1817.

⁵⁷ Un inventario de las producciones de los Franzoni se encuentra en CARLONI, R., «L'inventario del 1818 di Francesco Antonio Franzoni», *Labyrinthos*, XIII, 25-26 (1994), p. 243. El duque adquirió de su taller dos tazas antiguas de mármol, entre otros objetos, cuyo precio ascendía a 1.000 escudos la pieza, según estos inventarios. Sobre estos artesanos véase CARLONI, R., «Un mediatore del commercio marmoreo da Carrara a Roma alla fine del Settecento: lo scultore Francesco Antonio Franzoni», *Strenna dei Romanisti*, LXIII (2002), pp. 71-91.

⁵⁸ GONZÁLEZ-PALACIOS, A., *Fasto Romano. Dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma*, Roma, 1991, p. 222 y fig. 192, y p. 209 y figs. 170 y 171.

precios de los vasos, grupos escultóricos, estatuas y estatuillas, bustos y centros de mesa⁵⁹.

Desde el Palazzo Braschi el XIV duque de Alba extendió su manto protector sobre los artistas españoles y extranjeros que trabajaban en la Urbe, asiduos a las reuniones que presidía la marquesa de Ariza en su morada. Los más afectos fueron unos pocos, seguramente los escultores José Álvarez Cubero y Antonio Solá, su maestro de dibujo, el pintor holandés Abraham Teerlink (1776-1857) y el grabador belga Joseph-Charles de Meulemeester (1771-1836), quien terminó por asumir responsabilidades semejantes a las asignadas al marqués de Fontanar, al seleccionar a los artífices que trabajarían para el duque y supervisar el avance de sus obras, tasar sus compras o remitir a España los lienzos almacenados en el Palazzo Braschi tras la marcha de Berwick⁶⁰. Pero el listado de su diario en el que anotaba en febrero de 1817 a los artistas de los que se circundó en Roma abarcaba otros muchos nombres más, e incluso sabemos que su enumeración resulta incompleta: «los artistas en pintura Werstapen, Teerlink, maestro mio de dibujo, Woogd Catel. Chauvin Granet. Ingre M^e. Malenquini. Landy. Camucini Demeulmestre [sic. Meulemeester] Careli. Keiserman. Bogue Madrazo Ribera. Los Escultores Canova (Marques de Ischia) Albarez [...] Sola, estos son Españoles, Cecherini de la escuela de Canova [...]. Los incisores en piedra Capute y Gerbara Zanetti maestro de Musica. Bassi Paisagista...»⁶¹. En el tintero restaba su protegido Manuel Esquivel de Sotomayor (1777-1842), grabador natural de Madrid al que favoreció desde 1818 o 1819⁶² al menos hasta 1822, ayuda por la cual Esquivel dedicó a Carlos Miguel su lámina de la *Madonna dell'Impannata*, extraída a partir de un original de Rafael; y asimismo diversos personajes españoles a los que comenzaría a tutelar posteriormente, en 1822, mediante la concesión de una pensión de seis escudos mensuales durante un periodo de tres años, que habría de administrar Cubero⁶³. En contrapartida, los pensionados debían de-

⁵⁹ TEOLATO, Ch., «Dall'incisione alla stampa: la fabbrica romana di Giovanni Volpato», *Ricerche di Storia dell'arte*, 70 (2000), pp. 24 y 25.

⁶⁰ AA. 197-22. Cartas de Joseph-Charles de Meulemeester al duque de Alba de 10 de mayo, 15 de agosto y 5 de noviembre de 1818. Sobre este artista, GABET, Ch., *Dictionnaire des artistes de l'École française, au XIX^e siècle*, París, 1831, pp. 484 y 485.

⁶¹ AA. 345-11. Febrero de 1817.

⁶² AA. 157-45. Carta de Manuel Esquivel de Sotomayor al duque de Alba de 29 de marzo de 1819.

⁶³ *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y*

mostrar sus progresos presentando cada mes al escultor cordobés los frutos de su labor si deseaban conservar el apoyo de su mecenas. Curo no se erigió en su director, ya que los pensionados aprendían su oficio con diferentes maestros, en razón de su respectiva especialidad: el pintor valenciano Cuevas (no he podido averiguar su nombre de pila) recibía su aprendizaje a las órdenes de Ingres, quien había terciado por él ante el duque con objeto de que este le pensionara, y al grabador José Alcaide (1795-1860) le enseñaba a dibujar Jean-Baptiste Joseph Wicar⁶⁴. Aquel contrastaba por su aplicación con otro alumno hispano de Wicar, Juan Esquivel, vástago del citado Manuel Esquivel de Sotomayor y que, según relata el viajero Joaquín Villalba, asesinó al ama de llaves de la casa del pintor francés cuando lo sorprendió robando, delito a causa del cual después se quitó la vida arrojándose al mar⁶⁵.

Aparte de sus compatriotas, los frecuentes encuentros de Alba con pintores de otras procedencias y el escrutinio de las obras que colgaban en sus estudios les procuraron no pocas comisiones del duque, en general de paisajes italianos, en los que se habían especializado artífices como François Keiserman (1765-1833), Franz Ludwig Catel (1778-1856), Martin Verstappen (1774-1852), Pierre-Athanase Chauvin (1774-1832) o François-Marius Granet (1775-1849), si bien este aportó a sus telas una estética onírica y religiosa, de un misticismo romántico muy del gusto de Carlos Miguel, al que vendió cerca de una decena de óleos. El cuadro del *Oratorio con fraile en oración* adornaba su propio dormitorio del Palacio de Liria, y hoy se localiza en el salmantino Palacio de Monterrey⁶⁶. Los contemporáneos de estos artistas no ahorraron críticas pertinentes a su técnica, los fundamentos estéticos y el estilo de arte que practicaban⁶⁷, inectivas a las que no escaparon artistas tan veteranos como Nicolas-Didier Bogue (1755-1839), quien había

de Alba individuo de número de la Academia de la Historia y honorario de la Española celebrada el día 25 de mayo de 1924, Madrid, 1924, p. 12 y pp. 69 y 70.

⁶⁴ PAZ Y MELIÁ, A., «Un viaje artístico...», *op. cit.*, p. 99.

⁶⁵ *id.*, p. 99 y n. 1.

⁶⁶ En el Archivo del Palacio de Liria aparece catalogado dos veces con los títulos de *Un Fraile en oración* (n.º inv. P. 694) y de *Capilla de un convento de capuchinos* (n.º inv. P. 425).

⁶⁷ El pintor suizo Wolfgang Adam Töpffer se mostraba especialmente crítico en 1824 respecto a Granet, autor de «pinceau facile», a Bogue, cuyos cuadros opinaba que se resentían de su avanzada edad, o a las obras de Verstappen, de una superficialidad que parecía fruto del trabajo de un entero taller. AMOROSO, V., *Un peintre genevois en Italie. Lettres et Journal inédits d'Adam Töpffer*, Biblioteca del viaggio in Italia, 32, Turín, 1999, pp. 17 y ss.

pasado la mayor parte de su vida en Italia y había asistido al ocaso de la estación del neoclasicismo romano⁶⁸. Sin embargo, los temas que tan pródigamente divulgaron (las perspectivas de las campiñas lazial y campana, las playas de las poblaciones napolitanas, la fisonomía pintoresca de las ruinas, las escenas costumbristas y folclóricas), teñidos del naturalismo de los albores del movimiento romántico, atrajeron con fuerza tanto a los aristócratas del *Grand Tour* como a los coleccionistas italianos.

Si en Florencia Bartolini había sido el escultor por excelencia de la familia Alba, en la capital pontificia Antonio Solá y José Álvarez Cubero cosecharon los principales encargos, no obstante a que el duque empleó asimismo a Ramón Barba, a los franceses Jean-Pierre Cortot (1787-1843), Louis-Messidor-Lebon Petitot (1794-1862) y Paul Lemoyne (1784-1873), o al holandés Mathieu Kessels. De Solá no se conserva más que uno de los mármoles que talló a petición del duque, puesto que los dos retratos de su mecenas en *rouge antique* y la chimenea ornamentada con un friso y una pareja de cariátides –con toda probabilidad destruida durante la Guerra Civil– no han dejado rastro alguno⁶⁹. Sin embargo, la estatua de *Meleagro* (E. 56) (fig. 7) que Solá finalizó en 1819 decora actualmente el descansillo de la escalera principal del Palacio de Liria. Los referentes clásicos de la obra son claros, y ya Anna Riera señalaba su paralelismo con el *Meleagro*, copia romana del siglo II d.C. de un original griego del IV a.C. atribuido a Skopas, expuesto en el Museo Pío-Clementino⁷⁰. En el mármol del escultor catalán confluyen otros diversos elementos de la estatuaria grecorromana de este mismo museo, del *Thanatos* («Apolo durmiente») del siglo II d.C., del *Paris* de la Galleria dei Candelabri, o del *Sátiro en reposo* de la Galleria delle statue (copia del siglo II d.C.)⁷¹, llevando a la práctica los dogmas

⁶⁸ Nicolas-Didier Bogue fue un miembro más del grupo de artistas extranjeros activos en la ciudad del Tíber, íntimo amigo de Fabre, Chauvin, Lethière e Ingres. Al ser de los primeros artistas recalados en Italia (1783) influyó sobre los pintores que viajaron a Italia posteriormente. AUBRUN, M.-M., «Nicolas-Didier Bogue (1755-1839). Un élève du Lorrain», *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXIII (1974), pp. 322 y 323.

⁶⁹ AA. 159-1. *Statues, Marbres, Albâtres*. Rome, Juin 19. Catálogo que se transcribe en CACCIOTTI, B., «La collezione di antichità...», *op. cit.*, pp. 135-137.

⁷⁰ RIERA I MORA, A., «La carrera acadèmica de l'escultor Antoni Solà», *Revista de Catalunya*, 88 (1994), p. 83; SPINOLA, G., *Il Museo Pio-Clementino*, I, Ciudad del Vaticano, 1996, p. 137, n.º 40.

⁷¹ LIPPOLD, G., *Die skulpturen des vaticanischen museums*, III2, Berlín, 1956, lám. 179, fig. 20; SPINOLA, G., *Il Museo Pio-Clementino*, III, Ciudad del Vaticano, 2004, pp. 209 y 210, n.º 33.

estéticos que defendió en el seno de la Accademia di San Luca y en la Accademia Romana di Archeologia, que elevaban la Antigüedad a la primera maestra en cualquier obra nacida del ingenio humano, a pesar de los esfuerzos de épocas posteriores por superarla, o al menos igualarla⁷². No se debe tampoco descartar la influencia de sus contemporáneos, ya que en torno a las mismas fechas José Álvarez Cubero trabajaba su segunda versión del *Apolo* destinado a la Casa del Labrador de Aranjuez, en la que al igual que en el *Meleagro* se plasma un desnudo masculino juvenil, ideal, delicado (pese a la hazaña apenas cumplida en la caza del jabalí de Calidón), cuya composición reitera asimismo los modelos antes citados⁷³.

Del mismo modo que haría Álvarez Cubero, Antonio Solá fue otro de los consejeros artísticos de Carlos Miguel, manteniéndole informado de los movimientos del mercado de arte romano o desempeñando pequeños cometidos relacionados con otros artistas. Por ejemplo, en 1821 se hacía cargo de la expedición de un abanico (pagado a tres luses; en 1827 Solá le procuraría a Berwick un nuevo abanico en el que figuraba la vista del jardín del Pincio con la cúpula del Vaticano al fondo), acaso iluminado por Giuseppe Figatti, al que el catalán había ya dirigido en 1817 la solicitud de la marquesa de Ariza de que realizara varios abanicos de piel miniados, y cuatro «pastas» o camafeos a 12 luses⁷⁴, que el grabador en piedras duras Tommaso Cades (1772-1840) tenía a la venta en su negocio de la vía del Corso, donde por entonces ofrecía a sus clientes una colección de 5.000 grabados en estuco basados en prototipos egipcios,

⁷² SOLÁ, A., *Intorno al metodo che usarono gli antichi greci nel servirsi de' modelli vivi per le loro opere d'arte. Discorso detto agli alunni dell'insigne e pontificia Accademia Romana di S. Luca nella premiazione scolastica del 1835*, Roma, 1816, pp. 14 y 15. Sobre este discurso, HERNANDO CARRASCO, J., «Escultura y teoría neoclásica. A propósito de un discurso de Antonio Solá en la Academia romana de San Luca», *Norba-Arte*, XI (1991), pp. 117-125. En cuanto al discurso leído en la Academia Romana de Arqueología en 1821, también enjuiciaba el arte griego superior al de los periodos posteriores, incluso al de los romanos, ya de menor «belleza espiritual». RIERA I MORA, A., «Antoni Solà (1780-1861), una vida dedicada a l'art», en VÉLEZ, P. (coord.), *La bellesa ideal. Antoni Solà (1780-1861). Escultor a Roma* (Catálogo de la Exposición, *Quaderns del Museu Frederic Marès* 15), Barcelona, 2009, pp. 128-131.

⁷³ PARDO CANALÍS, E., *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951, p. 69 y fig. 34; URRÍES DE LA COLINA, J. J. De, «La galería de estatuas de la Casa del Labrador de Aranjuez: Antonio Canova y los escultores españoles pensionados en Roma», *Archivo Español de Arte*, 269 (1995), p. 41.

⁷⁴ AA. 197-22. Carta de Antonio Solá al duque de Alba de 25 de junio de 1821; AA. 196-19. Carta de Antonio Solá al duque de Alba de 10 de julio de 1821. Respecto a la autoría de estos abanicos, solo poseemos la referencia de que en 1819 se le desembolsaron 112 escudos a Figatti por sus abanicos ilustrados, efectuados en 1817. *Discursos leídos...* *op. cit.*, p. 77. En 1819 este artifice se había dirigido por carta al duque requiriendo el pago de los abanicos, pendiente desde 1817. AA. 197-22. Carta de Giuseppe Figatti al duque de Alba de 12 de agosto de 1819.

persas, etruscos, griegos y romanos, así como renacentistas y modernos⁷⁵. Contemporáneamente supervisaba la talla de la figura de una Venus en una piedra turquesa para el duque, comisionada al Sr. Dies, tal vez el mismo al que Goethe aludía ya en 1787 como «un hábil artista» localizado en Roma⁷⁶. En Florencia, tanto Carlos Miguel como su madre ya habían demostrado su afición por esta categoría de piezas visitando a Saltarchi, autor de costosos camafeos que imitaban los de la Antigüedad, y a Santarelli, grabador en piedras finas.

La abundante obra escultórica de José Álvarez Cubero para la Casa de Alba atestigua suficientemente el sincero afecto que el duque depositó en el artista cordobés y en la calidad de sus producciones; de él apuntaría en su *Diario*: «El taller del Escultor Albarez Español este es el mejor despues de Canova y algunas obras excede a este celebre artista, en su taller vi la Venus Virgen obra del mayor merito y algunas otras obras que le hacen el mayor honor. Albarez es mui modesto y sin ninguna vanidad»⁷⁷. Carlos Miguel le encomendó en 1817 que esculpiera una estatua sedente de la marquesa de Ariza y el sepulcro del conde de Módica (la vinculación entre el linaje de Híjar, al que pertenecía por parte de madre Carlos Miguel, y el condado de Módica, se remontaba al siglo XV), sepulcro que al año siguiente cambiaría de destinatario, al expirar María Teresa de Silva y Palafox en Florencia⁷⁸. Álvarez proyectó el monumento funerario de la venerada madre del duque pensando en su disposición en la catedral de Nuestra Señora de la Asunción en Liria⁷⁹, pero su construcción no se concluyó hasta 1828, con la colaboración de Solá, y fallecido ya Cubero (fig. 8)⁸⁰. Hacia 1818, asimismo el artista de Priego ejecutó los retratos en busto de la marquesa y de la princesa de Ventimiglia, ubicados en nuestros días en el zaguán principal del Palacio

⁷⁵ AA. 197-22. *Collection de cinq mille empreintes en stuc*. Acerca de Cades y sus colecciones de camafeos, Morricone, 1977, pp. 210-212; PRIZO-BIROU, L., y CURIALE, G., «Una raccolta di "impronte" Cades nel Museo di Roma», *Bolletino dei Musei Comunali di Roma*, XXI (2007), pp. 107-112.

⁷⁶ GOETHE, J. W., *Viaje a Italia*, Barcelona, 2001, p. 395.

⁷⁷ AA. 345-11. Roma, 1815.

⁷⁸ Su estado se había agravado considerablemente a finales de 1817, por lo que en noviembre el duque de Alba recibió una real orden permitiéndole permanecer en Florencia junto a su madre hasta que se recuperase o se decidiera su suerte. AMAE. SS. Leg. 805. Carta de Antonio Vargas al duque de Alba de 20 de noviembre de 1817.

⁷⁹ URRIEL, D., «Los sepulcros de Berwick en la arciprestal de Liria», *Archivo de Arte Valenciano*, VIII (1922), pp. 104-112.

⁸⁰ AA. 197-22. Carta de Antonio Solá al duque de Alba de 31 de mayo de 1828.

de Liria junto a sendas imágenes femeninas de la familia Sobieski⁸¹ [los Estuardo y los Sobieski se emparentaron en el siglo XVIII por medio del matrimonio entre James Francis Edward Stuart y M.^a. Clementina Sobieska (1702-1735), fruto del cual nació Charles Edward Stuart, marido de la condesa de Albany]. El duque de Alba todavía eligió en el taller de Cubero una de sus esculturas expuestas y completamente terminadas, el grupo de *Venus y Cupido*⁸², que representa al amorcillo en el acto de extraer una espina alojada en el pie de la diosa. La temática de representar a la diosa junto a su principal atributo personificado tampoco se agota en el repertorio de los escultores españoles presentes en Roma con la obra de Álvarez, puesto que poco tiempo después, en 1820, Solá remitía a la Junta de Barcelona su *Venus que enseña a tirar al arco a Cupido* en yeso –aunque perdido, hoy se conserva su vaciado en bronce en el Museo Nacional de Arte de Cataluña–, composición de menor vigor que la de su compatriota, pero de similar impronta neoclásica⁸³.

Pero sin duda la citada escultura sedente de la marquesa de Ariza constituye la pieza más interesante de las demandadas por el duque y un arquetipo bien conocido por el artista cordobés, que en 1816 trabajaba en su María Luisa de Parma, pareja del Carlos IV de su compañero Ramón Barba, y al que tornaría diez años más tarde con la fallecida María Isabel de Braganza, mármol inconcluso localizado en el Museo del Prado⁸⁴ (fig. 9). Enrique Pardo Canalís, y desde él el resto de autores que se han acercado a la figura de Álvarez, insisten en los referentes antiguos que se encuentran en el origen de estas producciones marmóreas –la *Agripina* de los Museos Capitolinos–, así como en la indiscutible huella de la Leticia Bonaparte de Canova –por otro lado deudora de la anterior–, sobre todo en la obra sedente de María Teresa de Silva, o de la Marie Louise de Habsburgo como la Concordia, en el caso de la consorte de Carlos IV⁸⁵. La percepción transmitida por el artista incide en la nobleza de las virtudes

⁸¹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Guía de las colecciones artísticas de la casa de Alba*, Madrid, 1947, p. 31.

⁸² AA. 159-1. Citada como «Statue de Venus & l'Amour terminée, marbre blanc».

⁸³ PALAU CLAVERAS, A., «Venus y Cupido», *Archivo Español de Arte*, XIV (1940-1941) pp. 456-460; PARDO CANALÍS, E., *Escultura neoclásica española*, Madrid, 1958, p. 26 y lám. 42; RIERA I MORA, A., «Antoni Solà...», *op. cit.*, pp. 48 y 163.

⁸⁴ Ver la ficha correspondiente a esta última estatua en AZCUE BREA, L., «José Álvarez Cubero: La defensa de Zaragoza», en AA.VV., *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, 2007, pp. 392-397, n.º 98.

⁸⁵ ROSE-DE VIEJO, I., «La primera exposición de esculturas celebrada en el Real Museo de Pinturas», *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 309 (2005), p. 65.

femeninas de la marquesa: desde su origen nobiliario, al igual que la Agripina, o la Leticia Bonaparte, exponentes de un linaje elegido, hasta su grandeza como matrona, de porte presuntamente sencillo, detrás del cual se asoma una voluntad inquebrantable⁸⁶, prohibidades que llevaron a Gaya Nuño a ponderar su profundidad interna y su personal dramatismo, bien que prefiriese la obra de María Isabel de Braganza, situándola por encima incluso de la Leticia Bonaparte⁸⁷. El producto final de Cubero es la expresión de una idea transmitida desde la Antigüedad, de la mutación del mármol en un símbolo, que bien expresaba la *Gaceta de Madrid* en relación con la estatua de María Luisa de Borbón: «En su ejecución se ha atendido principalmente á la parte ideal. Todo es en ella facil y sencillo: nada se ve en la estatua sino la Reina»⁸⁸. En 1819 la estatua de la marquesa se hallaba muy adelantada y, a la par que el grupo de *La defensa de Zaragoza*, atraía a su taller a numerosos amantes de las Bellas Artes, entre ellos al canciller Metternich, al emperador y a los grandes de la Corte. En palabras de Cubero, su alteza imperial, además de apreciar la originalidad de *La defensa de Zaragoza* –la crítica del arte la considera la obra cumbre de Cubero, y en general del Neoclasicismo académico hispano⁸⁹–, había contemplado la escultura de la marquesa de Ariza y destacado el buen gusto de la retratada, pese a solo conocerla de nombre⁹⁰. La estatua sedente no recaló en Madrid hasta 1828, y al presente reposa en el llamado zaguán posterior del Palacio de Liria⁹¹.

El XIV duque de Alba fue un mecenas y coleccionista a la manera británica. Viajó por toda Italia en un *Grand Tour* que se dilató durante años, introduciéndose en los medios académicos e intelectuales y en los salones cosmopolitas reservados a hombres de su alcurnia; se instruyó en materias de diferente naturaleza, según indica su diversificada

⁸⁶ STEFANI, O., *Antonio Canova. La statuaría*, Milán, 2003, p. 160; AZCUE BREA, L., «Una aproximación a la colección...», *op. cit.*, pp. 191 y 193.

⁸⁷ GAYA NUÑO, J. A., *Arte del siglo XIX. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, XIX, Madrid, 1966, p. 75.

⁸⁸ *Gaceta de Madrid*, 16, 6-2-1827, p. 64.

⁸⁹ Consúltense la ficha correspondiente de AZCUE BREA, L., «Isabel de Braganza», en AA.VV., *El siglo XIX...*, *op. cit.*, pp. 397-401, n.º 99.

⁹⁰ *Discursos leídos...*, *op. cit.*, p. 72. La carta en que Álvarez le relataba al duque de Alba las visitas a su taller, anteriormente conservada en AA. 158-12, desapareció del archivo en septiembre de 1926.

⁹¹ PITA ANDRADE, J. M., *El Palacio de Liria*, Madrid, 1959, p. 74. En los años previos a la Guerra Civil había presidido el primer tramo de la escalera central, como se observa en una interesante selección fotográfica de los desastres causados al palacio durante el conflicto. Information Service of the Spanish State Tourist Department, *The Duke of Alba's Palace (Madrid)*, Madrid, c. 1936.

biblioteca y la cultura de la que hizo gala –si Fabre lo había representado con atuendo y carácter viajero en 1814, Calliano lo identificaba con un hombre de erudición en su óleo de 1819–; atesoró una importante colección de obras de arte de variado signo, desde estatuas antiguas y modernas, cuadros o vasos griegos, a camafeos, medallas, monedas, grabados y dibujos, que desplegó en su palacio nobiliario; y subvencionó las obras de decenas de artistas, a través de comisiones puntuales así como de pensiones. Juzgo adecuado el símil con la figura de aristócratas contemporáneos procedentes de Gran Bretaña, por ejemplo con William Spencer Cavendish, VI duque de Devonshire (1790-1858), del mismo modo de talante viajero (su *Grand Tour* se amplió por Malta, Grecia y Turquía), valedor de los jóvenes ingleses que fundaron una Academia de Bellas Artes en Roma en 1821 y cliente de los artistas a cuyas puertas llamaban los compradores foráneos: de Bartolini obtuvo –y solo citamos algunas piezas– reproducciones de la *Venus de Medici*, del *Vaso Medici* y la estatua de una *Bacante*. De Antonio Canova poseía un *Endimión*, dos esculturas sedentes de la princesa *Paulina Borghese* y de *Leticia Bonaparte* (y un busto de ella), una testa de *Madonna Laura* o un busto colosal de *Napoleón*⁹² –el duque de Alba no se pudo permitir jamás un mármol del escultor véneto, salvo en pequeñas réplicas, pero profesó una idéntica predilección por las imágenes de la familia Bonaparte, de las que además de la cabeza del emperador contaba con un busto de *Paolina Borghese* (Palacio de Liria, E. 58), de autor anónimo–. Obras de Thorvaldsen, Kessels, Tadolini, Albacini, o Tenerani, entre otros muchos, completaban la magnífica galería de estatuas del duque de Devonshire en Chatsworth⁹³. Contando con unos recursos más limitados, Carlos Miguel encarnó el ideal ilustrado de instruir a la juventud de la nobleza fuera de su patria.

En la década de los años veinte, los desafortunados avatares de la economía del duque de Alba y de Berwick mermaron cuantitativamente su colección artística. Sus rentas sufrían las requisiciones del Gobierno de Cádiz en 1823, la sustracción de los poderes legales del aristócrata sobre la administración de sus bienes a favor de un juez interventor

⁹² DEVONSHIRE, duquesa de, *Treasures of Chatsworth. A private view*, Londres, 1991, pp. 78-85; BARKER, N., *The Devonshire Inheritance. Five Centuries of Collecting at Chatsworth*, Alexandria, Virginia, 2003, pp. 312 y 313, núms. 184 y 185.

⁹³ JEWIT, LL., y HALL, S. C., *The stately homes of England*, Nueva York, s.f. (1882-1886?), pp. 360-362; BARKER, N., *The Devonshire Inheritance...*, *op. cit.*, pp. 38 y 39.

en 1825 y la acumulación de una deuda desproporcionada, causada por los préstamos con altos intereses (solo en Sicilia se le reclamaban dos millones de francos)⁹⁴. La copiosa correspondencia que mantuvo el mecenas con sus artistas nos informa de las desavenencias que surgieron ante la imposibilidad de satisfacer los pagos⁹⁵. Los tiempos en que un contemporáneo podía asegurar que el duque de Berwick tenía «des Etats plus considérables que le nouveau royaume d’Hanovre» dieron paso a los de la crisis del linaje⁹⁶. La práctica totalidad de los lienzos y dibujos que había coleccionado de los artífices de la época, que se habían repartido en manos de sus agentes de Italia y Francia, a la espera de recibir la orden y los fondos necesarios para mandarlos a Madrid, ulteriormente sirvieron de moneda de cambio para afrontar sus compromisos económicos, vendiéndose unos, ofreciéndose otros como primas a sus banqueros y acreedores, y en cualquier caso permanecieron en depósito durante años⁹⁷. De estas ventas no se salvaron tampoco los nueve tapices de los hechos de los apóstoles basados en los cartones de Rafael Sanzio, presentes en la Casa de Alba desde los tiempos del marqués del Carpio, cuya venta al cónsul británico en Barcelona, Peter Carey Tupper (1816-1818 y 1820-1825), gestionó el pariente y apoderado del duque, el militar Alejandro de Silva, en 1823⁹⁸. Los gestores e intermediarios de Berwick también fueron responsables de la pérdida de numerosas obras suyas. En 1824 el marqués de Fontanar estableció una sociedad comercial con Mr. Manco con objeto de desplegar cuadros de su amigo el duque y otros expositores en el Musée Européen de París, cuya quiebra significó la huida al otro lado del Canal de la Mancha de Manco, su director, y el embargo de la galería y su repertorio pictórico por parte de los tribunales franceses⁹⁹. Todos los personajes implicados en este *affaire* se comportaron de un modo turbio: su agente de con-

⁹⁴ *Discursos leídos...*, *op. cit.*, pp. 15 y ss.; *Gaceta de Madrid*, 8, 21-07-1825, p. 350; FITZ-JAMES STUART, J., «Retratos de familia», en AA.VV., *El arte de coleccionar*, Valencia, 2003, p. 47.

⁹⁵ Cartas que se pueden consultar en AA. 197-22. Correspondencia de artistas.

⁹⁶ Carta del caballero de Sobiratz a la condesa de Albany de 8 de diciembre de 1814. PELUSSIER, L. G., *Le portefeuille...*, *op. cit.*, p. 221.

⁹⁷ BARCIA Y PAVÓN, A. M.^o de, *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, 1911, p. XIV.

⁹⁸ AA. 159-12. Documento de venta firmado por el duque de Alba, Alejandro de Silva, Peter Carey Tupper y John Meade el 21 de junio de 1823.

⁹⁹ *Discursos leídos...*, *op. cit.*, p. 16.

fianza, Poublon, no reveló a Carlos Miguel la huida de su socio ni la incautación de los cuadros y años después, en 1829, Hilario de Ramón, contratado con la misión de recaudar la colección presuntamente todavía conservada en París, en manos de Charles Pocquel, y de saldar diferentes cuentas pendientes del duque de Alba, cayó en bancarrota y se fugó a Londres con los fondos proporcionados por este¹⁰⁰. Únicamente Pocquel se condujo con ética en este asunto, al almacenar lo poco que pudo salvar del desastroso negocio del Musée Européen y discurriendo ante Berwick sobre la sospechosa actuación de Poublon en la trama a través de una misiva repleta de alusiones veladas de enorme ironía¹⁰¹. La fortuna no sonrió al acervo artístico reunido con tanto celo por Carlos Miguel puesto que su primogénito, Jacobo Fitz-James Stuart y Ventimiglia (1821-1881), XV duque de Alba, puso a subasta en París diversos lotes del patrimonio pictórico familiar. Por este cauce el Palacio de Liria perdió en 1877 dos cuadros de Velázquez (*La Infanta María Margarita* y *el Retrato de doña Antonia de Haro y Guzmán*), un paisaje de Rubens y un retrato de Murillo, sin contar el casi centenar de tapices renacentistas italianos y flamencos y los miles de grabados¹⁰². De toda esta dispersión de la colección aun así se salvaron una buena parte de las pinturas clásicas, de las esculturas de Solá, Cubero y Bartolini –así como de las antiguas, aunque no las producciones de Petitot, Cortot, Lemoyne y Kessels–, los grabados, las miniaturas, múltiples estatuillas, diversos camafeos, los vasos griegos –muchos de ellos se han descubierto que son falsificaciones–, algunas pocas telas, dibujos y acuarelas de Fabre, Granet, Rossi o Calliano, y seguramente bastantes vistas italianas catalogadas como anónimas en los palacios de Monterrey y las Dueñas. Así, las obras que no ordenó vender en Roma, Nápoles, Florencia o París a fin de cubrir gastos, las que no le fueron requisadas en compensación de sus compromisos económicos y las que tenía encargadas a sus artistas, y pudo apropiarse de ellas, se sumaron a la riquísima colección heredada entre otros de los linajes de Carpio y Olivares, de Haro y Guzmán, de

¹⁰⁰ AA. 197-26. *Affaire Frédéric*. Instrucción para los S^{tes}. A.A. Gower Sobrinos y C^o. de Londres, en el negocio de D^o. Mariano Calderón con D^o. Hilario de Ramón de París. Redactada por Mariano Calderón el 25 de enero de 1830.

¹⁰¹ AA. 196-12. Carta de Charles Pocquel al duque de Alba de 17 de junio de 1829. Pocquel conservó en su poder para el duque 262 libros y los cuadros de *La cena*, obra de Murillo, y de *Luis XIII y Mademoiselle de Lafayette*.

¹⁰² *Collection de S.A. le Duc de Berwick et d'Albe. Tableaux par Velazquez, Murillo, Rubens. 75 tapisseries de premier ordre en partie tissées d'or et d'argent. 4.000 gravures anciennes et modernes de différentes écoles*, París, 1877.

Berwick y de las obras obtenidas del pleito vencido a los allegados de doña María Teresa Cayetana de Silva¹⁰³, desplegada tanto en la galería del Palacio de Liria de Madrid como en el sevillano de las Dueñas¹⁰⁴. La elegante construcción neoclásica, terminada de levantar en el barrio de los afligidos sobre el definitivo proyecto de Ventura Rodríguez alrededor del año 1780¹⁰⁵, además de tratarse de una de las principales residencias de Madrid, según Ponz, albergó en vida de Carlos Miguel una de las mejores colecciones de la ciudad, como ya lo había sido en tiempos de su padre y de su abuelo¹⁰⁶.

¹⁰³ BARCIA Y PAVÓN, A. M.^a de, *Catálogo de la colección de pinturas...*, *op. cit.*, pp. XII-XIV.

¹⁰⁴ VALDIVIESO, E., «Algunas obras inéditas de la colección pictórica del palacio de las Dueñas de Sevilla», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 56 (1990), pp. 569-579.

¹⁰⁵ PITA ANDRADE, J. M., *El Palacio...*, *op. cit.*, pp. 13 y ss.

¹⁰⁶ Ver la descripción de la colección que hizo Ponz a finales del siglo XVIII. PONZ, A., *Viaje de España...*, *op. cit.*, pp. 498 y 499.



Fig. 1. Certificado de ingreso del duque de Alba en la Real Academia de San Fernando, 1834. AA. 164-18.



FIG. 2. Louis Comte, *Retrato de Doña Rosalía de Ventimiglia y Moncada*, 1820. Madrid, Palacio de Liria.



FIG. 3. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Retrato de Benoît-Guillaume-Ange Poulton*, 1817. Dijon, Musée des Beaux Arts.



Fig. 4. Pisani?, *Laocoonte*, c. 1815. Madrid, Palacio de Liria (fotografía de Manuel Vivancos Braga).



FIG. 5. François-Xavier Fabre, *Retrato de Carlos Miguel Fitz-James Stuart*, 1814-1815. Montpellier, Musée Fabre.



Fig. 6. Lorenzo Bartolini?, *Busto de Napoleón I*, c. 1807. Madrid, Palacio de Liria.



FIG. 7. Antonio Solá, *Meleagro*, 1819. Madrid, Palacio de Liria.



FIG. 8. Antonio Solá, *Medallón con el retrato de la marquesa de Ariza*, 1828. Madrid, Palacio de Liria (fotografía de Manuel Vivancos Braga).



FIG. 9. José Álvarez Cubero, *Estatua sedente de la marquesa de Ariza*, 1819. Madrid, Palacio de Liria (fotografía de Manuel Vivancos Braga).

La iconografía del coral rojo en la pintura medieval española

Pedro Luis Hernando Sebastián

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Zaragoza

Resumen

Desde la Antigüedad clásica se pensaba que el coral rojo tenía muchas propiedades médicas y mágicas. En la pintura medieval española de los siglos XIV y XV fue habitual representar al Niño Jesús con un objeto de coral colgado al cuello. Tradicionalmente este objeto ha sido interpretado como un amuleto similar a los que se utilizaban en la época para proteger a los niños contra las enfermedades. Sin embargo, la importancia iconográfica del coral es mucho mayor. Además de aparecer en las representaciones de la Virgen con el Niño y también de la Epifanía, aparece en escenas de martirios y en escenas de oración. El presente artículo pretende estudiar las posibles interpretaciones que puede tener el coral como elemento iconográfico partiendo de un análisis multidisciplinar en el que se incluyen los datos proporcionados por el estudio de la medicina, el comercio y el arte.

Palabras clave

Coral rojo, amuleto, iconografía, pintura medieval.

Abstract

From the classic Antiquity there was thought that the red coral had great medical and magic properties. In the medieval Spanish painting of the XIVth and XVth century it was habitual to represent the Baby Jesus with an object of coral hung to the neck. Traditionally this object has been interpreted as an amulet similar to those who were in use in the epoch for protecting the children against the diseases. Nevertheless, the iconographic importance of the coral is very much major. Beside appearing in the representations of the Virgin with the Child and also of the Epiphany, it appears in scenes of martyrdoms and in scenes of prayer. The present article tries to study the possible interpretations that the coral can have as iconographic element departing from a multidisciplinary analysis in which there are included the information provided by the study of the medicine, the trade and the art.

Keywords

Red coral, amulet, iconography, medieval painting.

Usos mágicos y médicos del coral rojo

La celebración de rituales y la utilización de amuletos para protegerse de males, curar enfermedades y potenciar virtudes fue algo habitual a lo largo de toda la Edad Media. Sin embargo, muchas voces se levantaban contra estas prácticas, entre ellas, las de la ciencia, la medicina empírica y la Iglesia cristiana.

En el caso de la Iglesia, la disputa entre los que quisieron aceptarlas cristianizándolas y los que promulgaron su eliminación aparece desde los primeros años de su creación. El principal problema era que el manejo de amuletos y supersticiones podía interferir en el proceso de cristianización. Había que evitar que los convertidos se crearan una imagen inadecuada de Dios al mezclarla con ritos ancestrales y paganos.

Gracias al Concilio de Laodicea, celebrado a finales del siglo IV, se sabe de la elaboración y utilización de amuletos por parte de grupos de sacerdotes y miembros del estamento más popular de la Iglesia. Frente a ellos, los teólogos, padres de la Iglesia y altas jerarquías amenazaban con excomulgarlos en el caso de obstinarse en la aplicación de esas prácticas¹. Una figura tan importante para la iglesia de la época como San Juan Crisóstomo, en su primera catequesis, recuerda que magia y supercherías son ajenas al cristianismo, y que Cristo no murió en la cruz para que un cristiano acabe poniendo la esperanza de la salvación en un amuleto². San Agustín en la *Suma Teológica* manifiesta la existencia de miles de recursos mágicos y de amuletos colgados al cuello que son condenados por la escuela médica como inservibles. También San Cesáreo de Arlés reflexiona sobre algunas costumbres absurdas, como la de colocarse al cuello un pasaje del Evangelio³. Evidentemente estas ense-

¹ Canon 36 del Concilio de Laodicea: «Que los clérigos de grado superior o inferior no hagan de magos o adivinos, ni de matemáticos o astrólogos; que no fabriquen los llamados amuletos, que son cadenas que atan sus almas. Que aquellos que lleven tales objetos sean excluidos de la Iglesia». Recogido por: ACERBI, S., «Acusaciones de magia contra obispos: el caso de Sofronio de Tella», en *Profecía, magia y adivinación en las religiones antiguas*, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, 2001, p. 134.

² San Juan Crisóstomo. Primera Catequesis. «A los que van a ser iluminados, acerca de las mujeres que se adornan con trenzas y oro, y sobre aquellos que se sirven de agüeros, de amuletos o de hechizos, todo lo cual es completamente ajeno al Cristianismo». «¿Y qué podría decirse de los que se sirven de hechizos y amuletos, y de los que se atan en torno a la cabeza y los pies monedas de bronce de Alejandro el Macedonio? ¿Son estas, dime, nuestras esperanzas: que después de la cruz y de la muerte del Señor, tengamos en la imagen de un rey griego la esperanza de la salvación?».

³ KRAMER, H., y SPRENGER, J., *Malleus maleficarum: el martillo de los brujos*, Círculo Latino, 2005, p. 396. San Agustín, Segundo libro de la doctrina cristiana: «Existen mil recursos mágicos y amuletos y talismanes que son todos supersticiosos, y la escuela de medicina condena todos, sean encantamientos o marcas, que se conocen como caracteres, o amuletos grabados que se llevan alrededor del

ñanzas tuvieron éxito, pero solo en parte ya que, al final, se toleraron otras costumbres paralelas tales como generar reliquias por contacto, portar medallas, untarse el aceite de las lámparas o beber el agua de las fuentes de determinados santuarios o iglesias para sanar enfermedades. La Iglesia no pudo eliminar estas actitudes, y las debió de considerar un mal menor, un instrumento primario dentro del proceso de cristianización. Ejemplos de aceptación de estos amuletos los encontramos en imágenes de la Virgen de los Milagros o de la Virgen de los Desamparados⁴. El problema es que alguna de estas costumbres ancestrales se ha mantenido hasta nuestros días, con la consiguiente preocupación por parte de la Iglesia⁵.

De todos los amuletos utilizados en la Edad Media, los realizados con coral rojo fueron los que más aceptación tuvieron, ya sea en su estado natural o como material para tallar figuras, pulseras y colgantes.

La causa de este éxito hemos de buscarla en las propiedades que se le atribuían desde la Antigüedad como remedio de algunas enfermedades relacionadas con la sangre⁶. Éstas ya aparecen descritas en el siglo I, en el famoso tratado de Dioscórides sobre medicina⁷. En ella se enumeran las teóricas propiedades curativas de cientos de elementos de la natura-

cuello. Y también San Juan Crisóstomo, al comentar Mateo, dice «Algunas personas usan alrededor del cuello algún pasaje escrito del Evangelio. Pero, ¿acaso el Evangelio no se lee a diario en las iglesias, y no lo escuchan todos? ¿Cómo podrá ayudarlo el llevar el Evangelio colgando del cuello si no hubo beneficio alguno al escucharlo con los oídos?».

⁴ Una de cuyas imágenes más famosas, la que se conserva en la Catedral de Sevilla, muestra al Niño Jesús con un collar del que penden los más conocidos remedios contra las enfermedades de la época. Lo mismo se puede decir de algunas imágenes de la Virgen de los Desamparados, aunque algo más tardía, ya que se acompaña de elementos simbólicos y decorativos entre los que el coral rojo forma parte de manera muy destacada.

⁵ Como ejemplo sirva el documento de la Congregación para el Culto Divino, emitido en el año 2002 sobre la Semana Santa: «Será oportuno, por ejemplo, insistir en que lo verdaderamente importante es participar en la procesión y no simplemente procurarse una palma o ramo de olivo; que estos no se conserven como si fueran amuletos, con un fin curativo o para mantener alejados a los malos espíritus y evitar así, en las casas y los campos, los daños que causan, lo cual podría ser una forma de superstición». *La Semana Santa*. Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos. Directorio sobre la Piedad Popular y la Liturgia. Principios y Orientaciones. Ciudad del Vaticano, 2002.

⁶ Esta asignación de propiedades al coral, que citaremos más tarde, tiene que ver con la teoría de la Signatura o la de las Señales, según la cual la naturaleza nos indicaría para qué sirve lo que la naturaleza nos ofrece. Su color rojo nos señalaría la utilidad del coral para remediar problemas vinculados con la sangre.

⁷ El tratado tuvo una gran repercusión durante toda la Edad Media, y siguió siendo citado hasta bien entrado el siglo XVI. Véase una copia del siglo XVIII: *Pedacio Dioscorides Anazarbeo, anotado por el doctor Andres Laguna...: medico dignissimo de Julio III. Pontífice Maximo, nuevamente ilustrado, y añadido, demostrando las figuras de plantas, y animales en estampas finas, y dividido en dos tomos*, 1733, Ejemplar de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

leza, tanto animales, vegetales o minerales, como plantas, entre las que se encuentra el coral ⁸.

Sin duda la influencia de esta obra clásica, posteriormente traducida al árabe en el siglo IX y utilizada por médicos musulmanes y cristianos a lo largo de toda la Edad Media, es una de las causas por las que se mantendrá viva la tradición sobre las extraordinarias propiedades del coral rojo.

Para el caso peninsular, encontramos referencias a las propiedades del coral en las obras de Alfonso X el Sabio. En buena parte de ellas, y más concretamente en el Lapidario, se incorpora el conocimiento astral de la tradición clásica y musulmana aplicado a la medicina⁹. Su cronología, ya que fue redactado en 1250 y, al parecer, corregido en 1276 y 1279, lo ubica en las mismas fechas en las que empezamos a encontrar representaciones religiosas en las que se incorpora el coral como motivo decorativo y simbólico.

Como en otras obras de la época, en las que magia y medicina se superponen formando casi la misma cosa, en la obra alfonsina se registran las propiedades curativas de portar piedras colgadas del cuello¹⁰.

En ella también encontramos la ascendencia de Dioscórides, aunque muy mezclada con otras corrientes de pensamiento mágico y astrológico de origen islámico. En el Lapidario las referencias al coral son numerosas, incluyéndose en los signos de Tauro, Virgo, Capricornio, Acuario y Piscis. Sus propiedades físicas coinciden con las descritas por el autor

⁸ *Pedacio Dioscorides Anazarbeo, op. cit.*, p. 95. «El coral llamado litodendro de algunos, que quiere decir árbol de piedra, se muestra se una planta marina, la qual en saliendo del profundo del agua, se empernece, como elada, y endurecida del circunsuso ayre. Hallase grandissima copia de èl, en el promontorio de Syracusa, llamada Pachino. Tienese por excelentissimo el roxo, el que en su color se parece al Antherico, ò à la muy encendida Sandice, y se muele tan fácilmente como ella; el que es liso, y igual por todas partes, el que dà de sí un olor semejante al del musgo, y al de las ovas marinas; y además de esto, el que tiene forma de árbol, y es muy poblado de ramos, assi como el Cinamomo. Repruebase por vicioso el que tiene forma de piedra, el sarnoso, el vazio, y el fistuloso: aprieta, y refria delicadamente el Coral, reprime la carne demasiadamente crecida, extirpa las cicatrices que dan fealdad à los ojos, encarna, y encara las llagas hondas, restaña la sangre del pecho efficacissimamente, socorre a los que no pueden orinar, y bebido con agua, deshace el bazo. Debese de tener por Coral, también el llamado Antipate, aunque de especie diversa. Es este de color negro, crece en forma de árbol, ramifícase mucho mas que e coral, y tiene las mismas fuerzas que el sobredicho».

⁹ Alfonso X, Rey de Castilla. *Lapidario*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Edición a partir del manuscrito h.I. 15 de la Biblioteca del Escorial.

¹⁰ «ha otrosí virtud para toller una enfermedad que suelen haber mucho los niños, a que llaman maseda. Pero esto es más, quando fuere Venus en su casa y en su ascendente y en su hora, y poniendo la piedra al cuello, o lavándola en agua o en otra cosa queden a beber».

clásico, así como una parte de las médicas. De nuevo, es común la referencia a las propiedades del coral frente a las enfermedades relacionadas con la sangre¹¹.

Todavía es más curioso el hecho de que se asocie con el coral ciertas propiedades que podríamos denominar sociales o psicológicas, que ya sí que nada tienen que ver ni con la forma ni con el color del objeto, y sí con la influencia de los astros¹².

Exceptuando la labor de determinados médicos, cuyo oficio se desarrolló gracias a las clases altas de la sociedad, la medicina medieval no pudo separarse del mundo mágico o milagroso ni de los remedios pseudo chamánicos, evidentemente por la falta de otros mejores. En el siglo XIV se citan remedios en los que participan, junto al coral, otros ingredientes como sangre de perro, corazones de buitre o hiel de pescado¹³.

Ya en el siglo XV, en torno a 1460, Jaume Roig se refiere al coral rojo en su obra *Spill*, descubriéndonos su doble uso como pieza de joyería y como producto utilizado con la finalidad de curar determinadas dolencias o problemas médicos femeninos¹⁴. El mismo autor se refiere al uso médico-mágico de muchos otros minerales, entre los que se enumeran

¹¹ «Y si la destemplaren, molida con vino o con alguna cosa, y la dieren a beber a los que escupen sangre, presta mucho» (Tauro).

¹² «Y si la ponen en lugar donde haya casados, hace que se amen mucho los maridos con sus mujeres, y si alguna desavenencia hubieron antes, hace que se torne en amor (Virgo). Y su virtud es tal, que, si alguna mujer la tuviere consigo, será mucho amada de las otras mujeres, y dirán bien de ella (Acuario). Y su virtud es tal, que, el que la trajere consigo, amará mucho andar por yermos y por montes, y nunca querrá entrar en villa, y será bienandante en toda caza que se haga con aves (Piscis). Y quien la trajere consigo, siendo esta planeta en su hora y en su ascendente, y en la primera fase de Tauro, será amado de toda cosa que le vea (Venus). Coral ha otrosí virtud por razón de Venus, que el que le tuviere consigo, siendo Venus en su ascendente y en su hora, y bien fortunada, la amarán las mujeres mancebas y hermosas (Venus). Y aún el coral ha otra virtud por la fuerza de Venus, que el que la tuviere consigo en hora de Venus, y en su ascendente, es le bueno para amor de mujeres, ca amarlas ha mucho, y ellas a él».

¹³ MENÉNDEZ Y PELAYO, M., y BONILLA Y SAN MARTÍN, A., *Historia de los Heterodoxos españoles*. Librería Católica de San José, 1880, p. 590. «Los remedios no son menos peregrinos. Con juntar el esposo y la esposa los pedazos de la nuez, quitarle la cáscara y comérsela, queda deshecho el maleficio. También aconseja mudarse de casa, regar las paredes con sangre de perro, poner sobre carbones hiel de pescado, llevar consigo un corazón de buitre ó amuletos de coral o imanes...» «Por virtud natural usan traer coral é fojas de laurel e raíces de mandrágora e piedra esmeralda e jacinto, e dientes de pez e ojo de águila...», p. 609.

¹⁴ ROIG, J., *Spill (Llibre de les dones)*, Ed. Antònia Carré, Rialc, 2000. En la misma obra encontramos que se describen las propiedades de otros muchos objetos curativos: «[...] porten safir / per l'ull guarir; / per baticor, / perles, fin or / de vint hi tres / quirats, poc mes; / per lo ventrell, / coral vermell; / la llet sils fall / porten cristall, / he per la colicha / porten cresolicha; / portant turqueses / — cahen be steses — / sanes se lleven, / les pedres beven / polvarizades, / he llimonades, / he restaurant, / alquermes tant / que nols profiten, / ans se n'infiten».

el zafiro, las perlas, los cristales y las turquesas, así como el uso que las mujeres les daban¹⁵. Finalmente se refiere al coral como importante objeto para la atracción amorosa¹⁶.

En los tratados del siglo XVI todavía se hace referencia a la tradición de poner en el cuello del niño recién nacido un colgante de coral rojo. Eso es lo que se cita en el *De conceptu et generatione hominis*, traducido al inglés en el siglo XVII por Jacobus Rueff¹⁷.

