Museo

Ibercaja Camón Aznar

Boletín

Museo e Instituto Camón Aznar

N.º 108 • 2011

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 108 • 2011

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

Retrato de Félix de Azara
Óleo sobre lienzo. 210 × 126,5 cm
Francisco de Goya y Lucientes, 1805

Fotografía de portada: Jarke

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 108 • 2011

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

ÍNDICE

Pág.

Joaquín Manuel Álvarez Cruz.–El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en las Ermitas de Córdoba 7

Juan Manuel Barrios Rozúa.–Retablos y mármoles policromos del barroco tardío en la iglesia de Hospitalicos de Granada 45

Inocencio Cadiñanos Bardeci.–Roncesvalles en el siglo XVIII: obras y reparos 81

Manuel García Guatas.–Una obra olvidada de Pablo Serrano 97

Juan Alejandro Lorenzo Lima.–Burguesía británico-irlandesa y patrocinio artístico en Canarias durante el siglo XVIII. Nuevas consideraciones sobre Bernardo Valois (1663-1727) y su entorno 109

Andrés Luque Teruel.–Análisis e interpretación de las esculturas de Picasso con hierro batido y forjado, en París, de 1928 a 1931 149

Emilio Morais Vallejo.–Pervivencia de formas góticas en la arquitectura del Barroco. El caso de León 195

Carlos Pardos Solanas.–A mayor Gloria de Dios y de los Villahermosa. . 243

Josefina Planas.–Un manuscrito desconocido perteneciente a la Biblioteca Pontificia de Pedro Martínez de Luna (Benedicto XIII) 285

Ramón Ribera Gassol.–Obra escultórica de Agustín Querol en el Museo de Historia de Tarragona 331

José Luis Souto.–Ventura Rodríguez, el neoclasicismo y el protorromanticismo 349

José María Torres Pérez.–Grabados de Vicente Capilla 397

Aurelio Vallespín Muniesa.–La luz dibujada y el dibujo de la luz en las vidrieras góticas 439

José Camón Aznar.–El Yo, el Tú y el Ello 455

El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en las Ermitas de Córdoba

Joaquín Manuel Álvarez Cruz
Universidad de Sevilla

Resumen

En este artículo se estudia el monumento al Sagrado Corazón de Jesús, erigido en Córdoba, en las Ermitas, en 1929, dentro de la política eclesiástica de consagraciones públicas a esta devoción, que tanto significado temporal han venido teniendo en el contexto de la liturgia católica. Fue realizado por el escultor Lorenzo Coullaut Valera.

Palabras clave

Escultura, monumento público, Lorenzo Coullaut Valera, Córdoba, España, siglo XX.

Abstract

In this article is studied the monument to Jesus' Sacred Heart, erected in Córdoba, in the Hermitages, in 1929, inside the ecclesiastical politics of public consecrations to this devotion that so much meaning storm has come having in the context of the Catholic liturgy. It was carried out by sculptor Lorenzo Coullaut Valera.

Keywords

Sculpture, public monument, Lorenzo Coullaut Valera, Córdoba, Spain, 20th century.

Historia

La iniciativa de levantar este monumento partió de un grupo de damas cordobesas miembros del Apostolado de la Oración, que el 15 de mayo de 1925 visitaron al alcalde, José Cruz Conde, para presentarle la propuesta y entregarle el escrito en el que esta se concretaba. Exactamente planteaban su ubicación en un lugar céntrico, la plaza de las Tendillas, donde contribuiría al exorno de la ciudad y en paralelo recordaría a sus habitantes la consagración de la misma, y de la provincia, al Sagrado

Corazón de Jesús. A tal fin, solo solicitaban del Ayuntamiento el permiso de erección, pues de su financiación se encargaría la asociación de la que eran miembros y otras entidades sociales cordobesas [1].

Aunque la idea del monumento no resultaba novedosa dentro del panorama español, puesto que ya existía uno en el Cerro de los Ángeles y estaba en proceso de erección el de Bilbao, su autorización se dilató *sine die*. La razón no debe buscarse en una actitud refractaria hacia el proyecto por parte de las autoridades locales, más aún cuando por aquellas fechas, tras el golpe de Estado dado por el general Miguel Primo de Rivera, el 13 de septiembre de 1923, ocupaban el Gobierno, en todas sus instancias administrativas –sobre todo desde el 7 de diciembre de 1925, cuando el Directorio Militar se convirtió en Directorio Civil–, una nueva generación de políticos, mayoritariamente tecnócratas de ideología conservadora, que no procedían del antiguo sistema de partidos y que en muchos casos, sobre todo en asuntos de moral y religión, asumían aspectos del pensamiento tradicionalista español. En consecuencia, difícilmente debía de parecerles denostable la pretensión de que en medio de la ciudad se levantase un monumento al Sagrado Corazón de Jesús o que la ciudad y la provincia se consagrasen a Él. La causa debemos buscarla en la actitud del obispo de la diócesis, Adolfo Pérez Muñoz, quien de momento no apoyó la idea al entrar en conflicto, o al menos en competencia con otro proyecto monumental que tenía pensado para 1925: la erección de una estatua a Osio. A través de ella quería que Córdoba se sumase a las celebraciones que desde Roma se estaban impulsando para la conmemoración del XVI Centenario del Concilio de Nicea y a la vez honrar a un hijo ilustre de la ciudad, que además había sido su antecesor en aquella cátedra episcopal.

Para comprender su actitud habría que ponerla en relación con la política de la Iglesia impulsada por Pío XI, quien desde su llegada al papado el 6 de febrero de 1922 colocó su gestión bajo el lema «La paz de Cristo en el reino de Cristo», donde, como en otros ámbitos de la cultura y el pensamiento occidental contemporáneo, se intentó dar una respuesta al trauma y al vacío producido por la Primera Guerra Mundial. Su alternativa ante los males del mundo que propiciaban las guerras fue la paz en su sentido cristiano, es decir, la que deviene del cumplimiento del mensaje evangélico y que conduce al triunfo del reino de Cristo.

[1] «Monumento al Sagrado Corazón de Jesús», en *Diario de Córdoba,* Córdoba, 16 de mayo de 1925, p. 1.

Para conseguir este doble objetivo buscó la concertación nacional, el apaciguamiento de la lucha de clases y el socorro de las calamidades que azotaban a la humanidad, siempre en el intento de que los hombres se sometiesen a la ley de Dios. A tal fin acentuó la presencia de la Iglesia entre ellos. En los territorios de nueva evangelización dio un gran impulso al movimiento misional, creó nuevas diócesis y vicariatos, y buscó arraigar sentimentalmente a los nuevos católicos con la beatificación y canonización de destacados cristianos de aquellas latitudes. A los viejos católicos, quiso resolverles sus problemas morales con la publicación de importantes encíclicas, además, fomentó su militancia cristiana favoreciendo la formación de asociaciones, como Acción Católica, y a la par incentivó sus sentimientos de unión con la Santa Sede remozando antiguas solemnidades litúrgicas, creando otras nuevas y celebrando Jubileos –tres a lo largo de su pontificado, uno ordinario, el de 1925, y dos extraordinarios, 1929 y 1933 [2].

Pues bien, en esa estrategia de acercar a los cristianos a la Iglesia a través de su participación en las solemnidades litúrgicas, 1925 se ofreció como