Atención especial merece el uso que las parteras hacían de este tipo de elementos de protección. El parto era una de las principales causas de mortalidad femenina a lo largo de la Antigüedad y de la Edad Media. Por eso se entiende que para el desempeño de su oficio, éstas incluyeran tanto el conocimiento de las piedras preciosas, y todo tipo de amuletos, que debían utilizarse para la protección de la madre y del futuro hijo, como el momento en el que se debía de hacer uso de los mismos. Entre ellos es fundamental el coral rojo, que no solo servía como propiciatorio del parto, sino también como amuleto contra el mal de ojo¹⁸. Incluso se creía que podría prevenir el acceso de una bruja al lugar en el que se producía el parto¹⁹. En el libro de Damián

¹⁵ ROIG, J., *op. cit.* vv. 1977-1998: «[...] porten safir / per l'ull guarir; / per batícor, / perles, fin or / de vint hi tres / quirats, poc mes; / per lo ventrell, / coral vermell; / la llet sils fall / porten cristall, / he per la colícha / porten cresolicha; / portant turqueses / — cahen be steses — / sanes se lleven, / les pedres beven / polvorizades, / he llimonades, / he restaurant, / alquermes tant / que nols profiten, / ans se n'infiten».

¹⁶ ROIG, J., *op. cit.* vv. 2193-2208: «a tots canten / qui no se senten / del llur moral. / Perquel coral / llur amoros / mal d'ereos / sil posehex, / sovent quarex / sil natural / he menstrual / li fan ben veure, / yot vull fer creure / quant l'an orrible, / ffort avorible / extremament».

¹⁷ TOWLER, JEAN, y BRAMALL, JOAN, *Comadronas en la Historia y en la Sociedad*, Elsevier España, 1997, p. 105. «Es curioso que Rueff abogara para que el niño se "lavara y envolviera en sus mantillas antes de ponerlo al pecho". Obviamente reconocía la necesidad de controlar la temperatura corporal del bebé. También recomendaba que "se colgara coral rojo y semillas de peonía de su cuello y brazos para fortalecerlo, confortarlo y hacer que el niño estuviera vivaracho y feliz».

¹⁸ GARCÍA HERRERO, M., *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006, p. 46 «La buena profesional bien versada en su arte conocerá todas las joyas y piedras preciosas que facilitan o retardan el parto, y así procurará que la que se dispone a dar a luz no tenga sobre su cuerpo otras gemas que no sean esmeraldas, corales o estoraces calamites colocados en la rodilla izquierda».

¹⁹ GARCÍA HERRERO, M., *Las mujeres...*, *op. cit.*, p. 47. «El poder mágico de los corales era bien conocido desde la Antigüedad y las damas de Zaragoza que podían permitírselo raramente carecían de un aderezo, de unos pendientes o de alguna sortija con estas joyas. El coral no solo servía como propiciatorio del parto, sino que también protegía a quienes lo portaban de la fascinación y del mal de ojo, por lo que resultaba recomendable para prevenir la posible entrada de una bruja en la cámara de alumbramientos. Por otra parte los corales traían suerte a los niños y eran buenos para su dentición».

Carbón, de 1541, encontramos otras referencias al coral, y a su uso en similares circunstancias²⁰.

En las primeras décadas de este mismo siglo, Manuel Dies de Calatayud, en su obra *Flos de Medicines o receptes del Tesor de Beutat*, también incluye el coral entre los remedios para la curación de enfermedades relacionadas con el parto²¹. Más concretamente se le otorgan propiedades contra el aborto²². En el reinado de la reina Isabel de Castilla, se creía que protegía contra influencias malignas²³.

Años después, en 1580, reeditado en Zaragoza en 1638, aparecerá el libro de Francisco Núñez, *Libro intitulado del parto humano*, en el que se incluyen varios remedios contra los problemas de parto y menstruación entre los que aparece el coral²⁴.

No obstante, después de todo lo dicho, cabe preguntarse de dónde surge la creencia de que el coral rojo cura enfermedades. No se puede responder a esta pregunta sin conocer el tradicional asociacionismo que caracterizó a la ciencia en general y a la medicina antigua y medieval en particular. El color, la forma o el aspecto eran suficientes como para otorgar a una planta, piedra o animal propiedades curativas²⁵. En el caso

²⁰ Carbó, D., *Libro del arte de las comadres o madrinas*, Mallorca, 1541. «Quitense qualquier manera de joyas y piedras preciosas por que tardan el parto: puesto que algunas ay que hazen buen parto, como piedra de esmeralda atada encima la pierna izquierda. Assi mesmo el coral y mas los estoraques, calamites mojados y masados puesto en el mismo lugar», fol. 38v.

²¹ DIES DE CALATAYUD, M., *Flos de Medicines o receptes del Tesor de Beutat*, Manuscrito n.º 68 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, folios 151 a 170. Traducido por Oriol Comas.

²² JULIÀ GISBERT, A.; MARTÍNEZ MOLINA, A., y CERVERA PUIG, C., *El saber de la matrona medieval. La belleza femenina*, Consorcio del Hospital General Universitario de Valencia, 2007, p. 15.

²³ GONZÁLEZ MARRERO, M., *La casa de Isabel la Católica: Espacios domésticos y vida cotidiana*, Diputación de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2004. «Se creía, por ejemplo, que el diamante protegía del veneno, que la esmeralda era mensajera de la alegría y felicidad terrenas y que el coral era un amuleto contra las influencias malignas...», p. 301.

²⁴ NÚÑEZ F., *Libro intitulado del parto humano, en el cual se contienen remedios muy utiles y usuales para el parto dificultoso de las mugeres, con otros muchos secretos a ello pertenecientes*, Alcalá, Casa de Juan García, 1580, p. 67. «Tomense dos panillas de azeyte de murra, otro tanto de azeyte rosado, de ambas de las rasuras del marfil, de las rasuras del cuerno preparado del ciervo, o de la cabra, del coral colorado de tierra sigillata, de inciense macho, de cada cosa una onza, de cera blanca tres onzas, templese todo, y hagase unguento, con el qual se unte, no solamente el vientre, empero la natura» (p. 66). [...] y en saliendo de este baño den a la muger su padeciende sequia dos dragmas de la Athalanta, o de la Mioleta con agua de llantén, o vino clarete, o hagase este electuario, tomese dos onzas del azucar rosado añejo, del coral colorado, de las ranuras del marfil, del bolarmenico, de cada cosa dos dragmas, de la piedra de restañar sangre tres dragmas, muelase todas...».

²⁵ CABANES JIMÉNEZ, P., «La Medicina en la Historia Medieval Cristiana», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 32, 2006. «A menudo, se basaban en un proceso de analogía. Así, por ejemplo, se creía que la amatista, de color vinoso, era buena para combatir la embriaguez; las piedras rojas, como el coral, para fortificar la sangre en las anemias y para combatir las hemorragias; las piedras blancas o lechosas, como el coral blanco, para aumentar la producción de la leche en las nodrizas».

que nos ocupa, se interpretó que el coral, por su color rojo, sería buen remedio ante los problemas y enfermedades de la sangre y en particular los femeninos como la carencia o exceso de flujo menstrual o las complicaciones derivadas de un mal parto. Por su forma arborescente, que es la misma que adquiere la sangre al coagularse y la misma que la de los vasos sanguíneos, se pensaba capaz de favorecer la curación de las varices. Por una de sus características fisiológicas, como la de solidificarse repentinamente al contacto con el aire, se consideraba útil para luchar contra la epilepsia, llamada también gota coral, y contra la muerte súbita²⁶.

Ese mismo asociacionismo pudo servir como para ver en él a un elemento que participa de una doble naturaleza. Nace y se desarrolla dentro del agua, teniendo un color y características propias, pero una vez fuera de ella cambia radicalmente ese color y consistencia. Tal dualidad del coral ha sido interpretada por otros autores a partir de su forma de árbol y de su procedencia marina²⁷.

Ese mismo proceso de asociación se produjo con otros productos, a los que se les atribuían similares propiedades solo por tener color rojo. Así, encontraremos productos como: hervido de cortezas de granada, ámbar, terra sigilada, sangre de drago, piedra hematites, agallas, ámbar de los capullos de las bellotas, flor de granadas, escoria de hierro, moras coloradas y no maduras, rosas coloradas, ciruelas no maduras, unguento de minio... No obstante, ninguno tuvo, ni de lejos, el mismo éxito que el coral rojo, a pesar de que la efectividad de de todos ellos fuera la misma.

Aún con todo, las referencias al uso del coral como medicina y amuleto no acaban en el mundo medieval, puesto que encontramos ejemplos en

²⁶ Morir de manera repentina durante la Edad Media debió de ser causa de preocupación importante, ya que suponía fallecer sin haber podido antes confesar los pecados pendientes y probablemente la pérdida de sus almas. Quizás la importante expansión de la devoción medieval a San Cristóbal se explicaría entre otras cosas por ser el patrón de la muerte súbita, y la ubicación de las ermitas a él dedicadas en la parte más alta de las poblaciones vendría determinada por la creencia de que solo con mirar hacia la ermita en el momento de sentir la llegada de la muerte se perdonaban los pecados no confesos. A su vez, que se crea que el coral rojo colgado al cuello puede proteger de tal situación lo convertiría en uno de los más apreciados amuletos mágicos del momento (nota del autor).

²⁷ CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003, p. 149. «Coral. El coral es el árbol marino. Participa por ello de dos simbolismos que refunde: el del árbol (eje del mundo) y el del océano (inferior) o abismo. Por ello puede identificarse con las raíces del árbol terrestre. De otro lado, su color rojo lo relaciona con la sangre; de ahí su sentido visceral y abisal, muy bien captado en el simbolismo alquímico».

obras de arte del siglo XVII que aluden a su uso en las clases altas de la sociedad²⁸.

Todas estas supersticiones van desapareciendo conforme se consolida el pensamiento racional científico, el estudio de la naturaleza de los elementos y la valoración mediante procedimientos empíricos de las propiedades supuestamente curativas de los medicamentos de uso tradicional. A finales del siglo XVIII encontramos textos en los que se critica abiertamente estas costumbres ancestrales, aunque las permiten por entender que su uso en determinadas circunstancias, aunque no curen, por lo menos no causan un mal mayor²⁹. De esta manera en el siglo XIX ya nadie creía en las propiedades medicinales del coral rojo, y solo algunos recuerdan para qué se utilizaba antiguamente³⁰.

Así, tras lo expuesto, los conceptos básicos que podemos extraer del estudio del uso del coral rojo en el mundo de la medicina y de la magia son:

- Que se utilizaba para curar las enfermedades de la sangre, y por eso mismo se usaba dentro del proceso de parto de las mujeres medievales.
- Que la rama de coral rojo, por su forma, recuerda a la sangre derramada y coagulada.
- Que se utilizaba para proteger del mal, o para expulsarlo.
- Que por su naturaleza, participa del medio marino y del medio terrestre y que puede adoptar forma y apariencia distinta dependiendo de donde se encuentre.

²⁸ Aunque no se trate de coral rojo, llama poderosamente la atención la cantidad de amuletos y recursos mágicos que lleva el Infante Felipe Próspero en el retrato que le hace Velázquez.

²⁹ D.A.B. *Diccionario de Medicina y Cirugía o Biblioteca Manual Médico-Quirúrgica*, Tomo segundo, Madrid, Imprenta Real, 1806, p. 481. «Los amuletos de coral se pueden permitir, pues no hay ningún inconveniente en que los cuelguen al cuello de los niños, respecto á que no tienen ningún efecto, como no sea que esta ciega confianza, en tan ridícula credulidad, no estorbe hacer lo que se debe en la dentición quando no se hace como corresponde, pues entonces exige otros remedios mas útiles».

³⁰ GUIBOURT, N.J.B., *Historia natural de las drogas simples o curso de Historia Natural explicado en la Escuela de Farmacia de París*. Traducido por Ramón Ruiz, Madrid, 1852, Imprenta a cargo de D. Manuel A. Gil., Tomo III, p. 240. «El coral rojo no se usa en farmacia más que como dentífico: la tintura y el jarabe que se preparaban antiguamente después de disolverle en el zumo de bérberos no tiene uso en el día. Entre las drogas medicinales se contaban antiguamente otras producciones de pólipos, llamados coral blanco y coral negro...». SOUBEIRAN, E., *Nuevo tratado de Farmacia Teórico y Práctico*, Madrid, Imprenta y librería de D. Ignacio Boix, 1846. «Se porfiriza el coral rojo después de haberle pulverizado finalmente y lavado muchas veces con agua hirviendo: en este estado hace parte de algunos polvos dentíficos; es casi el único uso que se hace de él al presente en medicina», p. 195. DEL AÑO Y MORA, M., *Programa y resumen de las lecciones de Materia Farmacéutica mineral y animal*, Granada, Imprenta de D. Francisco Ventura y Sabatel, 1864. «Los médicos antiguos consideraron al coral lo mismo que á las piedras preciosas, es decir, como cordial, alexitérico, letificante y absorbente. Esta última propiedad está plenamente confirmada por la composición química. Se usa hoy levigado para los polvos dentíficos y la mistura astringente de Sylvio, pues la tintura, jarabe, sal y magisterio yacen olvidados», p. 341.

Todo lo dicho sería suficiente para deducir, como habitualmente se hace, que cuando aparece una tabla gótica en la que se representa al Niño Jesús con un trozo de coral rojo colgado del cuello, o cuando aparece en el de la Virgen, lo hace en su función de amuleto protector.

La explotación y el comercio del coral rojo en la Edad Media.

El coral rojo se podía encontrar en buena parte del Mediterráneo, destacando por su cantidad los bancos localizados en las costas de Cerdeña³¹, Córcega, Cataluña³², Sicilia y Sur de Francia³³ y, por su calidad, los del Norte de África. Se trataba de un producto muy apreciado, hasta el punto de ser conocido como «oro rojo», ya que se podía aplicar a infinidad de manufacturas tanto religiosas, en forma de rosarios y cruces, como civiles, en forma de collares, cucharas, decoración de cuchillos..., habitualmente citados en la documentación comercial y aduanera. Lo extraordinario de su color también lo hizo muy apreciado dentro de las distintas labores de joyería, siendo utilizado en anillos, medallones y pulseras. Se trataba pues de un producto destinado a las clases pudientes de la sociedad medieval. A ello tenemos que añadir su uso como medicamento o amuleto, que como puede imaginarse, también debieron de estar solo al alcance de unos pocos privilegiados.

Al ser un material codiciado por su alto valor añadido dentro del mercado una vez manufacturado, surgirán conflictos entre los distintos territorios productores, desarrollando políticas proteccionistas y la promulgación de leyes tendentes a evitar su pérdida de valor³⁴.

La Corona de Aragón, para apoyar a sus comerciantes, catalanes y valencianos, principales interesados en este producto, ejerció un fuerte control sobre la producción y comercio del coral rojo desde finales del siglo XIV. En su favor se expidieron leyes para que «ninguna persona

³¹ ZANETTI, G., «La pesca del corallo in Sardegna (profilo storico)», *Jerónimo Zurita*, Zaragoza, X-XI, 1960, pp. 99-160.

³² CAMÓS Y CABRUJA, L., «Referencias documentales en torno al tráfico del coral en Barcelona en el siglo XV», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XIX, 1946, pp. 145-204. RAURICH FERRIOL, S., «Pesca del coral en la costa NE de Cataluña. Reseña histórica», en *BAH*, CXV, 1944-II, pp. 373-390.

³³ LAVERGNE, G. « La pêche et le comerce du corail à Marseille aux XIV et XV siècles », *Annales du Midi*, Université de Toulouse, LXIV, 1952, pp. 199-211.

³⁴ ROSER SALICRÚ I LLUCH, «Una lluita per un mercat: catalans, algueresos i genovesos i el corall de sardenya a la primera del segle XVI», *La Corona catalanoaragonesa i el seu entorn mediterrani a la Baixa Edat Mitjana*, Barcelona, CSIC, 2005, pp. 309-362.

que no fuese natural de los reynos de Aragón, pudiese pescar ni hacer pescar corales en las costas de Cerdeña y Tunez»³⁵.

La información que aporta la documentación es muy abundante a lo largo de todo el siglo XV e incide en el importante papel que en el comercio del coral rojo tuvo Cataluña. En Barcelona, a mediados de este siglo, se llegará a prohibir el trabajo del coral fuera de la ciudad, e incluso enseñar el oficio bajo pena de muerte o multa importante³⁶.

Esta prohibición vendría a proteger a los obradores barceloneses ante la tentación de algún comerciante de establecer nuevos centros de labor y manufactura junto a los de extracción, que se localizarían en Túnez, la berbería o como dice el documento, en «terra de moros». En 1481 seguimos encontrando medidas similares para que «el coral no pudiese salir de Cerdeña sin licencia del Virrey, e intervención del Cónsul de los Catalanes, afín de que se traxese directamente al Principado para comerciar después con sus artefactos»³⁷.

También en Valencia se comerció con el coral, aunque en menor medida que en Barcelona. Desde el puerto valenciano se enviaría a Aragón y al interior de la Península importantes cantidades de coral ya sea en bruto o en forma de objetos manufacturados³⁸.

³⁵ DE CAPMANY SURIS Y DE MONTALAU, A., *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancho, 1779, pp. 85-88.

³⁶ CAMOS Y CABRUJA, L., *Referencias documentales...*, *op. cit.*, p. 189. «Ni sia licit ni permes anar en terra de moros o d'altres infels per obrar ni fer obrar corals ni exercitar en aquelles parts ni mostrar lo dit offici a qualsevol moro o infiel ni encara aportar ni trasmetre hi algunes artilleres o instruments del dit offici; e aco, sots han de perdre la vida e los bens...».

³⁷ ANTONIO DE CAPMANY SURIS Y DE MONTALAU, *Memorias históricas...*, *op. cit.*, p. 251.

³⁸ Gracias a la tesis doctoral de Concepción Villanueva conocemos la documentación aduanera sobre la entrada de coral desde Valencia a Aragón, así como los productos que lo acompañaban en los viajes y que lo relacionan con los perfumes, la joyería y otros materiales de valor en general. AUCELL, Guillén. 1447-07-13. brazos de coral 1 libra. / Juan de AZNAR. 1447-06-02. brazos de coral 1 / Juan de la CABALLERÍA. 1447-03-24. padrenuestros de coral y de madera 22 granos, coral 4 trociscos, / CASTILLO, Mahoma moro. coral menudos / CRUYLLES, Ramón. 1446-05-23. coral por pulir 1 caja en la que van 2 brazos, / EXERIQUE, Ibrahim moro. 1446-06-02. coral 4 docenas / EXERIQUE, Mahoma moro. coral 3 onzas / Martín de LA MATA. 1447-04-01. coral por la mejora de limpiar 2 / LEÓN, Azoch de moro. 1446-09-05. hilo de corales / MAHOMA moro. 1445-11-10. coral menudos 8,5 onzas, ... coral pequeño / MARLIÁN, Mahoma moro. 1447-06-01. coral para molre 10 libras MOSCLON, Hamet el moro. 1446-01-23. coral / MOSCLON, Yusuf moro. 1446-01-23. coral / RAMI, Benvenusch. 1445-09-13. cadenetes pequeña, de plata, con un coralet / TORTOJA, Lorenzo. coral con granos de plata / VIRLOS, don Juan de. 1445-01-15. padrenuestros de coral 1 rastra pequeña, / XORQUINO, Ibrahim moro. 1446-12-07. coral 1 onza / CRESPI, Abraham judío. 1485-03-27, coral 1 onza / FEXES, Jaume. 1490-04-02. joyas (2) donde va una escarpeta de coral otras... , VILLANUEVA MORTE, Concepción, *Movilidad social y relaciones económicas entre los reinos de Aragón y Valencia en el siglo XV*, Universidad de Zaragoza, 2005.

El léxico comercial medieval nos habla de la variedad de productos relacionados con el coral, ya que podemos encontrar coral «crudo, elaborado, “toret” o “torejat”, “de cocha”, mediano, menudo, granado, en botón, en rama, encarnado, bermejo, blanco, negro, etc.»³⁹. También aparece cuando se citan objetos para los que se utiliza como decoración, tales como: «paternostres de, cullera d’argent dorada ab la coha de, anell de, rael de, etc.»⁴⁰.

Pasados los años de la Edad Media, la explotación del coral parece estabilizarse, quedando progresivamente en manos de unos pocos comerciantes y productores. Después de tantos siglos de extracción del coral, éste se hizo cada vez más escaso y difícil de encontrar. Los útiles de captura empleados, conocidos como la cruz de San Andrés o la barra italiana, barrían literalmente los fondos marinos destruyendo prácticamente todo a su paso e impidiendo la regeneración natural de la especie. Fueron necesarios nuevos aparejos más agresivos para trabajar a mayor profundidad, lo que hizo que el coral fuera cada vez más caro y quedara solo como material para la orfebrería y joyería del lujo.

Así, de esta rápida visión de la situación del comercio del coral rojo en el Mediterráneo podemos establecer la existencia de dos grandes espacios territoriales. El primero, que podríamos denominar el de los recolectores y productores, sería Cataluña, Norte de Italia, Nápoles y Sicilia. El segundo lo formarían aquellos otros a los que el coral llegaba principalmente en forma de productos ya manufacturados: Castilla, Norte de Francia y países centroeuropeos. También nos permite hablar de una época dorada en cuanto a la extracción y comercialización del coral, que deberíamos centrar en los siglos XIV y XV, momento en el que se llega a comerciar con el coral rojo del Mediterráneo con la India o con China.

El coral rojo en la pintura europea de los siglos XIV y XV

Podemos afirmar que la utilización simbólica del coral rojo en las representaciones pictóricas medievales guarda un paralelismo con las zonas geográficas en las que se capturaba o procesaba, no siendo representado de forma homogénea por todo el continente europeo.

³⁹ GUAL CAMARENA, M., *Vocabulario del comercio medieval. Colección de aranceles aduaneros de la Corona de Aragón (siglos XIII y XIV)*, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial, Tarragona, 1968.

⁴⁰ SESMA, J.A., y LIBANO, A., *Léxico del comercio medieval en Aragón (siglo XV)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1982, p. 163.

Entonces, también se puede hablar de dos focos en los que el coral aparece como símbolo pictórico. En el primer grupo, con mayor número de obras, y mucho mayor mantenimiento en el tiempo, estarían la Corona de Aragón y las zonas norte y sur de Italia. En Aragón, el máximo esplendor lo encontramos durante los siglos XIV y XV y lo estudiaremos posteriormente. En el norte de Italia, ya en el Cuattrocento, aparecerá el coral en obras de autores como Luca di Tommé o Barnaba di Modena. Posteriormente Pietro di Doménico da Montepulciano o Giovanni da Modena seguirán utilizando el coral en algunas de sus representaciones de la Virgen y el Niño. Ya en el siglo XV, encontramos el coral rojo como objeto de joyería en la pintura italiana de retratos, siendo los de Doménico Ghirlandaio los más conocidos.

En este entorno, hay obras en las que el coral aparece de manera evidentemente simbólica, como una gran rama colgada del cielo. Así ocurre en la *Virgen de los Caballeros o de la Victoria* de 1496, de Andrea Mantegna. De Piero della Francesca se conoce una *Virgen con el Niño* y la *Virgen con el Niño y dos ángeles*, en las que Jesús lleva un collar de cuentas de coral y una rama de coral. Lo mismo puede verse en su *Sacra Conversación* de 1472. Masaccio, en su *Virgen con el Niño* de la Galería de los Uffizi, pintado entre 1426-1428, también incorpora una rama de coral en el collar de cuentas negras que lleva el Niño al cuello⁴¹.

En el otro grupo, fuera del contexto italiano, encontramos muy pocas representaciones de coral rojo como elemento decorativo o simbólico. En la pintura holandesa del siglo XV hay algunos ejemplos importantes. Petrus Chistus en su imagen de *San Eligio*, realizada en 1449, el conocido como Maestro de la Leyenda de Santa Úrsula en su representación de la *Virgen con el Niño* realizada en 1480, o la *Virgen de la Leche*, realizada por Dieric Bouts en torno a 1475-1499.

El coral rojo en el arte español

Representaciones del coral rojo en la pintura de la Corona de Aragón se localizan en los tres focos principales de producción pictórica gótica: Barcelona, Valencia y Zaragoza. En el reino de Castilla, la cantidad de obras es menor, encontrándose algunas muy significativas como la *Virgen del Coral* de la Catedral de Sevilla.

⁴¹ Masaccio, *Virgen con el Niño*, Galería de los Uffizi. Sala 7.

Surgen tres preguntas respecto a la utilización del coral en la pintura, ¿qué forma tiene?, ¿en qué escenas aparece?, ¿qué personajes lo llevan? Para responder a estos interrogantes lo más procedente es ver la forma que adopta el coral en dichas representaciones pictóricas, ya que esta es muy variada y de ella dependerá la explicación que podamos darle desde el punto de vista iconográfico.

Tipologías del coral

Varias son las tipologías de piezas de coral que podemos encontrar representadas en la pintura medieval española. En primer lugar encontramos los collares de rama de coral rojo. Se trataría de un sencillo cordel en cuyo centro se ata una rama de coral a la que bien se ha practicado previamente un orificio o se le ha incrustado un engarce metálico. En segundo lugar los collares realizados con cuentas o bolas que han sido engastadas en un cordón, ocupando toda su longitud. Una tercera tipología se puede establecer a partir de la existencia de collares que, siendo confeccionados con cuentas, colocan también la rama de coral. En este caso el número de cuentas es variable, ya que pueden ocupar todo el cordón o acompañar en número par, habitualmente cuatro o seis, a la rama central. También puede aparecer una rama de coral aislada junto con otras piezas de joyería. La quinta tipología la formarían los rosarios para la oración, confeccionados con este material de forma similar a la de los collares⁴². Se puede hablar de una sexta tipología que estaría formada por aquellos nimbos de santidad en los que los rayos, que en número de tres aludirían al misterio de la Santísima Trinidad, adoptan la misma forma que la de las ramas de coral extraídas de las profundidades del mar.

Finalmente, aunque no se trate de una tipología coralina, podemos hacer referencia a las cerezas rojas que aparecen en algunas imágenes de la Virgen con el Niño. No podemos dejar de preguntarnos si la invención de esta iconografía no es consecuencia o evolución de la del coral rojo, en una apuesta por mantener la forma y el color, independientemente

⁴² Anónimo, *Inventario de alhajas del santuario de Nuestra Señora del Pueyo*. Archivo Municipal de Barbastró. Sección de Protocolos. Notario Pedro Lunell. Año 1466. «... Ytem hun coral grosso guarnido dargent con hun cordonet bermello con sus flochs». «... Ytem huno paternostres blanquos y grochs con tres cristales grandes e tres chicos squaquidos e un rioz de corall guarnido dargent e otro simse argent e dos anillicos de arambre con ciertas piedras» (citado por CABEZUDO ASTRÁIN, J., «Las alhajas del santuario de Nuestra Señora del Pueyo en el siglo XV», *Argensola: Revista de Ciencias Sociales*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, n.º 45-46, 1961, pp. 131-138).

del objeto de que se trate. La confusión de ambos elementos es antigua, siendo citado Plinio como el primero de los confundidos, ya que «... se persuadió que producía el coral un cierto fruto semejante al de las cerezas silvestres, y engañose por las olivetas o cuentas de los rosarios, las cuales no nacen en el coral, pero hacense de él con obra y artificio de tornos»⁴³.

Escenas

Varias son las escenas en las que encontramos representado el coral en alguna de las formas descritas.

Virgen de la Leche

Las escenas en las que aparece la Virgen amamantando al Niño Jesús son las más numerosas dentro del conjunto de las representaciones del coral rojo en la pintura medieval hispana. Uno de los casos más espectaculares lo encontramos en el retablo de la *Virgen de la Leche*, obra de Antón Peris que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia⁴⁴. La Virgen, de pie, sostiene al Niño en sus brazos mientras éste se dispone a alimentarse de su leche. Del cuello de Jesús cuelga un trozo de rama de coral rojo. En esto no se diferencia de otras imágenes estudiadas en el presente trabajo. La diferencia radica en que además, el fajín que porta el Niño atado a su cintura, es semejante a los cinturones utilizados por algunas parteras, de los que colgaban ramas de coral. Pero lo que hace todavía más interesante a esta escena es el conjunto de personajes que se disponen a los pies de la Virgen y que pretenden recoger en recipientes las gotas de leche que puedan derramarse en el transcurso del sacro amamantamiento. Todas las figuras de madres que se acompañan con sus hijos, colocadas en primer plano, llevan al cuello un collar de cuentas de coral rojo, cosa que no ocurre con el resto de las imágenes femeninas que no manifiestan su maternidad. En dos de los casos, los niños que las acompañan llevan, como Jesús, un fajín de color rojo.

El Maestro de Perea realizará otra imagen de la Virgen de la Leche, que encontramos citada como procedente del palacio Serra de Valencia, en la que el Niño muestra un collar con esferas de coral y una rama en el cen-

⁴³ *Pedacio Dioscórides...*, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁴ BERG SOBRÉ, J., «La Tabla de la Virgen de la Leche, de Bartolomé Bermejo, en el Museo de Bellas Artes de Valencia y algunas reflexiones sobre su educación artística», *Archivo de arte valenciano*, n.º 69, 1988, pp. 54-59.

tro. Ocho cuentas de coral rojo con una ramita en el centro componen el collar del *Niño de la Virgen de la Leche* atribuida al Maestro de Perea, cuya localización se refiere en la colección Puig Palau de Barcelona⁴⁵.

Caso un tanto peculiar es la tabla de la *Virgen de los Remedios* de la Catedral de Sevilla. Decimos esto porque iconográficamente se trata de una escena de la Virgen de la Leche pero, como en el caso de la llamada del Coral, de procedencia también sevillana, uno de los elementos que porta el Niño da nombre y sentido devocional a la escena. El caso es que Jesús lleva al cuello un importante conjunto de amuletos de todo tipo, siendo el coral el más visible, destinados a evitar o «remediar» todos los males que pudieran afectar a sus devotos⁴⁶. La *Virgen con el Niño* de Torres de Medina también muestra un gran coral de abiertas ramas al cuello⁴⁷.

Bartolomé Bermejo mantendrá esta tradición de incluir el coral en las escenas de la Virgen de la Leche. En la escena procedente del Convento de Santo Domingo, expuesta en el Museo de BBAA de Valencia, el Niño lleva el collar de cuentas en sus manos pareciendo más un rosario que un colgante propiamente dicho.

Santa Ana, la Virgen y el Niño.

En la predela del *Retablo de los tres reyes*, también conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y obra del Maestro de Perea, encontramos otra representación del mismo tema. En este caso la Virgen y el Niño están acompañados de Santa Ana. El Niño lleva un collar de cuentas de coral y nimbo de rayos coralíferos. Atribuida al llamado Maestro Martínez, encontramos un tema de la Triple Generación en la que Santa Ana lleva un gran collar de cuentas de coral y el Niño lleva un collar de rama del mismo material⁴⁸.

Virgen con el Niño

También es numerosa la presencia del coral en la iconografía de la Virgen con el Niño. Atribuido al Maestro de Osma, y realizado en torno a 1430,

⁴⁵ Reproducida en: GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Museo de BB.AA. de Bilbao, Bilbao, 1995, p. 197.

⁴⁶ Reproducido en GUDIOL RICART, J., y GAYA NUÑO, J., *Ars Hispaniae. Pintura gótica*, Madrid, Plus Ultra, 1952, p. 196. Fig. 165.

⁴⁷ Reproducido en GUDIOL RICART, J., y GAYA NUÑO, J., *op. cit.*, p. 226.

⁴⁸ Reproducido en GUDIOL RICART, J., y GAYA NUÑO, J., *op. cit.*, p. 264.

tenemos la tabla de la *Virgen con el Niño rodeada de ángeles*⁴⁹. Del cuello del Niño cuelga una rama de coral. La Virgen, en su actitud de señalar con su dedo índice al Niño, en cierta medida confunde al espectador ya que no se sabe muy bien si está acariciando a su hijo o haciéndolo protagonista de la escena. El resultado final es que dirige la vista del espectador hacia el fragmento coralino. Esta actitud un tanto extraña de la Virgen parece explicarse a través de otra tabla en la que el Niño sujeta la mano de su madre intentando llevarse su dedo índice a la boca. Se trata de la obra de Berthomeu Baró titulada *Virgen con el Niño, ángeles y familia de donantes*, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, y en la que el Niño también lleva un collar de rama de coral⁵⁰.

Caso significativo es el de la imagen de la Virgen, llamada del Coral, en la iglesia de San Ildefonso de Sevilla. La rama del coral que lleva el Niño en su cuello es de considerable tamaño y uno de los elementos en los que primero se fija el espectador. Por esta razón toda la representación pasaría a denominarse así por una parte de ella, entendemos que ante el poderoso reclamo que supondría este elemento un tanto ajeno a la tradición local a la vista del bajo número de obras de arte medievales andaluzas en las que aparece el coral como elemento simbólico. Ésta puede datarse en la segunda mitad del siglo XIV.

También es muy visible la rama de coral suspendida del cuello del Niño en la tabla central del retablo de la vida de la Virgen y de San Francisco, realizado por Nicolás Francés en torno a 1445-1460, y que se conserva en el Museo del Prado⁵¹.

Lo mismo puede verse en la tabla de la *Virgen dels Consellers*, de Luis Dalmau, procedente de la capilla de la Casa de la Ciutat de Barcelona, en la actualidad en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. En este caso la rama de coral es de considerable tamaño y de un fuerte color rojo que destaca sobre la pálida tonalidad de la piel del Niño. Junto con el coral de Jesús, el resto de figuras de la escena portan numerosas joyas y piedras preciosas a las que habría que buscar una explicación eminentemente social.

En la tabla de la *Virgen con el Niño* de Jaime Huguet realizada en torno a 1450 se vuelve a apreciar con similar prestancia el coral rojo pendiendo

⁴⁹ París. Musée du Louvre. Departamento de Pintura. N.º inventario: RF 1579.

⁵⁰ Berthomeu Baró, *Virgen con el Niño, ángeles y familia de donantes*. Hacia 1470. Óleo sobre tabla, 156 × 129 cm. Museo de BB.AA. de Bilbao. N.º Inv. 69/16. Citado en: GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gótica...*, op. cit., p. 195.

⁵¹ Madrid. Museo del Prado. N.º de inventario: P02545.

del cuello del Niño, viéndose reforzado su simbolismo en este caso por la presencia de una rosa de color rojo que lleva en su mano, elegida de entre una bandeja de ellas que le presenta un ángel⁵².

El Niño Jesús, en la tabla de la *Virgen con el Niño acompañados de cuatro ángeles cantores*, localizada en la Colección Prats y atribuido al Maestro de San Vicente, lleva un collar de rama de coral⁵³.

La conocida como *Virgen del Arzobispo Mur* o *María reina de los cielos*, procedente de la iglesia de Santa María la Mayor de Albalate del Arzobispo realizada por Blasco de Grañén, es otro de los casos en los que el pintor manifiesta su clara intención de hacer visible el colgante de rama de coral asociado a la figura del Niño Jesús⁵⁴.

Manteniendo prácticamente la misma estructura compositiva y formal, la tabla de la *Virgen con el Niño* conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, del mismo autor, presenta igualmente un gran trozo de coral del cuello del Niño.

Poniendo de manifiesto la expansión del fenómeno estudiado por prácticamente todo el territorio de la Corona de Aragón y respondiendo a la misma tipología de imagen de la Virgen con el Niño, hay que citar la tabla de la *Virgen con el Niño* conservada en el Museo de Arte Sacro de Teruel, procedente de la localidad de Puebla de Valverde.

Epifanía

El cuerpo central del retablo de los tres reyes, ya citado al describir la tabla de la Virgen de la Leche, se encuentra dividido en dos escenas. En la inferior, dedicada a la Epifanía, el Niño lleva en el cuello un collar de cuentas de coral con una rama de coral en el centro. En la misma escena, atribuida a Nicolás Solana, citada como conservada en el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid, el Niño Jesús también muestra un collar de rama de coral⁵⁵.

En el Museo de la Colegiata de Santa María de Borja se conservan las impresionantes tablas procedentes del *Retablo de la Virgen y el Niño*,

⁵² Reproducido en CARBONELL, E., y SUREDA, J., *Tesoros medievales del Museo Nacional de Arte de Cataluña*, Barcelona, Lunwerg, 1997, p. 332.

⁵³ Reproducido en GUDIOL RICART, J., y GAYA NUÑO, J., *op. cit.*, p. 314, fig. 274.

⁵⁴ Virgen del Arzobispo Mur. Blasco de Grañén, 1435-1455, Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Lacarra Ducay, M.C. Blasco de Grañén y la pintura del gótico internacional en Aragón, en *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, I.F.C., Zaragoza, 2007, p. 7-72. Ver también las reproducciones de las páginas 11, 20 y 61.

⁵⁵ GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gótica...*, *op. cit.*, p. 112.

contratado en 1460 por Nicolás y Martín Zahortiga. En la tabla de la *Adoración de los Reyes Magos al Niño Jesús*, éste aparece con un collar de coral. También encontramos una de estas escenas en la Hispanic Society de Nueva York, en la obra de Pedro Espallargues⁵⁶.

Escenas de mártires y martirios

Realmente, no es demasiado habitual encontrar imágenes de santos o mártires ornados con piezas de coral. No obstante sí que se encuentran casos en los que el coral rojo se manifiesta claramente como un elemento que incorpora una importante carga simbólica a la representación de la vida de algunos de ellos.

En el retablo de Santa Úrsula, conservado en el Museo del Prado, tanto la Santa, colocada en el centro de la composición, como la figura femenina colocada a su izquierda llevan una rama de coral colgada al cuello⁵⁷.

También encontramos representado el coral en forma de collar en la descripción del martirio de Santa Catalina, realizada por Francisco Gallejo en el retablo dedicado a dicha santa, y que se conserva en el Museo Diocesano de Salamanca⁵⁸. Llama la atención el valor asociado al rojo elemento, ya que en la escena de la derecha del retablo, cuando la santa se enfrenta al martirio de la rueda de cuchillos lleva el collar. Lo mismo en la escena central. Sin embargo, en el momento de su muerte, cuando el verdugo la decapita, ya no lo lleva.

En el retablo mayor de la burgalesa Cartuja de Miraflores, Gil de Siloé coloca en el cuello de Santa Catalina un visible collar de coral⁵⁹.

Escenas de nacimientos: Nacimiento de la Virgen

En la representación de la escena del *Nacimiento de la Virgen*, catalogado del taller de Blasco de Grañén que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Bilbao aparecen varias sirvientas. La que porta una jarra y una tela blanca lleva al cuello un collar de cuentas de coral rojo y ne-

⁵⁶ Reproducido en GUDIOL RICART, J., y GAYA NUÑO, J., *op. cit.*, p. 286.

⁵⁷ Reproducido en GUDIOL RICART, J., y GAYA NUÑO, J., *op. cit.*, p. 346.

⁵⁸ Reproducido en *Historia del Arte Español*, Vol. V., *La época de las catedrales. El esplendor del gótico*, Planeta, Madrid, 2001.

⁵⁹ Reproducido en *Historia del Arte Español*, Vol. V., *op. cit.*, p. 77.

gro⁶⁰. En la escena procedente de la iglesia parroquial de Torá de Riubregós (Segarra), son las sirvientas colocadas a los pies de la estancia y que se disponen a vestir a la recién nacida con una tela previamente calentada en el brasero las que llevan sendos collares de cuentas de coral⁶¹.

Escenas de nacimientos: Nacimiento de San Juan Bautista

También se comprueba la tradición en el uso del coral en escenas relacionadas con el parto en representaciones alusivas a otros personajes, por ejemplo San Juan Bautista. Ese es el caso de la atribuida al Maestro de Belmonte, de la colección Sert⁶². La habitación en la que se produce el alumbramiento no difiere en exceso de la de las escenas del nacimiento de la Virgen. Sí que es diferente la actitud de los personajes. Santa Isabel, en el lecho, sujeta al lactante con su brazo izquierdo. Cuatro sirvientas, colocadas a su lado, le ofrecen bebida y le aconsejan que coma de los alimentos presentados sobre la cama. Todas estas sirvientas portan significativos collares en sus cuellos, pudiendo identificar como de coral al menos tres de ellos.

Presentación de Jesús en el Templo

En la escena de la Presentación, en las sargas realizadas para las puertas del órgano de la catedral de la Seu d'Urgell, Santa Ana, dispuesta junto a la Virgen y ornada con nimbo estrellado, porta en su mano derecha un gran collar de cuentas de coral⁶³.

Crucifixión

Una obra que nos puede aclarar uno de los significados del coral rojo en la pintura española anterior es la realizada por Juan de Flandes con el tema de la Crucifixión. Esta obra clave del Renacimiento en España, contratada en 1509, actualmente expuestas en el Museo del Prado, también incluye una representación de coral rojo. En este caso aparece

⁶⁰ Taller de Blasco de Grañén. Nacimiento de la Virgen. Siglo XV, finales de la década de los años 30. Temple sobre tabla, 116 x 71 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao. N.º de inventario 69/145. Reproducción en GALILEA ANTÓN, A., *La Pintura gótica española...*, *op. cit.*, p. 137.

⁶¹ Reproducido en CARBONELL, E., y SUREDA, J., *Tesoros medievales*, *op. cit.*, p. 402.

⁶² GUDIOL, J., *Pintura medieval en Aragón*, IFC, Zaragoza, 1971, p. 269. Se cita dentro de la colección Sert (C.269).

⁶³ Reproducido en CARBONELL, E., y SUREDA, J., *Tesoros medievales*, *op. cit.*, p. 362.

junto con otras piedras preciosas diseminadas por el suelo. Se trataría de una referencia a las riquezas del mundo y a su escaso valor frente a la verdadera riqueza de la salvación eterna manifestada en la figura de Cristo crucificado.

Escenas de devoción

Un collar de cuentas, entre las que se diferencian un buen número realizadas en coral, porta al cuello la figura femenina que, arrodillada junto a San Juan Bautista, forma parte de la escena de la calle central del retablo de los santos Juanes procedentes de la capilla del castillo de Queralt, en Barcelona⁶⁴.

Conclusiones

Como hemos visto, en los textos de la época sobre el coral, se describieron numerosas propiedades. La puesta en conocimiento de las propiedades de estos materiales pudo afectar a los artistas, en su tarea de incorporar elementos a sus obras con los que poder completar el mensaje simbólico cristiano a transmitir.

Una primera cuestión que nos podemos plantear para el caso hispano es que, según el Lapidario de Alfonso X el Sabio, el coral despertaba en su portador la virtud de amar y el beneficio de ser amado. En ese sentido quizás su aparición venga a manifestar la reciprocidad del amor entre Dios y los hombres, o a despertar en el espectador el amor hacia Jesús.

Sabiendo que se considera un protector contra las enfermedades y problemas de salud relacionados con la sangre, si aparece en una escena de un nacimiento, su uso podría corresponder con su significado protector. Si aparece en una escena de amamantamiento, en la medida en la que la leche de la madre se consideraba también un tipo de sangre, también tendría un sentido médico. En ambos casos su existencia vendría determinada por el deseo de reforzar la idea de la humanidad de Cristo frente a su carácter divino.

No obstante, la cuestión cambia si sobre las escenas de Epifanías y las imágenes de la Virgen con el Niño aplicamos otras propiedades de las que se refieren al coral.

⁶⁴ Reproducido en CARBONELL, E., y SUREDA, J., *Tesoros medievales*, op. cit., pp. 408-409.

Como se dice al principio, la Iglesia no acepta bien todo este tipo de sortilegios y amuletos. El hecho de aplicar un amuleto a la representación de Jesús niño debe tener alguna otra explicación simbólica que lo justifique ya que, a pesar de que quiera mostrarse en una faceta de su humanidad, como tal hijo de Dios no habría de necesitar de magia ni supersticiones.

En estas escenas, el Niño está siendo presentado, ya sea a los Reyes Magos en el caso de la Epifanía, o a los fieles que quieran rezar frente a él, si se trata de la escena de la Virgen con el Niño. Se presenta como signo del cumplimiento de la promesa de Dios de enviar a su hijo para salvar a los hombres del pecado. Sin embargo, el nacimiento es solo el primer paso de la promesa, ésta únicamente se cumplirá cuando Jesús muera en la cruz. Ese es el matiz que debemos incorporar a la interpretación del simbolismo del coral. Por eso, es necesario contemplar la posibilidad de que el coral al cuello del Niño se utilice como prefiguración de la muerte de Cristo en la cruz. El Niño, que es presentado por la Virgen a los fieles, derramará su sangre para redimir a los hombres como lo muestra el coral que lleva al cuello y que tiene la misma forma que la sangre que los propios pintores representan brotando de las heridas en la escena de la crucifixión. Es la relación entre coral y sangre, pero ya no como remedio ante una enfermedad, sino transmitiendo un contenido de fondo teológico.

Otros datos incidirían en ello. La tradición clásica explica la creación del coral a partir de la sangre que brotó de la cabeza de la Gorgona Medusa al ser cortada por el heroico Perseo⁶⁵. Desde el punto de vista humanístico se puede interpretar este mito convirtiendo a Perseo en una prefiguración positiva de la cristiandad desde la que interpretar la presencia de Dios en las obras de los creyentes aun cuando éstas parezcan gestas imposibles⁶⁶. Perseo también es considerado una prefiguración de Cristo, y un buen ejemplo para su uso dentro de la predicación⁶⁷. Otros lo en-

⁶⁵ PUBLIO OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, versos 740 a 752. Traducción de Ana Pérez Vega.

⁶⁶ MOORE, Ch., «El arte de predicar de Juan Espinosa Medrano», *La novena maravilla*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2000, p. 86. «Perseo guiado por la divinidad mata a la gorgona Medusa, a pesar de que esta ya había destruido a muchos que lo habían intentado antes que él. De la misma manera, David mata a Goliath a pesar de su diferencia física con el apoyo de Dios en su valentía».

⁶⁷ San Justino, *Apología*, I, 22.

cuentran alegoría del triunfo de vicio contra la virtud y de la ascensión de Cristo junto a Dios una vez ha triunfado en su paso por el mundo⁶⁸.

Pero aún podemos añadir un dato más. Como el Hijo de Dios, el coral tiene una doble naturaleza. Como ya se ha dicho, es blando cuando vive en el mar, y se convierte en piedra cuando se extrae. El coral es esencialmente el mismo pero, existiendo potencialmente cuando se encuentra en el mar, solo manifiesta sus propiedades al salir de él. Para el pensamiento medieval, el coral vive en dos medios diferentes, el agua y el aire, participando de una doble naturaleza, la de los vegetales y la de los minerales. Ejemplifica por comparación perfectamente la doble naturaleza divina y humana de Cristo. Colocar el collar en el cuello del Niño sería entonces una llamada de atención visual y conceptual de este principio fundamental del cristianismo.

Otro dato es el que pueden aportar las escenas de mártires que portan el collar de coral. El más llamativo es el del martirio de Santa Catalina. La santa lleva el collar en la escena en la que se le está juzgando para matarla. No es fácil pensar que se incorpore a la escena como amuleto. Podríamos aceptar que se utilice para remarcar la pertenencia de la santa a una posición social elevada, ya que como ya se ha comentado, no todo el mundo podría llevar un ornamento de coral. Sin embargo, nos declinamos de nuevo por el sentido simbólico martirial. En la escena previa a la de su muerte, porta el coral indicando que va a morir derramando su sangre, y que, como a Medusa, le van a cortar la cabeza como única manera de terminar con su vida. Otras mártires llevan coral. Quizás en la escena citada de *Santa Úrsula y las 11.000 vírgenes*, las que llevan el coral al cuello nos están indicando que murieron decapitadas.

Finalmente no podemos olvidar, para este análisis, el valor de la aparición de las cerezas junto a imágenes del Niño con collar de coral. Si la confusión consistía en pensar que el coral rojo tenía como fruto una especie de cerezas, y si pensamos que esa es la causa principal de su aparición como objeto simbólico, su inclusión en la escena sagrada debería interpretarse también como un fruto, asociado de alguna manera con el sacrificio de Cristo.

Pero no todos los objetos de coral que aparecen en una representación pictórica han de tener la misma carga simbólica. Hemos de pensar que,

⁶⁸ Boccaccio, *Genealogía*, libro I, cap. 3, pp. 67-68.

dependiendo del contexto en el que aparezca, puede significar una cosa u otra. Hay escenas en las que aparecerá el coral en forma de joyas, o en forma de rosarios con los que un devoto o devota está rezando. En este caso estaríamos hablando de una simple reproducción de un objeto, sin un valor simbólico concreto. No podemos ir mas allá de interpretar la riqueza o el poder económico que debieron de tener las personas que las utilizan y que aparecen representadas en la composición.

El coral rojo es un buen ejemplo del proceso por el cual algunos objetos seleccionados pasan a formar parte del acervo simbólico de los artistas. Mientras el coral se explota y se comercializa, es conocido por los artistas y por los encargantes, y quieren incorporarlo a sus obras de arte. Conforme desciende su producción e importancia comercial, desaparecerá como objeto simbólico o decorativo, quedando únicamente como materia prima para la joyería. Lo mismo se puede decir de su uso mágico. Mientras es reconocido como amuleto y como protector, los artistas lo incorporarán como un detalle más, ya sea para incidir en el carácter de cotidianidad de sus obras, o para transmitir aspectos religiosos más profundos. Sin embargo, conforme la Iglesia consiga ir evitando la proliferación de estos objetos, y conforme la medicina y la ciencia avanzan, su aparición será numéricamente menor, hasta desaparecer como elemento simbólico.



FIG. 1. Jaime Huguet. *Virgen con el Niño*, hacia 1450. Iglesia de Vallmoll. MNAC. Fotografía del autor.



FIG. 2. Maestro de la Porciúncula. *Aparición de la Virgen con el Niño a San Francisco*, hacia 1450. Santuario de San Pablo de Albocásser, Castellón. MNAC. Fotografía del autor.



FIG. 3. Maestro de la Porciúncula. *Aparición de la Virgen con el Niño a San Francisco*, hacia 1450. Santuario de San Pablo de Albocásser, Castellón. MNAC. Detalle. Fotografía del autor.



FIG. 4. Nicolás Francés. *Detalle del retablo de la vida de la Virgen y San Francisco*.
© Museo Nacional del Prado - Madrid - (España).



FIG. 5. Pedro García de Benabarre. *Virgen con el Niño y cuatro ángeles*, hacia 1470. Iglesia de Bellcaire de Urgell. MNAC. Fotografía del autor.



Fig. 6. Lluís Dalmau. *Virgen dels Consellers*, 1445. MNAC. Fotografia del autor.



Fig. 7. Guerau Gener, Lluís Borrassà. *Natividad*, 1407-1411. MNAC. Detalle. Fotografía del autor.



Fig. 8. Anónimo. Virgen con el Niño. Museo de Arte Sacro de Teruel. Fotografía del autor.



Fig. 9. Anónimo. Virgen con el Niño. Museo de Arte Sacro de Teruel. Detalle. Fotografía del autor.



FIG. 10. Nicolás y Martín Zahortiga. Antiguo Retablo Mayor de la Colegiata de Santa María de Borja. Museo de la Colegiata de Borja. Fotografía del autor.



FIG. 11. Altichiero (atrib.) 1369-1384. Capilla de Villa Zanardi de Caprino (Verona). Fotografía del autor.



FIG. 12. Jaime Ferrer. *Calvario*, hacia 1450. MNAC.



FIG. 13. Maestro de Urgell (atrib.). *Presentación de Jesús en el Templo*, hacia 1495. Puertas del órgano de la Catedral de la Seo de Urgell. MNAC. Fotografía del autor.



FIG. 14. Francesco Morone. 1471-1529. Santa Clara con dos devotas. Colección Vernasconi. Verona. Detalle. Fotografía del autor.



FIG. 15. Anónimo aragonés. *Virgen de la Leche*, hacia 1450. Estopiñán, Huesca. MNAC. Fotografía del autor.

Nuevas aportaciones a la interpretación iconográfica de la fachada de la casa consistorial de la Villa de Uncastillo (Zaragoza). La posible presencia de los retratos de Carlos V y su esposa, Isabel de Portugal

José Manuel López Gómez

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza

Resumen

La renacentista casa consistorial de Uncastillo presenta en su fachada una serie de esculturas y relieves relacionados con la acción del buen gobierno municipal. Son perfectamente identificables las imágenes de las cuatro virtudes cardinales y las tres teologales. Pero hay un grupo de relieves cuyo significado e interpretación no ha sido abordado en profundidad. Especial atención merecen los dos tondos que decoran las enjutas del arco de la entrada principal, uno representa el busto de un hombre vestido a la romana y coronado de laurel, el otro el de una mujer a la moda del siglo XVI. El artículo que se desarrolla a continuación hace una interpretación iconográfica de los elementos todavía no identificados y plantea la hipótesis de que los personajes retratados sean el emperador Carlos V y su esposa Isabel de Portugal.

Abstract

The renaissance town hall of Uncastillo, shows several carvings and reliefs related to the actions of the town government in its facade. The images of the four cardinal virtues are perfectly identifiable as well as the three Christian virtues. But there are a group of reliefs of which meaning and interpretation have not been tackled in-depth. The two tondi that decorate the spandrels of the arch of the main entrance deserve special attention, one represents the bust of man dressed in roman style and crowned with laurel, the other one is a woman dressed in the 16th century fashion. The following article develops an iconographic representation of the unidentified elements and proposes the theory that the people portrayed in the reliefs are the emperor Carlos V and his wife Isabel of Portugal.

Introducción

La villa zaragozana de Uncastillo cuenta, entre sus numerosos monumentos arquitectónicos, con uno de los ayuntamientos renacentistas más sobresalientes de la Corona de Aragón. Construido entre 1565 y 1568, presenta en su fachada principal una serie de esculturas en relieve y bulto redondo, de autoría aún discutida, que desarrolla un amplio programa iconográfico relacionado con la acción del buen gobierno (fig. 1). En el interior de los frontones de las ventanas, y sobre el arco de la entrada principal, se han representado a las cuatro virtudes cardinales y a las tres teologales, perfectamente identificables por sus atributos. En el friso de la portada se tallaron las figuras de delfines vegetalizados, separados por esquemáticas flores de lis y rosas. En sus enjutas encontramos dos medallones con los bustos de un hombre y una mujer, en la rosca del arco cuatro cabezas aladas y en sus impostas los rostros de leones y carneros (fig. 2).

Pero si bien las esculturas de las Virtudes no han ofrecido nunca ningún problema de interpretación, los dos bustos que aparecen en las enjutas de la portada principal, un personaje con indumentaria romana, coronado de laurel, y una mujer con atuendo renacentista (fig. 3), y el resto de los elementos decorativos, sí que han sido objeto de diversas lecturas, o simplemente han sido obviados en las descripciones que hasta ahora se han hecho de la *casa de la villa*.

Así Concepción Lomba Serrano, tanto en su completo estudio sobre las casas consistoriales aragonesas¹, como en la descripción del inventario artístico que hace de Uncastillo², considera que uno de los medallones, el masculino, alude al pasado romano y el otro, el femenino, a la época contemporánea en la que se construyó el edificio, representando la presencia de Uncastillo en la historia, que «se inicia con la Roma Clásica para rematarse con la centuria Renacentista»³.

José Ramón Auría Labayen, en su documentadísimo y brillante estudio sobre el arte de Uncastillo en la Edad Moderna⁴, aporta datos definiti-

¹ LOMBA SERRANO, Concepción, *La casa consistorial en Aragón. Siglos XVI y XVII*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1989.

² LOMBA SERRANO Concepción, «Inventario artístico de los bienes inmuebles del Partido Judicial de Ejea de los Caballeros. Uncastillo III», *Suessetania*, n.º 12, agosto 1992, pp. 54-70.

³ LOMBA SERRANO, Concepción, *op. cit.*, 1989, p. 122.

⁴ AURÍA LABAYEN, José Ramón, *Noticias Históricas sobre el arte en Uncastillo en la Edad Moderna*, Fundación Uncastillo, Zaragoza, 2009.

vos sobre la construcción de la casa consistorial, al haber localizado la capitulación que hace el concejo unicastrense a Juan de Landerrri, el 24 de abril de 1565, por la que le contrata la construcción del edificio que albergará su sede. En ella se describe pormenorizadamente cuál debe ser la distribución de las estancias, el número de vanos de su fachada y la disposición de determinados elementos arquitectónicos, pero, lamentablemente, no hay ninguna alusión a las decoraciones escultóricas, por lo que debemos interpretar que estas se encargaron en un contrato distinto, del que no tenemos noticia, bien al propio Juan de Landerrri o a otro escultor. A falta de nuevos datos, José Ramón Auría Labayen sigue la interpretación que hiciera Concha Lomba sobre los bustos de las enjutas, aunque, aludiendo al estudio que hace Fernando Checa sobre la Universidad de Salamanca⁵, introduce una nueva variante de carácter mitológico, el busto masculino sería Hércules y el femenino Venus. A partir de lo señalado por Antonio Avertino, Filarete, en el Libro XVIII de su *Tratado*, en el que se hace referencia a lo que denominó como *Casa de la Virtud y del Vicio*, Fernando Checa interpreta que la presencia de Hércules y Venus en este tipo de edificios está motivada porque Hércules es equiparado a la virtud y a la laboriosidad, mientras que Venus representa «la idea del amor como fuerza motriz y causa del conocimiento por parte de las criaturas»⁶.

Ninguna otra monografía sobre Uncastillo, o arquitectura y escultura renacentista aragonesa, se ha detenido a describir o interpretar ni los dos bustos ni el resto de los relieves de la portada⁷. El gran peso doctrinal de las imágenes de las Virtudes, y la carencia de cualquier atributo o inscripción, ha provocado que ambos tondos pasen desapercibidos o superficialmente descritos, y que las aportaciones citadas hasta el momento no sean totalmente satisfactorias. Considerar que una mujer con atuendo contemporáneo simboliza el momento histórico en el que se realiza la casa consistorial es algo aventurado, un caso singular que no tiene precedentes ni continuidad. Respecto a considerar a las dos figuras como Hércules y Venus, hay que señalar que no se representa al héroe

⁵ CHECA CREMADES, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Editorial Cátedra, Madrid, 1999.

⁶ *Ibidem*, p. 87.

⁷ BAYARTE, E., «El arte en la villa de Uncastillo», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, n.º 2, 1942, Zaragoza, pp. 53-72.

MORENO CHICHARRO, Francisco, *Historia y arte de Uncastillo*, Madrid, 1977.

CASTILLO GENZOR, Adolfo, *Uncastillo. Villa Museo*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, s.d.

GIMÉNEZ AÍSA, María Pilar, *Guía de Uncastillo*, Asociación Cultural La Lonjeta, Zaragoza, 1997.

griego con corona de laurel, y que la presencia de Venus no encaja en el global del programa iconográfico del edificio, ni parece adecuado considerar que la construcción concejil pueda ser entendida como «Casa de la Virtud y del Vicio». Así pues, el objeto del presente estudio va a ser intentar identificar a las dos figuras retratadas en los tondos, e interpretar el significado del resto de los relieves de la portada principal, contextualizándolos dentro del programa general iconográfico de la fachada de la casa consistorial de Uncastillo.

Elementos iconográficos en la fachada de la casa consistorial de Uncastillo

Como se ha indicado más arriba, la casa consistorial de Uncastillo se construyó entre 1565, año en el que se firma la capitulación, y 1568, fecha que aparece en el escudo de la entrada principal, siendo su artífice el cantero vizcaíno Juan de Landerri, que percibió por la obra 50.000 sueldos⁸. Hasta entonces el concejo unicastrense se reunía, como era habitual, en alguno de los pórticos de las iglesias de la villa, hasta que en 1508 decide disponer de un edificio propio, adquiriendo la que fuera sinagoga de la judería de Uncastillo, sin uso desde la expulsión de 1492, ubicada en la actual calle de Barrio Nuevo. Allí permanecerá casi sesenta años hasta que, tras la compra de unos solares en la Plaza de la Villa, se encargue la obra que nos ocupa.

Como se ha señalado, las piezas escultóricas no aparecen descritas en la detallada capitulación, lo que ha dado pie a que se plantearan diversas teorías sobre su autoría. José Ramón Auría se inclina por atribuir las esculturas a Juan de Rigalte, a quien relaciona con el taller de Damián Forment, muy activo en la diócesis de Jaca durante el obispado del uncastillero Pedro del Frago (1572-1577), realizando trabajos para las iglesias de El Frago, Agüero, Murillo de Gállego, y en el vecino reino de Navarra, como el retablo mayor del Monasterio de la Oliva⁹. Por su parte Concha Lomba Serrano quiere ver la mano de Damián Forment, o alguno de los miembros de su taller. Que se trate del escultor valenciano

⁸ Juan de Landerri ya trabajaba en Uncastillo desde mediados del siglo XVI, realizando obras tan relevantes como el claustro de la iglesia de Santa María, entre 1550 y 1557 y reformas en San Martín, entre 1555 y 1559, según documenta José Ramón Auría Labayen en su citada obra.

⁹ AURÍA LABAYEN, José Ramón, *op. cit.*, p. 275.

parece muy improbable, puesto que falleció en 1540, pero es plausible que Rigalte tuviera alguna relación con él o con su taller, lo que explicaría las posibles semejanzas estilísticas.

A falta de documentación histórica que nos detalle el significado individual de cada una de las figuras, y global de todas ellas, solo nos queda el método iconográfico para averiguarlo. Por lo que respecta a las imágenes que decoran el interior de los tímpanos de las ventanas, y de la portada principal, no cabe ninguna duda, a tenor de los atributos que portan. Se trata de las tres virtudes teologales y las cuatro cardinales. La primera ventana de la izquierda, situándonos frente a la fachada, es la Fe sustentando una cruz en su mano derecha y un copón, con la Hostia, en la izquierda. La segunda es la Esperanza, representada como una mujer que mira hacia el cielo con las palmas de las manos juntas, en actitud suplicante. La tercera es la Caridad, como mujer amamantando a dos niños, y, por último, en la ventana de más a la derecha, se ha esculpido a la Templanza, figura femenina que vierte agua de un cántaro a otro sin derramar ninguna gota (fig. 4). Las tres virtudes cardinales restantes se sitúan en la entrada principal. La Justicia, con la espada y la balanza, en el interior del tímpano que corona el escudo de la villa. La Fortaleza, a la izquierda del escudo y en escultura de bulto redondo, sustenta una columna. A la derecha del escudo, también en bulto redondo, está la Prudencia. Tanto la Fortaleza como la Prudencia se encuentran muy deterioradas, dada su exposición al agua de lluvia, puesto que el tejado carece de alero, y la función de expulsión de las aguas que realizaban las gárgolas se fue perdiendo conforme iban erosionándose. No obstante, en fotografías realizadas en las primeras décadas del siglo XX, se puede apreciar perfectamente la figura de la Fortaleza, prácticamente intacta (fig. 2), si bien la de la Prudencia ya presentaba un mal estado de conservación, por lo que su atribución solo es constatable por ser la única de las virtudes cardinales que faltaría.

La presencia de las Virtudes en las fachadas de las casas consistoriales no es un hecho excepcional, aunque sí el que estén las siete representadas a la vez. El ayuntamiento de Tarazona, concebido en origen como lonja de la ciudad, fue edificado entre 1558 y 1563. Ostenta en su fachada los relieves, de cuerpo entero, de la Justicia y la Prudencia¹⁰, siendo posible,

¹⁰ Angulo Íñiguez la identifica como la Sabiduría en su artículo sobre «La mitología y el arte español del Renacimiento», publicado en el *Boletín de la Real Academia de Historia*, CXXX (1952), pp. 63-209.

según afirma Jesús Criado Mainar¹¹, que también estuviera la figura de la Fortaleza, perdida en alguna de sus reformas. Son imágenes parlantes, puesto que sobre ellas hay sendas cartelas alusivas a los beneficios que genera su práctica. Así la de la Justicia dice:

DILIGITE IVSTITIAM QVI IV / DICATIS TERRAM QVIA IVSTI HAE-
RE / DITABVNT TERRAM INIVSTI AVTEM / DISPERIBVNT 1571

Que ha sido traducida como: «Amad la justicia los que gobernáis la tierra, pues los justos heredarán la tierra y los injustos serán arrancados. 1571».

Sobre la Prudencia se escribió:

SAPIENTIA AEDIFICABI / TVR CIVITAS ET PRVDENTIA / ROBO-
RABITVR QVIA VBI MVLTA / CONSILIA IBI EST SALVS

Que quiere decir: «Con la Sabiduría se edifica la ciudad, y con la Prudencia se afirma. La Victoria está en la mansedumbre de los consejeros»¹².

No tenemos más casos en las fachadas de edificios consistoriales aragoneses, pero sí las encontraremos en construcciones civiles de otras poblaciones españolas. En la fachada del ayuntamiento de Jerez, edificado en 1575, se representan a las cuatro virtudes cardinales, junto con Julio César y Hércules, fundadores de la ciudad. En la casa consistorial de Martos, en Jaén, Francisco del Castillo, apodado *El Mozo*, dispuso en su fachada a la Justicia y a la Prudencia. En la Casa del Corregidor de Baena, también en Jaén, atribuida a Andrés de Valdevira, la puerta principal está flanqueada por las esculturas de la Caridad y de la Justicia. Hay, por lo tanto, una clara correlación entre aquellos edificios en los que se imparte justicia, o se ejercen acciones de gobierno, y la representación de las virtudes que deben adornar las decisiones y actitudes de los ediles, alcaldes, corregidores y jueces que los habitan.

La relación entre las virtudes cardinales y el buen gobierno se repite en la literatura contemporánea dedicada al derecho. Uno de los textos más clarificadores es el escrito por Antonio Cáceres Pacheco, publicado en

¹¹ CRIADO MAINAR, Jesús, «La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona, su papel en la definición del monumento», *La imagen triunfal del emperador*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 2000, p. 224.

¹² En las transcripciones y traducciones se ha seguido a ESCRIBANO SÁNCHEZ, J.C., y AINAGA ANDRÉS, María Teresa, «La Casa Consistorial de Tarazona (1558-1565). Estado de la cuestión y fuentes para su estudio», *IV Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón*, Alcañiz, 26-28 de noviembre de 1981, Zaragoza, 1982, pp. 579-588.

Medina del Campo en 1557, titulado *Libellus de praetura urbana*¹³. Antonio Cáceres fue corregidor de Ciudad Rodrigo, cargo que desempeñó anteriormente su padre, desde 1557 hasta 1572. Su tratado manifiesta una serie de reflexiones sobre cómo ha de realizarse el gobierno municipal, iniciándose con la alusión de las cualidades que debe reunir todo aquel que desee ejercerlo.

[...] la honestidad del magistrado en el ejercicio de su cargo y en su actitud personal implica necesariamente la presencia de las cuatro virtudes cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza, de donde dimana la loable conducta que ha de seguir en el desempeño de sus atribuciones al servicio de los ciudadanos¹⁴.

De todas las virtudes cardinales, la fundamental será la Justicia. Sobre ella se sustenta el orden armónico de la sociedad. Motivo por el que no ha de extrañarnos el que se le haya reservado un lugar preferente sobre la portada de la casa consistorial de Uncastillo.

Quita la justicia, que da a cada cual lo que es suyo y todo el edificio social, todo orden, toda verdad, toda hermosura, toda dignidad, todo modo, en fin, de vivir y de humanidad será quitado¹⁵.

Pero solo el ejercicio de la justicia no es suficiente. Es necesario que vaya acompañada del resto de las virtudes para que sea realmente efectiva.

Como el fundamento de la justicia sea buscar el bien común, no lo podría hacer si esta virtud estuviera desprovista de las demás virtudes, pues sin la prudencia no se puede ver qué es digno de castigo o de premio; ni reprimir la ira sin el dominio del ánimo, ni hacer que el instinto obedezca a la razón ni impedir que se pisoteen las haciendas sin la fortaleza. La justicia del pretor, no acompañada de estas otras virtudes y su bondad, no será de provecho para salud de la república¹⁶.

Respecto a la prudencia, Antonio Cáceres, apelando a los *Diálogos* de Platón, la asimila a la misma justicia y la considera imprescindible en

¹³ Véase su traducción del latín en: GARCÍA SÁNCHEZ, Justo, *El arte del buen gobierno municipal. Reflexiones de Antonio Cáceres Pacheco*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2000.

¹⁴ *Ibidem*, p. 87.

¹⁵ *Ibidem*, p. 330.

¹⁶ *Ibidem*, p. 335.

toda persona con responsabilidades de gobierno, puesto que «es la ciencia de las cosas que se deben hacer y de lo que se debe evitar»¹⁷.

La templanza incluirá la clemencia, la modestia, la sobriedad, la vergüenza y la moderación en el comer y el beber, evitando la gula y la embriaguez.

Quita del juez la clemencia y nunca tendrán éxito las causas de los pobres, siempre quedará libre la audacia de los malvados contra las quejas de las injurias hechas a los pobres¹⁸.

Por último, la fortaleza del ánimo debe estar presente en todo buen edil, que no se aminorará ante las adversidades ni se vanagloriará de su suerte favorable, siendo capaz de llevar hacia delante las empresas que se proponga. Por el contrario el que «se amilana ante el dolor o se hace soberbio por la buena fortuna [...] o lleva lo adverso con ánimo acobardado y decaído, a este tal nunca le pondremos al frente de los asuntos públicos»¹⁹.

El escrito de Antonio Cáceres finaliza atribuyendo tanto a Carlos V como a Felipe II dotes de grandes gobernantes, preocupados por el pueblo sobre el que ejercen su potestad con honestidad y magnanimidad, escuchando las necesidades de sus súbditos, procurando el bien común sin escatimar en esfuerzos.

Así Carlos, Emperador de Romanos y el hijo Felipe, rey de los españoles, de tal forma trabajan por la república, que, en conformarla, no se afanan como reyes y señores, sino como intérpretes y administradores de los suyos.

Por consiguiente, vemos que las cabezas de la república tratan con tanto interés la honestísima causa de ella, y por conseguirla nunca descansan ni se agotan²⁰.

En este ambiente intelectual se plantea el programa iconográfico que decora la fachada de la sede del concejo de Uncastillo. Desconocemos quién lo inspiró directamente, pero parece verosímil que se hubiese contado con la opinión del personaje más docto que en aquellos años

¹⁷ *Ibidem*, p. 337.

¹⁸ *Ibidem*, p. 343.

¹⁹ *Ibidem*, p. 345.

²⁰ *Ibidem*, p. 374.

residía en la población cincovillesa, me refiero al profesor de artes, filosofía y gramática Pedro Simón Abril. Su estancia en Uncastillo está documentada entre 1566 y 1570, precisamente durante los años en los que se planificó y ejecutó la obra, dirigiendo el Estudio de Gramática. Pedro Simón destacó como traductor de obras escritas en latín y griego, especialmente de Platón y Aristóteles. De este tradujo la *Ética* y *Los ocho libros de República*, lo que le permitió tener conocimientos en derecho y en las formas de gobernar que proponían los clásicos. Por tal motivo se atrevió a plantear al rey Felipe II, en su obra *Apuntamientos*, una reforma del derecho civil que corrigiera los errores acumulados a lo largo del tiempo. Se iniciaría con la necesaria traducción al castellano de todos los textos jurídicos escritos en latín, para su mejor comprensión por parte de los juristas y del pueblo llano, y continuaría con su sistematización de forma ordenada, eliminando aquellas disposiciones que fueran contradictorias, estuvieran repetidas o se encontraran obsoletas, dando siempre al rey el papel decisivo de determinar qué preceptos han de ser los que se mantengan, o cómo han de ser interpretados aquellos que planteen duda; «si alguna dificultad se ofreciese sobre el entendimiento de alguna ley, audiesen al príncipe, que por tiempo reinase, para que él declarase cómo se debe entender aquella dificultad; y lo que él declarase fuese ley de allí en adelante»²¹.

En el prólogo de la traducción de la *Ética* atribuye la consecución de la felicidad a la práctica de las virtudes, que, interpretando a Aristóteles, son de dos tipos, según las partes con que el alma obra, «virtudes morales, que son hábitos de la voluntad, y virtudes contemplativas, que tocan al entendimiento»²², que trasladadas al pensamiento cristiano podrían equipararse a las virtudes cardinales y a las teologales.

En la dedicatoria que hiciera a los diputados del Reino de Aragón en la traducción de *La República*, se hace notar el carácter pedagógico de Simón Abril, siempre preocupado por que el saber clásico llegara al máximo posible de personas. Considera que en la obra de Aristóteles están las claves para un óptimo gobierno y pone como ejemplo de su buena práctica al propio reino de Aragón, «República que con tanta prudencia

²¹ SIMÓN ABRIL, Pedro, *Apuntamientos*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1953, pp. 293 y ss.

²² ARISTÓTELES, *Ética*, versión digital de la Biblioteca Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com/obra/la-etica-de-aristoteles-0/ realizada por la Universidad de Alicante en 1999, a partir de la edición de *La Ética de Aristóteles traducida por Pedro Simón Abril* de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid, 1918, p. 7.

i quietud a mas seiscientos años que se rige i gobierna sin aver ni mudança, ni alteración, ni innovación, ni enfermedad alguna en la manera de su gobierno, que notablemente aia estagrado la salud perfecta i buen estado deste cuerpo mystico de la Republica [...] Por esto certifico a V.S. Ilustrisima [se refiere a los diputados del Reino de Aragón] que leyendo esta doctrina del Filosofo hallara V.S. Ilustrisima el principio y origen de las razones y motivos, en que sus antepasados fundaron sabiamente en el instituir esta manera de gobierno»²³. Atendiendo a estas ideas no debería extrañarnos que Simón Abril pudiera haber participado, junto al concejo unicastrense, en la elección de los motivos que debían decorar el edificio de su sede²⁴.

El programa iconográfico de la portada de la casa consistorial de Uncastillo se completa con la talla de figuras de delfines en el friso, la decoración de grutesco de la rosca del arco, consistente en cuatro cabezas aladas, de cuyas bocas salen cornucopias, las cabezas de león y carnero de las impostas y los dos tondos de las enjutas del arco principal de acceso, con los ya mencionadas bustos de un personaje barbado, ataviado con un *paludamentum* sujeto, sobre el hombro derecho, por una fíbula de emperador y coronado de laurel (fig. 5), y una mujer con atuendo y peinado del siglo XVI (fig. 6). Analicemos el significado de cada uno de ellos.

Los delfines vegetalizados del friso aparecen en parejas enfrentadas, separados por rosas y flores de lis. El delfín ha sido considerado desde la Antigüedad clásica como un animal benéfico y amigo del hombre, dotado de inteligencia e ingenio. Su carácter dócil y amable acompañando a las naves que cruzaban el Mediterráneo le granjearon el favor de los marinos, acrecentado por la profusión de leyendas alusivas a la ayuda prestada por estos cetáceos a naves perdidas para encontrar puertos protectores o a rescates de naufragos, como la del músico Arión de Lesbos que, arrojado por envidia por la borda de un barco, fue rescatado y transportado por un delfín hasta ponerle a salvo en la costa. También

²³ ARISTÓTELES, *Los ocho libros de República del filósofo Aristóteles, traducidos originalmente de lengua griega en castellana* por Pedro Simón Abril, Zaragoza, 1584, ff. 8-9 y 11.

²⁴ Pedro Simón Abril guarda un grato recuerdo de Uncastillo y de otros pueblos aragoneses en los que ejerció su labor de magisterio. Así lo hace saber en la dedicatoria a los diputados del Reino de Aragón de *Los ocho libros de la República*, cuando agradece la acogida que tuvo en ellos tras «aver io empleado veinte i quatro años de mi vida los mejores i mas floridos Della enseñando letras humanas en muchos pueblos de la jurisdicción i gobierno de V.S. Ilustrisima, i ayendo recebido muchas mercedes i favores en ellos».

un delfín salvó la vida de Telémaco, motivo por el que su padre, Ulises, lo adoptó como enseña en su escudo. El cristianismo pronto asimiló esta idea trasladándola a la figura de Cristo que, como nuevo delfín, rescata a las almas del pecado y las conduce a buen puerto²⁵. Plutarco ya aludió al delfín como animal dulce y apacible, motivo por el que Cesare Ripa lo incluyó en su emblema sobre el ánimo amistoso, dulce y apacible²⁶. También se alude a su inteligencia, siendo capaz de vencer con el ingenio y la estrategia a animales más feroces y fuertes que él, como el cocodrilo, al que atacaba clavándole su aleta dorsal en el vientre, parte más desprotegida del reptil. Alciato también incorpora al delfín en alguno de sus emblemas, como el titulado *Princeps subditorum incolumitatem procurans*²⁷, en el que el cetáceo aparece enroscado a un ancla. Alciato hace una interpretación política del delfín, equiparándolo con la figura del gobernante que ha de socorrer a sus súbditos de las calamidades, perturbaciones y congojas, proveyendo la paz entre sus vasallos. A este respecto, en los comentarios que Diego López hará a la obra de Alciato, se nos dirá:

Allende desto tiene el Delfin gran cantidad de hijos, a los cuales aunque sean grandes acompaña mucho tiempo. Ni más ni menos debe el Rei y el Principe tener animo como de padres con los vasallos, porque haciendo lo contrario, no será rei, sino tirano: como enseña Aristóteles en las Políticas. El Delfin es muy ligero, y debe el Principe imitar sus ligerezas en socorrer, y remediar las faltas y necesidades de sus vasallos²⁸.

Quedaría así justificada la presencia del delfín en la fachada de la casa consistorial de Uncastillo, aludiendo a la inteligencia, animosidad, prestación de socorro y diligencia como características del buen gobernante. Pero a todo ello podemos añadir un nuevo significado que se relacionaría con la pareja esculpida en los tondos de las enjutas. También el delfín ha sido asociado al amor entre parejas. Así es enviado por Poseidón para encontrar y convencer a la esquiva Anfitrite, de la que se había enamorado, para que accediera a casarse con ella. El cetáceo, poniendo en práctica sus dotes de inteligencia y persuasión, consiguió convencerla.

²⁵ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *El bestiario de Cristo*, José J. de Olañeta Editor, Barcelona, 1997, p. 716, vol. II.

²⁶ RIPA, Cesare, *Iconología*, Akal, Madrid, 2002, p. 106.

²⁷ El príncipe que procura el provecho y salud de los súbditos y vasallos.

²⁸ LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato*, Valencia, 1670.

En agradecimiento Poseidón transformó al delfín en una constelación²⁹. Otro pasaje mitológico vincula al delfín con Galatea, de cuyo carro tira para recorrer los mares. Galatea, pretendida por el deforme Polifemo, expresión del amor lujurioso, prefiere al pastor Acis, representación del amor celeste. Se asocia así al delfín con el amor espiritual, puro y elevado³⁰. El cristianismo asimilará esta idea identificando al delfín con la fidelidad conyugal³¹. Si, como planteamos en el presente estudio, los bustos de las enjutas de la portada son los de Carlos V y su esposa Isabel de Portugal, la presencia de los delfines, además del significado vinculado a la acción de gobierno, aludiría a la relación de amor y fidelidad que mantuvo la pareja real a lo largo de su matrimonio. Idea que puede quedar reforzada si consideramos que los dos elementos vegetales que aparecen junto a los delfines, la flor de lis y la rosa, también aluden a ambos personajes reales. La flor de lis figura en el escudo del emperador, como duque de Borgoña. La rosa la relacionaríamos con Isabel, puesto que es uno de los atributos de su patrona y homónima, la reina Santa Isabel de Portugal, esposa del rey luso Diosinio³². Tiziano, en el primero de los retratos que hiciera de la emperatriz, hoy desaparecido pero conocido por un grabado de Pieter de Jode, ya utilizó este recurso comparativo al pintar a Isabel sujetando en su mano izquierda, apoyada sobre el halda, unas rosas (fig. 7).

La decoración de grutesco de la rosca del arco de entrada, consistente en cuatro cabezas aladas, dos de niños, a modo de querubines, un rostro semihumano semianimal, simulando un fauno, o al dios Pan, y una caricaturesca cara ancha de dentadura mellada. De la boca de cada uno de los rostros salen dos cornucopias vegetalizadas, una a cada lado, rebosantes de frutos (fig. 3). Las cabezas de los querubines representan a los espíritus puros que participan de la contemplación de la divinidad y han alcanzado la purificación por medio del amor. La fealdad de las otras dos cabezas, la del fauno-Pan y la máscara humana contrastan con

²⁹ FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, *Diccionario de la mitología clásica*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, vol. I, p. 46.

³⁰ GARCÍA ÁLVAREZ, César, *El simbolismo del grutesco renacentista*, Universidad de León, León, 2001, p. 154.

³¹ CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *op. cit.*, p. 722.

³² La hagiografía de Santa Isabel de Portugal nos cuenta cómo la piadosa reina repartía con frecuencia monedas de oro, procedentes del tesoro real, entre los pobres. Su esposo Dionisio, informado por sus consejeros, comenzó a espiarla. Viendo el rey que un día entregaba algo a los mendigos, le pidió que le enseñara lo que ocultaba en su manto; en ese momento las monedas de oro se transformaron en rosas.

la belleza de los querubines. Representan lo primitivo, lo natural, lo material y, junto con los querubines, nos describen la dualidad del ser humano, cuerpo material y alma espiritual. Ambos, conjuntados armónicamente, son capaces de ofrecer los abundantes frutos que rebosan de las cornucopias³³, que no son otros que los bienes materiales y morales de los que se ve beneficiada la villa, como consecuencia lógica del ejercicio de las virtudes en la acción de su gobierno.

En las improntas del arco de entrada se han tallado los relieves de cabezas de leones y carneros. El león representa la fiereza, la fuerza que hay que dominar, mientras que el carnero es la docilidad. El león está relacionado con Ceres, la tierra, de cuyo carro tira, mientras que el carnero se vincula a lo celeste y divino. Se establece una dualidad entre polos opuestos que habrá que volver a interpretar en la clave de la aplicación de la justicia y el buen gobierno.

Si volvemos a la *Ética* de Aristóteles, leeremos en el segundo capítulo del libro II, que la virtud es el fruto de saber encontrar el punto medio entre las pasiones que nos inclinan a satisfacer nuestras necesidades materiales y las que nos elevan hacia lo divino. Esta interpretación de los opuestos será frecuente en las representaciones iconográficas, así Cesare Ripa nos mostrará a la *Moderación* como una mujer que lleva a su derecha a un león y a la izquierda a un corderillo, y la Paz contemplará plácidamente a un cordero recostado junto a un león, en clara alusión al pasaje bíblico en el que Isaías, en su capítulo 11, describe un mundo utópico presidido por la Justicia y la Concordia, en el que el león y el cordero pacerán juntos, o inspirado en la *Égloga* IV de las *Bucólicas* de Virgilio, dedicada a Polión, en la que se dice que «no temerán los ganados a los corpulentos leones».

Pero también podemos establecer una relación simbólica entre ambos animales y Carlos V. El león está asociado a Hércules, «alter ego» del emperador³⁴, que se viste con la piel arrancada al León de Nemea, en el primero de sus célebres trabajos, proporcionándole protección contra dardos y flechas, como si de una coraza se tratara. En uno de los arcos triunfales, el de la Universidad, con los que fue recibido Carlos V en el viaje que realizara a Mallorca, en 1541, aparecía Hércules con la clava y

³³ GARCÍA ÁLVAREZ, César, *op. cit.*, pp. 167-168.

³⁴ CHECA CREMADES, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Taurus, 1987.

la piel del león, señalando al emperador y la leyenda *Hic verus lustrator orbis*, «aquí el verdadero viajero del mundo», transformando la frase que Apuleyo incluyó en su *Apología*, 22, y que hacía referencia a *Hercules lustrator orbis*. Por otra parte la presencia del carnero estará justificada por su relación con el vellocino de oro, cuya piel pende del collar de la orden del Toisón de Oro, de la que Carlos V era su Gran Maestre.

A falta de documentación que aclare qué personajes están representados en los dos tondos de las enjutas, y una vez objetadas las interpretaciones que se han realizado hasta la actualidad, solo nos cabe seguir un procedimiento de comparación iconográfica para su identificación. Para ello vamos a partir de la siguiente hipótesis. El personaje vestido con *paludamentum* y coronado con laurel es un emperador. Como ocurre en la mayoría de los casos en los que aparecen dos bustos enfrentados, y en enjutas de arcos, ambos personajes están relacionados. Dado que la dama viste indumentaria contemporánea, su pareja debería ser un emperador del siglo XVI. El emperador que más relevancia ha tenido en la España del siglo XVI ha sido Carlos V, por lo que podemos considerar que nos encontramos ante las imágenes de Carlos V y su esposa Isabel de Portugal.

Pasemos ahora a argumentar estas afirmaciones.

Carlos V e Isabel de Portugal representados en casas consistoriales, edificios civiles y arquitecturas efímeras

Juana, hija primogénita de Isabel I de Castilla y del monarca aragonés Fernando II, dio a luz al futuro emperador Carlos el 24 de febrero de 1500, en la ciudad de Gante.

Isabel de Portugal, hija de Manuel I y de María de Aragón, nació en Lisboa en el año 1503. María, como Juana, también era hija de los Reyes Católicos, por lo que Carlos e Isabel eran primos hermanos. El matrimonio de ambos se inscribe dentro de la política de alianzas estratégicas que a lo largo de los siglos XV y XVI mantienen las monarquías ibéricas para mantener lazos de unión que, de una parte, favorecieran la resolución de conflictos que pudieran surgir entre ellas y, de otra, establecieran alianzas frente a sus enemigos comunes³⁵.

³⁵ Juan III de Portugal, hermano de Isabel, casó con Catalina de Austria, hermana del emperador, en 1525.

La ceremonia matrimonial se celebró en la sala de la Media Naranja del Alcázar de Sevilla, actual Salón de Embajadores, en la medianoche del 10 de marzo de 1526, el mismo día en el que los contrayentes se conocían personalmente. Pero lo que parecía iba a ser un matrimonio de conveniencia se convirtió en una estrecha relación afectiva, que ya se puso de manifiesto durante los primeros meses de vida conyugal, pasados en la Alhambra granadina, y que se mantuvo a lo largo de sus 13 años de vida en común³⁶. Fue precisamente durante la estancia en Granada cuando fue concebido el primero de sus hijos, Felipe, que nacería en Valladolid el 21 de mayo de 1527. Hasta su muerte, Isabel tuvo cuatro hijos más y dos abortos. Dos hijos murieron tempranamente, sobreviviendo, además de Felipe II, María de Habsburgo, futura esposa de Maximiliano II de Austria, y Juana, que casaría con el heredero al trono portugués, Juan Manuel.

A diferencia de lo que era habitual en los ambientes cortesanos de la época, y aunque Carlos V, cuando contaba con 22 años, tuvo una hija con la noble flamenca Margarita van Gest, no se tiene constancia de la existencia de hijos bastardos mientras estuvo casado con Isabel de Portugal, a pesar de los largos periodos de separación motivados por los viajes y campañas bélicas emprendidas por el emperador. Únicamente tras la muerte de Isabel vuelve a tener amantes y un hijo reconocido, don Juan de Austria³⁷, pero nunca consintió en volver a contraer matrimonio. Isabel siempre estuvo presente en el recuerdo del emperador, tanto que, tras su muerte, Carlos V encargó a Tiziano, en 1543, la ejecución de diversos retratos póstumos, tomando como modelo otros que le fueron realizados a su esposa en vida, para poder llevarlos consigo. En algunos aparecía la emperatriz sola, en otros se la representaba junto a él, como el cuadro denominado *La Gloria*, que presidirá el retablo mayor del monasterio de Yuste, bajo cuyo altar ordenó a su hijo Felipe II que fueran enterrados él y los restos de Isabel, una vez trasladados desde la capilla real de la catedral de Granada.

Amor, respeto y confianza son las palabras que podrían definir la relación entre el emperador y su esposa, que no disminuirán sino que se acrecentarán tras las ausencias. Después de tres años de vida en común,

³⁶ Tan grata fue la estancia del emperador en Granada, que fue el motivo por el que decidió encargar a Pedro Machuca, en 1527, la construcción del nuevo palacio, anexo al nazari, para fijar allí su residencia en compañía de su esposa.

³⁷ Bárbara Blamberg dio a luz a Juan de Austria en 1547.

en el verano de 1529, se producirá la primera de las largas separaciones que irán jalonando su matrimonio. Carlos V inicia un viaje por sus dominios europeos que se prolongará hasta 1533. Será la primera vez que Isabel asuma la regencia de los reinos hispanos. La segunda, dos años después. El 30 de mayo de 1535, Carlos embarca en Barcelona para iniciar la campaña de Argel, no sin antes otorgar a Isabel los poderes de Gobernadora y Lugarteniente de los reinos y señoríos de la Corona de Aragón, dándole los siguientes consejos respecto a su competencia en la administración de justicia:

[...] y en lo que respecto de la justicia se puede encarecer, es que los que van a residir en vuestra corte para estos negocios de las provincias, tengan especial cuidado en la brevedad en todas las causas y procesos que ante ellos se traten, y particularmente de los que tocasen a pobres, viudas y pupilos y a las cosas patrimoniales y fiscales³⁸.

Nuevamente entre febrero y julio de 1538, con motivo de la firma de la Tregua de Nantes, Isabel ha de asumir la gobernación de los reinos hispánicos. Y probablemente así hubiese seguido siendo en las futuras campañas emprendidas por el emperador de no haberse producido la temprana muerte de la emperatriz, el 1 de mayo de 1539 en Toledo, cuando contaba con 36 años de edad y 13 de matrimonio, a consecuencia de sobrepeso. Tanto afectó el fallecimiento al emperador que estuvo tres días sin comer, retirándose durante dos meses al monasterio toledano de Sisle, donde intentó paliar su pena con la oración y la meditación.

La peculiar fidelidad conyugal de los esposos, los aciertos en sus actos de gobierno, reales o mitificados, así como la lógica exaltación de la figura de los emperadores, hará que las imágenes conjuntas de ambos monarcas sean representadas con cierta asiduidad en edificios civiles, públicos y privados, bien como reconocimiento de su autoridad, bien como agradecimiento por favores recibidos, y que las principales ciudades de sus reinos los incluyeran en las arquitecturas efímeras levantadas con motivo de sus visitas.

Será precisamente en Sevilla, durante los fastos programados para la boda imperial, donde se representen por primera vez juntas las efigies de los esposos. Según la descripción que hace Ortiz de Zúñiga, la ciu-

³⁸ VALES FRAILDE, Javier, *La Emperatriz Isabel*, Aguilar, Madrid, 1944, p. 280.

dad se engalanó el 10 de marzo de 1526 con siete arcos triunfales, que atravesaría el emperador en su recorrido desde la Puerta de la Macarena hasta los Alcázares, cruzando de parte a parte la ciudad de Sevilla³⁹. Los arcos presentaban imágenes del emperador, en diversas actitudes, y de las virtudes que adornaban su persona y gobierno. Así el primero se dedicó a la Prudencia, con la efigie del emperador vestida de azul, acompañada de la Vigilancia, el Consejo, la Razón y la Verdad. En el arco que se dispuso en Santa Marina se representaba a la Fortaleza, mostrándose en su cúspide la figura del emperador armado. En San Marcos, el emperador, con armadura, estaba acompañado por la Clemencia, y en Santa Catalina, por la Paz. En San Isidoro figuraba junto a la Justicia. En la plaza del Salvador las virtudes representadas eran la Fe, la Esperanza y la Caridad y, por último, en la Catedral, las estatuas de los dos esposos eran coronadas por la Gloria en presencia de la Fama⁴⁰. En Bélgica, en el Castillo de Gaasbeek, en las proximidades de Bruselas, se conserva un relieve de alabastro fechado en 1526, realizado por Jean Mone, en el que aparecen, de medio cuerpo, los novios, identificado cada uno por su respectivo escudo heráldico. El emperador rodea con su brazo a la joven esposa, que, a su vez, le ofrece un fruto. Posiblemente decorara el séptimo de los arcos sevillanos, siendo el primer referente iconográfico en el que Carlos V e Isabel de Portugal aparecen juntos retratados (fig. 8).

Desde este momento las ciudades y la nobleza querrán homenajear al emperador incluyendo su efigie, y la de su esposa, en casas consistoriales, arcos conmemorativos de visitas reales, y villas privadas. Así el consistorio sevillano decidirá, a raíz de la proyección que adquiere la ciudad tras la boda, construir su sede, encargando las obras a Diego de Riaño en 1527. La decoración de la fachada de la Plaza de San Francisco incluía tondos con personajes históricos y mitológicos vinculados a la ciudad hispalense, como Julio César o Hércules, y los medallones de Carlos V e Isabel de Portugal, lamentablemente desaparecidos tras las reformas efectuadas en el siglo XIX⁴¹. Gabriel Zaporta, mercader y pres-

³⁹ ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y leal ciudad de Sevilla*, Imprenta Real, Madrid, 1677.

⁴⁰ Sobre las ceremonias celebradas en Sevilla con motivo de la boda imperial, ver: GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, Mónica, *Fastos de una boda real en la Sevilla del quinientos (estudio y documentos)*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1998. PIQUERAS VILLALDEA, María Isabel, *Carlos V y la emperatriz Isabel*, Editorial Actas, Madrid, 2000, pp. 36-37.

⁴¹ MORALES, Alfredo J., «La arquitectura del Ayuntamiento de Sevilla. Resumen de la vida e historia de un edificio», *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, n.º 57, febrero, 2006, p. 56.

tamista del emperador, recibe de este el señorío de Valmaña, en 1542. Un año después manda construir su casa en Zaragoza, haciendo incluir en los antepechos de la galería superior de su patio central, popularmente conocido como de la Infanta, los bustos de personajes ilustres, entre los que se reconocen al emperador Carlos V, con el águila bicéfala en su armadura y el Toisón de Oro sobre el pecho, sus abuelos Maximiliano y Fernando II, su hermano Fernando, su hijo Felipe II, Carlomagno, Francisco I de Francia, Enrique VIII y emperadores romanos como Trajano, Adriano, Marco Aurelio, Constantino, Augusto y Justiniano. En Mallorca Juan Despí y Juny encarga al escultor aragonés Juan de Salas, en 1529, que esculpa un retrato del emperador sobre una de las ventanas de su casa, en la calle Zavellá, como agradecimiento por su nombramiento como caballero. En 1822 el edificio fue vendido al Círculo Católico, pero la ventana fue arrancada, pasando primero a propiedad del anticuario Costa y luego a la familia de Juan March, en cuya casa mallorquina, hoy sede de la fundación que lleva su nombre, fue colocada⁴². El retablo de la iglesia de Santo Tomás Cantuariense de Toro, Zamora, se coronaba con dos tondos esculpidos en madera por Jaques Bernal, en los que aparecían los bustos de Carlos V e Isabel de Portugal, hoy ausentes al ser vendidos en 1967⁴³. El consistorio de Huesca encarga, en 1577, a Miguel Altué, importantes reformas que afectan al patio y escalera interior de su sede⁴⁴. Desde el patio arranca una escalera de tipo claustral, de tres tramos, precedida de una triple arcada, y pretil de piedra decorado con relieves de bustos que representan a personajes de la Antigüedad y a monarcas españoles. Las esculturas se atribuyen a Miguel Urlens, y los personajes retratados se han identificado como Sertorio, Julio César, Felipe II, Carlos V e Isabel de Portugal⁴⁵. En la fachada del Hospital

⁴² SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, «La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI», *Mayurqa*, n.º 5, 1971, pp. 99-113.

⁴³ «El discurso del Arte. El retablo de Santo Tomás Cantuariense», *Patrimonio Histórico de Castilla y León*, n.º 9, abril-mayo-junio, 2002. Sin autor.

⁴⁴ LOMBA SERRANO, Concepción, *op. cit.*, 198, pp. 236-253.

⁴⁵ María Teresa Cardesa García en la página 100 de su obra *La escultura del siglo XVI en Huesca*, volumen II, editada en Huesca por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en 1996, interpreta que las figuras que aparecen en el segundo tramo de la escalera son, repetidas, dos de Carlos V y dos de Isabel de Portugal y que las del último tramo son, de izquierda a derecha: María de Portugal, esposa de Felipe II, el propio Felipe II, María Tudor y, enfrentados Felipe II e Isabel de Valois. Pero parece extraño que Carlos V y su esposa se representen dos veces seguidas en la misma escalera. Por otra parte no hay ningún elemento iconográfico que permita identificar a los esposos en estos retratos. Sin embargo, en el recuadro de más a la derecha del último tramo, donde Cardesa ve a Felipe II e Isabel de Valois, sí que la figura del monarca recuerda a modelos con los que frecuentemente se representará al emperador,

de San Marcos de León, se esculpieron los retratos de Carlos V, entre Trajano y Augusto, modelos de heroísmo, e Isabel de Portugal, entre Judit y Lucrecia, modelos de castidad. Posiblemente fueran realizados por Juan de Juni a partir de 1535. La Torre Palleresa también conocida como Castillo de Carcerenya, en la provincia de Barcelona, fue ampliamente reformada por Joan Cardona, canciller de Carlos V, y obispo de Barcelona. En agradecimiento por haber concedido el emperador a su fortaleza el título de castillo, en 1543, Joan Cardona colocó los retratos de Carlos V e Isabel de Portugal sobre el dintel de dos de sus ventanas. En el claustro de la Universidad Guipuzcoana de Oñate también está representado el matrimonio imperial. El obispo Rodrigo Mercado de Zuazola, natural de Oñate, fue el impulsor de la nueva universidad. Su condición de consejero del emperador le permitió obtener, en 1545, la autorización del monarca para impartir los estudios universitarios y la aceptación de su patronazgo. En agradecimiento ordenó esculpir los bustos de Carlos V e Isabel.

El Museo de Huesca conserva en sus fondos sendos tondos de yeso con las efigies frontales de un caballero con barba partida, tocado con sombrero, capa de piel sobre los hombros y collar de gruesos eslabones del que pendía el Toisón de Oro, hoy perdido pero reconocible en la impronta que ha dejado, y de una dama de pelo recogido, amplia frente, collar de cuentas sobre el pecho. Proceden del desaparecido patio de la casa residencial de los canónigos del monasterio-abadía de Montearagón, que se encontraba en la calle de San Lorenzo, número 15, de Huesca. Las características iconográficas de la figura masculina, especialmente la presencia del Toisón, nos inducen a pensar que se trata de Carlos V, por lo que hemos de suponer que su pareja femenina pudiera ser la emperatriz Isabel⁴⁶ (fig. 9).

Especial atención merecen las arquitecturas efímeras levantadas en las ciudades con motivo de las visitas de los monarcas. Suelen adoptar la forma de arcos triunfales bajo los que pasan los regios personajes y su séquito, al modo en que lo hacían los emperadores romanos al regreso

y tanto él como la figura femenina, a la que aparece enfrentado, van vestidos con los atributos imperiales romanos: el *paludamentum* y la fibula imperial, por lo que podríamos interpretar que son Carlos V e Isabel de Portugal.

⁴⁶ Ambas piezas ingresaron en el Museo de Huesca en 1912, con los números de inventario 188 para el busto masculino y 195 para el femenino. Agradezco al director del Museo, Juan Baldellou, y a su conservador, Julio Ramón, el que me facilitaran las imágenes de los tondos.

de sus victoriosas campañas. Los arcos se decoran con pinturas y esculturas que representan a las virtudes, a los homenajeados, a ilustres personalidades del pasado vinculadas al monarca o al lugar visitado, con escudos, emblemas y alegorías de la ciudad o, por último, con personajes bíblicos cuyos actos anticipan o preludian los del rey. Inscripciones con textos alusivos al buen gobierno del monarca, o a determinados acontecimientos transcendentales de su reinado, acompañaban a las figuras. Encontramos ciertos paralelismos entre la fachada del ayuntamiento de Uncastillo y este tipo de manifestaciones que exaltaban al monarca, su acción de gobierno y las virtudes que lo caracterizan, puesto que la portada de la casa consistorial unicastrense se plantea como un arco de triunfo bajo el que hay que pasar, y el resto de la fachada se convierte en un gran retablo parlante que describe las cualidades que debe reunir toda persona que ejerza el poder. Merece destacar, en este sentido, el comentario que hiciera Carlos de Sigüenza y Góngora en su obra *Teatro de las virtudes políticas que constituyen a un Príncipe*.

Es providencia estimable el que a los Príncipes sirvan de espejo donde entiendan a las virtudes conque an de adornarle, los Arcos triumphales, que en sus entradas erigen, para que alli sus manos tomen ejemplo, o su autoridad, y poder aspire a la emulación de lo que en ello se symboliza en los disfraces de triumphos, y alegorias⁴⁷.

Los arcos triunfales adquieren, de esta manera, valores pedagógicos y moralizantes. Incluso se le atribuyen poderes taumatúrgicos, infundiendo sobre aquellos que bajo ellos pasan los atributos que se han representado en sus muros.

La primera vez que a los Príncipes y Gobernadores se les franquean las puertas, sea cuando en ellas estuvieren ideadas las virtudes heroycas de los mayores, para que depuesto alli todo lo que con ellas no conviniere, entren al ejercicio de la autoridad, y el mando adornados de cuantas perfecciones se les proponen para ejemplar el gobierno⁴⁸.

Con motivo de uno de los hechos más trascendentes en la vida de Carlos V, su coronación como emperador de manos del papa Clemen-

⁴⁷ SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Teatro de las virtudes políticas que constituyen a un Príncipe*, México, 1580, p. 3.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 4.

te VII, en Bolonia, el 24 de febrero de 1530, coincidiendo con el treinta aniversario de su nacimiento, se desarrolló un complejo protocolo de exaltación de su persona⁴⁹. Uno de actos de mayor espectacularidad fue la cabalgata que recorrió la ciudad tras la coronación. El emperador y el Papa, a caballo y bajo un suntuoso palio, iban acompañados por nobles, eclesiásticos y tropas de todas las partes del imperio. Desechada la posibilidad de realizar la coronación en Roma, no recuperada todavía del saqueo protagonizado por la soldadesca imperial tres años antes, Bolonia se engalanó como la nueva Roma, disponiendo en el recorrido del cortejo un total de cinco arcos triunfales de corte netamente clásico, tal como nos describe Bartolomé Pérez.

La ínclita ciudad de Bolonia hizo este aparato magnífico a imitación de los antiguos triumphos en que mandó hacer y construir muchos arcos triunfales con memorables títulos en ellos, y en las puertas ymágenes y statuas⁵⁰.

La cabalgata, y los arcos triunfales, fueron dibujados pormenorizadamente por Robert Peril, en 24 estampas xilográficas publicadas en Amberes en 1530⁵¹. En cuatro de los cinco arcos, bajo los que pasó el emperador, se distinguen las imágenes de la Fe, la Esperanza, la Caridad y la Justicia. Sobre la Caridad se distingue un tondo con un personaje barbado y coronado de laurel, con mentón ligeramente prominente, muy similar al de la portada de Uncastillo (fig. 10). Sobre la Justicia, otro tondo nos muestra el busto de una mujer, de frente, con atuendo de la época, que bien podría representar a la emperatriz Isabel (fig. 11). «Carmen Morte García nos señala que en el recuento de bienes del que fuera obispo de Jaca en 1572, Pedro del Frago, natural de Uncastillo, hay un papel largo con la coronación del emperador»⁵², pudiendo tratarse de un ejemplar completo de las estampas de Robert Peril, dato que nos puede hacer suponer que el autor de las esculturas de Uncastillo pudiera haber tenido acceso a este grabado.

Además de la ya aludida entrada del emperador en Sevilla, con motivo de su boda, tenemos noticias de otras recepciones reales en las que

⁴⁹ CONTRERAS, José de, Marqués de Lozoya, *La coronación imperial de Carlos V*, Madrid, 1958.

⁵⁰ PÉREZ, Bartolomé, *La maravillosa y triunfal entrada del Invictissimo Cesar...*, Sevilla, 1530, transcrito por PAZ Y MÉLIZ en 1922, p. 212.

⁵¹ Una colección completa de los grabados de Peril se conserva en la Graphische Sammlung Albertina de Viena.

⁵² MORTE GARCÍA, Carmen, «El testamento y la colección del obispo don Pedro del Frago (c. 1500-1584)», *Artigrama*, n.º 2, 1985, p. 72.

hubo profusión de decoraciones efímeras. Me refiero a la que se realizó en Palma de Mallorca en 1541, descrita en el *Libre de la benaventurada vinguda del Emperador y Rey don Carlos en la sua ciutat de Mallorques*, impreso en 1542, y a las que se relatan en el viaje que realizara el príncipe Felipe por las posesiones europeas de su padre, entre 1548 y 1551, recogidas en *El felicíssimo viaje del muy alto y poderoso príncipe don Felipe*, escrito por Juan Christóval Calvete de Estrella, con las que se homenajean tanto al heredero como al emperador.

En Mallorca se ensalza a Carlos V como nuevo Hércules, en el arco erigido por la ciudad, y como caballero que pretende alcanzar la virtud, no ya en el sentido clásico sino en el cristiano, en el arco sufragado por el Cabildo catedralicio, donde aparecen, como en Uncastillo, las tres virtudes teologales y las cuatro cardinales.

Respecto al viaje que realizara el futuro Felipe II por las posesiones europeas, todo él se plantea como una exaltación de las virtudes y actos gloriosos realizados tanto por el príncipe como por su padre. Especialmente, como Fernando Checa señala acertadamente, se aprecia la especial intención de mostrar al emperador como gobernante que recupera la idea imperial de la *pax romana*, al igual que hiciera el primer emperador, César Augusto⁵³. Esta vinculación con el pasado romano explica la frecuencia con la que Carlos V será representado en monedas y grabados contemporáneos con atuendo romano imperial, tal como aparece en el tondo de Uncastillo.

Otra de las constantes que se repetirá en los arcos triunfales de las ciudades visitadas por el príncipe heredero será la de vincular al emperador con las virtudes cardinales y teologales. Así en Arras, en un arco, bajo la efigie sedente de Carlos V se podía leer en latín: «Porque se guarde justicia y no se haga agravio a los pobres y necesitados, estaré sobre aviso», texto que nos recuerda a los consejos que da a su esposa Isabel durante la regencia de 1535. Junto al emperador se disponen las virtudes de la Prudencia y la Justicia. La primera con el letrado: «Aquellos que se gobiernan con sabiduría, hacen todas las cosas con maduro consejo». La segunda con el texto: «La justicia le acompañará e irá delante de él»⁵⁴. También en Arras se hará una pequeña teatralización sobre un

⁵³ CHECA, Fernando, *Imágenes para un cambio de reinado. El felicíssimo viaje del muy alto y poderoso príncipe don Felipe*, Madrid, 2001, pp. CXV-CLXXVIII.

⁵⁴ CALVETE DE ESTRELLA, Juan Christóval, *op. cit.*, pp. 294.

tablado, en la que aparecerá un personaje caracterizado como el emperador y cuatro doncellas representando a las cuatro virtudes cardinales, cada una con una cartela escrita en latín, con títulos alusivos al heredero Felipe. En la que porta la Fortaleza se leerá: «Mi mano le ayudará y no se aprovechará el enemigo de él». La de la Justicia dirá: «El primogénito pondré más alto que los reyes de la tierra». La Prudencia indicará: «Será ensalzada su cabeza», y, por último, la de la Templaza rezará «Padre no como yo quiero sino como vos»⁵⁵. Lo mismo sucederá en Gante, donde se realizarán cuatro espectáculos dedicados a cada una de las virtudes cardinales. En el primero, el de la Prudencia, una doncella portaba en su mano derecha un «muy claro espejo». El escenario estaba presidido por un friso en el que se leía: «La Prudencia, princesa de las virtudes, pone toda su diligencia y cuidado en las cosas honestas dignas de ser conocidas». El segundo escenario estaba dedicado a la Justicia. Sobre el tablado una joven portaba en su mano derecha «una espada desnuda y en la siniestra el peso y la balanza». Un letrado bajo el escudo imperial decía: «La Justicia reparte las cosas que la Naturaleza había hecho comunes, dando a cada uno lo suyo; al Príncipe, al pueblo y a la patria». El tercer escenario, el de la Fortaleza, mostraba un letrado con la inscripción: «La fortaleza se ve en los peligros que se emprenden con honestidad, para repeler las injusticias». Por último, en la cuarta representación, la de la Templanza, se podía leer: «La Templanza trae consigo un sosiego de las perturbaciones del ánimo y una hermosísima medida de las cosas, para que el hombre vencido del apetito no desampare la virtud». Pero donde hubo un recibimiento espectacular fue en Amberes. Allí se levantaron hasta doce arcos de triunfo y se representaron ocho espectáculos⁵⁶. Uno de los arcos más sobresalientes fue el denominado *De los Españoles*, en el que, nuevamente, se dispusieron esculturas de las siete virtudes.

Observamos que existen ciertos paralelismos entre los arcos triunfales y la fachada de la casa consistorial de Uncastillo, que actúa como un escenario en el que las virtudes representan su papel de exaltación de los valores que deben hacerse presentes en los ediles y los monarcas.

Para terminar esta relación de edificios civiles y arquitecturas efímeras, en los que se representan a los emperadores, o se les pone en relación

⁵⁵ *Ibidem*, p. 288.

⁵⁶ Los arcos fueron dibujados y publicados por Cornelio Schryver con el título *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Princ. Caroli V Caes. F. Am. MCCCCXLIX*, editado en Amberes en 1550.

con las virtudes teologales y cardinales, debemos volver a mencionar la casa consistorial de Tarazona, donde en un largo friso de figuras de yeso en alto relieve, que recorre toda la longitud de la fachada, atribuido a Alonso González, se reproduce la cabalgata de la coronación imperial en Bolonia, en la que aparece el emperador a caballo, bajo palio, acompañado del papa Clemente VII, junto a todo su séquito, tomando como modelo las láminas que el grabador Nicolas Hogenberg realizara en 1530⁵⁷. Es especialmente interesante para nosotros destacar, en relación con los relieves de Uncastillo, que el friso se realizaría a principios de la década de 1560, fecha en la que ya había fallecido Carlos V y reinaba Felipe II.

Los posibles retratos Carlos V e Isabel de Portugal en la casa consistorial de Uncastillo

Hemos visto hasta ahora cómo los bustos de Carlos V y de Isabel de Portugal, juntos, o por separado, fueron representados, con relativa frecuencia, en diversas arquitecturas civiles, en ocasiones asociados a las figuras de las virtudes. A partir de ahora analizaremos las imágenes concretas que aparecen en las enjutas del arco de entrada de la casa consistorial de Uncastillo, y las compararemos con representaciones coetáneas de la pareja imperial, al efectos de considerar como posible la hipótesis de que ambos tondos se correspondan con las efigies de Carlos V y su esposa Isabel.

Recordemos que el tondo masculino nos presenta el retrato de un personaje de edad madura, con el pelo y barba rizados, esta partida en dos en el mentón, poblado bigote, boca levemente abierta, como si el labio inferior fuera más prominente que el superior, marcando un leve prognatismo (fig. 5). Ciñe una corona de laurel que recorre la base del cráneo y las sienas, llegando hasta las cejas. Los pómulos están marcados en el enjuto rostro, lo que le confiere cierto aspecto de ancianidad. Los ojos miran al frente, al tondo de la figura femenina, son profundos y serenos, circundados por los párpados, el inferior marcando una sutil ojera. La nariz es ligeramente aguileña, aunque no podemos afirmar si en origen o como consecuencia de la posterior erosión. La oreja sigue la proporción clásica de tener una longitud similar a la de la nariz. El

⁵⁷ CRIADO MAINAR, Jesús, *El Ayuntamiento de Tarazona y la cabalgata triunfal de Bolonia*, Ayuntamiento de Tarazona, 2003.

cuello es firme y robusto. Los hombros y el pecho están cubiertos por el *paludamentum*, que se anuda sobre el hombro derecho. La escultura presenta pérdidas, por la acción de la lluvia, en la zona del cabello y en la frente. También quedan restos de cal blanca en los huecos del cabello y coronal de laurel, testigos de algún antiguo encalado general de la portada.

Nos encontramos ante un rostro que presenta cierta idealización, aunque con los suficientes rasgos individualizadores como para relacionarlos con una persona concreta. Se trata del retrato de una alta dignidad, ataviada con atributos propios de un emperador, que aparenta una edad próxima a los sesenta años, con una ligera prominencia del maxilar inferior que le obliga a mantener la boca abierta. Acudamos a las descripciones del aspecto físico, y del carácter, que hacen de Carlos V algunos de sus contemporáneos para compararlas con el tondo unicastrense.

El pintor portugués Francisco de Holanda, en su tratado *De la pintura antigua*, publicado en Lisboa en 1548, nos dice de Carlos V:

Mas hay ciertas genealogías de Príncipes y Reyes, como son el Rey Nuestro Señor y lo que fue el emperador Carlos y sus descendientes, los cuales tienen el bezo de abajo un poco descuidado y relevado hacia fuera, lo cual denota majestad y aunque en alguna manera parece abrirse la boca no por eso descubre los dientes sino quedan disimulados⁵⁸.

El médico, eclesiástico, diplomático papal e historiador italiano Paolo Giovio, en su *Historiae*, editada en Florencia en 1552, hace una descripción laudatoria del emperador, en la que incluso los defectos físicos son ensalzados como rasgos de nobleza:

Nunca su espíritu brillante, noble, fuerte, estuvo distraído por un ataque de cólera ni tentado por un deseo ciego de venganza; ninguna debilidad humana se apoderó de él hasta el punto de hacerle olvidar sus deberes. Para que nada quede omitido hay que decir que su rostro irradiaba una placidez plateada y agradable, tenía los ojos azules y acogedores; no había en ellos ningún rastro de agría severidad que les diera un aspecto terrible, revelaban incluso

⁵⁸ HOLANDA, Francisco de, *De la pintura antigua (1548)*, versión de Manuel Denis (1563), reeditada por la Real Academia de San Fernando en 1921, con anotaciones de Javier Sánchez Cantón, p. 272.

una timidez natural y una modestia viril. La nariz era ligeramente aguileña, lo que en los reyes de Persia era tenido por un signo de grandeza de espíritu, como se observaba en la Antigüedad; el mentón le sobresalía algo en demasía, lo que le restaba encanto a su cara; pero lo que proporcionaba mayor gravedad era su barba rizada y rubia, y el brillo de oro pálido de sus cabellos, cortados resiguiendo el óvulo del rostro a la maneta de los emperadores romanos⁵⁹.

El cronista aragonés Joseph Lupercio Panzano, en sus *Anales de Aragón desde el año mil quinientos y cuarenta del nacimiento de nuestro redentor, hasta el año mil quinientos cincuenta y ocho*, publicados en Zaragoza en 1705, recoge en parte los comentarios que hiciera Paolo Giovio ciento cincuenta años antes, lo que nos indica la pervivencia a lo largo de los siglos de una determinada imagen física, y moral, del emperador.

Fue Carlos V de mediana estatura, el rostro de color plateado, y agradable, los ojos azules, la nariz aguileña, señal de grandeza de ánimo, como observaron los persas en sus reyes, el lavio inferior caído, herencia de los Austrias, y conducto por donde el golpe de sus benignidades se derrama, la barba rubia y crespa, el cabello dorado, el pecho espacioso, las manos robustas, y grandes, las piernas derechas y nervosas, galantes en el paseo, fuertes en la brida; nadie anduvo a cavallo mejor que él en su tiempo. Era de costumbres suaves y de conversación dulce, de llaneza increíble, tanto, que sus enemigos vencidos, eran pregoneros de su humanidad, ni le mando la ira, ni le inflamó la venganza, tuvo un corazón superior a todos los sucesos. Movi6 la guerra con el ánimo de la Paz, temieronle y amaronle todos; ayud6 a sufrir la sed y el hambre a sus soldados, sufriendola él primero; no se retir6 a su tienda, sin visitar antes a sus capitanes. Venció la disciplina militar de Fabricios. Cipiones, y Camilos [...] ⁶⁰.

⁵⁹ Tomado de PÉREZ, Joseph, *Carlos V, soberano de dos mundos*, Ediciones B, Barcelona, 1998, p. 132.

⁶⁰ LUPERCIO PANZANO, Joseph, *Anales de Aragón desde el año mil quinientos y cuarenta del nacimiento de nuestro redentor, hasta el año mil quinientos cincuenta y ocho*, Zaragoza, 1705, pp. 30-31.

Es interesante comparar la descripción que hace Lupercio Panzano de las bondades morales del emperador con el retrato de un buen príncipe que, en *La Educación del Príncipe Cristiano*, hace Erasmo de Róterdam: «Descríbale, pues, un ser celeste más semejante a una divinidad que a un hombre [...] que vele por todos, que no tenga nada como más importante y querido que la república, que tenga un ánimo más que paternal para con todos [...] que tenga preparadas recompensas para todos los buenos, perdón para los malos, con tal que tengan propósito de la enmienda, que desee servir tan generosamente a sus ciudadanos, que si fuese necesario,

El embajador de Venecia ante la corte de Carlos V, Federico Badoaro, hace en 1557 un informe sobre el gobierno del emperador y la situación de sus reinos y posesiones, introduciendo algunos rasgos biográficos y descriptivos de su aspecto físico a una edad ya madura:

En sus hechos y en sus palabras, el Emperador ha demostrado la mayor adhesión a la fe católica; durante toda su vida ha oído una o dos misas diariamente, ahora oye tres, de las cuales una por el alma de la Emperatriz y otra por la reina madre [...]

Tiene la frente amplia, los ojos azules y la expresión enérgica, la nariz aguileña y un poco torcida, la mandíbula inferior larga y ancha, lo que le impide unir los dientes y hace que no se entienda con claridad el final de las palabras que pronuncia. Los dientes de delante son escasos y cariados; su tez es bella, su barba corta, erizada y canosa⁶¹.

Otro embajador veneciano, Contarini, describía, en 1525, el maxilar inferior del emperador.

Tan ancho y tan largo que no parece natural de aquel cuerpo, sino postizo, donde sucede que no puede, cerrando la boca, unir los dientes inferiores con los superiores [...] de donde en el habla, máxime al terminar la cláusula, balbucea alguna palabra, la cual frecuentemente no se entiende muy bien⁶².

Comprobamos cómo determinadas descripciones de personas contemporáneas a Carlos V, que incluso lo conocieron personalmente, coinciden con los rasgos que presenta el relieve objeto de este estudio: barba rizada, ojos acogedores, rostro agradable pero a la vez enérgico, dificultad para cerrar la boca. Es, sin duda, el defecto de su prognatismo, es decir, la prominencia de su mandíbula inferior, el que más se destacará, tanto en las crónicas como en determinados retratos del emperador. Será precisamente en los de su niñez y juventud donde más se aprecie, no porque con la edad disminuyera, sino porque la pintura flamenca de principios del siglo XVI se caracteriza por su realismo, y porque la

no dude en desvelarse por la seguridad de ellos aún con riesgo propio; que considere como ganancia propia el beneficio de la patria; que se desvele siempre para que los demás puedan dormir profundamente». *La Educación del Príncipe Cristiano*, Editorial Tecnos, Madrid, 2007, p.42.

⁶¹ Tomado de GACHARD, L.P., *Carlos V y Felipe II a través de sus contemporáneos*, Colección Cisneros, Ediciones Atlas, Madrid, 1944, p. 24.

⁶² Tomado de FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Carlos V, el César y el hombre*, Madrid, 1999, p. 166.

dignidad del retratado no había alcanzado todavía un rango tan elevado como para que su imagen sea objeto de manipulación idealizadora. Es a partir de la asunción de los títulos de realeza, y más concretamente del imperial, cuando pintores y grabadores tienden a disimular el prominente mentón, ayudados, en parte, por el propio emperador al dejarse una tupida barba y cortarse la melena, tal como acertadamente señala Miguel Falomir Faus, con el doble objetivo de asimilar la imagen de los emperadores romanos, especialmente de Marco Aurelio, a quien admiraba, y de ocultar su acusado prognatismo⁶³. Por otra parte, a partir del cada vez más completo conocimiento de los textos de la cultura clásica y de las reflexiones que en ellos se hacía sobre el arte y la estética, los artistas del siglo XVI abandonan el realismo de tradición tardogótica, siguiendo, entre otros, a León Battista Alberti, que en su *De la pintura y otros escritos sobre arte* alude a la tendencia de los artistas de la Antigüedad a disimular los defectos físicos de los monarcas a los que retrataban, corrigiéndolos, pero manteniendo la semejanza⁶⁴. Asumen así las ideas de autores como Plinio o Quintiliano, que narran el episodio en el que Apeles retrató de perfil al rey Antioco para no mostrar su ojo tuerto. Siguiendo este ejemplo los artistas debían poner en práctica la *disimulatio* en los retratos de personajes ilustres, de manera que la realidad quedaba supeditada al *decoro*⁶⁵. Este espíritu estará presente en prácticamente toda la retratística áulica, a partir de la segunda década del siglo XVI, especialmente patente en los retratos que Tiziano y los hermanos Leolini realicen del emperador y su familia, y explicaría que en el tondo de Uncastillo se señale el rasgo peculiar del prognatismo de una manera sutil, simplemente con la abertura de la boca y el adelantamiento del labio inferior⁶⁶.

⁶³ FALOMIR FAUS, Miguel, «En busca de Apeles. Decoro y verosimilitud en el retrato de Carlos V», *Carlos V, retrato de familia*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 157-179.

⁶⁴ «Apeles pintaba siempre a Antígono por el lado en el que no tenía el defecto del ojo [...] dicen que Pericles tenía la cabeza muy larga y sumamente fea, por lo qual nunca le pintaron ni le esculpieron con ella desnuda, como a los demás, sino siempre con morrión. Además refiere Plutarco, que los Pintores Antiguos quando tenían que pintar un Rey, si este tenía en su semblante algún defecto, le representaban siempre con la mayor semejanza que podían, mas no ponían la deformidad, sino que la enmendaban en lo posible. Esta modestia y decoro se debe observar en un quadro de historia, descartando o coonestando todo lo que sepa a obscenidad». Tomado de *El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, traducido e ilustrado con algunas notas por Don Diego Antonio Rejón de Silva, Imprenta Real, Madrid, 1784, edición facsímil del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1980, p. 238.

⁶⁵ PLINIO, *Historia Natural*, lib. XXXV, cap. XXXVI, 27. QUINTILIANO, *Instituciones Oratoria*, lib. II, cap. XIV-II.

⁶⁶ Giovanni Paolo Lomazzo, en su *Trattato dell'arte Della pintura, scultura et architettura*, publicado en Milán en el año 1584, también señala que el retrato de un emperador, rey o príncipe debe reflejar su «majestad y tener un aire conforme en tanto grado que inspire

Respecto al atuendo, ya hemos señalado la vinculación que sus contemporáneos hicieron entre Carlos V y determinados emperadores romanos. Erasmo de Róterdam, nombrado en 1515 consejero del entonces príncipe, por el Canciller de Bramante Jean de Sauvage, ya le aconseja, en su libro *La Educación del Príncipe Cristiano*, seguir los ejemplos de Octavio, Trajano, Antonio Pío y Alejandro Mamea⁶⁷. Pero si a alguien hemos de atribuir el establecimiento de una estrecha vinculación entre Carlos V y los antiguos césares romanos, en especial con Marco Aurelio, es a Antonio de Guevara. Clérigo, humanista e historiador, fue nombrado por el propio emperador, en 1521, predicador de su casa. Su relación fue tan estrecha que a él se atribuyen los discursos que el monarca pronunciara en las Cortes de Monzón de 1528, en repuesta al desafío de Francisco I, y en Roma, en 1536, ante el Papa, una vez acabada su campaña africana y al inicio de la tercera guerra contra el rey francés, siendo el predicador en los funerales de la emperatriz Isabel, celebrados en Toledo en 1536. Antonio de Guevara escribió la biografía de Marco Aurelio titulada *El libro áureo de Marco Aurelio*, publicada en Sevilla en 1528, y dedicada a Carlos V. En su prólogo le insta a seguir el ejemplo de los buenos *príncipes* del pasado como Licurgo, Marco Marcello, Julio César, Octavio, Tito, Trajano y muy especialmente el de Marco Aurelio⁶⁸.

De todos los buenos Príncipes, que arriba puse en el cartel de la justicia, el postrero que nombré fue a nuestro Marco Aurelio para que quedase por mantenedor de la tela, porque dado caso que de muchos Príncipes leemos notables cosas que hicieron, digo que son para las leer, y saber, mas todo lo que dixo, y hizo Marco Aurelio es digno de saberle; y necesario de imitar [...] Ha sido mi intención, Sereníssimo Príncipe, persuadiros a imitar y seguir no a todos, no a muchos, no a pocos, sino a uno; y si a uno, a este solo Marco Aurelio, con las virtudes del qual igualaron pocos o ninguno [...] A este sabio filósofo y noble Emperador tome Vuestra Magestad por ayo en su mocedad, por adalid en sus guerras, por guión en sus jornadas, por amigo en sus trabajos, por exemplo

nobleza y gravedad; aunque naturalmente no la poseyera [...] cubriendo los defectos del natural, como se ve de hecho en los pintores antiguos, los cuales solían siempre disimular las imperfecciones naturales con arte».

⁶⁷ ERASMO DE RÓTERDAM, *Op. cit.*, p. 98.

⁶⁸ GUEVARA, Antonio de, *El Libro Aureo de Marco Aurelio y Relax de Principe*, Edición de Carlos Sánchez, Madrid, 1650, pp. 12-14.

en sus virtudes, por maestro en sus ciencias, por blanco en sus deseos y por competidor en sus hazañas⁶⁹.

Y, a continuación, Guevara enumera las múltiples virtudes de Marco Aurelio dignas de ser imitadas.

Ved, Sereníssimo Príncipe, la vida deste Príncipe y veréis quán claro fue en su juicio, quán recto en su iusticia, quán recatado en su vida, quán agradecido a sus amigos, quán sufrido en los trabajos, quán disimulado con los enemigos, quán severo con los tirannos, quán pacífico con los pacíficos, quán amigo de sabios y quán émulo de simples, quán venturoso en sus guerras y quán amigable en las pazes; y sobre todo quán alto en sus palabras, y quán profundo en sus sentencias⁷⁰.

Por otra parte Guevara establece una intencionada relación entre los emperadores romanos de origen hispano: Trajano, Teodosio y Marco Aurelio, con Carlos V, al que califica como *el cuarto* emperador⁷¹. El establecimiento de vínculos, incluso de estirpe, entre los emperadores de la Antigüedad y medievales con Carlos V fue una constante durante su reinado, redactándose crónicas y genealogías que deseaban demostrar las relaciones y parentescos, como la *Historie del Empereurs d’Austriche*, editada en 1554, en la que se entronca a Carlos V con Julio César, Tiberio, Vespasiano, Constantino, primer emperador cristiano, y con Carlo Magno, germen del Sacro Imperio Germánico. En 1560, en Amberes, el grabador Goltzio, imprime *Los vivos retratos de todos los emperadores, desde Julio Cesar hasta el emperador Carlos V*, donde este aparece de perfil, coronado de laurel, con armadura a la romana, dentro de un tondo con la inscripción IMP.CAES.CAROLUS.V.AUG, *augusto emperador, cesar Carlos V* (fig. 12).

Tampoco los artistas escaparon a la tentación de comparar a Carlos V con Marco Aurelio⁷². Como bien ha señalado Fernando Checa, para el retrato ecuestre titulado *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, Tiziano se

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 12-13.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 14.

⁷¹ «El Emperador Trojano, y el Emperador Marco Aurelio, y el emperador Teodosio fueron naturales de España, de manera que tenemos tres Emperadores ya muertos, y V. Magestad que es el cuarto». *Ibidem*, p.13. En realidad Marco Aurelio nació en Roma en el año 121 d.C. aunque en el seno de una familia patricia procedente de la Bética hispana.

⁷² FREEDMAN, Luba, *Titian’s portraits through Aretino’s lens*, The Pennsylvania State University, 1995, pp. 125-130.

inspiró en la escultura capitolina del emperador romano, si bien tamizada por la alegoría cristiana y erasmista del *miles Christi*, el soldado cristiano que defiende la religión⁷³. Ciertamente el busto de la portada de la casa consistorial de Uncastillo nos recuerda la iconografía de Marco Aurelio, especialmente en el pelo y la barba rizada (fig. 13), siendo numerosos los retratos de Carlos V en los que aparece laureado y con atuendo a la romana, bien con coraza, bien con *paludamentum*. En 1531 Bernard van Orley realiza una serie de grabados, en los que el emperador es protagonista. El titulado *Febrero* nos muestra a la pareja real, vestidos a la romana, con cetro y corona, en lugar de laurel. En la serie de grabados que realizara Maerten van Heemskerck, en 1543, dedicados a *Las victorias de Carlos V*, el titulado *El duque de Cleves derrotado y perdonado por Carlos V*, el emperador presenta una imagen totalmente romana, con laurel, coraza y *paludamentum*, rostro sereno pero grave, en posición de tres cuartos, donde, al igual que en Uncastillo, también se ha remarcado el labio inferior bajo el bigote (fig. 14). Ya hemos citado más arriba el medallón que dibujó Robert Peril en uno de los arcos triunfales que decoraban Bolonia con motivo de la coronación imperial (fig. 10). Si bien carecemos de ninguna descripción que identifique el rostro con el de Carlos V, su prominente labio inferior y la semejanza con otros dibujos, como el que hiciera Battista Agnese para decorar su *Atlas*⁷⁴, en 1544 (fig. 15), nos permite afirmar que estamos ante la imagen del emperador. Ambos nos ofrecen el mismo modelo que el personaje retratado en Uncastillo: pelo y barbas rizados, boca entreabierta, marcado bigote, corona de laurel y *paludamentum*.

No obstante, será en las monedas y medallas donde encontremos más paralelismos entre los retratos de Carlos V y el tondo de Uncastillo, especialmente en las italianas, o realizadas por italianos en España, como es el caso de los hermanos Leoni. Las monedas recuperan la tradición de los retratos imperiales romanos, siendo frecuente encontrar casos en los que se represente el perfil de Carlos V coronado con laurel y vestido a la

⁷³ CHECA CREMADES, Fernando, «El retrato del rey», *Carlos V. Retratos de familia*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 139-155.

⁷⁴ El cartógrafo genovés Battista Agnese realizó para Carlos V, hacia 1544, un atlas mundial compuesto por 14 grandes láminas precedidas por una alegórica en la que, a la derecha, aparece un medallón con el perfil de Carlos V, bajo el que se dispone un óvalo, orlado de espigas de trigo, ramas de olivo y palmas, en el que se aprecia a Dios en los cielos entregando la bola del mundo a un joven y rubio guerrero. Se trata, tal como reza en una cartela inferior, de Felipe, hijo del Augusto Carlos, optimo príncipe por la providencia. El *Atlas* fue un regalo del emperador a su hijo heredero.

romana, bien con coraza o con *paludamentum*. Los casos más representativos son: medio ducado de plata de Nápoles (fig. 16), dos escudos de oro (fig. 17) y 25 sueldos de 1552 (fig. 18) de la ceca de Milán, el último atribuido a Leone Leoni. También de este escultor son varias medallas, una de plata, realizada entre 1542 y 1545, y otras de bronce fechadas en 1547 (fig. 19) y 1581 (fig. 20).

A la vista de estos ejemplos podemos deducir que el artista que realizó el busto de Uncastillo, bien pudo inspirarse en alguna de las monedas que circulaban por el imperio, o en medallas conmemorativas, aunque en nuestro caso se obvia la coraza, posiblemente para recalcar del personaje su dignidad de gobernante o de filósofo, más acorde con la funcionalidad del edificio y con el resto de la iconografía representada en la casa consistorial de Uncastillo.

Pasemos ahora a estudiar el tondo que representa a la mujer. Se trata de una figura ataviada, tanto en su tocado, como en su vestido, a la moda de mediados del siglo XVI. El rostro aparenta una treintena de años, sin arrugas ni rasgos especialmente definitorios que lo individualicen. Estamos ante el retrato idealizado de una bella dama de alto estatus social. Su pelo está recogido en la zona occipital por una redecilla. Una trenza, o pañuelo torsionado, circunda el cráneo desde la nuca. El peinado lleva raya en medio. Desde la frente, y hasta la zona superior de las orejas, el pelo está rizado, cayendo unos tirabuzones sobre las sienas. Se trata de un peinado habitual a mediados del siglo XVI y muy similar al que lleva el retrato que hiciera Tiziano de una joven, identificada por algunos como su hija Laviana, conservado en el Museo Nazionale di Capodimonte de Nápoles (fig. 21). El cuello se cubre por una gorguera alta terminada en lechuguilla. El cuello del vestido se cierra con un botón en forma de roseta. La nariz está erosionada en su punta y el resto del rostro muestra algunas pérdidas en su originaria superficie lisa.

Las no muy numerosas descripciones contemporáneas que conocemos de Isabel de Portugal siempre destacan su belleza física y rectitud moral. Alonso de Santa Cruz, en su *Crónica del Emperador Carlos V*, dice:

Era la emperatriz blanca de rostro y de mirar honesto y de poca habla y baja, tenía los ojos grandes, la boca pequeña, la nariz aguileña, los pechos secos, de buenas manos, la garganta alta y hermosa, era de su condición mansa y retraída más de lo que era menester. Honesta, callada, grave, devota, discreta y no entrome-

tida; y esto era en tanta manera que para sí aun no quería pedir nada al Emperador ni menos rogarle cosa por otros, de manera que podemos decir haber el Emperador hallado mujer a su condición⁷⁵.

Prudencio de Sandoval, aunque no conociera a la emperatriz en vida, recoge el parecer de los que sí lo hicieron, volviendo a destacar su belleza y el pesar que causó su muerte que, como la de los grandes personajes de la historia, estuvo precedida por extraordinarios acontecimientos astronómicos, como un eclipse y la aparición de un cometa⁷⁶.

[...] los que la conocieron dicen, que era hermosísima, y en sus retratos que agora vemos se echa bien de ver, que lo son mucho con aver en ellos la diferencia que hay de lo vivo a lo pintado, y si era hermosa en el cuerpo, mucho más lo fue en el alma. Fue muy llorada su muerte en España [...] Sintió más que todos el Emperador la muerte de su muy cara y amada muger, que estimaba mucho su dulce y santa compañía⁷⁷.

María José Redondo Cantera ha estudiado diversos aspectos de la personalidad de Isabel, especialmente su formación. Afirma que la emperatriz era una mujer culta, como lo demuestra el inventario de su biblioteca, en la que además de abundantes libros de culto, oración, meditaciones de santos y hagiografías, había textos de filosofía, pensamientos de Marco Aurelio, música, gramática, historia y el *Enchirium* de Erasmo⁷⁸. También sabemos que durante su estancia en Valencia, alojada en las posesiones de Francisco de Borja, participó en las tertulias literarias de la llamada *Academia de los Nocturnos*, en donde se la comparaba con Leda, leyendo textos clásicos como las *Églogas* de Virgilio⁷⁹.

⁷⁵ SANTA CRUZ, Alonso de, *Crónica del Emperador Carlos V*, edición de BLÁZQUEZ Y DELGADO AGUILERA, Antonio, y BELTRÁN Y ROSPIDE, Ricardo, Real Academia de la Historia, Madrid, 1920, tomo II, p. 230.

⁷⁶ «Doce o trece días antes de que falleciese la emperatriz se vió en España una terrible eclipse de sol a diez y ocho del mes de abril, y luego un cometa crinito que por treinta días estuvo encima de Occidente a la parte de Portugal, que según suele suceder en las muertes de los grandes Príncipes lo uno y lo otro fue pronostico de la muerte digna de lágrimas de la Emperatriz». SANDOVAL, Prudencio, *Historia de vida y hechos del Emperador Carlos V*, segunda parte, Zaragoza, 1634, p. 371.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 372.

⁷⁸ REDONDO CANTERA, María José, «Formación y gusto de la emperatriz Isabel de Portugal», *IX Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid, 1999.

⁷⁹ MERINO PEDAL, Esther, y BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo, *Isabel de Portugal, la reina invisible*, Ávila, 2000, p. 103.

Como hemos comentado más arriba, Isabel también tuvo responsabilidades de gobierno durante las frecuentes ausencias de su esposo de los reinos hispanos, que sumaron un total de 6 de los 13 años de su matrimonio. Fue Gobernadora de Aragón en tres ocasiones, aunque sus estancias en este reino fueron escasas. La más prolongada coincidió con el viaje que realizó para recibir a su esposo en Barcelona, en marzo de 1533. A la ida pernoctó varios días en Zaragoza, jurando el 6 de marzo en la catedral de La Seo la Lugartenencia General del Reino. A la vuelta acompañó al emperador a las cortes que se celebraron en Monzón, que se prolongaron a lo largo del mes de septiembre.

Durante su estancia en Zaragoza, en compañía del príncipe Felipe, se programaron diversos actos para agasajar a la familia real. Llegaron el 4 de marzo al palacio de la Aljafería, saliéndole al encuentro 1.300 labradores, diputados, jurados, lugarteniente y el Justicia⁸⁰. Dos días después hicieron su entrada en la ciudad por la puerta del Portillo, alojándose en el palacio arzobispal. La emperatriz hizo el recorrido montada sobre una mula y bajo palio, recibiendo las alabanzas del vecindario que destacaba su belleza. La ciudad se engalanó, y se dispusieron durante el recorrido arcos triunfales y escenarios para representaciones. En el Portillo se levantó un arco en el que se representaban a Judas Macabeo y a Carlos V, junto a una cartela en la que se leía el poema:

Con muy mayor merecer
es llamado vencedor
nuestro Carlos emperador
pues os pudo a vos vencer⁸¹.

En la puerta Cinegia, actual plaza de España, junto al túmulo que recordaba el lugar de sacrificio de los innumerables mártires de Zaragoza, se efectuó una recitación de la vida de Santa Engracia, escrita por el literato jaqués Fernando Basurto, por parte de una joven que, vestida como la virgen mártir, entregó al final del acto una corona a la emperatriz. Finalmente en la plaza del Mercado hubo danzas por parte de jóvenes que portaban arcos en las manos y tiestos de flores en la cabeza. Los siguientes días los dedicó Isabel a visitar la catedral de La Seo y el templo de Nuestra Señora del Pilar. El buen recuerdo de la labor gobernadora de la

⁸⁰ VALES FRAILDE, Javier, *La emperatriz Isabel*, Aguilar, Madrid, 1944, p. 379.

⁸¹ *Ibidem*, p. 380.

emperatriz ha permanecido en la historiografía aragonesa, mereciendo los calificativos de apta, sagaz, discreta, prudente y excelente consejera del emperador⁸², opinión que ya tenía el propio Carlos V, según deducimos de las palabras que se recogen en el escrito de los poderes que otorgó a su esposa con motivo de su marcha a la campaña de Túnez en 1535.

Conociendo las excelentes virtudes, prudencia y grandes cualidades que para esto concurren en la serenísima, muy alta y poderosa Emperatriz y Reina Doña Isabel, nuestra muy cara y muy amada mujer, y el amor que a estos vuestros reinos y súbditos tiene, que es el mismo que Nos tenemos, que así por consiguiente es de ellos amada, reverenciada y acatada, y la experiencia que tenemos de su buena y loable gobernación y administración en la dicha ausencia pasada que hicimos de estos reinos, habemos deliberado dejarla y que quede en nuestro lugar en dichos reinos⁸³.

Pero si de Carlos V conservamos numerosos retratos y una amplia colección numismática, no ocurre lo mismo con Isabel de Portugal. Tanto es así que el propio emperador deseando tener un retrato de su esposa una vez fallecida, se vio obligado a solicitar a su hermana Margarita de Austria un cuadro, en el que aparecía la emperatriz, para que le sirviera de modelo a Tiziano. Las primeras pinturas en las que se representa a Isabel de Portugal son retratos familiares incluidos en escenas religiosas, como *La Fons Vitae*, de la Santa Casa de la Misericordia de Oporto, atribuido tanto a Colin de Coter como a Jan van Orley, o *La Virgen de la Misericordia*, hoy en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa, pintado por Jan Provost hacia 1515. En ambos casos se la representa como una adolescente sin rasgos de individualización, puesto que sus autores no debieron trabajar del natural. Otro cuadro conservado en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, fechado en 1523 y atribuido a Jan Gossaert, ha sido interpretado como un retrato de una joven Isabel representada como María Magdalena (fig. 22). Esta imagen es especialmente interesante para nuestro estu-

⁸² SOLANO COSTA, Fernando, «Carlos I de Aragón», *Aragón en su Historia*, Zaragoza, 1980, p. 232.

NAVARRO LATORRE, José, «Isabel de Portugal», *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, 1981, p. 1850.

⁸³ Tomado de FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Fernando, *Carlos V, el César y el hombre*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 594, tomado a su vez del Archivo de Simancas P.R. leg. 26, fol. 36.

dio, puesto que guarda ciertas similitudes con el busto de Uncastillo, como la gorguera, el pelo rizado que cae desde la frente hacia las sienes, y la cinta trenzada. Tal vez a este retrato se parecería el que le presentaron a Carlos V para que conociera a su futura esposa, hoy perdido, pero visto por el embajador polaco ante la corte imperial, lo que le permitió afirmar que «la prometida del emperador debe de ser hermosísima a juzgar por la pintura»⁸⁴. La siguiente pieza que nos puede ayudar a conocer el rostro de Isabel es el ya mencionado relieve de alabastro que se conserva en el Castillo de Gaasbeek, fechado en 1526, y que se supone formó parte de uno de los arcos triunfales con los que fue recibida la pareja imperial en Sevilla, con motivo de su boda. Nos presenta a una joven de rasgos muy suaves y equilibrados, con un peinado de raya en medio, ondulado en su parte frontal y recogido en una trenza sobre la oreja, adornado por una diadema de perlas. Contrasta este rostro bello e idealizado con el de rasgos más personalizados del emperador, entre los que destacan su nariz ligeramente aguileña y la apertura de la boca como consecuencia de prognatismo. Otra pieza que reflejaría con mayor fidelidad el rostro de la emperatriz es una medalla de plata realizada en 1530 en el taller del alemán Matthes Gebel⁸⁵. Aquí Isabel aparece más madura, tendría 27 años, pero repite un modelo de peinado muy similar al anterior, aunque las trenzas sobre las orejas son de menor tamaño (fig. 23). De ese mismo año son los grabados de Robert Peril sobre la gran cabalgata de Bolonia, con motivo de la coronación del emperador. Como ya se ha comentado, en uno de los arcos triunfales, sobre la imagen de la Justicia, hay un tondo orlado de laurel en el que aparece el busto frontal de una bella y joven mujer, con un peinado con la raya en medio, pelo ondulado sobre la frente y tirabuzones que caen delante de las orejas (fig. 11). Ninguna inscripción la identifica como a la esposa del emperador, pero el que haga pareja con la representación, en otro de los arcos, de un perfil coronado de laurel con los rasgos de Carlos V nos permite aventurar que bien podría tratarse de Isabel. Un año más tarde Jörg Breu el Viejo realiza un grabado, conservado en la Graphische Sammlung Albertina Viena, reproduciendo una escena familiar en la que Carlos V y su hermano Fernando I conducen sendos trineos

⁸⁴ Citado en la obra de José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo X*, Tomo I, Junta de Castilla y León, 1999.

⁸⁵ Se conserva un ejemplar en el Museo Victoria y Alberto de Londres con número de inventario A. 384-1910.

en los que se encuentran sentadas sus esposas. Isabel aparece con el rostro girado hacia su cuñada, Ana de Hungría, lleva una redecilla que le sujeta el cabello y sus rasgos faciales no difieren mucho de los de la medalla anteriormente descrita. Lo mismo sucederá con un tondo en madera que realizara Hans Kels en 1537, hoy en el Museo für Kunst und Gewerbe de Hamburgo, en el que vuelve a retratar a las dos parejas comprobando cómo se repite el mismo modelo icnográfico.

Pero será a partir de de 1543, fecha en la que Carlos V encargará a Tiziano la realización de una serie de lienzos en los que se represente a su esposa, cuando se defina la imagen oficial de la emperatriz. En la ciudad italiana de Busseto el emperador entregará a Tiziano el retrato de Isabel, que poseía su hermana María de Hungría, para que le sirviera de modelo⁸⁶. A su vez, el embajador en Venecia, Diego Hurtado de Mendoza, le ayudará con sus recuerdos⁸⁷. A pesar de ello el resultado final no fue del agrado total del emperador⁸⁸, de tal manera que años más tarde, en 1548 en la ciudad de Augsburgo, el propio Tiziano debió retocar la nariz aguileña hasta conseguir el retrato perfecto. Tiziano repetirá el modelo en el retrato de la emperatriz sedente, conservado en el Museo del Prado, el doble retrato de Carlos V y su esposa, propiedad de la Casa de Alba, cuya imagen ha llegado hasta nosotros gracias a la copia que realizara Rubens ya que el original se perdió en

⁸⁶ Sobre el cuadro que sirvió como modelo, hoy perdido, y su autoría ver: REDONDO CANTERA, María José, «Linaje, afectos y majestad en la construcción de la imagen de la emperatriz Isabel de Portugal», *Congreso Internacional Imagen y Apariencia. Noviembre 19 a 21, 2008*, Universidad de Murcia, 2009. CIVIL, Pierre, «La familia de Carlos V. Representaciones y política dinástica», *El linaje del Emperador*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 41-59. ROBLOT-DELONDRE, Louise, «Les portraits d'Isabelle de Portugal. Épouse de Charles Quint», *Gazette des Beaux Arts*, 1909, pp. 435-454. SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, «Choices and consequences: The construction of Isabel de Portugal's Image», *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*, 2005, pp. 145-162. Varios son los pintores a los que se les ha atribuido este cuadro modelo: Willian Scrots, Jacob Seisenegger, Vermeyen, o Diego de Arroyo.

⁸⁷ En una carta que escribe Diego Hurtado de Mendoza al emperador el 5 de octubre de 1545, conservada en el Archivo de Simancas, sección Estado, legajo 1318, folio 40, en la que comunica al emperador que le envía un cuadro realizado por Tiziano y el que ha servido de modelo, se dice «Tiziano es viejo y labra despacio. Ha hecho todo lo que ha sabido y yo dichelo lo que me puedo acordar». Recogido por CLOULAS, Annie, «Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas», *Mélanges de la casa de Velazquez. Tome 3*, 1967, p. 206.

⁸⁸ En la carta de Carlos V que remite a Hurtado de Mendoza, para comunicarle que ha recibido ambos cuadros, fechada el 30 de octubre de 1545, comenta lo siguiente: «[...] y el grande está muy bien y nos ha contentado mucho y lo diréis assi a Ticiano [...] Solo una cosa nos parece que se devra aderezar un poco, es en la nariz, pero porque en lo que Ticiano ha puesto la mano no la ha de poner otro, le habemos mandado y llevarelo para que, quando passare por Italia, el mismo lo adereçe». Archivo de Simancas, sección Estado, legajo 1318, folio 100. Recogido por CLOULAS, Annie, *op. cit.*, p. 207.

el incendio del Pardo de 1604⁸⁹, el retrato de la emperatriz, junto a su esposo, en el cuadro titulado *La Gloria*. El cuadro realizado en Venecia, y retocado en Augsburgo, también desapareció en el incendio de 1604, por lo que solamente podremos hacernos idea de cómo era gracias a un grabado que realizara Pieter de Jode en 1550. Es muy similar al lienzo que nuevamente realizaría Tiziano y que se conserva hoy en el Prado, aunque difiere en el atuendo, oscuro y más austero, en que lleva una flor en la mano, en lugar de un libro, y en la presencia de la corona imperial en el alfeizar de una ventana. A tenor de los diversos retratos de la emperatriz parece ser que esta tuvo predilección por el peinado con la raya en medio, con trenzas que le rodeaban la cabeza y recogido sobre las orejas con moño o trenzas, tal como nos muestra el tondo de Uncastillo. El modelo creado por Tiziano perdurará durante décadas, siendo continuado por insignes artistas, como los hermanos Leoni, que lo reproducirán insistentemente en medallas de bronce y plata, como la conservada en el Museo Arqueológico Nacional, datada en 1546, las esculturas de cuerpo entero, en sus versiones de mármol y bronce, del Museo del Prado, realizadas entre 1550 y 1564, el busto en perfil realizado en mármol de Carrara, ejecutado entre 1550-1555, del Museo del Prado, o el camafeo de ónice de doble cara, una con los perfiles de Carlos V y su hijo Felipe, y en el reverso el busto de Isabel, conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York. Con la misma fisonomía Sánchez Coello introducirá a la emperatriz Isabel en su cuadro titulado *Felipe II en el Banquete de los Monarcas*, fechado en 1596. Ya bien entrado el siglo XVII, en 1632, Isabel será retratada en los relieves de los retablos relicario de la Capilla Real de Granada, obra de Alonso de Mena.

Como ocurriera con el disimulo de los defectos del emperador, la imagen de Isabel de Portugal se idealiza, muy especialmente a partir de su muerte y de los retratos que realizara Tiziano, en los que hay una intencionada manipulación de su rostro para hacerla más bella. Solamente la tabla de Jan Gossaert y alguna de las medallas realizadas hacia 1530, nos aproximarán al rostro verídico de la emperatriz. Por eso no nos ha de extrañar que el relieve de Uncastillo tampoco reproduzca con realismo los rasgos de Isabel, situación que, por otra

⁸⁹ Alfred Scharf en su artículo «Rubens's Portraits of Charles V and Isabella», publicado en *The Burlington Magazine*, n.º 387, June, 1935, pp. 259-266, afirma que en 1636 el cuadro original se encontraba colgado en un dormitorio del Palacio de Verano de Madrid (sic), donde permaneció hasta que se produjo un nuevo incendio en 1734, fecha a partir de la cual ya no se tienen referencias.

parte, también ocurre en los relieves de la Universidad de Oñate, en el supuesto medallón de la fachada de la Universidad de Salamanca o en el Castillo de Carcerella⁹⁰.

Un elemento que nos puede hacer cuestionar la posibilidad de que los retratos de la fachada de la casa consistorial de Uncastillo sean los del matrimonio imperial es la fecha en la que fueron tallados. Si bien no tenemos ningún documento que nos date la ejecución de las esculturas, las mencionadas capitulaciones para la edificación de las *casas de la villa*, y la fecha que aparece en el escudo que preside su portada, 1568, nos permiten afirmar que fueron esculpidas en ese mismo año o muy próximo a él. En cualquier caso ya habían transcurrido diez años desde el deceso del emperador. Podríamos pensar que lo más lógico es que los retratados fueran los monarcas reinantes en ese momento, Felipe II e Isabel de Valois, fallecida precisamente en octubre de 1568. Pero el retrato masculino en nada se parece a la iconografía conocida de Felipe II, que, por otra parte, no será retratado con laurel, ya que la dignidad de emperador la heredó su tío, Fernando I de Habsburgo. Por otra parte, no nos debe sorprender que se aluda y se homenajee a los padres del monarca en ese momento reinante. Como bien ha destacado Fernando Checa Cremades, para Felipe II la exaltación de determinados aspectos de la persona y gobierno de Carlos V reforzarán su idea de Estado y de legitimación dinástica⁹¹.

También es preciso destacar que la representación de Carlos V en edificios públicos y privados, una vez ya fallecido, no va a ser extraña. Hemos visto cómo se integra en la fachada del Ayuntamiento de Tarazona, tres o cuatro años después de la muerte del emperador, el gran friso de la coronación imperial en Bolonia, hecho acaecido tres décadas antes. El mismo acontecimiento fue pintado al fresco en diversos palacios de Verona, como el de Ridolfi, en 1560, obra de Domenico Riccio, o el de la Casa Quaranta, pintado en 1580 por Paolo Farinati. Volviendo a Aragón, recordemos que en la escalera de la casa consistorial de Huesca, realizada en 1577, aparecen los bustos de Carlos V y su esposa.

⁹⁰ Sobre la presencia de Isabel de Portugal en la fachada de la Universidad de Salamanca véase: GABAUDAN, Paulette, «La iconografía de la Universidad de Salamanca: el mito imperial», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 7, n.º 13, 1998, pp. 39-98, y ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, «La fachada de la Universidad de Salamanca: crítica e interpretación», *Artigrama*, n.º 2, 1985, pp. 77-94.

⁹¹ CHECA CREMADES, Fernando, «Plus Ultra omnis solisque vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo I, n.º 1, 1988, pp. 55-80.

Otra circunstancia que justificaría la presencia del retrato del emperador en Uncastillo es su posible paso por la villa en 1542. En la cartela pintada en el interior de la iglesia de Santa María de Sádaba, sobre la puerta oeste, podemos leer:

A XVII DEIVNIOANIO 1542 PASO I DORMIO ENESTA VILLA LAS
C.C.R.M. DON CARLOS DE AVSTRIA V EMPERADOR CON EL PRE
DON PHELIPE SVHIIIO

Manuel Foronda y Aguilera, estudioso de la vida de Carlos V, señala que la pernocta fue realmente el 18 de junio. Venía de visitar el reino de Navarra y se dirigía a presidir las Cortes en Monzón⁹². Sin duda la presencia del emperador en la comarca fue un hecho relevante que atraería la atención tanto de las élites gobernantes como del pueblo llano. En el recibimiento, a su entrada al reino de Aragón, estuvo presente el Gobernador del Reino y es posible que también lo acompañaran los ediles de las poblaciones próximas. Por otra parte, si consideramos un recorrido lógico para realizar el trayecto que siguió Carlos V desde Sádaba hasta Ayerbe, siguiente pernocta, y de allí hasta Almudévar, podemos pensar que la comitiva imperial pasó por Uncastillo, o al menos por su término municipal. La presencia del gobernante más poderoso de Europa, máximo defensor de la cristiandad contra la herejía y la expansión del turco, sin duda debió de dejar una profunda impresión entre los habitantes de las poblaciones que visitó, como queda evidenciado en la cartela de la iglesia de Sádaba, escrita siete años después de haber sucedido el hecho, con motivo de la consagración del templo. El recuerdo del posible paso del emperador por Uncastillo es un elemento más a considerar para explicar su representación en la portada de la casa consistorial⁹³.

⁹² FORONDA Y AGUILERA, Manuel, «Estancias y viajes del emperador Carlos V, desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte», 1914. En su página 518 dice: «16 junio en Tafalla. 17 junio en Olite y La Oliva. Sábado. Pasando su S.M. por Olite, visitó la casa donde los reyes de Navarra solían residir, y después vino a pernoctar a Tolyve, Monasterio, último lugar de Navarra. 18 junio, en Sádaba. Domingo. S.M. pernoctó en Sádaba, primer pueblo de su reino de Aragón, donde el Gobernador vino a recibir a S.M. 19 junio en Ayerbe. Lunes. S.M. en Arve. 20 junio, en Almudébar. Martes. S.M. en Armudevenet».

⁹³ Otras ciudades levantaron edificios conmemorativos años después de que fueran visitadas por el emperador. Es el caso de la remodelación del arco de Santa María de Burgos, lugar donde se reunían los corregidores de la ciudad, en la que a modo de retablo se esculpieron las figuras de Carlos V y de otros personajes históricos relacionados con la villa. El emperador residió en la ciudad, por primera vez, entre el 20 y el 26 de febrero de 1520. Como recuerdo de esa estancia el 7 de marzo de 1531 el consistorio decide levantar un arco conmemorativo, que en principio sería exento y finalmente se incorporaría a la puerta de Santa María. Las obras fueron iniciadas por Felipe Vigarney y continuadas por Francisco de Colonia y Juan de Vallejo. Finalizaron en 1553 con la colocación

Conclusiones

Hasta el momento las interpretaciones iconográficas que se han realizado de la fachada de la Casa de la Villa de Uncastillo se han centrado en la descripción de las virtudes teologales y cardinales que decoran los tímpanos de las ventanas y portada principal. Los dos tondos que aparecen en las enjutas de esta portada, o han sido obviados, o se han interpretado de forma somera e insatisfactoria.

Ambos personajes, atendiendo a los paralelismos con otros edificios civiles, en general, y concejiles, en particular, contemporáneos, representarían a dos personajes históricos reales o legendarios y en ningún caso directamente a alegorías. Otra cosa bien distinta es que los personajes representados adquirieran una significación que trascienda más allá de su carácter humano o de los actos que realizaran en vida.

Por los elementos que conforman su atuendo se ha de concluir que el personaje masculino es un emperador, vestido a la romana, y que el personaje femenino es una dama ataviada a la moda del siglo XVI. Por la comparación del rostro masculino con monedas, medallas y grabados, fundamentalmente, en los que se representa a Carlos V, encontramos semejanzas suficientes como para plantear como muy posible la hipótesis de que el personaje retratado sea el emperador Carlos V. Esta circunstancia implica que el personaje femenino guarda una estrecha relación con el masculino, siendo la más evidente, por correlación histórica, que se trate de su esposa, Isabel de Portugal. La condición de ambos como modelo de gobernantes bien justifica su incorporación al mensaje global de la fachada vinculada a la acción del buen gobierno, fundamentado en la aplicación de las siete virtudes, y muy especialmente la de la Justicia, que es la que preside la portada principal.

Nos encontramos ante una fachada que actúa como gran arco triunfal, recordando las arquitecturas efímeras que decoraban las calles por las que discurrían las comitivas reales con motivo de una visita a la ciudad. Arquitecturas que, en forma de arcos de triunfo solían presentar las efigies de los homenajeados y de las virtudes que los adornaban. Quizás aquí justificada como recuerdo póstumo a la posible visita que realizara el emperador a la villa de Uncastillo en 1542.

de las esculturas realizadas por Ochoa de Arteaga. GONZÁLEZ DE SANTIAGO, Ignacio, «El arco de Santa María en Burgos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 55, 1989, pp. 289-306.

El hecho de que los retratos se realizaran ya fallecidos los monarcas, durante el reinado de su hijo Felipe II, primero de Aragón, no ha de extrañarnos, puesto que existen otros casos similares de representación de la pareja imperial, o de solo el emperador, varias decenas de años después de su muerte, en edificios civiles, públicos o privados, y que fue su propio hijo el que impulsó una política de exaltación de la figura de Carlos V, que tendrá su mayor exponente en la construcción del panteón real de El Escorial.

Quedaría así completada la explicación iconográfica global de la fachada de la casa consistorial de Uncastillo, como palacio del buen gobierno regido por las virtudes cristianas, y que tiene su mejor modelo en el emperador Carlos V y su esposa Isabel de Portugal, durante los periodos en que esta asumió la regencia con motivo de los viajes y campañas bélicas emprendidas por el monarca, para defender a sus reinos de la herejía y del infiel otomano.



Fig. 1. Fachada de la casa consistorial de Uncastillo.



FIG. 2. Portada principal de la casa consistorial de Uncastillo a principios del siglo XX. Foto de Jesús Fernández Cortés. Archivo de la Fundación Uncastillo.



Fig. 3. Detalle de la portada de la casa consistorial de Uncastillo.



FIG. 4. La Templanza. Casa consistorial de Uncastillo.



Fig. 5. Tondo con busto masculino. Casa consistorial de Uncastillo.



Fig. 6. Tondo con busto femenino. Casa consistorial de Uncastillo.



Fig. 7. Isabel de Portugal. Grabado de Pieter de Jode. Hacia 1550.



FIG. 8. Carlos V e Isabel de Portugal. Relieve de alabastro. Jean Mone. 1526. Fotografia de la Biblioteca del Ateneo de Madrid.



FIG. 9. Busto femenino, en yeso, procedente del patio de la casa de los canónigos de Montearagón (Huesca). Museo de Huesca.



Fig. 10. Detalle del grabado de la coronación de Carlos V. Robert Peril, Amberes, 1530.



Fig. 11. Detalle del grabado de la coronación de Carlos V. Robert Peril, Amberes, 1530.



Fig. 12. Carlos V. Aguafuerte del libro *Los vivos retratos de todos los emperadores*. Hubert Goltzius. 1557.



Fig. 14. *El duque de Cleves derrotado y perdonado por Carlos V*, detalle. Grabado. Maerten van Heemskerck. 1543.



Fig. 15. Dibujo esquemático del medallón de Carlos V de la portada del Atlas de Battista.



Fig. 17. Dos escudos de oro. Milán.



Fig. 18. Denario de 25 sueldos. Milán. 1552.



Fig. 19. Denario de 25 sueldos. Milán. 1552.



FIG. 20. Carlos V. Bronce. Leone Leoni. 1581.



Fig. 21. Modelo de peinado de mediados del s. XVI. Tomado de *Retrato de una joven*. Tiziano.



FIG. 22. Detalle del retrato de Isabel de Portugal atribuido a Jan Gossaert. Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas. 1523.



Fig. 23. Carlos V e Isabel de Portugal. Medalla de plata. Taller de M. Gebel. 1530.

Doradores y estofadores en tiempos de La Roldana (Sevilla, 1652-1704). El inicio de un nuevo camino

Fernando Quiles
Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

En la segunda mitad del siglo XVII, un importante grupo de arquitectos, retablistas, escultores y pintores contribuyeron a dar plenitud y sentido al barroco sevillano. Entre todos ellos cambiaron el rumbo del arte y modificaron un lenguaje que había quedado anticuado. Un nuevo código formal compuesto en un contexto que propició la experimentación con los métodos de enseñanza, la indagación en los nuevos sistemas expresivos y el fomento de las nuevas relaciones interprofesionales. Condiciones inmejorables para el progreso de las artes. Artes a las que habría que añadir la producción de algunos de los más destacados doradores y estofadores del momento.

Al principio (1652)...

Luisa Ignacia Roldán y Villavicencio nació un domingo, cuando el verano de 1652 llegaba a su término. Y lo hizo en la engañosa calma de una ciudad que quería huir de su negro destino, que le abocaba a la desesperanza. A la crisis de subsistencia del 49 le siguió la revuelta ciudadana de la primavera de 1652. Ortiz de Zúñiga retrata en sus *Anales* la situación: «Estaba la Ciudad en el triste semblante de tantas pérdidas en el principio del año de 1650 llena de sustos y desconuelos», y «en el año siguiente de 1651 acabando de sosegar los temores, aunque en él comenzarían otras penalidades...»¹. Durante la revuelta popular, conocida como el *motín de la Feria*, «se emprendió incendio grande de tumulto, que halló fácil y dispuesta la materia de multitud de ánimos rabiosos y hambrientos»². Era la respuesta del pueblo a la crisis de subsistencia a que se había visto empujado.

¹ ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, ed. ESPINOSA Y CÁRCCEL, A. M., Sevilla, 1796, t. V, pp. 74 y 75.

² Ídem, p. 77.

La niña vino al mundo en una casa de la calle Beatos, muy cerca de la iglesia de Santa Marina y junto a la calle Real, hoy de San Luis, que desemboca en la puerta de la Macarena. Un buen lugar para quien acabaría siendo escultora de cámara del último monarca Habsburgo y del primer Borbón. A la sombra de la parroquia poseía el arquitecto de retablos Francisco Dionisio de Ribas uno de los más importantes talleres del momento, heredado de su hermano Felipe en 1645³. Con él colaboró como pintor y dorador su tercer hermano, Gaspar, que ha pasado de puntillas por la historia del arte sevillano. Este olvidado miembro de la familia desarrolló su carrera, en parte, al amparo del taller fraterno, del que le llegaron no pocos encargos. El parentesco hizo posible su apacible discurrir profesional. Es la razón por la que le fueron encomendados dos de los retablos más importantes del momento, los mayores de la parroquia jerezana de San Miguel y la iglesia conventual de la Merced⁴.

Algo parecido pudo ocurrir en el seno del obrador de Roldán, en el que se emplearon no solo escultores, sino también pintores y doradores. Sus propios hijos tomaron parte en la tarea colectiva, desde sus diversas disciplinas⁵.

Las cuadrillas mixtas, compuestas por arquitecto-ensamblador, escultor y pintor-dorador, eran habituales en la época⁶. Conocida es la compuesta por Francisco Dionisio de Ribas, Pedro Roldán y Juan de Valdés Leal, quienes habían asumido el encargo de la capilla de los Vizcaínos, en el convento de San Francisco (1663). Los dos primeros –y posiblemente el tercero– también han sido vinculados con la máquina de la Real Maestranza de Caballería (1668). A continuación escultor y pintor se agruparían con Bernardo Simón de Pineda para la ejecución de varios retablos, siendo el más relevante el que preside el templo del hospital de la Caridad (1670). A los mismos correspondieron el altar de Santa

³ DABRIO GONZÁLEZ, M. T., *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba, Cajasur, 1985, p. 87.

⁴ En Jerez trabajó en 1654 y el encargo mercedario data de 1656. DABRIO GONZÁLEZ, M. T., *Los Ribas, op. cit.*, p. 132; KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores en Sevilla. 1650-1699. Documentos*, Bloomington, AuthorHouse, 2006, p. 458.

⁵ Sin entrar a tratar la peculiar circunstancia familiar, no se puede menor que llamar la atención sobre el hecho de que las hijas de Pedro Roldán prosiguieran la senda abierta por el padre. ARANDA BERNAL, A., «Ser mujer y artista en la España de la edad moderna», *La Roldana*, Cat. Exp., Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, p. 34.

⁶ No era raro que se produjera la separación de pintor y dorador. En el retablo mayor de la iglesia de San Benito de Calatrava, donde participaron al lado del ensamblador Francisco Dionisio de Ribas, Juan de Valdés y Juan Gómez, el primero como pintor y el segundo como dorador. GESTOSO Y PÉREZ, J., *Biografía del pintor sevillano Juan Valdés Leal*, Sevilla, Oficina Tipográfica de Juan P. Gironés, 1916, pp. 58-60.

Ana, en San Buenaventura (1671), y el mayor de los Descalzos de la Trinidad (1689)⁷. También está documentada la concurrencia de dos de los artífices citados en el altar de San Laureano, dentro la capilla de San José (Pineda y Roldán, 1683-1684), y en el de San Isidoro, dentro de la Catedral, y el mayor de la iglesia hospitalaria de la Misericordia (ambos de Pineda y Valdés, 1664 y 1668-1670). Con la baja de Valdés, se incorporaron al equipo Miguel Parrilla, primero, y José López Chico, a continuación. Este último trabajaría con otro de los más importantes retablistas de la época, Cristóbal de Guadix⁸.

La confección de estas tríadas da que pensar. Pensar en cómo se componían y quién permitía que ello fuera así. Indudablemente el cliente elegía guiado por obras previas, tomando en consideración el elenco de artífices implicados en las mismas. Lógicamente, la precedencia permite pensar en que fue el arquitecto quien dio entrada al resto del grupo. Él cerraba el acuerdo inicial que establecía las condiciones de la obra y asumía una tarea que luego podía traspasar al resto del equipo. Y si la policromía exigía un acuerdo específico, es posible que este recayera en un artífice afín al retablista, haciéndose de este modo patentes las afinidades profesionales, que solían ventilarse en las propias cartas de obligación, donde los doradores eran afianzados por ensambladores y viceversa⁹.

Algunos documentos arrojan luz sobre esta realidad. Pedro Roldán asume su responsabilidad en el contrato firmado por Pineda para construir el retablo mayor de la Caridad: «y yo el dicho Pedro Roldán otorgo y conozco que acepto y me obligo a cumplir el trato y concierto que tengo hecho con Bernardo Simón de Pineda de hacer toda la escultura»¹⁰. Era muy habitual que el arquitecto firmante nombrara en el contrato al escultor que se responsabilizaría de la prosecución de los trabajos. Roldán sería llamado por Pineda para cumplir con otros encargos, como un

⁷ El contrato de ensamblaje lo firmó Pineda, como principal, y Roldán con López, como fiadores. MUÑOZ OREJÓN, A., *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII*, «DHAA», t. IV, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1931, pp. 22-23.

⁸ Como el mayor de Santa María de Jesús, con Pedro Roldán haciendo las labores escultóricas. QUILES, F., «José López Chico y las pinturas murales de Santa María de Jesús (Sevilla)», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 240, 1996, p. 105.

⁹ En algún contrato se muestra este nexo. Como en el firmado por Antonio Gallardo, para dorar un retablo de la villa de Setenil, que había construido José Camacho, como reconoce el propio fiador. KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁰ LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Retablos y esculturas de traza sevillana*, «Notas para la Historia del Arte», Sevilla, Rodríguez, Giménez y Cía, 1928, pp. 99-103.

retablo de los Mínimos, en cuyo contrato se responsabilizaría Valdés de las labores policromas¹¹.

Condenados a entenderse

Una vez más se manifestó la sutil frontera que separaba a ambos mundos de la creación artística, que estaban obligados a entenderse por el hecho de compartir la plataforma de trabajo. Lo que no fue óbice para evitar las desavenencias. La más sonada tuvo lugar años antes de mediar el siglo (1621), cuando Juan Martínez Montañés contrató con las clarisas sevillanas la completa ejecución de un retablo, incluido el dorado, quedándose además con dos terceras partes del precio estipulado. Los pintores ejercieron su derecho legal ante lo que consideraban un claro incumplimiento de las ordenanzas de la ciudad, que salvaguardaban los derechos laborales de los pintores¹². En correlación Pacheco escribiría el memorial titulado *A los profesores del Arte de la Pintura* (1622)¹³. Aunque sería su tratado sobre el *Arte de la Pintura* el principal recurso empleado en defensa de la dignidad y nobleza de la misma, que antepuso a la escultura. Este autor representaba la polémica entre escultores y pintores como una *contienda*¹⁴. Una contienda que no tuvo mayores consecuencias, dado el grado de entendimiento de ambos colectivos.

El trabajo de Valdés Leal en el retablo mayor de la Caridad nos descubre el punto de encuentro de las artes del retablo. Sobre todo en lo que respecta a escultura y policromía. El fondo de escena, conformado por una delgada lámina tallada y policromada, contribuye a crear la ambientación. El acertadísimo trabajo cromático de Valdés fortalece la perspectiva creada por el tándem arquitecto/escultor.

Los nexos entre artífices de la madera y del color pudieron ser mayores y no meramente circunstanciales. En muchos casos con manifestaciones

¹¹ SALAZAR Y BERMÚDEZ, M. D., «Pedro Roldán, escultor», *Archivo Español de Arte*, 88, 1949, p. 328.

¹² El soporte de la defensa fue la especificación: «que ningún maestro entallador, ni carpintero ni de otra calidad, no pueda tomar ninguna obra de pintura, salvo los mismos maestros examinados del ofizio». CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 189-191.

¹³ A propósito véase: GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas*, Madrid, Encuentro, 2002, I, p. 153.

¹⁴ Al capítulo III del libro Primero tituló *De la contienda entre la pintura y la escultura, y las razones con que cada una pretende ser preferida*. PACHECO, F., *El arte de la pintura*, ed. BASSEGODA I HUGAS, B., Madrid, Cátedra, 1990.

de confianza recíproca en actos importantes en la vida de las familias. Valga el ejemplo de Pedro Roldán, que fue padrino de dos de los hijos de Ignacio de León, Feliciano Dorotea y Pedro¹⁵.

Y si entre oficios afines se produce esta necesaria colaboración, dentro del mismo prosiguen los comportamientos endogámicos de que se había hecho demostración desde el Medievo. Aun cuando no había lugar para recelos profesionales de la envergadura de los que en otros tiempos hacían del taller un lugar cerrado y aun blindado a intromisiones no deseadas, seguía vivo el espíritu introspectivo que favorecía el emparentamiento de maestros y discípulos.

Así se explica que las herramientas y materiales de los artistas difuntos quedaran en poder de otros maestros próximos. Ese era el móvil que llevó a Bartolomé Franco de León a repartir los suyos entre gente de su entorno: «... Mando a Gregorio Franco su primo y a Nicolás Fonseca su compadre y a Antonio López su discípulo... se repartiesen por iguales partes el que tocara y perteneciere al arte a dorador así piedras de bruñir que son ocho, como los colores y bancas y brochas y pinceles y demás instrumentos del arte de dorado y estofado»¹⁶.

Ello hizo que doradores y estofadores, como tantos otros artífices, tendieran a constituir agrupaciones, en muchos casos con los miembros de la familia. El caso de los López Chico es ilustrativo. José, creador de la dinastía, estuvo casado con la hija mayor de Cornelio Schut y emparentado por lazos matrimoniales con otros doradores, como Juan Antonio López. Asimismo formó a sus hijos. Nicolás, además, fue padre de Bartolomé y Gil, que formarían la tercera generación.

Algo parecido ocurrió con el reputado Miguel Parrilla, que instruyó a sus hijos, lo mismo que hicieron otros doradores en activo en la segunda mitad del siglo, cuyos apellidos se prolongarían en el tiempo, hasta llegar al XVIII. Entre otros, los apellidos Marrón, Montalbán, Labraña, etc.

En este punto sería interesante estimar el papel que pudieron desempeñar las hijas de algunos de estos maestros. Valga el caso de la hija doradora de Pedro Roldán, María. Las de Valdés Leal, María de la Concepción y Luisa Morales, también constituyen a nuestros ojos una rareza,

¹⁵ QUILES, F., *Noticias de pintura (1700-1720)*, «FHAA», I, Sevilla, Guadalquivir, 1991, p. 254.

¹⁶ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, *op. cit.*, p. 173. Testamento otorgado el 14 de agosto de 1681.

testimonio de un comportamiento anómalo. Tan solo son las escasas muestras conocidas de una práctica que estuvo muy extendida¹⁷.

Esta costumbre vendría motivada por razones de índole laboral, puesto que se daba entre maestros con abundante cartera de pedidos, que garantizaba a la parentela el trabajo. El creador del taller aseguraba asimismo la transmisión de las fórmulas propias. Es posible que aún se mantuviera el prurito artesanal del atesoramiento de preparaciones intransferibles. Recordemos cómo Miguel Parrilla se abrió paso en el mercado sevillano con la policromía de la capilla del Sagrario, en la iglesia de la Cartuja, pero sobre todo con el uso de productos de elaboración personal que aplicó en el giraldillo de la catedral con gran éxito.

Otra vertiente de la afinidad profesional se advierte en el modo de ocupar el espacio físico. Existe una tendencia al agrupamiento de los oficios artísticos por colaciones. Los doradores compartían su espacio con los pintores, concentrándose en torno a la calle de la Feria, no muy lejos de una importante comunidad de ensambladores. Consecuentemente se repartieron por las collaciones de Omnium Sanctorum, San Juan de la Palma y, sobre todo, San Martín. Los hubo que prefirieron las inmediaciones de la catedral, no muy lejos del Salvador –donde se encontraba el grupo más importante de artífices de la madera–. También hubo individuos que eligieron barrios estratégicos, como las calles abiertas a las principales vías de entrada y salida de la ciudad. La calle real que atravesaba las colaciones de San Marcos, Santa Marina y San Gil y concluía en la puerta de la Macarena, donde conectaba con el camino que llevaba al norte del reino, era uno de esos lugares, al igual que la vía que penetraba en la ciudad desde la puerta de Carmona, o la que partía desde la de la Carne. Las inmediaciones del Arenal o los alrededores de la catedral también resultaban interesantes para favorecer el negocio. Esta tendencia a la localización no restaba movilidad a los artistas, quienes cambiaban de domicilio por razones de índole económica. La oscilación en el precio de los alquileres fue un importante condicionante en la estructuración del conjunto de la sociedad.

Más allá de este reducido ámbito territorial habría que considerar el mayor radio de acción de los artífices sevillanos, comprendidos doradores/pintores, escultores/ensambladores, que alcanza hasta los confines

¹⁷ ARANDA BERNAL, A., «Ser mujer», *op. cit.*

del reino sevillano. En la segunda mitad del siglo XVII esta extensa demarcación jurisdiccional dependía en lo artístico exclusivamente de la metrópoli. Esta centralidad la tenía atribuida por diversas circunstancias, unas de carácter administrativo, otras derivadas de la situación de las infraestructuras. Hasta tanto no se produjera la aparición de fuerzas segregadoras que acabaran con ese monopolio durante el siglo XVIII, la clientela estaría obligada a acudir a los talleres sevillanos para efectuar sus encargos. Del mismo modo tuvieron que hacer cuantos habitantes de la periferia pretendían formarse en el arte. Muchos nunca retornaron a sus localidades de origen atraídos por el centro y conscientes de la dificultad de ejercer fuera de él.

Los numerosos retablos que se construyen en la segunda mitad del siglo XVII en todo el reino mantuvieron ocupados a gran número de talleres sevillanos, muchos de ellos de dorado y estofado. Los repertorios documentales ofrecen información sobre este tráfico artístico, en el que participaron artífices con vínculos profesionales¹⁸. Recuérdese el emparejamiento de los Ribas en el retablo mayor de San Miguel, en Jerez. Y también cómo Juan Gómez Couto marchó a Cádiz para trabajar en la policromía de los retablos que arquitectos sevillanos habían realizado en el segundo tercio del XVII.

La forja del maestro

En este estado de cosas iba a ser fundamental la base formativa de los artífices. Pintores y doradores se cualificaron tras años de servidumbre en la casa y el obrador del maestro.

El proceso formativo sigue girando en torno a una estructura gremial que se remonta al Medievo. Poco o nada ha cambiado en este capítulo de la vida de los artistas y artesanos, ni las condiciones de ingreso, ni los sistemas de enseñanza, ni tan siquiera el rígido orden jerárquico. Un contrato, firmado por el padre o tutor del aprendiz y el maestro, ante el escribano público, fijaba las condiciones del aprendizaje¹⁹. En puridad, se trata de un acuerdo de servidumbre.

¹⁸ De los vínculos del centro con la periferia me he ocupado en *Utrera. Un enclave artístico de la Sevilla de 1650-1750*, Sevilla, Padilla-Diputación, 1999.

¹⁹ Vid. HEREDIA MORENO, M. C., *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla, Diputación Provincial, 1974.

Las únicas variables en la carta de obligación son las que muestran la identidad de las partes firmantes, al tiempo que reconocen el oficio y establecen el periodo de realización de la actividad. Es una información parcial que habría que complementar con la extraída del análisis estadístico del conjunto de los contratos. No es este el lugar para abordar este balance. Sin embargo, después de revisar una larga serie documental, se aprecia que son más numerosos los contratos de aprendizaje de pintura y pintura de imaginería que de dorado y estofado. Ello muestra una tendencia, que no es concluyente, sobre la implantación social del arte de la pintura. Sin embargo, de la comparación con otros oficios se deduce que no es mayoritaria la dedicación al mismo.

Los doradores y estofadores ingresan en el taller donde han de ser instruidos con una edad variable. Por lo general en la minoridad, incluso antes de cumplir los diez años. No obstante, el contagio del 49, que dejó numerosos huérfanos y truncó muchas esperanzas de vida, dará lugar a que haya aprendices mayores de edad, individuos que han de cambiar de taller con la muerte del maestro o derrotar en otra dirección tras el quiebro que se ha producido en la evolución de los mercados laborales.

Tras la peste y durante un lustro, el mismo en que se liberaron las fuerzas creativas del oficio, no se conoce contrato de aprendizaje registrado ante el escribano. La primera constatación data de 1655, siendo Pedro de los Reyes quien entraba en el taller de Juan Gómez Couto²⁰. Desde entonces son numerosas las noticias recabadas en relación con este aspecto de la actividad de los doradores sevillanos. Que se conozcan por las fuentes, las fechas son 1656 (con dos contratos), 1660 (otros dos), 1662 (dos más), 1664 (uno), 1668 (uno), 1669 (uno), 1674 (uno), 1675 (cinco), 1677 (dos), 1678 (dos), 1680 (uno) y 1682 (uno). Los veintiún acuerdos encontrados tan solo coinciden en los nombres de los maestros, pues por lo demás ni los plazos, ni las situaciones personales de los niños, coinciden. El hecho de que varios de los instructores fueran los mismos que habían superado el examen de maestro meses o pocos años antes, refuerza la idea del cambio estructural que pudo producirse en el seno del oficio a raíz del contagio del 49. Juan Gómez Couto, Pedro de Borja, Bartolomé Franco o Ignacio de León y Salcedo son los nombres más repetidos. Lorenzo Dávila y Juan Salvador Ruiz representaban la tradición, mientras que Antonio Gallardo y José López Chico forman parte de la nueva genera-

²⁰ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 204.

ción. La edad del aprendiz oscilaba entre los diez años y los dieciocho, abundando los de dieciséis, diecisiete y dieciocho. En cuanto a los plazos fijados para la formación del aprendiz, va de los dos a los ocho años. De la procedencia y situación familiar cabría decir que son bastantes los huérfanos y mayoritarios los naturales de la ciudad. Sin embargo, ninguna información más representativa de esta atomizada realidad que la materia formativa y el tratamiento. Este refleja la distinta percepción de los hechos, pues va del *dorador*, sin más apelativo, hasta el practicante del *arte de estofar y dorar y lo que pidiere la talla*²¹. En realidad son mayoría quienes se instruyen en el dorado y estofado y minoría quienes además practican la pintura. Curiosamente hasta 1675 se alude a esta gama de tareas como *oficio* y a partir de entonces se las menciona como *arte* o bien *oficio y arte*. ¿Tal vez por influencia del ambiente académico que dignificó también el dorado y estofado?

En cualquier caso, la instrucción era empírica y se producía sobre la misma obra de arte y en torno a la mesa de taller. En un tiempo y un lugar donde los índices de analfabetismo eran elevados, no había lugar para las propuestas teóricas y mucho menos para las lecturas. Difícilmente, maestros de la talla de Manuel de Aguilar y Juan Fernández de Garay, que durante años ejercieron como examinadores, con el consiguiente reconocimiento de sus colegas, podrían ampliar su formación en los libros, puesto que eran analfabetos.

El alto grado de analfabetismo de la sociedad dificultó la lectura e hizo de los libros rarezas en los hogares de los maestros doradores y aun de los pintores. Un maestro de la reputación y conocimiento de Matías de Arteaga poseyó una biblioteca compuesta por 34 títulos, en su mayor parte de espiritualidad. Tan solo una referencia tenía carácter artístico, «los cinco libros de arquitectura» y algunos con relación directa con el ejercicio del propietario: *el Flos Sanctorum*, los «dos libros de estampas», «un libro de la fiesta de Jaén», «un libro Fiestas Panegíricas de Sevilla», «un libro Compendio [¿compendio?] de la Madre Agreda» y «un libro de figuras matemáticas»²².

En la segunda mitad del siglo la literatura artística al alcance de los artífices en una ciudad periférica como Sevilla era escasa. Algún que otro

²¹ De acuerdo al contrato firmado en 1656 por José Niverto con Pedro de Borja. KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 73.

²² KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., pp. 42-43.

recetario de taller y sobre todo estampas. Todo ello lejos del alcance del aprendiz, que no lo necesitaba, porque iba a ejercer como criado del maestro. El contrato de aprendizaje es muy explícito al respecto, puesto que convalida una situación de servidumbre. Una servidumbre ilimitada a cambio de la enseñanza del arte, sin ocultación alguna por parte del maestro. En 1662, Juan Jacinto era *criado* de Murillo²³. Vivía en su casa y le asistía en el taller. Las atribuciones del aprendiz dentro del obrador se reducen a la preparación de los materiales y el alivio de la carga más pesada en el trabajo del maestro. Un trabajo que, en el caso de doradores y estofadores, está plenamente justificado por trabajar sobre un soporte tan amplio y complejo como el retablo.

La oficialía entrañaba la entrada del joven en el ámbito de decisiones del taller. El oficial participaba en la creación artística y a medida que avanzaba en ese estadio, demostrando su valía, adquirían responsabilidades en las obras salidas del obrador. Aquellos que gozaban de la confianza del maestro, después de años de colaboración cualificada, podían participar en la producción artística. Aunque la documentación silencia estos hábitos de taller, podemos verificar lo dicho en la propia obra de arte. Así ocurre en la pintura de los más populares maestros, a quienes la abundante demanda les apremiaba.

A diferencia del aprendiz, el oficial tiene entidad e incluso aparece mencionado en los documentos como auxiliar del titular del taller. En algún contrato de obra hay constancia de la necesidad de su apoyo al maestro. Así lo refería Bartolomé Franco en la obligación para dorar un retablo en la villa de Osuna: «me obligo de ir sin dilación alguna a la villa de Osuna y por mi persona y con los oficiales que para ello fuera menester...»²⁴.

La colaboración era abonada puntualmente por el maestro. Este hecho puede ser conocido solo de manera circunstancial, como cuando Bartolomé Franco reconoció en su testamento que «debo a Juan López oficial de dorador 168 reales y medio del tiempo que le asistió... en el retablo de la escalera del convento de Nuestra Señora del Carmen»²⁵.

Posiblemente, esta etapa se inaugura a la conclusión del aprendizaje, tras el agotamiento del plazo suscrito ante notario. No está claro cómo se

²³ Dato proporcionado por el padrón de vecindad. KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, *op. cit.*, p. 212.

²⁴ KINKEAD, D. T., *op. cit.*, p. 178.

²⁵ *Ibidem*, p. 330.

produce el tránsito. La ausencia de datos documentales nos priva del conocimiento de un momento clave en el desarrollo del artista. Son muy raros los acuerdos de oficialía y escasas las cancelaciones de los contratos.

En la segunda mitad del siglo XVII se abrió un nuevo campo formativo, con la fundación de la Academia de la Lonja, que ofrecía la oportunidad de introducir mejoras en la instrucción de los artistas. Fue un revulsivo en determinados ámbitos artísticos, pero apenas dejó huella en la generalidad de los doradores y estofadores. La incorporación de algunos de ellos a este sistema de enseñanza repercutió en el engrandecimiento del concepto que de su oficio podían tener, así como en la amplitud en el campo de competencias.

Sea por esta circunstancia o bien motivado por las apreturas económicas, lo cierto es que algunos maestros hicieron gala de sus amplios conocimientos, dando lugar en algún caso a conflictos interprofesionales²⁶. Sintomática fue la actuación de José López Chico en relación con el monumento pascual de la iglesia parroquial de Almonte, una tarea en la que se consideró competente, provocando la susceptibilidad de quien realmente la tenía atribuida (1685). El hecho de que López se considerase cualificado para diseñar arquitecturas testimonia la dimensión artística de estos artífices. Aunque de hecho no surtió efecto alguno, puesto que Cristóbal de Guadix puso las cosas en su sitio, desenmascarando a quien «dice ser maestro escultor, no siendo sino solo maestro dorador, lo cual es en grave perjuicio de los maestros del arte de escultura y engaño de la misma obra». Solicitaba en consecuencia un reajuste competencial, perteneciendo los trabajos «de madera al escultor, y en los demás al dorador y pintor»²⁷. Al paso de los años y cuando nuevos aires corran sobre el mundo gremial, volveremos a saber de otro envite parecido, solo que esta vez fue un pintor el que afrontó el riesgo diseñando arquitecturas. Ocurrió ya un siglo más tarde, en 1753, cuando el pintor Pedro del Pozo firmó las trazas del retablo mayor de la capilla de San José, de los carpinteros²⁸.

²⁶ HERRERA GARCÍA, F. J., «Sobre la intromisión de otras artes en la arquitectura. Un ejemplo sevillano», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 4, 1990, pp. 117-129.

²⁷ HERRERA GARCÍA, F. J., y QUILES GARCÍA, F., «Retablos y esculturas sevillanos en Almonte. Datos sobre el arte en un centro artístico terciario durante los siglos XVII y XVIII», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 7, 1995, p. 48.

²⁸ HERRERA GARCÍA, F. J., «Sobre la intromisión», *op. cit.*, pp. 118-119. No en vano a mediados del XVIII es un hecho aceptado el que los pintores se ocuparon del diseño arquitectónico. Véase al respecto: ARANDA BERNAL, A., y QUILES GARCÍA, F., «Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la catedral de Sevilla», *Goya. Revista de Arte*, n.º 271-272, 1999, pp. 241-246.

Era el perfil que en Italia mostraron los maestros de la *quadratura*, cuya repercusión en este ámbito local está por determinar. Esta fue la demostración de la permeabilidad de las fronteras interprofesionales, que separaron a doradores de pintores y escultores.

Cuesta interpretar algunos documentos que se hacen eco de actitudes ambiguas. Por ello hay que tener todas las reservas a la hora de evaluar el comportamiento de Lorenzo Dávila, cuando en el verano de 1677 convino con la hermandad sacramental de San Vicente la realización de diversas obras de escultura y talla, junto con las labores pertinentes de dorado. En la escritura se relacionan las obras, entre otras, varias esculturas de bulto, «revestir de talla todo el banco del sagrario y primer cuerpo por ser tosco y a lo antiguo... adornandolo con algunas frutas y cogollos duedos [?] sobrepuestos que se han de todo luzimiento»²⁹. Quizás cediera la tarea de talla a un escultor, posiblemente el mismo que figuraba en el documento como fiador. Pero no era habitual este orden en la relación profesional. Habitualmente eran los imagineros quienes controlaban el remate policromo de su obra, con un dorador de su confianza o proximidad. Algunos pagos nos permiten seguir la pista de estos comportamientos. En 1679 Francisco Antonio Ruiz Gijón abonó a los doradores Domingo Mejía y Luis Nieto los 800 reales en que convino el dorado de un bulto de San Francisco que él había hecho³⁰.

En realidad, del maridaje de doradores y escultores surgió un claro intercambio de roles, no escrito pero sí aceptado. Se nos escapan detalles acerca de estas transigencias que dieron lugar a estas actitudes ambiguas. Esta consideración habrían de tener las «dos imagines de a vara y cuarta de largo uno de la Concepcion y otro de Señor San Joseph», remitidas por Ignacio de León a las Indias³¹.

A este respecto, resulta muy explícita la carta de obligación firmada por Juan López Carrasco, pintor, con José Gómez, vecino de Mérida, por la que había de «hacer a toda costa de madera ingredientes y manufactura una hechura de escultura de Nuestro Señor Jesus Cristo resucitado dado

²⁹ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 122.

³⁰ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 324.

³¹ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 252.

de encarnacion con su bara y peana dorada»³². Pese a la claridad con que se expresa en el compromiso, hay que tener ciertas reservas, porque el artífice pudo actuar como mero intermediario.

Pintores y doradores

En la segunda mitad del siglo se verifica la separación funcional de los colectivos de pintores y doradores, con actuaciones tan determinantes como la diversificación en los exámenes. En 1682 José López Chico ejerce como *maestro examinador de dorador y estofador*, como confirmación de una realidad entrevista en otros documentos³³. En 1690 es evidente la cesura entre ambos grupos, aunque tienen actuaciones colegiadas respondiendo a la comunidad de intereses. El 25 de febrero de ese año los representantes de las artes de la pintura y del dorado, Pedro José de Arce y José López Chico, ambos alcaldes examinadores en sus respectivos oficios, junto con sus correspondientes fiscales y acompañados, otorgaban un poder general para pleitos en la Corte³⁴. Una actuación que se repite dos años más tarde³⁵.

De esta realidad tenemos información parcial, porque habitualmente la indefinición nominal de pintores y doradores obstaculiza su conocimiento. Las fuentes constatan títulos como: *pintor*, *pintor de imaginería*, *dorador y estofador*, *dorador de imaginería*³⁶. Ello tiene que ver con la necesaria conexión entre ambos polos de la creación pictórica, en un momento en que el retablo se ha convertido en una de las principales canteras de salarios de la época.

Según recogen las ordenanzas municipales de los Reyes Católicos, los pintores podían examinarse en cualquiera de estas cuatro especialidades: *imagineros*, *doradores de tabla*, *pintores de madera y fresco* y *sargueros*³⁷. Estando el primero por encima de los demás en cuanto

³² KINKEAD, D. T., *op. cit.*, p. 272.

³³ KINKEAD, D. T., *op. cit.*, p. 278.

³⁴ *Ibidem*, p. 13. No sería extraño que estuviera relacionado con el intento de Francisco Pérez de Pineda. «Los pintores sevillanos y sus privilegios a la luz de un nuevo dato de fines del XVII», *Archivo Hispalense*, 226, 1991, pp. 211-214.

³⁵ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores, op. cit.*, pp. 13-14.

³⁶ Así se titula Manuel de Aguilar. SANCHO CORBACHO, H., «Artífices sevillanos del siglo XVII», *Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982, t. I, p. 620.

³⁷ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, oficina de la Andalucía Moderna, 1899, t. I, p. XLV.

a la consideración profesional y cualificación. Sin embargo, esa taxonomía, que a fines del Medievo era clara, en el XVII había perdido su vigencia. Detrás de este cambio estaba la reorientación formativa, que se había materializado en los siglos del barroco. En el taller el aprendiz recibía lecciones sobre pintura y dorado, como parte de un todo unitario. Aunque tenía dos opciones claras a la hora de decidir su orientación, o bien lo hiciera como *pintor de imaginería* o bien como *dorador y estofador*³⁸. Sin embargo, no son pocos los contratos de aprendizaje en los que el tutor del aspirante a maestro consiente que este se inicie en un campo más complejo. Así Jerónimo de la Fuente habría de instruirse en el arte de *dorar imaginería*³⁹ y Fernando de Castro en el *oficio y arte de dorador y colorido de talla*⁴⁰. En realidad la relación de títulos es más amplia, como se puede apreciar en la documentación notarial, que es tan rica en datos como imprecisa. Como el escribano asociaba el título con la actividad desarrollada, más que con una determinada cualificación –que desconocía–, hizo *maestro del dorado y estofado* a Valdés Leal, cuando firmó el contrato para policromar el retablo catedralicio de San Isidoro⁴¹. En cambio, Ignacio de Salcedo aparece repetidas veces como *maestro pintor*, pese a que *de facto* ejercía como dorador, instruyendo a sus discípulos en esta materia⁴².

Ello no solo es una cuestión particular de los propios maestros, es también la manifestación de un cambio aceptado por las instituciones. Los exámenes de maestros que se producen en abundancia a mediados del XVII dan la medida de ello, al ser los mismos alcaldes examinadores quienes conceptúan la cualificación del aspirante. Recordemos cómo Juan Gómez Couto se examinó en 1655 «del arte de la pintura y estofado dorado y encarnado»⁴³, a la par de Pedro de Borja, que lo hizo en lo que a «dorado, estofado y encarnado» tocaba⁴⁴.

³⁸ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 4.

³⁹ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 7.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, Rodríguez, Giménez y Cía, 1928, p. 49.

⁴² KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 247.

⁴³ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 2.

⁴⁴ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 73.

En junio de 1655 se examinaron ante Juan Chamorro, Manuel de Aguilar y acompañados, Jerónimo López e Ignacio de Salcedo, el primero del arte de pintor «de lo que toca a el dorado de mate y encarnado en todo jenero de pasta y figuras de madera como no pasen ni esedan de media vara de largo»⁴⁵, y el segundo «del arte de pintor de imagineria al olio y dorador de mate y estoffador»⁴⁶. Un mes antes, Alonso Sánchez había puesto a prueba, ante el mismo tribunal, sus conocimientos de pintura «en lo que toca de dorado estoffado y encarnado»⁴⁷.

La Academia fundada en la Lonja en torno a 1660 acabó rebajando esta polarización. En la documentación detectamos el inquieto comportamiento de pintores y doradores, sintomático del despertar de su conciencia artística. Y no es casual que, en una época en la que pierde nitidez la frontera que separa ambas artes, compartieran un mismo espacio.

El acto más representativo de este espíritu integrador fue el poder que dieron conjuntamente, en octubre de 1674, al pintor madrileño Juan Carreño de Miranda, para que en su nombre solicitara en la Corte la continuidad de la institución. El protocolo firmado al efecto estaba encabezado por «nos los maestros del arte y ejercicio de la pintura, escultura y dorador de esta ciudad»⁴⁸.

Participaron en el desarrollo de sus actividades bastantes doradores. Clemente Díaz (1660), quien en cierto modo da la medida del alcance real de esa enseñanza académica, ni siquiera sabía escribir⁴⁹. La permanencia de Pedro Díaz en la institución está documentada entre noviembre de 1669 y 1671.

Ello sin contar con que las relaciones entre pintores y doradores podían desplazarse al ámbito familiar, como trascendencia de un mundo laboral en que ambos se entendieron. Caso sintomático es el del dorador José López Chico y el pintor Cornelio Schut, que emparentaron al casarse el primero con la hija mayor del segundo. En la dote pactada entre ambos, el suegro acogía en su casa al matrimonio («me obligo de sustentar a los

⁴⁵ Archivo Histórico Provincial de Sevilla, sec. Protocolos Notariales (AHPS-PN), lib. 3690, fols. 942-943.

⁴⁶ AHPS-PN, lib. 3690, fols. 944-945.

⁴⁷ Ídem, fols. 773-774.

⁴⁸ Íbidem, pp. 476-477.

⁴⁹ Íbidem, p. 127.

dichos... dándoles de comer y cenar en mi mesa y no de otra forma y ropa limpia y casa en que vivan»⁵⁰).

Sin embargo, no será hasta bien avanzada la segunda mitad del XVII cuando a los maestros doradores y estofadores se les englobe en el ámbito artístico. Aun así, no siempre se aludirá al dorado y estofado como *arte*, a veces se refiere al *ejercicio*, un término que más se vincula a una actividad artesanal que a la artística. En 1675, Juan Francisco Sánchez entra en el taller de su maestro a aprender dicho *ejercicio* y *arte*⁵¹. En cualquier caso, el avance en la consideración social del pintor era una «recentísima conquista»⁵². Las *Ordenanzas* de la ciudad de Sevilla, redactadas en tiempos de los Reyes Católicos, no reconocían relevancia alguna a este oficio, que encajaba en el ámbito del artesanado. Los propios componentes del gremio no ambicionaban otra cosa que cumplir su cometido profesional.

La dignificación del oficio de dorado y estofado tiene su repercusión en la creación del título de *maestro mayor de dorado y estofado*. Aun cuando hay menciones puntuales y durante un periodo de tiempo muy corto, ello es un hecho ilustrativo de este estado de cosas. La catedral había correspondido con el nombramiento, a la mediación del siglo, del maestro mayor de pintura. Pero sería la diócesis, empujada por las circunstancias, la que distinguió –en 1656– a Pedro de Borja como *maestro mayor de este arcobispado en facultad de entallador y estofado*⁵³. Un título de difícil encaje profesional, que no tendrá mayor trascendencia, pero que volverá a usarse en la primera mitad del siglo XVIII.

Este rango intelectual no es común a todos los doradores de la época que, en su afán por sobrevivir a las adversas condiciones en que se desenvuelven, se pliegan a lo que la necesidad les depara. Prueba de ello es la fuerza con que el colectivo se hace presente en la sociedad local. El *oficio* de doradores y estofadores, que comparte ecosistema con el de pintores, vela por los intereses de sus agremiados y en consecuencia debe hacerse notar. La documentación da cuenta de ello. En su vertiente

⁵⁰ QUILES, F., *Noticias de pintura*, op. cit., p. 252.

⁵¹ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 15.

⁵² Torno la expresión de Gestoso, *Ensayo*, op. cit., t. I, p. XLIV.

⁵³ AHPS-PN, lib. 3693, fol. 761.

confesional, la hermandad de San Lucas consolida los lazos y la solidaridad de grupo, mediante las actividades culturales celebradas en su propia capilla de la iglesia de San Andrés.

Ocasionalmente, los doradores perseguirán el reconocimiento social en unión de los pintores, si bien la consideración de la pintura como arte no era extensible a su ejercicio, que evidentemente era tarea manual y poco intelectual. Ello hizo que algunos prácticos en la materia optaran por ampliar su perfil. Unos se decantaron por inmiscuirse en el campo de la arquitectura, diseñando monumentos en madera, y otros eligieron la *quadratura*, donde quedaba de manifiesto el conocimiento del diseño arquitectónico.

Desde mediados del siglo no son pocos los episodios en que los pintores sevillanos quisieron hacer valer su condición de artistas en su ancestral reivindicación con los alcabaleros. Para ellos siguieron los pleitos movidos en la Corte para reconocimiento de la ingenuidad del arte de la pintura y la exención que era aplicable en la tasa de las alcabalas. La primera noticia que tenemos de ello data de 1652, cuando los pintores consiguieron un traslado de la sentencia favorable obtenida en el pleito movido por Angelo Nardi, en representación de su oficio, contra el fiscal del Consejo de Hacienda⁵⁴.

Bajo la alcaldía de Matías de Arteaga, en enero de 1678, los pintores recurren el almojarifazgo mayor, «que pretende cobrar derechos de salida de la pintura de devoción que fabrican en esta ciudad los maestros de la dicha arte en sus casas y obradores y remiten a vender por su cuenta a los puertos de mar y de Indias»⁵⁵. Con esa orientación pudieron haber actuado colegiadamente con los doradores cinco años antes. Bajo las alcaldías de Matías de Arteaga, pintor, y Bartolomé Franco, dorador, ambas artes dieron poder para pleitos en Madrid emprendiendo ciertas acciones legales cuyo alcance final desconocemos⁵⁶. En esta década firmarán, una vez más, ambos colectivos un documento. Esta vez son «los alcaldes y fiscal y acompañados del arte de la pintura y dorado y estofado de sta ciudad de Sevilla y reinado» quienes suscriben el escrito. En esta ocasión la unidad de acción coincide con el uso de un

⁵⁴ Juan Fajardo, Sebastián de Valdés y Juan de Barreda eran a la sazón alcaldes y mayordomos del arte sevillano de la pintura. KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., pp. 629-630.

⁵⁵ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo*, op. cit., t. III, p. 271.

⁵⁶ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 178.

título común, el *arte de la pintura y dorado y estofado* y la presencia de un único fiscal, el pintor Francisco Meneses Osorio⁵⁷.

En 1692 volvemos a encontrarnos a ambos colectivos ejerciendo otra acción de parecido calado, esta vez fueron representados por Tomás de Contreras y Juan José de Salinas, con el concurso de sus respectivos acompañados, Lucas de Valdés y Miguel de Parrilla⁵⁸.

En esta casuística no faltan elementos diferenciales. Mientras que en 1652 y 1678 serían los pintores quienes recabarán la información legal, en 1673 y 1692 compartirían la responsabilidad con los doradores.

Recetas

Una última reflexión acerca de la consideración artística de doradores y estofadores, que nace de una evidencia documental y una duda metódica. La lectura entre líneas de la explícita información dada en muchas cartas de obligación, con indicaciones relativas a la calidad de la obra, nos conduce a ciertas conjeturas sobre la formación y capacidad de estos técnicos. El contrato daba la medida y composición de materiales, así como su uso; en muchos casos era una receta con prescripciones acordadas entre cliente y artista. Estas precisiones, en una sociedad iletrada, facilitaban el control del artífice y limitaban sus opciones personales. Y en previsión de imperfecciones, los contratos de dorado y estofado descendían al detalle⁵⁹. Son instrucciones que no tendrían sentido en una disciplina. En cualquier caso, el aporte de algunos de los contratos nos permite reconstruir el proceso creativo.

La madera se aparejaba en un primer tratamiento que alisaba sus superficies, evitando relieves indeseados y pérdida de adherencia de las sucesivas capas policromas. Con *aguacola* –*agiscola* en los documentos– o agua de cola animal, se limpiaba. Los ensamblajes eran sellados con un emplaste hecho con yeso y cola disueltos en agua, a veces reforzado con lienzo, y los defectos de la madera –nudos y resina– eliminados o reducidos. Además, con el ajo restregado se favorecía el mordiente.

⁵⁷ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁸ QUILES, F., «Los pintores», *op. cit.*, pp. 211-214.

⁵⁹ QUILES, F., «Contribución documental al conocimiento de la policromía barroca», *Cuadernos de restauración*, 2 (2000), pp. 67-73.

Sobre esta base se aplicaban hasta diez manos de yeso. El yeso tenía distinta consistencia, pues era basto en las primeras capas y fino *–mate–* en las últimas. En este estado la madera era limada concienzudamente. Sobre esta lisa base se extendían otras cinco capas de bol arménico, que es una arcilla rojiza que facilita la adherencia de las láminas de oro y atenúa su frialdad. Algunos contratos de dorado suficientemente explícitos relatan este proceso. Así ocurre con el firmado por Lorenzo Dávila para intervenir sobre el retablo mayor de la parroquia de San Julián:

Primeramente que al dicho retablo se le han de picar los nudos dél y quitar la resina que tuviere y juntarles todos con ajos [...] se ha de encarnar todo el dicho retablo y se le ha de dar de aguacola todo él y cinco manos de yeso grueso [...] las dichos cinco manos de yeso han de plastecer dos veces conforme el arte [...] Se ha de lijar y escofinar para que quede liso sin bulto ni bollo alguno en dichos aparejos [...] se han de dar cinco manos de yeso mate colado y se ha de volver a desgranar [...] se han de dar cinco manos de bolarmenico colado y remolido [...] ⁶⁰.

El dorado era un proceso lento y meticuloso, puesto que las finas láminas de oro eran muy frágiles y volátiles. A fines de siglo se utiliza metal de 23 quilates y 3 granos⁶¹. Algunas veces el cliente hacía mención expresa a la calidad del oro, oponiéndose taxativamente al uso de aleaciones de plata. Estas observaciones estarían motivadas por prácticas fraudulentas de algunos maestros, que de ese modo ampliaban los márgenes de beneficios. La manipulación del oro fue tarea de los batihojas, artesanos que lo laminaban y ponían en condiciones para ser aplicado⁶².

Las hojas de oro se colocaban sobre la superficie humedecida de la madera. Para evitar el vuelo o las arrugas en las hojas de oro, primero se extendía sobre una paleta protegida, la polonesa *–también pelonesa–*, y con ayuda de una paleta de hoja fina se colocaba en su soporte. Luego se bruñía con una piedra de ágata.

⁶⁰ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 120.

⁶¹ Contrato firmado por Luis Caballero y el colegio de Santo Tomás, el 13 de agosto de 1698. KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 77.

⁶² Sobre batihojas: QUINTO ROMERO, M. L. de, *Los batihojas: artesanos del oro*, Madrid, Editora Nacional, 1984; ARANDA BERNAL, A., «Acerca de los batiadores y tiradores de oro del siglo XVIII en Sevilla», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 0, 1988, pp. 29-34.

Una vez concluida esta fase que era especialmente relevante en el retablo, al que le aportaba una apariencia de inmaterialidad y de pertenencia al ámbito de lo celestial, llegaba el estofado. Ahora correspondía aportar, tanto a la estructura arquitectónica como a las historias y figuración, la fuerza dramática que fortalecería su capacidad narrativa.

Consiste el estofado, en esencia, en la aplicación del color –al temple de huevo–, que en unos casos va a aparentar el atuendo y en otros la ambientación. La construcción del marco urbano o paisajístico era clave para hacer verosímil las composiciones. En muchos casos se aplicaba el color sobre el oro, de manera que luego se descubría con una herramienta punzante para dar una apariencia lujosa a la ropa. El descubrimiento del oro, mediante este procedimiento, se producía con trazos rectos (*rajado*) o punteados (*ojeteado*). Durante el siglo XVII era más raro aplicar el oro con pincel.

Dado que esta técnica tenía por cometido dar verosimilitud a los personajes y a los ámbitos en que se desenvolvían, solían utilizarse algunos recursos que, en algún caso, procedían del mundo de la escenografía. No en vano, era el tiempo del gran teatro calderoniano, donde se produjeron los máximos logros en el arte de la ingeniería escenográfica, con la destacada aportación de algunos de los más importantes pintores del momento.

Valga el ilustrativo ejemplo de Valdés Leal. Él había estado en Madrid, donde tuvo la oportunidad de conocer a los renovadores de la escena, tanto el ingeniero Baccio del Bianco, como a los pintores de *mutaciones* Francisco Rizzi, Dionisio Mantuano y lógicamente a su paisano, Francisco de Herrera.

En la manera como Valdés configura el trasfondo de algunas escenas de los retablos con la policromía, podemos apreciar la influencia de aquellos artífices que se desenvuelven en el ámbito cortesano.

El ejemplo más clarificador es el del fondo de escena del *Entierro de Cristo*, en el retablo mayor de la Caridad. Sin olvidar que el propio retablo está resuelto como una evocación al teatro. Se aprecian las coincidencias Las coincidencias con el diseño conocido de la escena del Buen Retiro, obra de Francisco Rizzi.

El efecto mimético era mayor, si cabe, en el vestuario, que reproducía las calidades y acabados de los tejidos usados en la época. El estampado de los tejidos era pintado o bien dorado. El oro no siempre se hacía visible eliminando la capa pictórica con una herramienta punzante (*abrir de*

gráfica), también era pintado, como ocurrió en el dorado del retablo de la Inmaculada, que hicieron los hermanos Borja, donde hubo de hacerse «a punta de pincel y no grabados»⁶³. También era posible una técnica mixta. Algunas veces se aprovechaban las rugosidades del yeso para dar volumen a la joyería y a la quincalla.

Item despues de colorido y escurezido y realzando la dicha talla se ha de abrir de grafico descubriendo con diversas labores y el oro debajo por haber se pintar sobre él [...] se han de estofar sobre oro a punta de pincel con dichos colores [...] que las figuras y Angeles de bulto que tiene dicho retablo se han de encarnar y dorar y estofar encima del oro los ropajes y abrir de grafica para descubrir el oro y vivos de dicho ropajes conforme arte [...] ⁶⁴.

El color era estándar y se repetía de acuerdo a un repertorio codificado. En los contratos de dorado se alude explícitamente a ello, en términos parecidos a: «hemos de dorar estofar y encarnar las virtudes conforme los coloridos que pide cada figura»⁶⁵.

A veces se descendía en los contratos a dar indicaciones sobre los pigmentos:

Item que toda la talla crespas a de ir colorida y estofada con colores finísimos como son carmines de Indias, esmaltes labrados y gutiambar, azarcón de levante y penolica [?], rubor de montaña y verde belico⁶⁶.

La desaparición del lienzo encastrado en la madera, al ser sustituido por la escultura de bulto o relieve, favoreció la expansión de los estofados al muro circundante. Que se sepa, los primeros pasos se están dando en la década de los cincuenta, cuando Valdés Leal firma con el capítulo de Calatrava la realización de las pinturas del retablo mayor. En el contrato, suscrito asimismo por Francisco Dionisio de Ribas y Juan Gómez Couto, se especificaba que era obligación de Valdés «sobre la puerta de la iglesia pintar al temple una imagen de Nuestra Señora con San Benito y San Bernardo, y en la puerta de la calle de la dicha iglesia dalle

⁶³ KINKEAD, D. T., *Juan de Valdés Leal (1622-1690): his life and work*, Nueva York, Garland Pub., 1978, p. 609.

⁶⁴ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., pp. 120-121.

⁶⁵ Contrato de Pedro, Pablo y Felipe de Borja para dorar el retablo de la Concepción, en 1657. KINKEAD, D. T., *Juan de Valdés Leal*, op. cit., p. 609.

⁶⁶ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 120.

de color y dorar una cruz de hierro y un escudo de armas reales sobre piedra⁶⁷. A la vista quedan importantes testimonios de su quehacer, que, sin embargo, son una pálida imagen de lo que hubo de ser su completa producción. Las fuentes abundan en intervenciones como la efectuada en la iglesia de los agustinos, donde hubo de dorar y estofar el retablo mayor «con más la capilla mayor del techo y paredes della»⁶⁸.

Valdés Leal era un artista versátil que había demostrado su facilidad para moverse en distintos ámbitos de la creación pictórica. Magistral en la pintura de caballete, innovador en el mural y brillante en la policromía. Su excepcionalidad reside tanto en sus cualidades innatas como en la formación. Dejó una larga estela que llega al siglo XVIII, de la que formaron parte su hijo Lucas y Domingo Martínez. Todos ellos pintores que trabajaron con regularidad sobre el muro, compartiendo, por tanto, este soporte con doradores y estofadores como José López Chico, que ampliaron de este modo su campo de acción más allá de la madera del retablo. Son numerosos los pasajes relativos a esta práctica. Como el que especifica que, en la capilla sacramental de San Vicente, Lorenzo Dávila había de

estofar toda la capilla [...] poniendo un sacramento en medio de la capilla y un pelícano al otro lado y un manojo de espigas al otro. Y en los dos solares que corresponden a los dos vidrieras enfrente de los dos huecos en el uno un libro con los siete sellos pendientes con oro y encima del libro un cordero, y en el otro lado dos panes de oro fingiendo un jarro o aguamanil de oro también que simbolicen pan y vino. Y respecto de que enfrente del retablo esta un hueco grande sobre la reja se han de poner en él el razimo de promisión con todo el adorno que pareciera necesario. Y lo que resta de la cornisa abajo hasta el suelo dejando vara y medio de alto para jaspeado se ha de compartir de hojas de oro de a medio por adonde se requiere, y en lo que toca a los dos arcos han de llevar fajas asimismo de oro y en lo llano de las paredes han de ser estofados de diferentes colores con sus tarjetas y dentro de ellas se han de pintar atributos que simbolicen al sacramento [...]⁶⁹.

⁶⁷ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Biografía de Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Of. Tipográfica de Juan P. Gironés, 1927, pp. 58-60.

⁶⁸ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 542.

⁶⁹ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., 122.

El estofado mural, en estas fechas, culmina un proceso que arranca del renacimiento a impulsos de los artistas formados en Italia en el conocimiento del *grutesco* de herencia romana. Pacheco encontró la filiación de los creadores sevillanos, con artistas como Antonio de Arfían, que se habían empleado en el desarrollo de una técnica que sería introducida en la Andalucía oriental por Aquiles y Maynar. Es posible que la primera manifestación de esta técnica *invasiva* se produjera sin color, como decoración dorada y dibujada con plantilla. En 1653 se documenta una de las versiones más antiguas, la que los pintores Francisco Terrón y José Calderón hicieron en el convento de San Francisco, consistente en «el dorado del techo y coro y arco»⁷⁰. Este gusto por la decoración de estirpe renacentista motivó la abundancia de encargos, a la vista de las pinturas que aún subsisten, siendo especialmente significativas las que decoran una de las capillas de la iglesia de los Terceros o la cabecera de la antigua iglesia de la Merced. Una adaptación a la estética barroca se puede ver en los roleos dorados que aún perduran en los muros de San Martín.

El triunfo de esta técnica decorativa y la consecuente expansión del campo de acción sería solo cuestión de años y de la aceptación del cambio material en el retablo. Desde las decoraciones marginales a la ocupación de grandes extensiones de superficies de muro, fue un camino andado en la segunda mitad del XVII. En realidad concurren diversas circunstancias, pues además de tratarse la continuidad de una tradición renacentista y de estar relacionado con la creciente pérdida de protagonismo de los escultores en los retablos, hay que considerar la interferencia del flujo foráneo, con el éxito de la *quadratura* romana y su traslación a la corte española.

Por último, el tratamiento de la epidermis, el encarnado, era parte capital en el efecto final de la imagería. A lo largo del siglo XVII hubo un importante debate sobre esta técnica polícroma. Francisco Pacheco lo inició con su ataque a la tradición de las encarnaduras brillantes, que no conciliaban con el deseo de verosimilitud de la época. Reprobaba esta técnica al tiempo que celebraba el hecho de que fuera abandonada, no sin cierta ironía, al decir:

Quiso Dios, por misericordia, desterrar del mundo estos platos vedriados y que con mejor luz y acuerdo, se introduxesen las

⁷⁰ KINKEAD, D. T., *Pintores y doradores*, op. cit., p. 510.

encarnaciones mates, como pintura más natural y que se dexa retocar varias veces, y hacer en ellas los primores que vemos hoy⁷¹.

Pese a su importancia, apenas aparece mencionado como título de especialista. Ostentándolo algunos artífices de la pintura, como Francisco de Meneses Osorio, que por dos veces firmó como *maestro del arte de la pintura y encarnación*, en contratos en que formaba pareja con Juan Salvador Ruiz, quien aparecía como *maestro dorador y estofador*⁷². Por ello habría que pensar en el encarnado como tarea propia de pintores. Es posible que en la técnica estribara la diferenciación, al ser muy habitual el uso del óleo en su ejecución. En ese sentido las «encarnaciones de las figuras de bulto» formaban parte, al decir de Pacheco, de la pintura al óleo⁷³. Este teórico valoraba el cambio que se había producido en este campo de la actividad a raíz del descubrimiento de la pintura de aceite, sustituyendo al temple, que era lo que tradicionalmente se utilizaba, con la consiguiente limitación cualitativa:

Y si se mira con atención el modo con que están muchas [imágenes antiguas] encarnadas, el color y abierto de los ojos negros, y la pintura de las cejas, en la crudeza y poca unión de todo, se verá que es temple⁷⁴.

... Y al final (1706)

Cuando Luisa Roldán muere, en 1706, una nueva dinastía reina en el país, aunque con dificultades para gobernar. Pasarán algunos años antes de que el primer miembro de la misma, Felipe de Anjou, obtenga la soberanía completa sobre el país y sus territorios. Entretanto la guerra de Sucesión opone un obstáculo en su camino. Aun así se había instalado en el Alcázar madrileño y había tomado, entre otras decisiones, la de renovar a La Roldana en su puesto de escultora de cámara.

Evidentemente, nuestro nuevo monarca no estaba para consideraciones de carácter artístico, al comienzo de su andadura. De ahí que asumiera presupuestos estéticos válidos en el siglo anterior. Un hecho que en *las*

⁷¹ PACHECO, F., *El Arte de la Pintura*, op. cit., p. 497.

⁷² DHAA, V, 91-4; KINKEAD, 331. Pagos del 1-II-1689 y 23-II-90.

⁷³ PACHECO, F., *El Arte de la Pintura*, op. cit., cap. VI de la II parte, p. 494.

⁷⁴ PACHECO, F., *El Arte de la Pintura*, op. cit., p. 495.

provincias, incluida Sevilla, fue aún más patente. Nada había cambiado con el alumbrado del nuevo siglo. La propia comunidad artística no estaba para discusiones estériles en esos momentos. Los talleres seguían el itinerario trazado siglos atrás y no tenían expectativas de cambiar. En todo caso, la penuria a que se vieron abocados muchos artífices les hizo reclamar la benevolencia fiscal con ellos. Es muy ilustrativo el informe emitido por el alcabalero sevillano cuando reconocía el grado de empobrecimiento de los pintores, quienes le habían elevado un escrito donde exponían su lamentable situación.

Pasarán años antes de que se noten la recuperación económica y cambios significativos en el seno del taller de pintura sevillana.

Proyectos de cárceles para los partidos judiciales de la provincia de Zaragoza en el siglo XIX

Mónica Vázquez Astorga*
Universidad de Zaragoza

Resumen

Este texto está dedicado a los establecimientos penitenciarios proyectados en la provincia de Zaragoza en el siglo XIX, y, de manera concreta, a las cárceles de sus partidos judiciales, atendiendo al pensamiento penitenciario y a las disposiciones legislativas de la época. Desde finales del siglo XVIII los hospitales y las cárceles se convirtieron en los principales temas de discusión centrados en su reforma y mejora. Interesa especialmente su configuración espacial, que responde a una manera determinada de concebir el castigo y el poder.

Abstract

The following article is about the Penal Institutions designed in the province of Zaragoza during the 19th century. The prisons belonging to Zaragoza's administrative area, taking into account the penitentiary thinking and legal stipulations of the time, will require our special attention. Since the end of the 18th century the refurbishment and improvement of hospitals and prisons became a main public debate. We will especially focus on their spatial distribution, which is a reflection of that time's concept of punishment and power.

Introducción

En estas páginas nos centramos en los establecimientos penitenciarios formulados en la provincia de Zaragoza en el siglo XIX y, de manera concreta, en las cárceles de sus partidos judiciales proyectadas en ese período y emplazadas, como su nombre indica, en la cabecera de los diversos partidos judiciales de esta provincia. La elección de este marco cronológico responde al hecho de que a partir de finales del siglo XVIII los hospitales y las cárceles se convirtieron en los principales temas de

* Profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Correo electrónico: mvazquez@unizar.es.

discusión en los círculos ilustrados, siendo, por tanto, los centros penales del siglo XIX producto del reformismo del siglo anterior. Interesa especialmente su configuración espacial, que atiende a una manera determinada de concebir el castigo y el poder.

Los arquitectos que las proyectaron conocían los planteamientos propuestos por penalistas, jurisconsultos o teóricos sobre el espacio carcelario, pero no siempre pudieron ser adoptados por cuestiones, esencialmente, económicas. En este período se constata en nuestro país una falta de política constructiva, hecho que obliga a centrar nuestra atención sobre planos y proyectos, más que sobre edificios reales.

En este texto abordamos los siguientes aspectos: en primer lugar, aludimos a la transformación del pensamiento penitenciario a partir del siglo XVIII, que tuvo sus repercusiones sobre la consideración y planteamiento arquitectónico de la cárcel; en segundo lugar, presentamos, sin pretender un estudio exhaustivo, un devenir por las disposiciones legislativas referidas a la construcción de cárceles y al modelo de edificio propuesto a lo largo del siglo XIX; y, finalmente, acometemos el análisis de los proyectos que hemos localizado de cárceles para los partidos judiciales de la provincia de Zaragoza desarrollados en ese siglo¹.

El discurso penitenciario y el sistema carcelario

Con el apogeo del romanticismo la cárcel se constituyó en tema frecuente de debate académico. En este sentido, cabe mencionar que el matemático Benito Bails trató sobre este edificio en su *Arquitectura civil*, que formaba parte como tomo IX, parte I, de los *Elementos de Matemáticas*, aparecido primero en 1783 y, después, ya su segunda edición en 1796. A diferencia de las concepciones clasicistas que establecían las cárceles en el interior de la ciudad, en las zonas más transitadas para evitar evasiones, Bails prefirió su emplazamiento en el arrabal por motivos de salubridad, posponiendo así las normas de seguridad que hasta entonces habían prevalecido en estos establecimientos². Asimismo, y siguiendo las corrientes filantrópicas de la época, consideró que era un edificio no para castigar sino para custodiar a los delincuentes. De este

¹ Se han consultado fondos documentales en el Archivo de la Diputación Provincial y en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

² GARCÍA MELERO, José Enrique, «Las cárceles españolas de la Ilustración y su censura en la Academia (1777-1808)», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, núm. 8, Madrid, UNED, 1995, pp. 246-247.

modo, se produce no solo un replanteamiento del castigo, sino también del espacio carcelario.

Al mismo tiempo que en España se proyectaban cárceles dentro de la tradición formal clásica, estando la mayoría de ellas incorporadas o adjuntas a los edificios de las Casas Consistoriales de las villas o ciudades como un conjunto representativo, o emplazadas, a raíz de la desamortización eclesiástica, en antiguos monasterios y conventos, el filósofo y jurisconsulto inglés Jeremy Bentham escribía un libro, el *Panóptico* (1791)³, que repercutió notablemente en el diseño decimonónico de las prisiones. Formuló un modelo, que podía servir para la tipología arquitectónica carcelaria⁴, fundamentado en una planta circular, de seis pisos en altura. Las celdas individuales (con dos ventanas, una abierta hacia el interior y otra al exterior)⁵ se disponen a lo largo de su perímetro y tienen una puerta que abre a una galería interior. En el centro se coloca una torre de vigilancia⁶, con tres alturas (y atravesada por amplias ventanas abiertas sobre la cara interior del círculo para posibilitar la visibilidad organizada alrededor de una mirada vigilante), desde la cual se podía divisar de manera permanente lo que ocurría en las celdas y en el resto de la prisión. Para conseguir la sensación permanente de vigilancia, Bentham recurrió a medios ópticos y acústicos. El control era tal que se llegó a concebir unos conductos de metal desde la torre central de vigilancia hasta cada celda, de manera que el inspector sin forzar la voz podía advertir a los presos, dirigir sus trabajos y hacerles ver su vigilancia. Bentham sentó, en opinión de Michel Foucault, el principio

³ BENTHAM, Jeremías, «El Panóptico» (reproducción de *Tratados de legislación civil y penal...*, Madrid, T.V. Imprenta de D. Fermín Villalpando, 1822), en BENTHAM, Jeremías, *El Panóptico*, Madrid, La Piqueta, 1989, pp. 27-100.

Esta obra fue traducida al francés por Esteban Dumont y al castellano por Jacobo Villanova y Jordán (VILLANOVA Y JORDÁN, Jacobo, *Aplicación de la panóptica de Jeremías Bentham a las cárceles y casas de corrección de España*, Madrid, Imprenta de Tomás Jordán, 1834), quien la aumentó con un apéndice y notas; poniéndose de este modo la obra de Bentham al alcance de los pensadores españoles.

⁴ Este modelo arquitectónico del Panóptico resultaba un instrumento útil para aplicar a los lugares en los que muchos hombres deben estar sometidos a la vigilancia (cárceles, hospitales, etc.). A pesar de los reiterados fracasos de Bentham por construir y hacer funcionar su Panóptico, su influencia posterior fue decisiva en nuestro derecho y sistema penitenciario. De hecho, se convirtió hacia 1830-1840 en el programa arquitectónico de la mayoría de los proyectos de prisión. La cárcel de Mataró, encargada al arquitecto Elies Rogent i Amat en 1851, fue el primer edificio carcelario construido en nuestro país según el planteamiento panóptico.

⁵ La apertura de ventanas en las celdas responde a una medida de salubridad y también al hecho de que la luz era importante para la realización de diferentes trabajos.

⁶ Bentham indicaba que esta torre se podía transformar en capilla los domingos, con la apertura de las galerías, permitiendo que los presos sin salir de sus celdas pudieran ver y oír al sacerdote, asegurando así su cuidado espiritual.

de que el poder debía ser visible e inverificable: visible porque el detenido tendría sin cesar ante los ojos la elevada silueta de la torre central de donde sería espiado; e inverificable, porque el detenido no debía saber si en aquel momento se le miraba; pero debía estar seguro de que siempre podía ser mirado. De ahí que el Panóptico sea un dispositivo que automatiza y desindividualiza el poder⁷. Esta organización espacial pone de manifiesto las ideas sobre el poder y la autoridad vigentes en aquel momento. De este modo, se rompe con el antiguo modelo de dominación, en el que esta se ejercía de una manera espectacular o violenta pero, al mismo tiempo, discontinua⁸. Por tanto, a partir de finales del siglo XVIII se constata cómo el espectáculo punitivo estaba desapareciendo y el ceremonial representativo, escénico y público de la pena física tiende a entrar en la sombra, para no ser ya más que un nuevo acto de procedimiento o de administración.

Asimismo, Bentham consideraba que mediante el empleo adecuado de la arquitectura era posible aumentar la seguridad en las cárceles, reduciendo el gasto al mismo tiempo que se mejoraba la salubridad, la limpieza y el orden. Y en cuanto a su administración interna contemplaba la distinción de los presos por sexo y edad y por grado del delito. No era partidario del sistema celular, dado que frente a la soledad absoluta del condenado en una celda creía en los efectos beneficiosos de la asociación y la comunicación.

Pero su propuesta contemplaba también una reforma moral, puesto que trataba de asegurar una buena conducta e instrucción en los presos, así como su enmienda⁹, esbozando, de este modo, la concepción correccionalista. De hecho, la formación profesional, la instrucción y educación de los penados comienzan a legislarse, y así Reales Órdenes como la de 25 de agosto de 1847 contemplan estos aspectos. De ahí que la función esencial del encarcelamiento penal ya no sea en el siglo XIX únicamente la privación de la libertad, castigando el delito, sino también moralizar al criminal, restituyéndolo en su día a la sociedad, si es posible, corregido y transformado¹⁰.

⁷ FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI Editores, S.A., 1975, p. 205.

⁸ FRALLE, Pedro, *Un espacio para castigar. La cárcel y la ciencia penitenciaria en España (siglos XVIII-XIX)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, S.A., 1987, p. 18.

⁹ BENTHAM, Jeremías, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰ FOUCAULT, Michael, *op. cit.*, p. 235.

Si ya a finales del siglo XVIII se constatan los primeros cambios en el pensamiento penal, fue durante el siglo XIX cuando mejoró sustancialmente el ambiente de las prisiones. Así, como indica Elena de Ortuetta, las disposiciones legales aconsejan, por una parte, introducir medidas para la higiene de la mente y, por otra, hacer posible un clima óptimo para evitar o mitigar las patologías psiquiátricas, a través de talleres de trabajo o a través de la formación escolar de los presidiarios¹¹. De este modo, la aprobación del Código Penal de 1822 fue el primer paso para iniciar una lenta pero gradual transformación del sistema carcelario español, entrando en el camino propuesto por los pensadores ilustrados décadas antes.

Por tanto, el último tercio del siglo de la Ilustración fue un momento de revisión coherente en Europa tanto de los principios jurídicos y ético-morales del castigo como del espacio físico de la cárcel, así como de la función social del castigo o del propio recluso. La tipología arquitectónica penal dependía de una filosofía y de una pedagogía moral carcelaria. En este sentido, hay que mencionar las reflexiones realizadas sobre el delito y la pena por autores como Montesquieu, Rousseau o Beccaria¹², y los discursos de los reformadores en el ámbito penal como Burton y Howard¹³ y, sobre todo, Bentham, que contribuyeron a configurar los modelos carcelarios.

¹¹ ORTUETA HILBERATH, Elena de, «Un espai per formar o per deformar les ments: del calabós al correccional», en PIÑOL ALABART, Daniel (coord.), *La història dels altres. Exclusió social i marginació a les comarques tarragonines (segles XIII-XX)*, Tarragona, Cercle d'Estudis Històrics i Socials, 2003, p. 149.

En este contexto, y sobre la educación en los establecimientos penitenciarios (y de modo más concreto en la provincia de Tarragona), véase ORTUETA HILBERATH, Elena de, y PIÑOL ALABART, Daniel, «Arquitectura carcelaria y cultura escrita: la alfabetización en los establecimientos penitenciarios en la provincia de Tarragona (1834-1923)», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio, y SIERRA BLAS, Verónica (eds.), *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento*, Gijón, Ediciones Trea, S.L., 2005, pp. 77-106.

¹² Cesare Beccaria redactó, en 1764, su obra *De los delitos y las penas*, marcando un hito en la filosofía penal. Este autor realizó la siguiente aportación: un pequeño castigo, prolongado durante días, meses o años impresiona más el ánimo de los ciudadanos que el terrible pero brevísimo espectáculo de una ejecución. De este modo, el tiempo y el encierro empiezan a configurarse como elementos esenciales de la nueva punitividad.

La obra de Beccaria tuvo una repercusión notable en la cultura europea. De hecho, sus ideas fueron el fundamento del *Discurso sobre las penas contraído a las leyes criminales de España para facilitar su reforma*, publicado por Manuel de Lardizábal y Uribe en 1782. A este respecto, véase MORENO MENGIBAR, Andrés (ed.), *Discurso sobre las penas (1782). Manuel de Lardizábal y Uribe*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001.

¹³ John Howard se dedicó a visitar, durante la segunda mitad del siglo XVIII, numerosas cárceles y, entre ellas, visitó la Cárcel de Corte de Madrid. Insistió en la importancia de la salubridad y de la vigilancia en los establecimientos penitenciarios, que se convirtieron en motivos relevantes en la arquitectura penitenciaria de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Como indica José Enrique García Melero, las normas del derecho penal y, también, arquitectónicas de la tipología carcelaria a finales de la Ilustración se basaban en postulados de seguridad, capacidad, comodidad, higiene y reeducación moral. Pero para lograrlo sería imprescindible que el edificio procurase también una clasificación o separación departamental de los penados e inspección fácil, una continua ocupación en el trabajo e instrucción religiosa, la incomunicación de algunos de ellos y su estancia solitaria de noche. Estas eran las necesidades que definían, al menos en un nivel teórico, nuestra tipología carcelaria bien entrado el siglo XIX, como consecuencia del pensamiento procedente de la Ilustración. No obstante, aunque en el transcurso de la segunda mitad del siglo XVIII ya se quisieron imponer estas condiciones para humanizar los lugares de encierro, la realidad de los presidios era bien distinta y venía heredada en gran parte del período anterior. De este modo, las referencias de la época dejan constancia de sus pésimas condiciones de salubridad por la escasa ventilación interior y por el hacinamiento de los presos¹⁴. A este respecto, y como hemos comentado anteriormente, cabe decir que son numerosos los proyectos impulsados en estos momentos por la Diputación Provincial de Zaragoza para la construcción de Casas Consistoriales con cárceles incorporadas o adjuntas (entre otras dependencias), tal es el caso de las proyectadas por el arquitecto provincial Félix Navarro en 1883 para Tobed¹⁵, o en 1885 para Fuendetodos¹⁶.

Después de la guerra de la Independencia, entre 1814 y 1830, se acometieron algunas cárceles de nueva planta. Sin embargo, la mayoría de los proyectos consisten en remodelaciones de antiguos edificios para mejorar sus condiciones de salubridad y seguridad, dado que la situación económica no estaba como para realizar grandes gastos en la construcción de este tipo de establecimientos. De ahí que, algunas veces, las fortalezas y los conventos fueran convertidos en presidios (sobre todo a raíz de la desamortización).

En este contexto, es necesario tener presente que la evolución del espacio carcelario es paralela a la incorporación de un nuevo sistema pe-

¹⁴ GARCÍA MELERO, José Enrique, *op. cit.*, p. 254.

¹⁵ Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza (ADPZ), Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.757, expediente núm. 260: «Tobed. Casa Consistorial, escuelas, hospital y cárcel», 1883.

¹⁶ ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.729, expediente núm. 116B: «Fuendetodos. Casa Consistorial y escuelas», 1885.

nitenciaro. Así, el catedrático de higiene Pedro Felipe Monlau concreta los siguientes sistemas penitenciarios:

Aislamiento de noche y de día sin trabajo (sistema primitivo Auburn)¹⁷; aislamiento de día y de noche, pero con trabajo (sistema Filadelfia)¹⁸; aislamiento individual de noche y trabajo en común durante el día, con silencio absoluto (sistema ulterior Auburn); aislamiento durante la noche, trabajo con silencio, pero con clasificación de penados y con esperanza de indulto o remisión de la pena, según la conducta que observen (sistema Ginebra)¹⁹; y este mismo sistema, pero con aislamiento absoluto para algunos delincuentes²⁰.

Los modelos Filadelfia y Auburn fueron objeto de numerosos estudios en la primera mitad del siglo XIX y se divulgaron por todos aquellos países que mostraron una cierta preocupación por la reforma penitenciaria, siendo, sobre todo, el primero citado el modelo más seguido en Europa. De hecho, fue el jurista Marcial Antonio López quien dio a conocer el sistema Filadelfia a los pensadores españoles.

A este respecto, cabe señalar que el sistema celular absoluto encontró gran oposición. De este modo, Francisco Lastres señalaba:

Cumpliendo el tiempo de aislamiento, los presos deben pasar a un segundo período en el que se dediquen a trabajos agrícolas o fabriles, conservando el aislamiento por la noche, sin exigirles el silencio que caracteriza el sistema desacreditado de Auburn, porque es tiránico y ridículo exigir a los hombres que permanezcan reunidos y no se comuniquen [...] ²¹.

Este sistema de aislamiento continuo y absoluto no llegó a implantarse en Europa en su radicalidad, sino que se optó, por lo general, por el sistema celular mixto, que permitía el trabajo colectivo y otros beneficios comunitarios.

¹⁷ Este sistema también se denomina Solitario o Pennsylvania.

¹⁸ Se trata de un sistema celular en el que los presos estaban encerrados en solitario, aunque dada la dureza de este aislamiento se permitía el trabajo, aunque también en la celda.

¹⁹ También conocido como sistema inglés, que con una modificación se denomina sistema irlandés, que prevé la libertad condicional.

²⁰ MONLAU, Pedro Felipe, *Elementos de higiene pública o arte de conservar la salud de los pueblos*, Madrid, Moya y Plaza, 1871, p. 528.

²¹ LASTRES, Francisco, *Estudios penitenciarios*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Pedro Núñez, 1887, p. 160.

A continuación, y para comprender el pensamiento carcelario del momento, abordamos las disposiciones legislativas de esa época y su influencia en el planteamiento de los establecimientos penitenciarios.

Legislación relativa a la construcción de establecimientos penitenciarios y sus modelos arquitectónicos

Las primeras propuestas de modernización de la legislación criminal española comenzaron a aflorar hacia mediados del siglo XVIII. Pero el verdadero proceso de la reforma penitenciaria se produjo a lo largo del siglo XIX, consiguiéndose, en un primer momento, la clasificación de los penados (en función del sexo, edad, tipo de condena, etc.) en la que insiste la Ordenanza de 25 de julio de 1842, y, pasada ya la primera mitad del siglo, los esfuerzos se orientaron hacia la difusión de sistemas más refinados de aislamiento.

La primera disposición que debe ser recordada es la Real Cédula del 25 de julio de 1814 porque, además de suprimir el tormento en las confesiones y declaraciones de acusados y testigos, se ocupó de la situación de las prisiones, disponiendo la construcción de edificios adecuados para su destino, desde el punto de vista de la seguridad y la salubridad²².

Sin embargo, la primera y más representativa disposición se publicó con motivo de la entrada en vigor del Real Decreto de 14 de abril de 1834, que aprobó el primer Reglamento penitenciario, constando de 371 artículos distribuidos en cuatro partes. En concreto, la primera trata «Del arreglo y gobierno superior de los presidios», clasificando los establecimientos penitenciarios atendiendo al tiempo que se ha de extinguir en ellos. De ahí que se hable de «depósitos correccionales», donde se cumplen penas hasta dos años; de «presidios peninsulares», para los condenados a penas de dos a ocho años; y de «presidios de África», a los que van a parar los condenados a más de ocho años, y son los de Ceuta, Melilla, Alhucemas y Peñón de la Gomera. Se constata así el interés por situar a los castigados con las penas más duras lo más lejos posible de la península; la segunda, se refiere al régimen interno de los establecimientos; la tercera, regula su sistema económico y administrativo; y, la cuarta, se dedica al derecho disciplinario de régimen interno. Asimismo,

²² GARCÍA VALDÉS, Carlos, *Régimen penitenciario de España (Investigación histórica y sistemática)*, Madrid, Publicaciones del Instituto de Criminología de la Universidad de Madrid, 1974, p. 29.

esta ordenanza ratificó la importancia de la adopción de una planta panóptica y estableció que los edificios tenían que reunir condiciones de sanidad, capacidad y seguridad²³.

Por Real Orden de 9 de junio de 1838 se dispuso que los establecimientos carcelarios estuvieran ubicados fuera del centro de las poblaciones y que tuvieran la capacidad suficiente para la separación de los presos por sexo, edad y naturaleza del delito.

El siguiente Real Decreto que se ocupó de la distribución de los presidios fue el del 5 de septiembre de 1844, que redujo a 13 los 29 presidios existentes en nuestro país y determinó las poblaciones donde debían establecerse²⁴, aunque no modificó sustancialmente los criterios del decreto de 1834. Por su parte, con el Real Decreto de 12 de agosto de 1879 se consiguió que los centros se clasificasen según el tipo de pena que se ha de extinguir en ellos y no, exclusivamente, en función de los años.

En cuanto a las condiciones de salubridad, cabe decir que el estado de abandono era tan constante que el *Reglamento para las cárceles de las capitales de provincia* de 25 de agosto de 1847, en su apartado XI «De la policía de salubridad» acordó lo siguiente:

Art. 46.- Está fundada en la ventilación, la limpieza del edificio y el aseo de los presos. Se consigue la primera teniendo abiertas las habitaciones una hora por la mañana y otra por la tarde, y echando cubos de agua en los comunes; lo segundo, barriendo y regando diariamente las habitaciones y los corredores; y lo tercero, cuidando de que los presos se laven todos los días y se cambien de ropa interior todas las semanas, lavando la puesta si no tienen otra para mudarse.

Art. 47.- A los presos pobres que no tengan ropa con que cubrirse ni cama en que acostarse, se les facilitará un vestido limpio, un jergón, un cabezal, y en invierno una manta. Mientras lavan, la ropa puesta, se les facilitará un ropón.

Art. 48.- La limpieza del edificio se hará por los presos socorridos como pobres²⁵.

²³ MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo, *Diccionario de la administración española. Compilación de la novísima legislación de España*, Tomo XII, Madrid, Augusto Figueroa impresor, 1925 (sexta edición), pp. 355-357.

²⁴ MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo, *op. cit.*, p. 357.

²⁵ *Colección legislativa de España (Continuación de la colección de decretos). Segundo cuatrimestre de 1847*, Tomo XLI, Madrid, Imprenta Nacional, 1849, p. 650.

Poco después se publicó la Ley de Prisiones de 26 de julio de 1849, *Estableciendo un régimen general de prisiones, cárceles y casas de corrección*:

Art. 7.- En cada distrito municipal se establecerá un depósito municipal para los sentenciados a la pena de arresto menor, y para tener en custodia a los que se hallen procesados criminalmente, ínterin que se les traslada a las cárceles de partido.

Art. 10.- Las cárceles de partido y de las capitales de las Audiencias se destinarán a la custodia de los presos con causa pendiente, y para cumplir las penas de arresto mayor.

Por otra parte, poco menciona en relación con los edificios, aunque insiste en la necesidad de que los condenados ocupasen diferentes departamentos en función de su naturaleza, sexo y edad:

Art. 11.- En las cárceles habrá departamentos diferentes para hombres y mujeres, y en el de cada sexo se tendrán con separación los varones menores de dieciocho años, y las mujeres menores de quince de los que hubiesen cumplido estas edades. Los presos por causas políticas ocuparán también un local enteramente separado del de los demás presos. En cuanto lo permita la disposición de los edificios de las cárceles se procurará asimismo que los presos con causa pendiente estén separados de los que se hallen cumpliendo las condenas de arresto mayor²⁶.

Mediante Real Orden de 15 de julio de 1850 se recomendó mejorar gradualmente las prisiones²⁷. Asimismo, la Ley de 21 de octubre de 1869 (derogada por el art. 4 de la de 23 de julio de 1878) impuso a los Ayuntamientos y a las Diputaciones Provinciales la obligación de costear las reformas y mejoras de las cárceles de Partido y de Audiencia, y también clasificó los establecimientos penales en depósitos municipales, cárceles de Partido, cárceles de Audiencia, presidios y casas de corrección y colonias penitenciarias²⁸.

Por tanto, en la primera mitad del siglo XIX se dictaron pocas normas sobre presidios, y los esfuerzos reformadores se centraron en intentar establecer un edificio modelo. Así, en 1832, se encomendó a un renom-

²⁶ MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo, *op. cit.*, pp. 357-359.

²⁷ ORTUETA HILBERATH, Elena de, *op. cit.*, 2003, p. 153.

²⁸ MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo, *op. cit.*, p. 360.

brado juriconsulto, Marcial Antonio López, la elaboración de un estudio sobre sistemas carcelarios, a partir de la observación de las principales instituciones penitenciarias de Europa y de Estados Unidos²⁹. Esta iniciativa, destinada a iniciar la reforma del sistema penitenciario, no llegó a ponerse en práctica, aunque contribuyó a divulgar los principales modelos arquitectónicos.

Pocos años después, en febrero de 1840, el arquitecto Aníbal Álvarez presentó un proyecto para una prisión celular en Madrid, recurriendo a la planta panóptica con una disposición de cruz griega rodeada por un paseo de ronda. Este proyecto fue recogido por Ramón de la Sagra en su *Atlas carcelario o colección de láminas de las principales cárceles de Europa y de América*, publicado en Madrid en 1843, en el que se deja de manifiesto cómo la reflexión penal española no estaba al margen del trabajo de los pensadores extranjeros.

Mediante Real Decreto de 25 de agosto de 1847 se ordenó que en Madrid hubiera tres cárceles modelos: una para presos pendientes de causa, otra para sentenciados y otra para mujeres³⁰. Asimismo, aprobó el ya mencionado *Reglamento para las cárceles de las capitales de provincia*, que en su capítulo I y, en concreto, en su artículo 1 se indica que el edificio debía distribuirse del siguiente modo:

Primero. Departamento de hombres, subdividido: 1.º en sección de acusados por delitos leves, 2.º en sección de acusados por delitos graves, 3.º en sección de sentenciados por delitos leves, 4.º en sección de sentenciados por delitos graves, 5.º en sección de incomunicados, 6.º en sección de los jóvenes que no lleguen a la edad de quince años.

Segundo. Departamento de mujeres, subdividido en los mismos términos que el de los hombres, separando las adultas de las que no lleguen a la edad de doce años.

Tercero. Enfermería.

Cuarto. Capilla.

²⁹ FRILE, Pedro, *op. cit.*, p. 145.

En este sentido, es preciso mencionar que Marcial Antonio López elaboró la siguiente propuesta: un presidio en la Corte y en cada una de las capitales donde residían las Chancillerías y Audiencias del Reino, y otro en cada uno de los departamentos marítimos. Divididos de esta suerte serían menos numerosos y más fáciles de gobernar.

³⁰ MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo, *op. cit.*, p. 357.

Quinto. Sala para declaraciones y careos.

Sexto. Habitaciones del director y dependientes.

Séptimo. Local para talleres y demás oficinas del establecimiento³¹.

Fue realmente hacia mediados del siglo XIX cuando se abordó arquitectónicamente el problema penitenciario. De este modo, el 6 de febrero de 1860 fue aprobado el primer *Programa para la construcción de las cárceles de provincia y para la reforma de los edificios existentes destinados a esta clase de establecimientos*, que fue publicado como Real Orden el 27 de abril de ese mismo año. Esta normativa aconsejó la construcción de edificios de planta radial y de planta panóptica, solo se ocupó de las cárceles peninsulares y clasificó los establecimientos penitenciarios en estas clases: depósito municipal, previsto para 62 presos; cárcel de Audiencia, con capacidad para una población penal de 145 individuos, en cuya concepción se siguen planteamientos similares al anterior caso; establecimiento correccional, previsto para 162 presos; depósito municipal y prisión, para 121 presos; depósito municipal y presidio correccional, para 100 presos y para 128 presos, respectivamente; y, finalmente, prisión y presidio correccional, para 113 detenidos³². Con este Programa, que atendía a cuestiones como la clasificación de los confinados por su edad y sexo, y al principio fundamental de la vigilancia, se marca el inicio de la estandarización de la arquitectura carcelaria. Asimismo, este Programa dio sus frutos con el trabajo del arquitecto Juan Madrazo, quien propuso una serie de planos (de establecimientos con planteamiento radial, en los que el arquitecto decía inspirarse en el sistema Auburn) que fueron la base de las prisiones a construir en un futuro.

En cuanto a los criterios relativos a su construcción, se abordaron los siguientes puntos: distribución de la planta, tipo de locales (para el servicio interior, para las necesidades administrativas y de vigilancia y para la formación del individuo), extensión (a cada preso le correspondía una superficie de 31,13 m²), construcción (que debía ser sólida), número y distribución de las celdas, ventilación y calefacción. En cuanto a la distribución de la planta, hay que decir que para una mayor economía

³¹ *Colección legislativa de España (Continuación de la colección de decretos). Segundo cuatrimestre de 1847*, Tomo XLI, Madrid, Imprenta Nacional, 1849, p. 644.

³² FRALLE, Pedro, *op. cit.*, pp. 166-170.

y vigilancia sobre los penados, se recomienda la planta dispuesta de forma panóptica o la planta radial, dado que:

[...] En igualdad de circunstancias la primera es la que exige mayor superficie de terreno, haciendo difícil también cualquier ensanche o reforma que se intente introducir para lo sucesivo; si bien tiene la ventaja de ser la más compatible con un sistema de vigilancia perfecto; pero la forma radial es más económica, ocupa menos terreno y se presta en gran manera a poder dirigir los sucesivos aumentos de localidades [...]. En general, convendrá que los edificios participen de un plan mixto, observando la disposición radial para la situación de todas las dependencias que constituyen cada sección; y presentando en un orden panóptico, cuyo centro será el punto de vigilancia al cual convergen aquellos radios, el frente de la línea de celdas y encierros aislados de presos incomunicados o con causa pendiente. Esta disposición tiene además la ventaja de poder situar la capilla en un punto central, circunstancia que no llena bien cuando las líneas de celdas ofrecen también disposiciones radiales³³.

Tres años después, la Real Orden de 6 de febrero de 1863 se acompañó del *Programa para la construcción de las cárceles y prisiones celulares*. Esta nueva disposición profundizó mucho más en los aspectos relativos a la construcción de las prisiones y recomendaba el sistema Filadelfia. En este Programa se trataba de la naturaleza y destino de la prisión, de su disposición general (tendencia a la forma radial, disponiendo el edificio de tal modo que los reclusos estuvieran separados tanto de día como de noche, habiendo departamentos para hombres y mujeres, que pudieran trabajar, recibir instrucción, asistir a los oficios religiosos, etc.), de la población penal (no podía contener más de 500 reclusos, o en circunstancias especiales, 600), de las celdas (dimensiones, construcción pensada para asegurar la máxima incomunicación –dimensión de las paredes, sistema de abertura de las ventanas, etc.– y para evitar cualquier tipo de fuga –muebles fijos y clavados–, etc.), de la capilla-escuela, de los paseaderos (o patios de paseo, cuyo número debía ser proporcionado al de los reclusos, de forma que cada uno de estos pudiera, en toda estación, hacer cada día una hora, por lo menos, de ejercicio al aire libre), de los locutorios, del abastecimiento de agua, del servicio

³³ *Anuario Penitenciario de 1889*, p. 27.

interior (cocina, lavadero, etc.), del servicio administrativo (habitaciones para el Alcaide, etc.), del muro del recinto o camino de ronda y de las disposiciones generales³⁴.

Asimismo, esta Real Orden mantuvo lo prevenido anteriormente, y determinó que:

Los arquitectos deben dedicar toda su atención a simplificar y combinar hábilmente las diversas partes que constituyen el servicio del establecimiento, procurando que se cubra y ejecute, sin embarazo ni confusión. Las construcciones han de ser sencillas, sin perder de vista, no obstante, el objeto al que se destinan; de tal suerte que sin dejar de ser sólidas no aparezcan pesadas. En el empleo de los materiales es de suma importancia precaver todo riesgo de incendio. Débese también tener en cuenta al abrir los cimientos y sentar las paredes maestras, la posibilidad de que en un tiempo no muy lejano haya necesidad de levantar un piso más del edificio sin perjudicar a su solidez. Por último, conviene mucho que los arquitectos dispongan el todo o parte de los altos de la prisión, de manera que en caso de urgencia o de aumento accidental de la población penal, puedan inmediatamente habilitarse en ellos dormitorios o salas, según fuere necesario³⁵.

También, se constata una mayor preocupación por asegurar la salubridad de los encarcelados, disponiendo un correcto abastecimiento de agua, suministrando a cada celda la cantidad suficiente de aire puro y la temperatura conveniente, asegurando la ventilación y calefacción de la misma, así como un alumbrado por gas para las largas noches de invierno conveniente en todo encierro celular.

En este período en el que se avanza hacia la reforma del sistema penitenciario español, el Gobierno convocó un concurso para la definición de las nuevas tipologías carcelarias, celebrado en 1870, aunque sus resultados fueron pronto archivados. Sin embargo, cuatro años después los servicios técnicos de la Administración, dirigidos por el arquitecto Tomás Aranguren, fueron los que redactarían un memorial con la definición de los distintos tipos de prisiones celulares, desde la cárcel

³⁴ *Programa para la construcción de las cárceles y prisiones celulares*, Madrid, Ministerio de Gobernación, 6 de febrero de 1863.

³⁵ *Programa para la construcción de las cárceles y prisiones celulares*, epígrafe XII.- «Disposiciones generales», Madrid, Ministerio de Gobernación, 6 de febrero de 1863.

«modelo» hasta los más pequeños o específicos establecimientos penitenciarios. A este respecto, cabe mencionar algunas propuestas de cárcel modelo, entre las que se encuentra la de Madrid (cuya construcción fue dispuesta por Ley de 8 de julio de 1876, sobre la base del sistema celular o de separación entre los presos), proyectada por Tomás Aranguren.

Mediante Real Decreto de 4 de octubre de 1877 se trató de homogeneizar el panorama penitenciario «Mandando construir en cada pueblo cabeza de partido judicial y de manera expresa, una Junta denominada de Reforma de la cárcel o de las cárceles, si hubiese más de una en el distrito, a fin de proceder a la transformación de las actuales o a la construcción de otras nuevas arregladas al sistema celular». Con este Real Decreto se pretendía subsanar el lamentable atraso en el que se encontraban las prisiones, dado que lo que se ordenaba en la Ley de reforma penal de 1869 de que las cárceles de partido judicial fueran transformadas en el espacio de tres años no fue cumplido en ninguno de sus preceptos. Por este motivo, el Ministerio de Gobernación, teniendo como referencia la iniciativa de otros países en este campo y las lecciones de la ciencia penal, juzgó que debían ser convertidas en celulares las cárceles de Partido, en las que los presos vivían en funesta aglomeración. Para remediar esta situación, este Ministerio propuso este Real Decreto, del que hay que destacar los siguientes artículos:

Art. 1.- Para proceder a la transformación de las actuales cárceles de procesados o a la construcción de otras nuevas, arregladas al sistema celular o de separación individual, se constituirá en cada pueblo cabeza de partido judicial una Junta que será denominada de reforma de la cárcel, o de las cárceles, si hubiese más de una en el distrito.

Art. 14.- Las Juntas de Reforma de las Cárceles, acompañadas del Arquitecto de la provincia, o de alguno de la localidad respectiva, si lo hubiere, o de más de uno en el caso de que lo considerasen conveniente, procederán desde luego a examinar los edificios destinados en la actualidad a prisión de procesados, y a estudiar la transformación con arreglo al modelo y programas del Gobierno, si fuera posible.

Art. 15.- Cuando la transformación de una cárcel de partido en prisión celular sea posible utilizando el edificio existente, la Junta a quien corresponda ordenará al Arquitecto o Arquitectos de que se haya asesorado la formación de los planos, proyectos, Memo-

rias y presupuestos relativos a la obra de la reforma, el Ministro de la Gobernación, con el parecer que dichos documentos le hayan merecido y con las observaciones que respecto de los mismos hubiesen hecho todos o algunos de los individuos de la Junta.

Art. 16.- Cuando la reforma sea imposible o inaplicable a los programas del edificio existente, la Junta ordenará la formación de planos y proyectos de construcción de nueva cárcel conforme al modelo del Ministerio de la Gobernación, informando al remitir aquellos trabajos, con la Memoria y presupuestos [...].

Art. 17.- Los proyectos de transformación de las actuales cárceles deberán quedar terminados lo más tarde en todo el mes de noviembre, y los de cárceles celulares de nueva planta en todo el mes de diciembre del año corriente.

Art. 18.- El Ministro de la Gobernación, oídos para cada caso la Junta de Reforma Penitenciaria, creada el 31 de enero de este año, y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, si procediese, y previos los demás informes que considere necesarios, dará o negará la aprobación a los proyectos de reforma o nueva construcción de las cárceles de partido, y dispondrá lo conveniente para la inmediata realización de los fines de este decreto»³⁶.

Por tanto, mediante Real Decreto de 31 de enero de 1877 se crearon las Juntas de Reforma penitenciaria en cada cabeza de partido judicial, y su tarea debía ser la transformación o construcción de nuevas cárceles siguiendo el método de la «separación individual». Asimismo, Tomás Aranguren propuso una colección de planos para establecimientos penitenciarios (basados en la cárcel modelo de Madrid), como punto de partida del Programa de 1877, que añadieron muy poco a la reflexión en torno a la arquitectura penitenciaria.

El siglo XIX se cierra en materia legal-penitenciaria con el Real Decreto de 22 de septiembre de 1889, que procuró la separación individual de los reclusos en los establecimientos, sistema al que se trató de adecuar la arquitectura carcelaria.

Los modelos arquitectónicos del siglo XIX antes mencionados sirvieron para iniciar un proceso de reforma. De este modo, el *Anuario Peni-*

³⁶ *Colección legislativa de España (Continuación de la colección de decretos). Segundo semestre de 1877*, Tomo CXIX, Madrid, Imprenta del Ministerio de Gracia y Justicia, 1878, pp. 821-825.

tenciario de 1904, sucesor del de 1889, sigue dejando constancia de la situación bastante pesimista de los centros fundamentada, una vez más, en la situación política y en la penuria económica.

Los liberales intentaron una cierta reorganización con el Real Decreto de 10 de marzo de 1902, que determinó que algunas penas de presidio correccional se podrían extinguir en prisiones de Audiencia³⁷. A partir de este momento, se abrió un período en el que se tendió a suavizar la vida del procesado eliminando, o reduciendo, la utilización de los penales en peores condiciones³⁸, y a evitar la proliferación de locales donde no se podía vigilar la situación en que se encontraban los confinados.

Proyectos de establecimientos penitenciarios para los partidos judiciales de la provincia de Zaragoza

Aunque en el transcurso de la segunda mitad del siglo XVIII se quisieron establecer mejores condiciones para humanizar los lugares de encierro, la realidad de los presidios españoles era bien distinta, dado que todavía pesaba demasiado el sistema carcelario heredado del período anterior. Hacia mediados del siglo XIX se comienza a abordar en la provincia de Zaragoza, como en el resto de nuestra geografía, el problema penitenciario con el emplazamiento, por lo general, de cárceles en las Casas Consistoriales (encomendando dichos proyectos al arquitecto de la provincia) y con la proyección de las denominadas cárceles de Partido.

Las Diputaciones Provinciales persiguieron desde su creación, en la década de los años treinta del siglo XIX, el cometido de la asistencia penitenciaria en los partidos judiciales, creados asimismo en esa época. Las cárceles de Partido se financiaban con la aportación económica de los municipios que integraban el partido judicial, pudiendo también recaudar fondos de la provincia. En los años setenta del siglo XIX los partidos judiciales de la provincia de Zaragoza correspondían a Zaragoza³⁹, Ateca, Belchite, Borja, Caspe, Calatayud, Daroca, Ejea, La Almunia de Doña

³⁷ MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo, *op. cit.*, p. 394.

³⁸ En este sentido, cabe mencionar que mediante Real Decreto de 6 de mayo de 1907 se aprobó trasladar a la península los presidios de África, en los que se cumplían las penas de cadena perpetua y temporal. Véase MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo, *op. cit.*, p. 397.

³⁹ El análisis de los establecimientos penitenciarios existentes en el siglo XIX en la ciudad de Zaragoza ha sido abordado en nuestro artículo: «Establecimientos penitenciarios en Zaragoza en el siglo XIX», *Jerónimo Zurita*, núm. 87, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012. pp. 313-338.

Godina, Pina, Sos y Tarazona. Asimismo, para hacernos una idea de la población penal existente en esos momentos en estas cárceles, cabe mencionar que en diciembre de 1878 había en el depósito municipal y cárcel del partido judicial de Daroca dos presos con condena de arresto mayor (un hombre y una mujer), trece presos con causa pendiente (todos varones) y dos arrestados gubernativamente (varones), siendo el total de 17 ingresados (16 hombres y 1 mujer)⁴⁰.

Tras la consulta del Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza, se han localizado varios expedientes relacionados con la proyección de establecimientos penitenciarios y, de manera concreta, de cárceles para algunos de los partidos judiciales de dicha provincia, cuyo programa arquitectónico, cuando se concibe de nueva planta, se fundamenta en una disposición radial para la situación de las dependencias de cada sección y en un orden panóptico, con un centro que es el punto de vigilancia.

De ahí que, a continuación, analicemos esos proyectos correspondientes al período objeto de estudio, durante el cual se intentó materializar arquitectónicamente los reformadores planteamientos acometidos en el ámbito penitenciario, tal como hemos comentado anteriormente.

De este modo, el proyecto más antiguo localizado correspondiente a la construcción de una cárcel data de 1841. En concreto, se trata de la instalación de las cárceles y sus accesorios en el edificio que fue convento de la orden de San Francisco en Ejea de los Caballeros (figura 1)⁴¹, y que había sido poco antes mandado suprimir. Este proyecto, redactado por el arquitecto Juan Mendoza (miembro de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis) el 1 de febrero de 1841, fue aprobado en Junta Ordinaria de la Academia de San Luis el 7 de febrero de 1841. A pesar de tener que adaptarse a un edificio existente situado en el centro urbano, el arquitecto distribuyó en su planta baja las dependencias del cuerpo de guardia, en cuyas proximidades se emplazaron varias prisiones y calabozos, la cocina, la cantina y las habitaciones para el alguacil y el carcelero, contando con amplios patios de luces. Por su parte, en el piso principal, se dispuso la prisión para los presos distinguidos, para los enfermos y para las mujeres, así como la vivienda del Alcaide, la sala

⁴⁰ ADPZ, Sección de Establecimientos Penales y Presidios, Caja XVIII-1.338, expediente: «Cárceles», 1879.

⁴¹ ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.725, expediente núm. 96: «Ejea de los Caballeros, cárcel», 1841.

de Tribunal, la sala de Juzgado y las tribunas para poder oír misa, entre otros espacios.

Este proyecto no llegó a realizarse. Pero, poco después, fue retomado por el arquitecto de la provincia Pedro Martínez Sangrós, quien redactó en abril de 1860 un proyecto de cárceles con Tribunal del Juzgado de 1.^a Instancia a emplazar en el antiguo convento de San Francisco de Ejea de los Caballeros, presupuestado en 677.820,30 pesetas (figuras 2-3)⁴². En este contexto, cabe señalar que esta práctica resultó habitual en la época, dado que en marzo de ese mismo año, se suscribió también un proyecto de cárcel para el partido judicial de Pina con tribunal y casa cuartel adaptando para ello la iglesia y parte del claustro del antiguo convento de San Francisco de esta localidad⁴³.

La necesidad de construcción de este establecimiento penal radica en el hecho de que en Ejea de los Caballeros (cuyo partido comprendía en esos momentos 94 pueblos y aldeas) la cárcel judicial se encontraba situada en la Casa Consistorial, que no reunía las necesarias condiciones de seguridad y salubridad. Por tanto, teniendo en cuenta esta situación, así como el hecho de que ese edificio no admitía mejoras, era de urgente necesidad la creación de una cárcel de nueva planta para el partido de Ejea de los Caballeros. Para dicho objeto, y como indica el arquitecto Martínez Sangrós en la memoria del proyecto, fue adjudicado el convento de monjas, y después de frailes de la orden de San Francisco, de la citada localidad, del que solo existía el cimiento del perímetro general, pudiéndose así aprovechar. De este modo, en planta baja se dispone, con una sola puerta céntrica en la fachada abierta a la calle de la Mediavilla, un vestíbulo, a cuyos lados se encuentra el cuerpo de guardia, prisión para detenidos y cuartos de los jefes, y para casos urgentes una comunicación para que la fuerza armada pudiera entrar en el recinto del Tribunal y cárcel. Los verjados (señalados con el n.º 18 en el plano) son rastrillos de seguridad interior, puesto que las personas que concurren a visitar a los presos no tenían acceso más allá de los locutorios. Dentro de los tránsitos generales quedaban practicables fuera de los rastrillos las escaleras conducentes a la sala de Tribunal, a la habitación del Alcaide, próxima a la habitación del llavero, y al servicio de las prisiones en comunicación con los locutorios de ambos sexos, conside-

⁴² ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.725, expediente núm. 96C: «Ejea de los Caballeros. Cárceles», 1860.

⁴³ ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.744, expediente núm. 210C: «Pina. Cárcel», 1860.

rando comúnmente de menos gravedad los delitos del sexo femenino y los de menores de ambos sexos, estableciendo su custodia en esta misma planta, así como once celdas de aislamiento e incomunicación, que se situaron en la parte más interna con luces al terreno sobrante, y dos patios (contando con el de la calle de las Monjas) para el desahogo y distracción de los presos.

Por su parte, en la planta principal a la parte de la fachada y fuera de los verjados o rastrillos se estableció la sala de Tribunal y sus dependencias y la habitación del Alcaide, y en la restante superficie las prisiones en común con distinción de sexos, edades y delitos, disponiendo las dos prisiones mayores para reunirse a oír la misa y practicar los santos sacramentos por las verjas laterales de la capilla colocada en su centro. Finalmente, los desvanes o faldones de los tejados fueron pensados para que, en casos extraordinarios, pudieran ser utilizados para aumento de las prisiones.

En este expediente se localiza el *Programa para la construcción de las cárceles y prisiones celulares*, datado el 6 de febrero de 1863 (que mantiene, en esencia, lo prevenido en el programa oficial de 6 de febrero de 1860), poniendo así de manifiesto que los arquitectos estaban al día de la legislación vigente. A este respecto, cabe recordar que estando autorizados los arquitectos provinciales por la Real Orden circular de 19 de mayo de 1861 para el estudio y formación de los proyectos de nuevas cárceles y prisiones con arreglo al sistema de encarcelación individual⁴⁴, la Reina aprobó este Programa formado por la Dirección General de Establecimientos penales, en el cual se hallan consignados los principios y condiciones de ese sistema, a fin de que se tuvieran presentes en la construcción de los nuevos edificios y apropiación de los antiguos.

También, en este mismo expediente se encuentran unos planos relativos a una cárcel en Ejea de los Caballeros⁴⁵, que carecen de firma y fecha, que se resuelve con una disposición radial que hace más efectiva la vigilancia y la división en departamentos para hombres y mujeres, por lo que su

⁴⁴ Entendiéndose por encarcelación individual la separación constante de preso a preso, sin entender por esto que el aislamiento tenía que ser absoluto; sobre todo, respecto de los detenidos, sentenciados a las penas de arresto y pendientes de causa, quienes en virtud de lo establecido en la legislación vigente podían comunicarse con sus parientes y amigos y conferenciar con sus defensores en la forma que determinaban los reglamentos generales o particulares.

⁴⁵ ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.725, expediente núm. 96D: «Ejea de los Caballeros. Planos de planta y presupuesto de cárcel».

diseño podría ser posterior a los dos anteriormente analizados, dado que atiende a lo prevenido en los programas oficiales antes mencionados.

Los proyectos ahora citados para la instalación de una cárcel en Ejea de los Caballeros no se acometieron. De hecho, este asunto volvió a retomarse en 1893, momento en el que su Ayuntamiento acordó, el día 2 de octubre de 1893, acometer la construcción de una Casa Juzgado y cárcel del partido judicial⁴⁶, que se plantea como urgente por la necesidad de habilitar locales con la capacidad y decoro suficientes para instalar en ellos la Casa Juzgado y la cárcel del Partido, precisos por las agregaciones a este partido judicial del de Sos y en previsión de que por carecer de tan indispensable edificio pudiera ser suprimido el Juzgado. A fin de evitar las fatales consecuencias de tal supresión se propuso que, aprovechando las buenas condiciones de los locales sobrantes del inmueble en que se hallaba instalado el hospital y de los terrenos agregados al mismo, se edificase en ellos la Casa Juzgado y la cárcel del Partido. De este modo, se evitarían las molestias ocasionadas al público a causa de la escasa capacidad del local que ocupaba en esos momentos en arriendo el Juzgado de instrucción, resultando además que no reunía condiciones decorosas.

Por ello, se decide proceder a la formación del proyecto, encomendándose dicha tarea al arquitecto provincial, quien, atendiendo al edificio en el que se hallaba instalado el antiguo hospital, programa hacer en el piso firme, primero, una sala de audiencias, otras varias para el Juez y otras dependencias; y, en los pisos segundo y tercero, situar las habitaciones para el Juez, escribanos y alguacil. Asimismo, en el corral (550 m²), unido al edificio, podía edificarse la cárcel del Partido con habitación para el Alcaide y otras estancias que se considerasen indispensables.

Asimismo, la década de los años sesenta se abre con la necesidad de emprender un proyecto de cárceles, con Tribunal, para el partido judicial de La Almunia de Doña Godina. Está fechado el 22 de marzo de 1860 y firmado por el arquitecto de la provincia Pedro Martínez Sangrós (figura 4)⁴⁷. Este edificio se concibe construir en el solar resultante del derribo del cuartel de caballería (calle del Cuartel y calle de Calatayud),

⁴⁶ ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.725, expediente núm. 96E: «Ejea de los Caballeros. Cárceles», 1893.

⁴⁷ ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.705, expediente núm. 25B: «La Almunia de Doña Godina. Proyecto de cárcel y Juzgado», 1860.

alrededor del cual se aprecia el foso que circunda la villa, pensando así en la seguridad del mismo. Por tanto, el arquitecto debe adaptarse a un solar existente, que determina su planta, estrecha y con desarrollo en profundidad. Se programa con planta baja y principal, y con un patio rectangular que afecta a toda la altura del edificio. En su organización se distingue entre la parte común y de gobierno, y la reclusión propiamente dicha. Las celdas se distribuyen en ambas plantas, estableciéndose una diferencia en ellas según el tipo de delito cometido y la distinción social del recluso. De esta forma, en la planta baja, se dispone el ingreso (a través de un reducido frente de fachada), que conduce al cuerpo de guardia, al cuarto del llavero de guardia y a las escaleras que conducen al Juzgado, emplazado en el piso principal. A continuación, y en esa misma planta, se sitúa el cuarto de reconocimiento y las salas de locutorios. Desde aquí se llega al amplio patio (punto de iluminación y ventilación del edificio y de desahogo para los reos) con soportales, en torno al cual hay una estancia para prisión de hombres (delitos leves) y seis celdas para los presos incomunicados, así como una escalera de comunicación con el piso principal. Al fondo, junto al foso, se disponen las estancias reservadas para prisión de mujeres, niñas, niños y ancianos. Por su parte, en la planta principal, se encuentra el descanso de la escalera y el recibimiento, en torno al cual se emplazan la sala de Tribunal, la escribanía, la sala de declaraciones y la habitación del Alcaide, espacios que reciben iluminación a través de un pequeño patio de luces que comunica con la habitación del Alcaide y con las celdas de los presos que las pagan, que abren, junto con las prisiones de hombres en común, la antecapilla y la capilla, a un patio de mayores dimensiones.

Este proyecto del arquitecto Martínez Sangrós está redactado un mes antes de la publicación del *Programa para la construcción de las cárceles de provincia y para la reforma de los edificios existentes destinados a esta clase de establecimientos* como Real Orden el 27 de abril de 1860. Esto puede explicar que no fuera aprobado por el Ministerio de Gobernación, al no responder a la normativa recién aprobada, y que se formulase un nuevo proyecto de depósito municipal y cárcel para el partido judicial de La Almunia de Doña Godina (figuras 5 y 6)⁴⁸, que se conserva en el mismo expediente. Este edificio se debía emplazar en un solar con una su-

⁴⁸ ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.705, expediente núm. 25B: «La Almunia de Doña Godina. Proyecto de cárcel y Juzgado», 1860.

perficie de 1.743,90 m² y ubicar, atendiendo a la legislación vigente, fuera del centro de la población, próximo al camino de Madrid a Zaragoza y al camino de Ronda y cerca del antiguo matadero. Se encuentra datado en marzo de 1861 (carece de firma) y fue remitido para su aprobación al Gobierno en julio de ese mismo año, no llegando a realizarse.

Este proyecto atiende al Programa, antes citado, para la construcción de cárceles, aprobado por Real Orden de 27 de abril de 1860, y sigue, aunque con variantes, los modelos diseñados por el arquitecto Juan Madrazo para establecimientos penitenciarios y, en concreto, para depósito municipal. Este modelo fue adoptado en otras provincias, como se constata en la cárcel de Partido construida por el arquitecto Javier Aguirre en Cangas de Onís (1886-1889). Se concibe un edificio que responde a una estructura radial, como concreción del sistema de vigilancia central, rigurosamente simétrico, con dos plantas en altura, divididas en dos departamentos, uno para hombres (A) y otro para mujeres (B), entre cuyas dependencias queda el punto central de inspección, desde el cual todo es visible. De este modo, se aprecia la influencia del principio panóptico en su planteamiento y la preferencia por el método de la separación individual. Consta de dos unidades yuxtapuestas: una de planta semicircular, destinada básicamente a los reos, y otra de planta rectangular, en la que se encuentran dependencias relacionadas con el exterior y, esencialmente, los servicios para depósito municipal. En la planta baja, y en torno a la zona de acceso al establecimiento, donde se emplaza la caja de escaleras, se articulan varios espacios para prisión de transeúntes, habitación del Alcaide, habitación del portero, gabinete del Juez, locutorio o prisión de detenidos preventivamente (depósito), quedando estos últimos orientados y abiertos hacia el lugar del que emana el control. En torno a este, y en el perímetro, se disponen otras estancias como las destinadas a cocina, sala de labor, refectorio y patio de paseo de sentenciados tanto a arresto mayor (cárcel) como a arresto menor (depósito) y el patio de paseo de presos distinguidos o políticos. Por su parte, en torno a la garita de vigilancia se ubican los locales para pendientes de causa y varias salas para talleres, refectorio y patio de paseo de sentenciados a arresto mayor, para menores de edad o para los pendientes de causa. Y, en la planta principal, en torno a la caja de escaleras, se sitúan las enfermerías para ambos sexos y las estancias para distinguidos y presos políticos, a los que se les concede una situación de privilegio, alojándolos separados del resto de los confinados. En el centro se encuentra el altar para celebrar los oficios de culto (presentado

así como punto prestigiado en relación al resto del espacio carcelario) y alrededor del mismo se disponen las tribunas para hombres y mujeres para oír la misa, a las cuales podrían ser trasladados desde las celdas. En torno a estas dependencias centrales se articulan los dormitorios, con separación de sexos y edades, para sentenciados a arresto mayor o menor, para menores de edad y pendientes de causa, distribuidos separadamente para aislar a los reclusos. En cuanto a su aspecto exterior, cabe decir que es sobrio, rodeado de sólidos muros.

Por su parte, en abril de 1862 se acomete, por el arquitecto del primer distrito de la provincia de Zaragoza, Juan Antonio Atienza, un proyecto de cárcel de Partido y depósito municipal para la ciudad de Borja (mandado formar por Real Orden de 9 de marzo de 1861, y que venía intentándose desde el año 1853⁴⁹), con arreglo al programa de 6 de febrero de 1860 y con los datos y en la forma prevenida en el Reglamento e Instrucción de 14 y 16 de marzo del mismo año⁵⁰. Las cárceles se encontraban en esos momentos instaladas provisionalmente y en malas condiciones en el antiguo convento de Santo Domingo. De ahí que cuando tomó posesión de su cargo el arquitecto Atienza uno de los primeros encargos que le transmitió el arquitecto de la provincia, Pedro Martínez Sangrós, fue este proyecto de cárcel de Partido y depósito municipal a emplazar en el solar del antiguo convento, proyecto en el que él mismo había trabajado en julio de 1861⁵¹.

Este proyecto implicaba el derribo del edificio existente (aprovechando el material resultante del mismo) y se construiría con muros de fábrica de ladrillo. Por su parte, los muros del recinto exterior y los de cerca de patios y sus divisiones se levantarían en mampostería ordinaria y ladrillo. Los entramados horizontales y los planos de cubierta se ejecutarían con madera y las ventanas con carpintería de madera luego pintada.

Sin embargo, y con el fin de conseguir más superficie por preso (31,13 m² por preso, atendiendo a la legislación vigente), Atienza propuso adquirir

⁴⁹ Se conserva un proyecto de cárceles para Borja que fue redactado por el arquitecto Miguel Jeliney y Germá, aprobado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 24 de agosto de 1858 y por Real Orden de 22 de noviembre de 1858. Este proyecto, que planteaba la reforma del antiguo convento de Santo Domingo para establecimiento penitenciario, no llegó a materializarse. Véase ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.710, expediente núm. 55C: «Borja. Proyecto de cárcel», 1858.

⁵⁰ ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.710, expediente núm. 55H: «Borja. Proyecto de cárcel», 1862.

⁵¹ ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.710, expediente núm. 55A: «Borja. Proyecto de depósito municipal y cárcel», 1861.

el terreno de huerta contiguo al convento y colocar dentro de esa nueva superficie el edificio proyectado (figuras 7-9)⁵². De este modo, pretende resolver las dificultades que planteaba este emplazamiento, como eran los estrechos límites del terreno que se ofrecía para la población penal propuesta (83 plazas para detenidos)⁵³ y el reducido partido que se podía sacar de la construcción existente.

Por ello, y como se indica en la memoria del proyecto, y con el fin de obtener el máximo de superficie para alojamiento, se resuelve adoptar la disposición radial y regularizar el solar, completando su superficie por la parte superior con lo más indispensable de la huerta contigua al convento. De este modo, las plantas podían llegar a ser más regulares, al probar satisfacer las condiciones de distribución reglamentaria, fijando el absoluto aislamiento entre hombres y mujeres y el indispensable entre mayores y menores de edad, consiguiendo dormitorios con la suficiente cantidad de aire, talleres y patios de ventilación. Todo también ordenado para que se pudiera vigilar desde uno o dos puntos y que toda la población penal pudiera oír una misma misa, efectuándose las comunicaciones en cada departamento por medio de patios cubiertos, suficientemente alumbrados por lucernas, que contribuyeran a la renovación del aire en todas sus habitaciones contiguas.

De este modo, el arquitecto expresaba que deseaba satisfacer el objeto eminentemente social que se proponían los reglamentos, purificar la parte moral del que se aparta de las sendas del deber y conservarle sano y robusto de cuerpo para el trabajo, para que en su día pudiera proveer sus necesidades y las de su familia.

En cuanto al sistema de construcción, pensó en los espesores de los muros, considerando de 0,60 m los de fachada, de 0,50 m los de los patios interiores cubiertos y de 0,40 m los de distribución. La altura del muro del recinto exterior de 5,10 m y la de los muros de los patios de paseo de 3,70 m. De esta manera, se deseaba conciliar, en la medida de lo po-

⁵² De este modo, la superficie total del proyecto era de 1.789 m², que suponía por preso 21,5 m². La superficie que ocupaba la parte cubierta del edificio era de 925,16 m², suponiendo por preso 11,14 m², y la cantidad de aire respirable por preso de 37,32 m³. La superficie de los patios al descubierto y el paseo de ronda era de 863,84 m², resultando 10,36 m² por preso.

⁵³ El total de población reclutada se elevaba a 83 plazas para detenidos preventivamente y procesados con causa pendiente (depósito y cárcel), sentenciados criminales o correccionales pendientes de traslación (cárcel), sentenciados a arresto mayor (cárcel), sentenciados a arresto menor (depósito), presos distinguidos y políticos, transeúntes civiles y militares (depósito) y enfermos (depósito y cárcel).

sible, la seguridad y conservación de las separaciones entre los presos y la renovación del aire para la salubridad del espacio en que tenían que vivir. Por su parte, en el paseo de ronda resultaba en el proyecto con un espacio algo mayor que el mínimo de 3,07 m prefijado, exceptuando el del lado opuesto a la fachada que solo tenía 2,4, por haber aprovechado para el muro del recinto la parte existente.

En todas las demás dimensiones del establecimiento se satisfacían también las prescripciones legislativas vigentes (figura 10). De este modo, en planta baja, en el primer cuerpo del edificio se dispone el rastrillo de entrada al centro penal, las habitaciones del Alcaide, sub-Alcaide y portero, las cuadras o dormitorios comunes para doce plazas de transeúntes (una, con seis para hombres, y otra, con otras seis para mujeres), las cuales tienen contiguos sus patios de paseo con sus correspondientes secretas, y la escalera principal que conduce a la sala de Juntas de Cárceles y del Juez, a tres prisiones, para cinco presos distinguidos y políticos, que tienen en planta baja su patio de paseo, y a las dos enfermerías (una, de cuatro plazas para hombres, y otra, de otras cuatro para mujeres).

En el cuerpo central del edificio, a la izquierda, se sitúa en planta baja un almacén de efectos y ropas de la propiedad de los presos y del establecimiento penal, dos talleres con sus patios de paseo para presos ya sentenciados, pendientes de traslación, uno para dos menores y otro para siete mayores, cinco prisiones celulares, con el pasillo de salida a un patio de paseo, y la escalera de comunicación con el piso superior, en el cual se hallan el corredor de balcón y tribuna del departamento para oír la misa, pudiendo conseguirlo los de las celdas desde su prisión, otras cuatro celdas y tres dormitorios de presos pendientes de traslado, uno de estos de dos plazas para delitos graves, otro de cinco para menos graves y otro de dos para menores de 18 años de edad.

En el cuerpo central del edificio, a la derecha, se dispuso el departamento de mujeres, con cocina, despensa, sala de labor de mayores, con su patio de paseo, otra para menores con su patio de paseo, cinco prisiones celulares con el pasillo de salida a su patio de paseo, y la escalera de comunicación con el corredor de balcón y tribuna para oír la misa situados en el piso superior, en el cual se hallan los dormitorios para dos mayores ya sentenciadas, pendientes de traslación, y para otras dos menores, los dormitorios, de dos mayores, y otras tantas menores sentenciadas a arresto menor y los dormitorios de siete mayores y dos menores sentenciadas a arresto mayor.

En el centro del edificio, en planta baja, está situada la garita del vigilante, teniendo alrededor las verjas de los tres locutorios de los tres departamentos, y en planta principal sobre ella se ubica el altar, desde cuyo punto también se podía vigilar con mejor y más completo resultado.

En el cuerpo de edificio del fondo se completan las secciones del departamento de hombres, habiendo establecido en planta baja dos talleres (uno, para siete mayores y, el otro, para dos menores condenados a arresto menor) con sus correspondientes patios de paseo, otros dos talleres (uno, para siete mayores y, el otro, para dos menores sentenciados a arresto mayor), con sus patios de paseo, y la escalera de comunicación con el corredor de balcón y tribuna para oír la misa situados en el piso principal, en el cual se encuentran los cuatro dormitorios de los mismos penados conservándoles la misma separación.

Este proyecto no llegó a materializarse, pero deja constancia de la preocupación de los municipios zaragozanos por la construcción de establecimientos penitenciarios en función de la normativa vigente.

Años después, en marzo de 1888, el arquitecto de la provincia de Zaragoza, Félix Navarro, se ocupó de la redacción del proyecto de instalación de las cárceles públicas, Academia de lo criminal y Juzgado de Instrucción en la Casa-cuna de Calatayud (figura 11)⁵⁴. Ante el estado ruinoso en el que se encontraba la cárcel de esta localidad⁵⁵, surgió la necesidad del traslado de los presos al edificio Casa-cuna, el único que fue considerado conveniente (por su amplitud, solidez y aislamiento) para acoger dicho destino, por lo que fue necesario habilitarlo para reunir las condiciones de seguridad, capacidad e higiene exigidas para este tipo de establecimientos. Esta tarea fue encomendada al arquitecto Félix Navarro, relegando así para ulterior ocasión, en que fuera posible, acceder a la invitación, realizada por la Dirección General de Establecimientos penales el 8 de octubre de 1887 y transmitida el 19 de ese mismo mes por el Gobierno Civil, de formular un proyecto de nueva cárcel

⁵⁴ ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.713, expediente núm. 67C: «Calatayud. Cárcel, Audiencia, Juzgado y adición de talleres y escuelas», 1888.

⁵⁵ Desde principios del siglo XIX fueron frecuentes las instancias formuladas por el Ayuntamiento de Calatayud sobre la necesidad de renovar su cárcel (emplazada en el centro urbano) para la seguridad y salubridad de los presos de la ciudad y pueblos de su Partido. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ), Sección de Prisión Provincial de Zaragoza, expediente núm. 1021/2: «Provisión del Consejo para que la Audiencia informe lo que se le ofrezca en la instancia del Ayuntamiento de la ciudad de Calatayud sobre la necesidad de renovar su cárcel», 1825.

con arreglo al sistema celular y a las disposiciones mandadas observar por Real Decreto de 1887. Por tanto, este proyecto se formuló con un carácter provisional hasta que el municipio de Calatayud pudiera dar cumplimiento a dicha indicación.

En este proyecto adaptado a un edificio existente debían atenderse los servicios de cárceles, Juzgado y Audiencia, siendo los primeros los más urgentes, dado que ya se habían instalado los presos en el inmueble Casa-cuna, hallándose desprovisto de las necesarias condiciones para este fin.

Para las cárceles, dada la planta de predominante dimensión longitudinal, y con escaleras en el centro y en el extremo, se plantea una nueva escalera en el testero inmediato a la plaza del Puente y por la cual se llegaba a la Audiencia, que había de establecerse en la planta principal, reservando la escalera central aislada y con acceso directo por la fachada posterior para servicio de Juzgado. De este modo, se podía disponer de toda la planta baja para cárceles con la independencia debida. Se trazan en la crujía del mediodía los departamentos de mayor número de presos: uno, para los de causa pendiente; otro, para los de pequeña condena; otro, para distinguidos; y otro, para mujeres. Cada una de estas prisiones tiene adjunto un amplio patio para desahogo, con un muro común con andén entre dos pretilos para paso de vigilancia, a cuyo efecto se sitúa una garita de centinela en cada extremo.

En la crujía norte se establecen las prisiones para el menor número, es decir, las de transeúntes, confinados graves y jóvenes y calabozos de incomunicación, y junto al ingreso, y debidamente separados, se proyectan los locutorios de hombres y mujeres.

Por su parte, en la planta principal se instalan los presos políticos, pudiendo haber en planta segunda otras prisiones más para cualquier otra separación que pudiese convenir en caso dado. Además de las prisiones, se plantea en ella una cocina con despensa, un cuerpo de guardia con cuarto del oficial o sargento, una habitación del llavero y un cuarto del vigilante. También, se dispone una capilla (tomando el espacio del hueco central del lado del mediodía y aislándolo mediante rejas, de tal manera que las dos prisiones más numerosas pudieran oír a través de ellas al sacerdote). En esta planta, además de los presos políticos, se instalan las habitaciones del Alcaide y del administrador. En la planta segunda, se emplaza la habitación del vigilante. En el testero de oriente no hay reclusos y en su interior se encuentra el cuerpo de guardia.

Para reforzar la seguridad se programa cerrar las arcadas de la planta baja con fábrica de obra mixta y rejas, así como duplicar las ya existentes en el lado norte (en planta baja) y colocar otras nuevas. En cuanto a las condiciones de higiene y salubridad del establecimiento, estas se pensaron atender con abundancia de aire y de agua en sus locales, orientados, la mayoría de ellos, al mediodía, y con los extensos patios existentes.

Por su parte, la Audiencia se programa con sala de vistas, secretaría, despacho del fiscal, cuarto de abogados, locales para testigos, procuradores, etc., y el Juzgado de instrucción con sala para vistas, despacho del Juez y sala de declaraciones, entre otras dependencias.

Poco después, en noviembre de ese mismo año, el arquitecto Félix Navarro redactó un proyecto adicional, ordenado por la Dirección General de Establecimientos penales, para la instalación de un pabellón para talleres y escuelas.

A este mismo profesional se le encomendó, en septiembre de 1890, la redacción de un proyecto de refugio para transeúntes pobres, cárcel y hospital en Paniza, que fue aprobado mediante Real Orden de 29 de noviembre de 1891 (figura 12)⁵⁶. Se propuso para este edificio un solar rectangular situado próximo a la iglesia y al antiguo cementerio anejo a la misma, aunque el arquitecto Navarro consideraba más apropiada, por condiciones de salubridad e higiene, una parcela emplazada en la calle del Somontano contigua al edificio llamado granero, que servía de matadero público.

El plan propuesto consistía en un sencillo edificio de dos crujías y dos pisos en altura, con cubierta a dos vertientes y muros de obra mixta, formando la totalidad resistente un sistema de pilares en los muros y dos en línea central para puntos de carga de entramados. En planta baja, se dispone una estancia para refugio de transeúntes pobres con una cocina y despensa, completando este servicio un corral con un pequeño cubierto, para alguna caballería que pudiera pernoctar o estar en abrigo. En la misma planta se sitúa la cárcel, compuesta de una estancia y de un calabozo.

En la planta principal resultaba una sala de toda la crujía de delante (que en caso de necesidad se podía destinar a hospital), habiendo detrás una

⁵⁶ ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.742, expediente núm. 202B: «Paniza, hospital y cárcel», 1890.

habitación para el carcelero, y un servicio higiénico para todo el establecimiento. El replanteo y emplazamiento de este edificio fue anunciado el 28 de enero de 1892, produciéndose la liquidación definitiva de las obras el 20 de julio de ese mismo año.

Esta tarea de proyección de establecimientos penales continuó a comienzos del siglo XX. De hecho, en agosto de 1912, se formuló un proyecto de edificio para Juzgado de 1.^a Instancia y cárcel de Partido en Cariñena, por orden de la Diputación Provincial de Zaragoza, encomendándose esta obra al arquitecto provincial Julio Bravo (figuras 13 y 14)⁵⁷. Este proyecto pretendía, en la medida de lo posible, responder a las necesidades del municipio planeando en un mismo edificio el establecimiento penal y el Juzgado, articulando las dependencias en torno a un patio central, concebido para desahogo de los presos y como fuente de iluminación y ventilación. Además, se incluyeron locales correspondientes al servicio del Juzgado y de la cárcel, habitaciones para el Juez, el Alcaide, el llavero y para dos empleados del Juzgado y una sala destinada a Juzgado municipal. La vivienda del Juez ocupa la planta baja del edificio principal y a ella se accede desde la calle de García Sánchez. En esta misma planta, pero en un pabellón especial de dos pisos situado al fondo del solar, se coloca la cárcel del Partido, ocupando el piso bajo, un vestíbulo, ubicado detrás de la escalera principal del Juzgado, una sala común para mujeres, otra para hombres, tres celdas de aislamiento y dos cuartos de aseo que, en caso necesario, se podrían utilizar como enfermerías. Una escalera especial, situada a la izquierda del citado vestíbulo, daría acceso a las habitaciones del Alcaide y del llavero, instaladas en el piso principal.

Las dependencias del Juzgado se disponen en el piso principal del edificio por condiciones de seguridad y tranquilidad. Una galería con abundante luz, tomada del patio central, proporcionaría acceso independiente a los diversos locales del Juzgado de 1.^a Instancia y al Juzgado Municipal acceso directo desde el rellano de desembarque. Al fondo de la galería se encuentra una escalera que conduce al segundo piso, en el que se programaron dos habitaciones para empleados del Juzgado y los desvanes. En cuanto al sistema constructivo, cabe decir que se procuró conciliar la economía con la solidez constructiva.

⁵⁷ ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, Caja 9.714, expediente núm. 73G: «Cariñena. Proyecto de Juzgado y Cárcel», 1912.

A modo de epílogo

Atendiendo a lo expuesto, podemos concluir que, aunque el compromiso demostrado por muchos municipios zaragozanos fue significativo en materia penitenciaria durante el siglo XIX, la actividad constructiva desarrollada en los partidos judiciales citados se redujo, en la mayoría de las ocasiones, a la ejecución de reformas y acondicionamientos de edificios anteriores, en su mayor parte desamortizados, para adaptarlos a establecimientos penales.

Asimismo, como se constata a través de estas páginas, la cárcel dejó de ser vista como un lugar en el que esconder el aspecto más terrible de la sociedad y pasó a convertirse en un laboratorio para la reforma y recuperación de los confinados. Este proceso de reforma penitenciaria emprendido desde finales del siglo XVIII continúa en la actualidad, de hecho, nuestro presente es deudor directo de los pensadores y arquitectos que replantearon la manera de concebir el castigo y el espacio carcelario.



FIG. 1. Distribución de las cárceles y sus accesorios en el piso principal del edificio que fue convento de la Orden de San Francisco en Ejea de los Caballeros, por el arquitecto Juan Mendoza, 1 de febrero de 1841 (Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza).

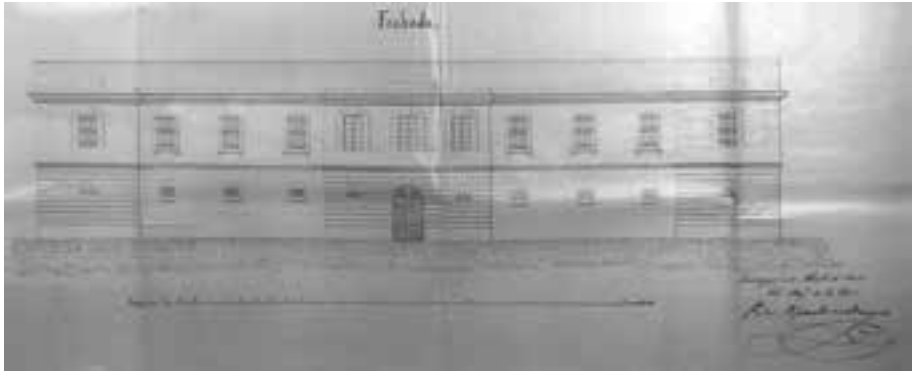


FIG. 3. *Fachada de las cárceles con Tribunal para el partido judicial de Ejea de los Caballeros*, por el arquitecto Pedro Martínez Sangrós, abril de 1860 (Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza).

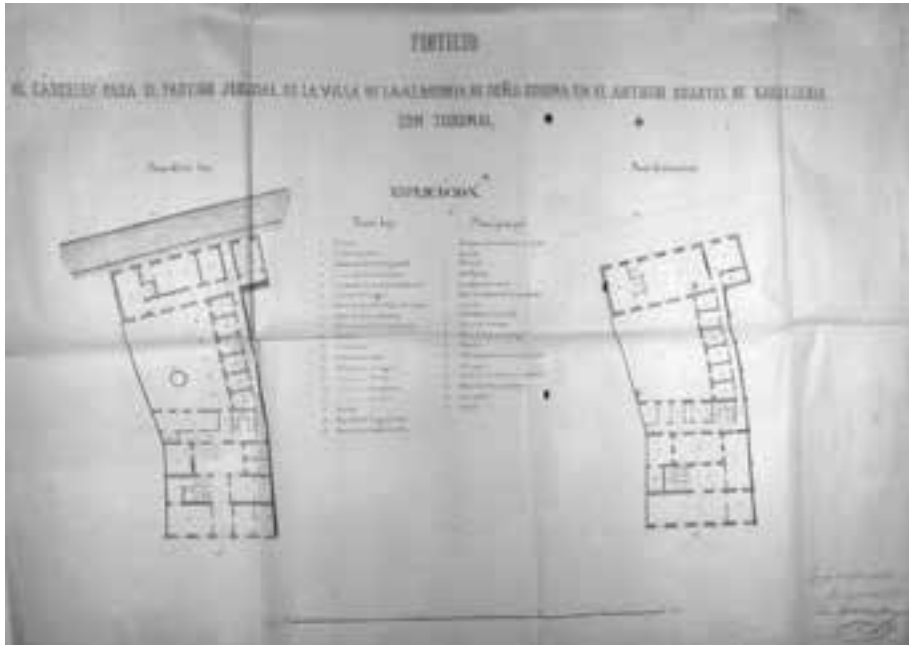


Fig. 4. Plantas baja y principal de las cárceles para el partido judicial de La Almunia de Doña Godina en el antiguo cuartel de caballería con Tribunal, por el arquitecto Pedro Martínez Sangrós, 22 de marzo de 1860 (Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza).

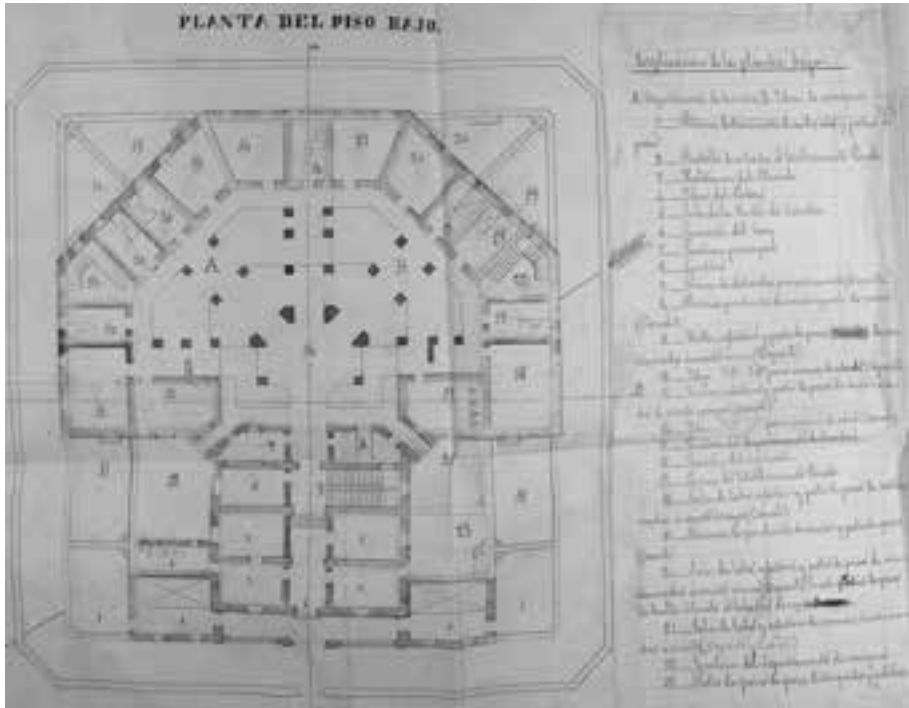


FIG. 5. Planta baja del depósito municipal y cárcel para el partido judicial de La Almunia de Doña Godina, marzo de 1861 (Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza).

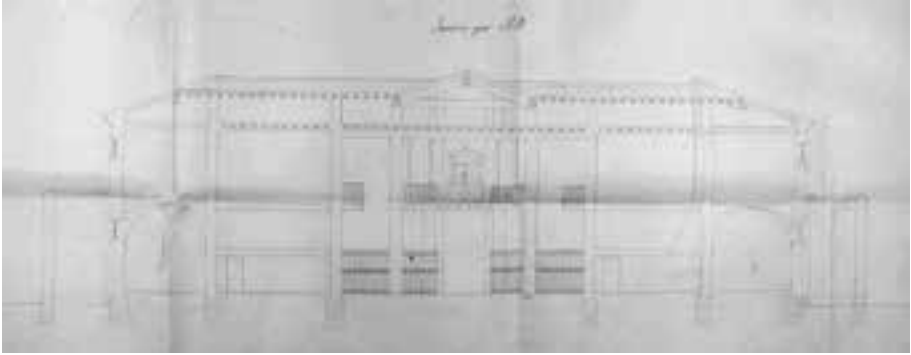


FIG. 6. *Sección por A.B. del edificio para depósito municipal y cárcel del partido de La Almunia de Doña Godina, marzo de 1861 (Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza).*

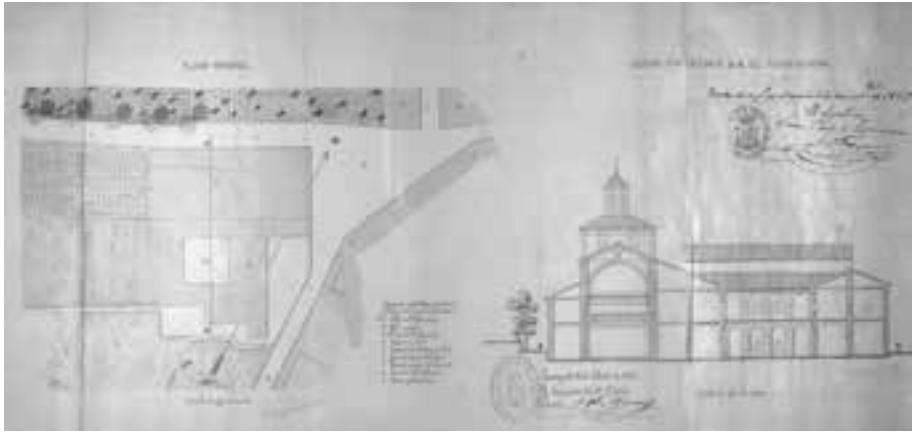


FIG. 7. *Plano general y sección A.B. del plano general de la cárcel de Partido y depósito municipal de Borja*, por el arquitecto Juan Antonio Atienza, 28 de abril de 1862 (Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza).

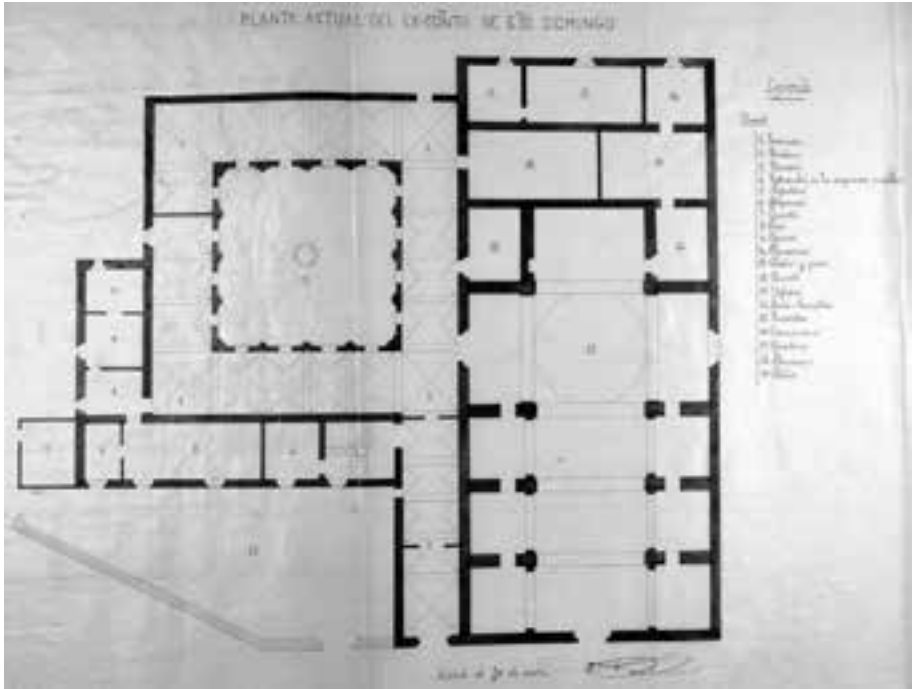


FIG. 8. *Planta del antiguo convento de Santo Domingo de Borja*, por el arquitecto Juan Antonio Atienza, 28 de abril de 1862 (Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza).

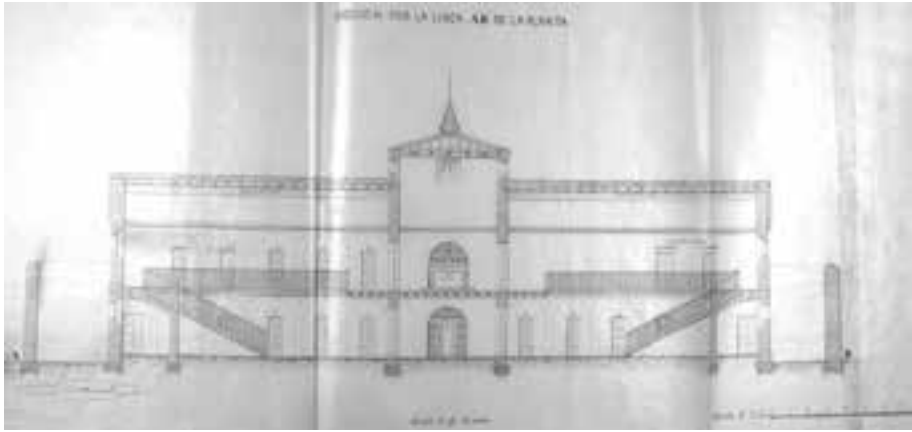


FIG. 9. *Sección por A.B. de la planta de la cárcel de Partido y depósito municipal de Borja*, por el arquitecto Juan Antonio Atienza, 28 de abril de 1862 (Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza).

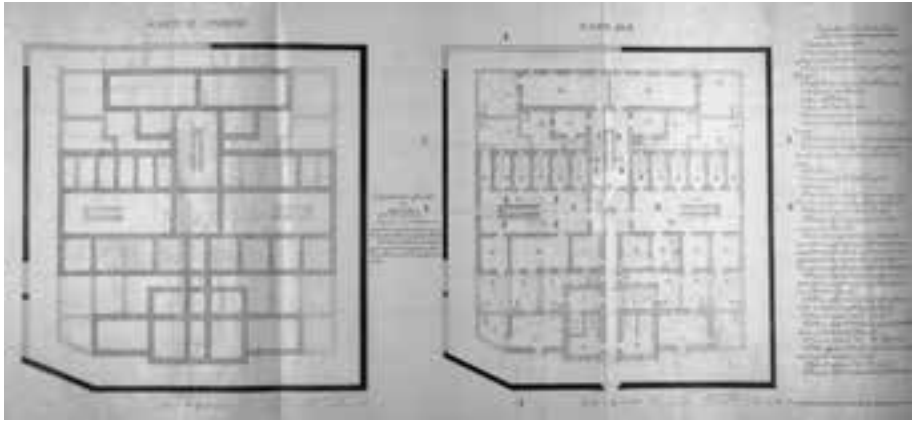


FIG. 10. *Planta de cimientos y planta baja de la cárcel de Partido y depósito municipal de Borja*, por el arquitecto Juan Antonio Atienza, 28 de abril de 1862 (Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza).

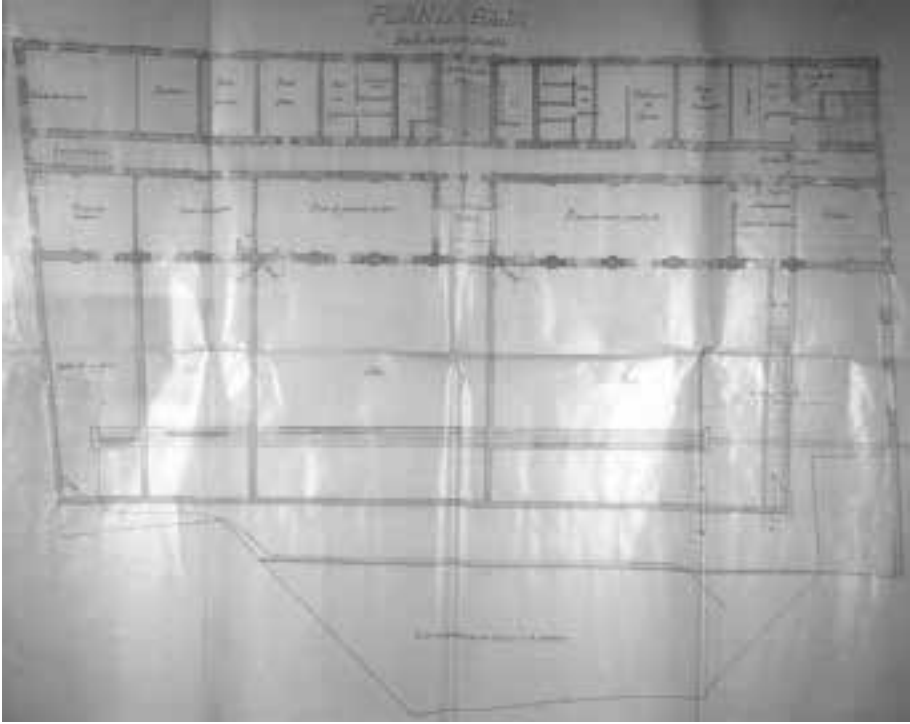


FIG. 11. *Planta baja del proyecto de instalación de las cárceles públicas, Academia de lo criminal y Juzgado de Instrucción en la Casa-cuna de Calatayud*, por el arquitecto Félix Navarro, marzo de 1888 (Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza).

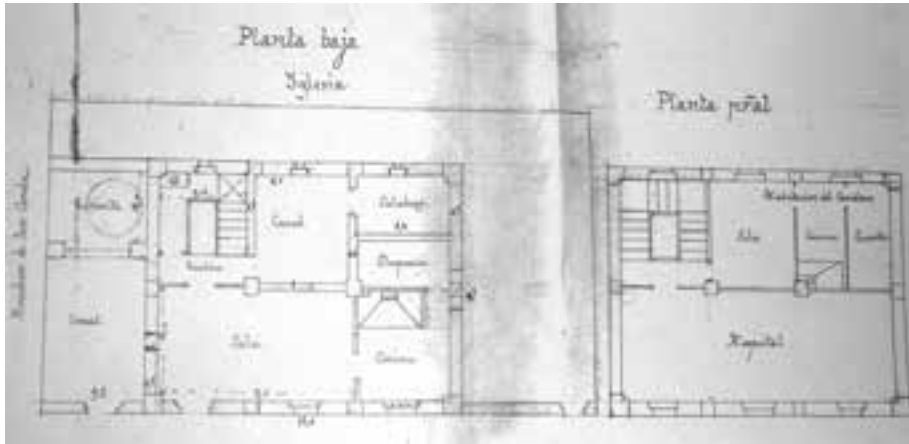


FIG. 12. *Plantas baja y principal del edificio destinado a refugio para transeúntes pobres, cárcel y hospital en Paniza, por el arquitecto Félix Navarro, septiembre de 1890 (Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza).*



FIG. 13. *Alzado principal del proyecto de edificio para Juzgado y cárcel en Cariñena*, por el arquitecto Julio Bravo, agosto de 1912 (Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza).

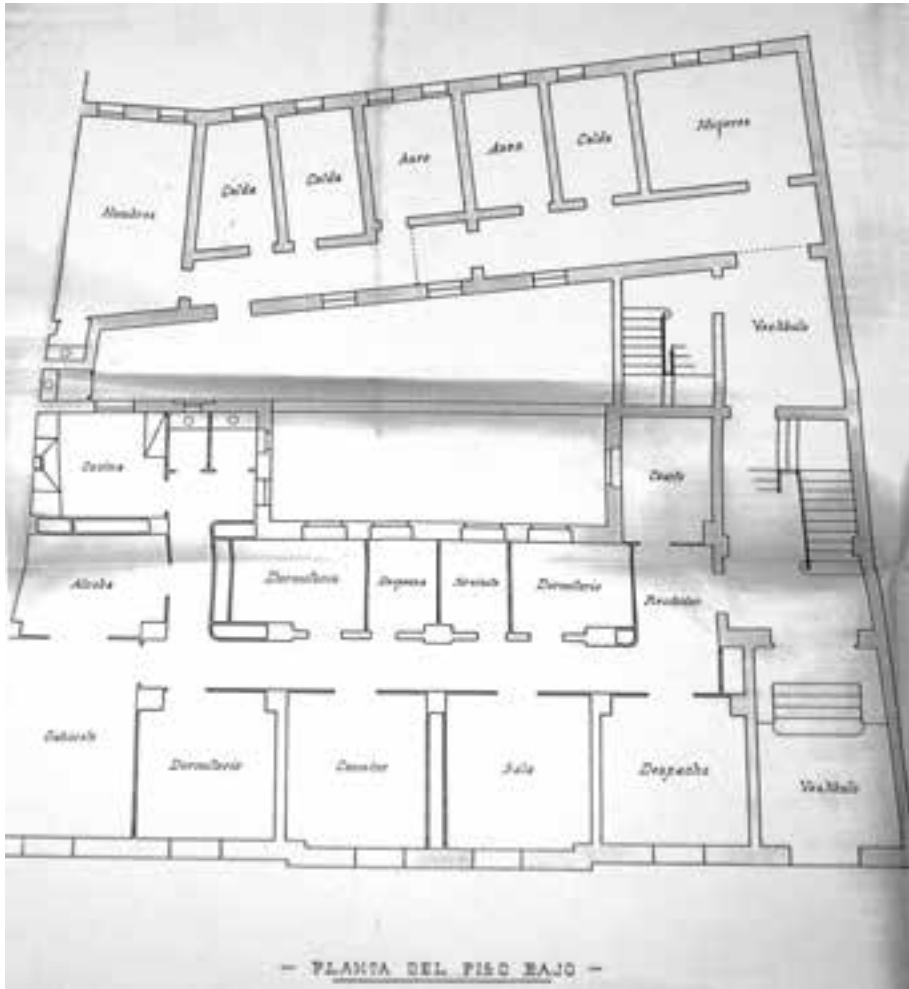


FIG. 14. *Planta baja del edificio para Juzgado y cárcel en Cariñena*, por el arquitecto Julio Bravo, agosto de 1912 (Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza).

El Constable transgresor

Jesús Yuste de Santos
Crítico e investigador de arte

Resumen

Estudio sobre la aportación de John Constable a la pintura paisajista, partiendo de su concepto del paisaje del natural. Y análisis general de la modernidad de su obra, en especial de sus bocetos y estudios, tanto los de pequeño como los de mayor tamaño, de vigorosos rasgos próximos a cierta forma de expresionismo, así como también de algunas de sus obras finales, los famosos *six-footers*.

Abstract

Research on the contribution of John Constable to landscape painting, beginning of your concept of landscape of natural. And general analysis of the modernity of his work, especially of his sketches and studies, both the small and also the bigger size, of vigorous strokes near to certain form of expressionism, just as some of his finished works, the famous six-footers.

Este trabajo pretende responder a una pregunta que nos parece de sumo interés en el devenir de la pintura paisajista, a saber: ¿hubo alguna vez un Constable realmente adelantado a su época y de una novedad tal como para poder considerarle uno de los padres del paisaje moderno del natural? Y sobre todo, ¿podemos tener a Constable como un pintor que rompe con los principios del paisaje tal y como se venía practicando hasta la fecha? La cuestión es de por sí compleja, pues mientras a veces Constable nos parece el representante por antonomasia del bello paisaje de la campiña inglesa, y, en este sentido, un paisajista que nos puede resultar hoy en día un tanto convencional, por otra, nos llaman poderosamente la atención sus bocetos y estudios, plenos de audacia, y en especial los bocetos de gran tamaño, los famosos *six-footers*, de los que hacía dos versiones, el boceto propiamente dicho y el cuadro final listo para ser expuesto.

Veamos pues. Partimos del hecho, pensamos que ya conocido, de que entre los grandes paisajistas ingleses, John Constable (East Bergholt, Suffolk, 1776 - Londres, 1837) es uno de sus más destacados exponentes. Tanto es así, que nos permitimos englobarlo, y no gratuitamente,

entre los antecesores del paisaje moderno del natural. Bajo esta expresión, nos referimos al paisaje que además de ser un cierto reflejo de la naturaleza, es sobre todo expresión del particular sentimiento del artista, capaz de transformarlo conforme al dictado de su propia interioridad. Al respecto, la posición de Constable parece clara, al menos en principio, puesto que la pintura para él no es sino un sinónimo más de sentimiento, y bien patente resulta esta cualidad en sus paisajes de *realismo íntimo* de la campiña inglesa de su Suffolk natal.

En este sentido, y entrando ya propiamente en materia, Constable sabe captar los fenómenos de la naturaleza al aire libre, sobre el terreno, y sus primeras impresiones y esbozos, así como el desarrollo de estos, hasta los bocetos de gran tamaño, suponen una nueva manera de tratamiento del paisaje. Y es que, como se ha hecho notar, lograr su forma de ver la naturaleza implicaba una radical reformulación del proceso de pintar y la creación de nuevos métodos de trabajo, incluyendo estudios de un vigor sin precedentes¹.

Pero, antes de profundizar en la evolución pictórica del artista inglés, conviene tener claro su concepto del paisaje. De ello trata precisamente en una conocida carta a su amigo Dunthorne, fechada el 29 de mayo de 1802. En ella hace una a modo de declaración de principios de lo que se propone como pintor paisajista. Así, entresacando las ideas principales, manifiesta que «Creo que en estas últimas semanas he reflexionado acerca de mi profesión –es decir, acerca de cuál es el mejor camino hacia la verdadera excelencia– con mayor seriedad que en ningún otro momento de mi vida [...] Regreso con la profunda convicción de que es cierta la observación de Joshua Reynolds: No hay forma *fácil* de llegar a ser un buen pintor. Solo se puede lograr –continúa el propio Constable– mediante una prolongada contemplación y una práctica incesante.

Por más que la mente pueda elevarse y mantenerse a la altura de la excelencia a través de las obras de los grandes maestros, la Naturaleza sigue siendo el manantial, la fuente primigenia de la que todo debe brotar [...] Tras haber pasado los dos últimos años buscando la verdad de forma indirecta, en breve regresaré a Bergholt, donde realizaré varios estudios laboriosos de la naturaleza y me esforzaré por lograr una representación pura y sin afectación. Hay espacio suficiente para una pintura natural [...] El gran vicio de nuestros días es la *bravura*, el intento de

¹ VAUGHAN, William, *John Constable*, Londres, Tate, 2002, p. 8.

superar la verdad». Y, concluye, «solo la verdad –en todos los ámbitos– perdura y puede aspirar con justicia a la posteridad». Ya veremos más adelante los efectos que esto tendrá en su obra, que pretende –como acabamos de leer– buscar la pintura natural, alejándose de toda afectación e idealización artificiosa del paisaje.

Visto lo cual, y adentrándonos propiamente en su obra, se puede decir que la evolución pictórica del Constable paisajista es en cierta medida lenta. Aun así, ya en 1802 logró pintar interesantes paisajes, sobre todo *Dedham Vale (Valle de Dedham)*, primer cuadro suyo que fue exhibido en la Royal Academy. Pero el caso es que hasta 1808, en que comienza a pintar bocetos al óleo en los campos de los alrededores de East Bergholt, y en mayor medida en 1809 y comienzos de la década de 1810, sus obras no parecen suponer una auténtica renovación en la pintura paisajística. Pero es a partir de entonces cuando bocetos como *Landscape with Cottages (Paisaje con casas de campo, 1809-1810)*, *Stoke-by-Nayland* (c. 1810-1811) o el estudio de *Flatford Mill from the Lock (Flatford Mill desde la esclusa, c. 1811)*, entre otras, ponen de relieve una forma novedosa de captar la naturaleza. Y esto por la sencilla razón de que si bien la técnica del boceto al aire libre se venía ejercitando desde hacía tiempo, Constable se mantuvo más profundamente entregado a su práctica que cualquiera de sus predecesores o contemporáneos. En este sentido, él llevó los estudios y bocetos al óleo a unos niveles de inventiva, sofisticación, y brillantez técnica del todo novedosos².

En efecto, Constable destaca especialmente en este tipo de obras. En ellas, en su trazo, en su inspiración, se deja llevar por la emoción que le proporciona el paisaje de su tierra natal; de ahí el término de *realismo íntimo* al que antes nos referíamos. Sus trazos gruesos, desenvueltos, robustos, son de una novedad manifiesta. Y es que Constable, sin duda, se nos muestra más espontáneo y enérgico en estos trabajos, como el pequeño lienzo en forma abocetada titulado *Landscape with Cottages* (1809-1810). En él se revelan señales de lo que bien podría suponer un latente expresionismo. Y es que en los verdes corridos de hierba y arbolado, en contraste con los azules y blancos del cielo, fuertes, vigorosos, no podemos dejar de pensar –de una u otra forma– en este tipo de técnica. Algo parecido sucede en el boceto *Stoke-by-Nayland* (c. 1810-1811), también de pequeño tamaño, y de técnica parecida al anterior, o

² LYLES, Anne, *Constable, The Great Landscapes*, Londres, Tate, 2006, p. 86.

incluso más *trabajado*, en el sentido de que se nota más el manejo del medio utilizado por Constable para *rasgar* el cielo.

Otro ejemplo claramente innovador es el conocido estudio *Flatford Mill from the Lock* (c. 1811), que nos parece, como en el caso de las obras antes mencionadas, de factura moderna, más próximo a cierto tipo de expresionismo que a un incipiente impresionismo propiamente dicho.

Constable, en este óleo, como recordábamos en un trabajo anterior sobre el artista inglés, intenta librar su mente de cualquier noción preconcebida sobre la pintura. El trabajo del pincel es directo y espontáneo. El cielo es como una capa espesa y firmemente pintada como el propio paisaje, formando parte integral del conjunto. Constable no está interesado aquí en agradables efectos de luz, tono y color; su intensa experiencia ante la naturaleza es casi crudamente trasladada a la pintura³. En estas obras, como pronto veremos, la percepción de la luz va unida a una palpable impresión de materialidad de la pintura, lo que no puede por menos de resultar ciertamente novedoso.

Ahora bien, ¿por qué Constable, en general, retoca sus bocetos en el estudio, *puliéndolos*, para dejarlos presumiblemente más afines al paisaje natural, aun a costa de perder la espontaneidad de la primera impresión? En este sentido, hay que señalar que en el siglo XIX, por un paisaje *acabado* se esperaba exhibir uno de tal armonía, de tan bellos y de tan finos rasgos, y de una superficie tan suave como no se daba de hecho en la realidad. Para la Royal Academy, el éxito en una obra suponía reflejar estas condiciones de acabado. Constable se esforzó en su propio camino para crear este tipo de sensación, con vibrantes realces y delicados lustres, pero él no podía ser fiel a sí mismo usando esta forma tan convencional, tan artificiosa. Y es que en Constable, su falta de *acabado* era precisamente uno de los más profundos aspectos de su arte. Con el paso del tiempo, lo desarrolló más, utilizando puntos y pequeños brochazos de pintura para evocar los nudos o marañas de la vegetación y el centelleo de la luz sobre las hojas y el agua⁴.

Pero el hecho es que Constable necesitaba triunfar en la Royal Academy, amoldándose, de alguna forma, a los criterios de la misma. Aun así, el caso es que entre las críticas que recibiera en sus primeras exposiciones

³ SUNDERLAND, John, *Constable*, 3.ª ed., Londres, Phaidon Press, 1981, p. 12.

⁴ GAYFORD, Martin, *Constable in Love*, Londres, Penguin, 2010, pp. 234-235.

–como acabamos de ver–, destaca la de lo *inacabado* de sus obras. Y, curiosamente, según una conocida afirmación –y, pensamos, digna de alguna matización– de Kenneth Clark, Constable «solo es aburrido en sus cuadros acabados», en sus cuadros, diríamos, más pulidos, retocados, hasta concluir en una pintura a veces un tanto convencional, salvo honrosas excepciones, como veremos más adelante. Al respecto, Gombrich da cierta luz sobre la cuestión al afirmar que los apuntes o bocetos del natural de Constable solían ser más atrevidos que sus obras finales, pero que aún no había llegado el momento de que el público aceptara el esbozo de una rápida impresión como obra digna de ser expuesta.

Pero, la cuestión es de por sí más compleja, porque el propio Constable había escrito a su amigo John Fisher que «en un boceto no hay nada más que un estado de la mente, el que uno tiene en el momento de pintar», lo que «no podría servir para beber una y otra vez». En cualquier caso, podemos suponer que Constable estaba creando, tal vez sin ser del todo consciente, unos bocetos y estudios –unas obras al fin y al cabo– de una manifiesta modernidad.

Por otra parte, y en otro orden de cosas, Constable estaba necesitado de ser reconocido por su obra, de triunfar ante la crítica y el público, entre otras razones, porque requería del capital suficiente para poder casarse con Maria Bicknell primero, y más adelante para mantener a una familia de siete hijos.

Sin embargo, y volviendo a nuestro hilo argumental, sus bocetos, en su gran mayoría, llaman la atención por su espontaneidad y fidelidad a la naturaleza, por la energía de su toque, por los pigmentos y las gruesas pinceladas fruto del hacer de la espátula, por los brillantes toques de luz y las ricas sombras. Todo ello –como certeramente ha sido señalado– explicaría la verdad que Constable buscaba: luces, rocíos, brisas, lo floreciente y lo fresco, nada de lo cual había sido todavía expresado con tal atención e intensidad por ningún pintor. La aspiración de Constable sería «no lo seco sino lo húmedo, no lo lineal sino lo atmosférico, no lo penetrante, sino lo fugaz»⁵. Constable pretende capturar, como nos recuerda, «los aspectos más abruptos y transitorios del claroscuro de la naturaleza para hacer permanentes muchas de esas espléndidas pero evanescentes Exhibiciones, que siempre están teniendo lugar en la inacabable variedad de la naturaleza, en sus eternos cambios».

⁵ GOMBRICH, Ernest, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 229-230.

¿Y qué entendía Constable por «claroscuro de la naturaleza», puesto que esta expresión y todo lo que ella trae consigo es tan importante en su obra? Pues bien, Constable utiliza esta expresión, en primer lugar, para referirse a la chispa de luz, «los rocíos, las brisas, la plenitud y el frescor, ninguno de los cuales ha alcanzado aún la perfección en el lienzo de ningún pintor en el mundo», en palabras del propio artista, y los métodos técnicos con que los logró, los trazos interrumpidos y los toques de blanco puro hechos con la espátula, que tuvieron un influjo decisivo sobre la pintura francesa. Por otra parte, con «claroscuro de la naturaleza» Constable también quería decir que algún drama de luz y sombra debía subrayar toda composición paisajística, y dar la tónica del sentimiento con que estaba pintada la escena.

De ahí que –volviendo al hilo argumental de este trabajo– los bocetos se adapten mejor a las pretensiones del artista. Esas primeras impresiones de los lugares por él tan conocidos, en ciertas ocasiones se nos antojan –con las debidas reservas– más *verdaderas*, por así decir, que los cuadros finales, trabajados en parte de cara a las exposiciones y a una clientela que no sabe apreciar lo novedoso de sus bocetos. En este sentido, resulta interesante la afirmación de Edmund Burke, de que «en esbozos de proyectos a menudo he visto algo que me complacía mucho más que los mejores terminados»⁶. Y esto es aplicable tanto a Constable, como a su compatriota Turner.

De una u otra forma, el gran problema de Constable sería lograr mantener la espontaneidad de los distintos bocetos, incluido el de gran tamaño, en el cuadro final. Al respecto, señala Gage, «Constable no era solamente una persona muy emocional, sino también un artista capaz de entrelazar sus sentimientos íntimamente dentro de su trabajo [...], pero era también profundamente obsesivo consigo mismo y con su reputación». Y un poco más adelante, Gage señala de nuevo: «Constable fue un pintor, probablemente el primero en lo que se refiere al paisaje, capaz de transformar su amor al campo y al tiempo, directamente dentro del mundo de la técnica. Los términos que él utilizaba para los cambios en la naturaleza circundante: fresco, ventoso, brillante, encontraron sus equivalentes en el movimiento de su pincel o lápiz»⁷.

⁶ BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 94.

⁷ GAGE, John, *Constable: The Great Landscape* (edit. Anne Lyles), Londres, Tate, 2006, p. 29.

Pues bien, en 1821, como en su día recordábamos, Constable parece lograr mantener, al menos en parte, la espontaneidad técnica en la versión final de su famosa obra *The Hay Wain* (*El carro de benu*). Nacida de un cierto número de estudios y bocetos al óleo, como es costumbre en Constable, *The Hay Wain* se desarrolla mediante un estudio de igual tamaño que la obra definitiva, lista para exponer, práctica también habitual en él. Ciertamente, a través del largo proceso de composición, se pierde algo del brío, de la espontaneidad del primer contacto con la naturaleza, pero en *The Hay Wain* la frescura se mantiene casi por entero. Contemplándolo, uno recuerda las palabras del prestigioso historiador británico G. M. Trevelyan de que la escuela paisajista inglesa fue capaz de representar lo que solo los pintores pueden mostrar: las movedizas luces y sombras del cielo en nuestra atmósfera cargada de agua. De hecho, el tema de *The Hay Wain*, según el propio Constable, es «el brillo y la frescura» de un paisaje estival después de un aguacero.

Cuando el cuadro es expuesto en el Salón de París en 1824, obteniendo la medalla de oro, Delacroix se queda tan impresionado por su esplendor y textura, que retoca su *Matanza de Quíos*, dándole más transparencia mediante el barnizado, y agregándole empaste para acentuar la luz. También Géricault, durante su estancia en Inglaterra en 1820-1821, y más concretamente en la exposición de la Royal Academy de 1820, se quedó igualmente admirado al poder contemplar la frescura y modernidad de *The Hay Wain*.

Además, la influencia no quedó ahí, pues vino a mostrar a la joven generación francesa que un cuadro de tema tan aparentemente sencillo: una simple carreta tirada por dos hombres, atravesando el río, pero de tan brillante factura como de *The Hay Wain*, podía ser todo un desafío a las enseñanzas oficiales que recibieran en la Academia de Bellas Artes. De hecho, dicho sea de paso, Constable tituló el cuadro *Landscape: Noon* (*Paisaje: mediodía*), demostrando su interés en un momento concreto del día, en la luminosidad y el colorido en este caso del mediodía, característica esta clara en los trabajos del pintor, y característica que luego será tan importante en los pintores impresionistas, especialmente en Monet y en Sisley.

A pesar de todo, la crítica francesa no entendió plenamente la novedad de sus obras presentadas en París, pues si bien, como Constable le dice a Fisher, sus comentarios «son muy divertidos y agudos, son también superficiales y débiles». Así, uno de ellos decía que «es de justicia ad-

mirar la *verdad* –*el color*– y la *general vivacidad y riqueza*, pero sus obras necesitan que los objetos estén más marcados y definidos». No queremos, por tanto, ni pensar en lo que estos críticos hubiesen dicho del audaz hasta el extremo boceto de gran tamaño de la obra en cuestión. Y es que, pensamos, la novedad del pintor inglés era demasiado *revolucionaria* para poder ser entendida plenamente en los tiempos que corrían.

De por entonces son también sus abundantes estudios de cielos y de nubes en particular, que tan crucial importancia tienen en su producción pictórica. Y es que para Constable el cielo es la fuente de la luz, y lo rige todo. «El cielo es el principal órgano del sentimiento –en palabras del propio pintor–, la clave del estado de ánimo que suscita un paisaje», y por lo tanto fundamental en sus paisajes más logrados. Ejemplos de estas obras son: *Weymouth Bay* (*Bahía de Weymouth*, c. 1816), donde se destaca una sobrecogedora tormenta, o *Rainstorm over the Sea* (*Tormenta sobre el mar*, c. 1824-1825), donde unas rasgadas nubes descargarán un temporal de lluvia sobre, muy posiblemente, las costas cercanas a Brighton. Y es que Constable refleja en sus obras toda clase de cielos, tanto los apacibles y tranquilos como los inestables y variados, pues así suelen ser los cielos de su Inglaterra natal.

En *Weymouth Bay*, tan «magnífico, salvaje y sublime» como lo calificara su ya mencionado amigo, el archidíacono John Fisher, lo más destacable es el inmenso firmamento, sus efectos atmosféricos, sus contrastes de color y su tratamiento técnico que aumenta la sensación llena de dramatismo, así como los diversos modos de aplicación de la pintura, sobre todo los empastes blancos de hacia el centro del cuadro. En la playa, las dos figuras humanas son meras manchas de apenas unas rápidas pinceladas, del todo insignificantes ante el inmenso y encrespado cielo. El pequeño lienzo tiene una réplica en 1819, de mayor tamaño, en tonos en general más claros, menos espectaculares, y con unos cielos más trabajados e igualmente sublimes. En comparación con ellos, las conocidas pinturas de los jardines de su padre, Golding Constable, de 1815, aunque de muy bella factura y notable interés, no dejan de parecer hoy en día un tanto convencionales.

Al respecto, un caso ejemplar lo tenemos en el proceso de creación del famoso *The Cornfield* (*El trigal*, 1826). Qué duda cabe de que el lienzo final es espléndido como muestra de la lozanía y belleza de la campiña inglesa. Pero si tomamos el primer boceto de la obra, nos llama pode-

rosamente la atención su trazo cargadísimo de pintura que hoy en día nos parece tan novedoso. No en vano, se ha escrito –con un cierto halo poético– sobre el modo de proceder de Constable, que «el golpe de espátula, denso y grumoso se alterna con zonas espesas, acuareladas. Los colores pasan de espasmódicas y secas tensiones a plácidas pausas brillantes y densas de pasta, de amplias extensiones de color vibrantes y argentinas a imprevistos coágulos frenéticos y arremolinados de vivificante materia animada por un *vis interior*»⁸.

Ahora bien, nos entra la duda de saber hasta qué punto valoraba Constable sus bocetos. Aunque él mismo escribiera que solo reconocía como enteramente suyos los cuadros de mayores dimensiones, aquellos de los que hacía dos versiones del mismo tamaño, ello no desautoriza evidentemente al resto de sus trabajos. Es esta, sin duda, una cuestión de por sí espinosa, pero, en cualquier caso, el boceto está ahí y siempre formará parte del poder creativo de un Constable que, en ocasiones, parece adelantarse en más de medio siglo a algunos de los más reconocidos maestros paisajistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Y es que si a Constable se le ha tenido siempre como un precedente –posiblemente el más importante– de la escuela de Barbizon, escuela a su vez precedente del Impresionismo, sus bocetos parecen tener en mayor medida una impronta en cierta forma expresionista, como venimos recalcando en este trabajo⁹.

De sus estancias en Brighton (1824-1828), en busca de la salud tan deteriorada de su esposa, nos quedan algunas punzantes palabras muy propias de su personalidad. En ellas compara la playa con el tumulto de Piccadilly (el Piccadilly Circus de Londres, se sobreentiende) para luego concluir: «En pocas palabras, aquí no hay nada para un pintor sino las grandes olas y el cielo, que están siendo verdaderamente hermosos y siempre variados». De por entonces son algunos llamativos bocetos, como el anteriormente mencionado *Rainstorm over the Sea*. Igualmente es el caso del tan pequeño como rutilante, de una más que notable fuerza expresiva en los cargados *impastos* del cielo, *A storm off the coast of Brighton (Una tormenta sobre la costa de Brighton, 1824)*.

⁸ GATT, Guiseppe, *Constable*, 2.ª ed., Barcelona, Toray, 1973, p. 21.

⁹ CLARK, Kennet, en su obra *La rebelión romántica*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 265-266, se manifiesta en este mismo sentido, cuando afirma: «Mediante la fuerza y la urgencia de sus sentimientos, Constable deja de ser un pintor de la naturaleza pasiva, para convertirse en lo que podríamos llamar, sin ánimo de escandalizar a nadie, un expresionista».

Pues bien, continuando con el estudio de sus obras de gran tamaño, los lienzos conocidos como *six-footers*, de 1824 data *The Lock (La esclusa)*, obra que gustó mucho en la Royal Academy, y es que –como Constable le dijo a Fisher– «ciertamente sus formas y decididos rasgos, y su luz no se pueden apagar, porque es la luz de la naturaleza, la madre de todo lo que es valioso en la poesía, la pintura o de todo lo que apela al alma». Y es que, continúa, «tal vez el sacrificio que hice por la claridad y la luminosidad fueran demasiado grandes, pero estas cosas son la esencia del paisaje, y el extremo al que llegué fue mejor que el albayalde, o que *la pintura de friso*».

De por aquellos años es también el famoso *The Leaping Horse (El salto del caballo)*, 1824-1825), donde la pintura se aplica de múltiples formas: mediante pinceladas, manchas, rayas, veladuras, salpicaduras e *impastos*. Todo ello se aprecia especialmente en el boceto de gran tamaño, tanto o más imponente a nuestro parecer que la última versión del cuadro, como ya sucediera en otros casos, por ejemplo en *The White Horse (El caballo blanco)*, c. 1818), y volverá a suceder en otros de los *six-footers* de Constable. En concreto, en el mencionado *The White Horse* –el primero, por cierto, de sus *six-footers*– Constable comienza a experimentar con una espontaneidad referente a la forma de pintar. Sería el principio de una profunda revisión de su práctica artística, que sin abandonar su compromiso con la pintura naturalista empezaría a replantearse su técnica pictórica [...] y el fruto de ella, el boceto de gran tamaño nos parece más audaz, y de mayores armonías cromáticas –especialmente en el cielo y el río– que la alabada por la crítica obra final, de gran belleza pero de rasgos menos enérgicos¹⁰. En este sentido, se podrían tal vez entender las palabras de Kenneth Clark de que los bocetos de grandes dimensiones son la realización suprema de Constable.

Sin embargo, esta tan autorizada opinión de Clark ha sido posteriormente puesta en tela de juicio por otras también fundadas opiniones. Tal vez, y sea cual fuere el motivo por el que Constable hiciese dos versiones de sus *six-footers* (cuestión, por cierto, muy estudiada por Charles Rhyne, especialista en Constable), habría, en cualquier caso, que matizar la opinión de Kenneth Clark, en el sentido de que en ocasiones, como en *The Hay Wain*, sin quitar valor al atrevido y *revolucionario* último

¹⁰ CLARKSON, Jonathan, *Constable*, Barcelona, Phaidon Press, 2010, p. 102 ; y BAILEY, Anthony, *John Constable, A Kingdom of his Own*, Londres, Vintage, 2007, p. 115.

boceto, nos parece tanto o más logrado, desde otros puntos de vista, el maravilloso lienzo final, que tanta influencia tuvo en la pintura francesa de su tiempo, y a la postre, en el devenir del arte moderno. Y, posiblemente, haya que decir lo mismo en el caso de *The Lock* (1824), y que en otros casos nos parezcan más imponentes los últimos bocetos –al menos, en algunos aspectos–, pero sin minusvalorar la versión definitiva, como sucede en *Hadleigh Castle* (*Castillo de Hadleigh*, 1828-1829). De cualquier modo, esta ha sido, es y será siempre una cuestión debatida y abierta a gustos y opiniones, pues si los bocetos de gran tamaño nos parecen, por regla general, más modernos, *transgresores*, los definitivos son a veces casi o del todo satisfactorios, como ocurre con el ya mencionado *The Hay Wain*.

Por otro lado, y sin desmerecer en absoluto la opinión de Kenneth Clark, hay que añadir que los más valiosos bocetos y estudios de Constable de a partir de 1809-1810, como ya hemos visto, si bien de pequeño o mediano tamaño, son de factura convincentemente moderna, y por tanto de ruptura con el paisaje del natural que se venía practicando hasta entonces.

Se podrían poner muchos ejemplos de los logros de Constable en estos años de madurez artística, pero hay, por así decir, un antes y un después en su carrera pictórica. En noviembre de 1828, su esposa Maria Bicknell, desgraciadamente, muere de tuberculosis, a pesar de las largas estancias de recuperación que pasa con su esposo en la zona costera de Brighton. Este aciago hecho, del que Constable nunca se recuperó, marcará su vida de aquí en adelante. «Jamás volveré a sentir lo que he sentido; el rostro del mundo ha cambiado por completo para mí», confesó a su hermano Golding, «aunque, con la ayuda de Dios, me esforzaré por cumplir mis próximas obligaciones». Sus trabajos, a partir de entonces, salvo muy contadas excepciones, expresan un gran pesar y un desgarrado sentimiento. En este sentido, las ruinas se convirtieron en un nuevo motivo de su obra, que acometió mediante un tratamiento no falto de originalidad. El ejemplo más significativo de este estado de ánimo es, posiblemente, el atormentado *Hadleigh Castle*, así como el desnudo *Old Sarum*, ambos de 1829. En *Hadleigh Castle*, la apasionada intensidad de la pintura se ve recrudescida por las anchas manchas de luz y sombra. Esto se aprecia especialmente en el boceto de gran tamaño, donde destaca la casi fiera forma de aplicar la pintura. Un sentimiento de desolación, lejano del sereno naturalismo predominante de antaño, se adueña

de sus obras, ya nunca tan equilibradas, aunque por otro lado nunca tan fuertemente dramáticas.

En este sentido, como en su día señalamos, las obras de sus últimos años son en general de una agitación –reflejo de su mundo interior– que en ocasiones se ha llegado a calificar de manierista. Pero Constable no exagera artificiosamente en sus trabajos, tan solo expresa su sentir atribulado de los años posteriores a la muerte de su tan querida mujer. Es por entonces cuando pone especial empeño en, como él mismo dice, «capturar las más abruptas y dramáticas apariencias del claroscuro de la naturaleza», y en dar a un breve espacio de tiempo, una duradera y sobria existencia; teniendo en cuenta que, como ya vimos, el claroscuro lo definía Constable como un poder capaz por sí mismo, de comunicar expresión, gusto y sentimiento¹¹. En otras palabras, Constable se refiere a él cuando señala que «el pintor de paisajes debe ser consciente de que el claroscuro existe realmente en la naturaleza (al igual que el tono), y de que constituye el medio a través del cual se muestran los magníficos y variados aspectos del paisaje, tanto en los campos como sobre el lienzo».

En cuanto a su estado de agitación interior tras la muerte de su mujer, el cambio experimentado en Constable es expresado por él mismo cuando escribe: «Todo rayo de sol se ha retirado de mí, al menos en el arte. ¿Por qué maravillarse, entonces, de que no pinte más que tempestades?». Y tal cambio se verifica, por ejemplo, al contemplar algunas de sus muchas versiones de la catedral de Salisbury, desde esa vigorosa y de trazo desenvuelto *Salisbury Cathedral and Leadenhall from the River Avon* (*Catedral de Salisbury y Leadenhall desde el río Avon*), de 1820¹², hasta la famosa *Salisbury Cathedral from the Meadows* (*Catedral de Salisbury desde la pradera*, 1830-1831), y más en concreto su último esbozo de grandes dimensiones previo a la versión definitiva, poderoso por el dramatismo de la escena, por el tratamiento lleno de energía del tema, y por el vigor expresado en la naturaleza de su superficie.

Así se entiende la afirmación, que se ha llegado a hacer, de que los bocetos de gran tamaño de los años treinta son extraordinariamente modernos para su tiempo y se han ganado el título de «los Jackson Pollock

¹¹ ROSENTHAL, Michael, *Constable*, Londres, Thames and Hudson, 1987, p. 180.

¹² Al respecto, véanse los excelentes comentarios, sobre esta pintura, de PARRIS, Leslie, y FLEMING-WILLIAMS, Ian, en *Constable*, Londres, Tate, 1991, p. 254, quienes llaman la atención, entre otras cosas, sobre «el sorprendente brillo y la luz que iluminan la escena».

de los años treinta» por el *violento* uso del espeso *impasto* y los puntos o manchas de color puro¹³. Y, en lo que a nosotros respecta, hay que señalar también que su poderoso y expresivo manejo alcanzó su punto culminante en el boceto de gran tamaño de *Salisbury Cathedral from the Meadows* (al que nos acabamos de referir) y en el de *Stoke-by-Nayland*, de hacia 1835-1837. En este último, de áspera superficie, las briosas marcas bien visibles podrían deberse, muy posiblemente, al grado de agitación interior de Constable al componer la escena.

Ciertamente, en los últimos años de su vida, las obras más significativas de Constable se irán volviendo más recargadas. Así sucede, por ejemplo, en el pequeño óleo titulado *Stoke-by-Nayland, Suffolk* (c. 1829-1830), de factura suelta y agitada, y de carácter marcadamente expresionista en el trazado del cielo y del arbolado. Lo mismo ocurre en el trabajo, de mayor entidad, *A Farmhouse near the Water's Edge, on the Stour* (*En el Stour: granja cerca del agua*, 1834), de enérgica y casi agresiva textura, donde se denota un febril movimiento, en conjunción con una gruesa aplicación de la pintura. En este sentido, en algunas obras de Constable, como en las que acabamos de citar, ahora apreciamos más *la manera*, el modo de expresión, que el tema de la pintura en sí. El artista, en otras palabras, se vuelve más interesado en las anchas masas de luz y sombra, y en las abundantes manchas blancas –la tan conocida *nieve* de Constable–, que en la fidelidad del motivo representado en sí.

Por último, hacia 1836, entre sus últimas obras, Constable también realiza dibujos especialmente vigorosos –como sucede en su *sepia View on the Stour, Dedham Church in the distance* (*Vista del Stour, la iglesia de Dedham a lo lejos*)– que bien podrían evocar un expresionismo llevado casi hasta la abstracción. Ellos, por así decir, tan solo marcarían aún más una tendencia principal, de un manifiesto cariz expresionista, que ya señalábamos como patente desde las primeras obras realmente *transgresoras* de Constable; y ello vendría a dilucidar el planteamiento de este trabajo.

¹³ Cove, Sarah, *Constable: The Great Landscape* (edit. Anne Lyles), Londres, Tate, 2006, p. 61.



FIG. 1. *Landscape with Cottages* (1809-1810).



FIG. 2. *Stoke-by-Nayland* (c. 1810-1811).



FIG. 3. *Flatford Mill from the Lock* (c. 1811).



FIG. 4. *Willy Lott's House near Flatford Mill* (1811).



FIG. 5. *Weymouth Bay* (c. 1816).



FIG. 6. *Seascape Study with Rain Cloud* (1824-1825).



FIG. 7. *The White Horse* (boceto de tamaño pleno) (c. 1818).



FIG. 8. *The Hay Wain* (boceto de tamaño pleno) (c. 1820).



FIG. 9. *The Hay Wain* (1821).



FIG. 10. *The Leaping Horse* (boceto de tamaño pleno) (c. 1824).



FIG. 11. *The Leaping Horse* (1825).



FIG. 12. *Hadleigh Castle* (boceto de tamaño pleno) (c. 1828-1829).



FIG. 13. *Salisbury Cathedral from the Meadows* (boceto de tamaño pleno) (c. 1829-1831).



FIG. 14. *Trees and a Stretch of Water on the Stour* (1836).

Despedida

José Camón Aznar
21 de febrero de 1965

Una vez más, y como un galeón que se aleja llevándose los tesoros más queridos, el tiempo inexorable nos arrebató estas muestras geniales de arte que han rodeado a la conmemoración de Zurbarán. Pero antes de que se alojen en el recuerdo, vamos a embelesarnos una vez más con las muestras menores de su arte. ¿Menores? Porque Zurbarán es el artista que ha sabido magnificar lo mínimo. Coronando a toda la sabiduría que es dable alcanzar en un humanista, coloca una manzana. Y frente al obispo de Córdoba, se yergue en parigual grandeza y dignidad. ¿Qué es lo que más emociona en su *Paño de Verónica*? ¿El blancor augusto del tejido con esa faz de Cristo etérea ya, evocada en el seno del Espíritu o los alfileritos miniados, amorosos, que le prenden? Bajo el manto de la Virgen, unos frailes de caras retostadas, de un misticismo varonil y aldeano, formarían un bloque demasiado terrero si no fuera por esas florecillas esparcidas con ritmo de letanía y que hacen de este zócalo un plano celeste. No hay diferencia de valor, ni casi de significación, entre los cartujos erguidos ante la mesa conventual y las cerámicas y viandas presentadas. Y lo que da a este cuadro esa casta impresión dórica es el paralelismo de los pliegues de un mantel de blando paño y a la vez de gravedad marmórea.

Zurbarán, que ha vivido en la época de los panteísmos, ha planteado el suyo no como anulación de los seres en el seno del Todo, no como una unidad indiferenciada por estar todas las criaturas inmersas en el Creador, sino al revés, por respetar, acentuar y aun retallar las características individuales, insolidarias e intransferibles de cada forma. Coloca, sí, a todas las cosas sobre el mismo plano. Pero es por dotarlas de la plenitud de su dignidad, por sacralizar sus límites, por rodearlas como de su mejor aureola del vacío. Sin interferencias de destellos, sin atmósferas que las ablanden, sin esos poros de luz con que el impresionismo cubre al mundo en una gran onda de brillos y que hace de todos sus cuadros «catedrales sumergidas». Por el contrario, el interés de estos cuadros de Zurbarán reside en la fiera autonomía de cada objeto –todo es objeto en estos lienzos– en el sentido centrípeto de su inspiración, en ese ceñirse

a la pura presencia, quieta y expectante. Porque en estos cuadros todo aparece sedimentado ya en un instante eterno, con la paz y el silencio de lo que no puede ser alterado por las horas en su pasar. Es una visión casi deífica. Cada cosa en su lugar exacto, cada término regulado no por la distancia sino por el orden que exige un cosmos, cada forma detenida allí donde termina su ser entero. Es cartesiano en cuanto las imágenes de Zurbarán son condensación de espacio y no de tiempo. Hasta las sombras en sus cuadros son sólidas y se delimitan como entidades autónomas.

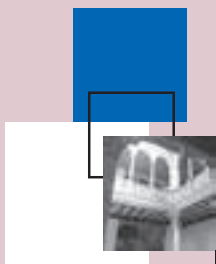
Ha desaparecido todo lo efímero. Y ante estos cuadros de tan silente tensión cabe preguntar: ¿por qué en lugar de la música de las esferas, de las armonías celestes, no hablar del enorme, del augusto silencio de los astros? ¿Por qué no identificar el orden cósmico con la paz y esta con la calma sideral de un universo, concluso en un silencio eterno, que sea la expresión a la vez matemática y amorosa del pensamiento divino? ¿De un universo que refleje en su orden inmutable la faz inmutable de Dios? Y de ese orden están llenos de alusiones los lienzos de Zurbarán.

En primer lugar, el gusto por la simetría. Porque es la simetría la primera y elemental, pero a la vez la ley más constante del pensamiento occidental. Las azucenas, los monjes, los ángeles, se disponen en simétricas ordenaciones cerrando la composición. Esta es la geometría del espíritu. Con el alma contenta y descansada. Todo terminal, perfecto, cerrado el ciclo. En arquitectura inmóvil y frontal, en sustancial arreglo intelectual. Porque otra de las magias de Zurbarán es la unión de una ascética depuración mental en la selección de formas y teatro, y a la vez de un naturalismo que no perdona rictus ni tactilidades. Hay una versión medular del mundo que no puede expandirse en alusiones lumínicas, porque Zurbarán pinta esencias plásticas, formas concentradas en seguro éxtasis. El éxtasis de un platonismo en el cual se identifican idea y materia. La naturaleza ha cristalizado en formas perfectas sin dejar de ser masticables, y estas son las de Zurbarán. Él nos demuestra que lo más genial es la suprema simplicidad: en arte, unir la línea y el volumen. Y en sus bodegones –horrenda palabra aplicada a este pintor–, las formas tridimensionales se alinean en un solo plano, con tan solemne pausa, con tan reposado estar, que convierte la mesa en ara. En estas «naturalezas inanimadas», las frutas sin savia, las naranjas y los limones tan aparatosos como padres de la Iglesia, los lebrillos, jarras y salvillas están como congelados bajo ese invierno de la ascesis intelec-

tual que deseca reflejos y turbaciones ambientales. Y allí quedan estos objetos separados y sólidos como estatuas, con esa ley del orden divino reflejada en el Génesis: los días –los temas– en sencilla sucesión, uno después de otro. Y es así como dispone Zurbarán esos objetos, no como olas, ni como astros, sino con humildad conventual: como se suceden las celdas, las horas canónicas y las cuentas del rosario. Flores sin olor, pero arregladas con una geometría que impide se marchiten, alfarerías torneadas como esculturas, bandejas cuyo peltre tiene unos brillos que aun sujetan sus límites.

Porque Zurbarán está en ese punto exacto en el que todo confluye en el hombre. (Zurbarán, pintor dominicano, en cuyos cuadros se hace arte la concepción tomista del hombre como el ser más noble del planeta. Zurbarán, pintor cartujano por su amor al silencio, amor tan total que en la entrevista de San Bruno y el papa Urbano II la conversación se desarrolla sin palabras ni gestos, de alma a alma, como la de Emerson y Carlyle.) Un poco antes, la idealización manierista hubiera envaguecido los éxtasis y los rostros se hubieran avergonzado de su rusticidad. Un poco después y los ángeles se hubieran hecho voladores y celestes, con nubes derramadas en apoteosis, con paños despeinados en reflejos. Pero Zurbarán ha tenido la fortuna de pertenecer a la segunda etapa del tenebrismo, cuando la luz y la sombra no se contraponen bélicamente, cuando las formas se solidifican en su esencia integral, cuando el pintor aprieta en su mano el sol y la noche. Este «Caravaggio español», como se le llamó en su tiempo, es decir, un Caravaggio sin ópera ni dramatismo, que ha recogido del maestro italiano la posibilidad de limitar el rayo y encerrarlo en el cuenco de las formas, ha sabido poner el énfasis en la arquitectura medular de cada ser.

Pero nos olvidamos de decir adiós a este pintor tan racial de una serenidad que es producto de una consciente y reposada visión, de una lealtad al modelo bien distinta de esa «veta brava» que tantas veces se ha identificado con nuestro arte, y de la cual, en su final –queriendo imitar a Velázquez, a Murillo y a los seguidores de Van Dyck–, es víctima el propio Zurbarán, cuyas tersas y pulidas superficies se emblandecen y mellan. Final melancólico, a lo Don Quijote, cuando los tiempos, como al caballero manchego, lo vencen y descabalgan de su auténtica personalidad.



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



iberCaja
Obra Social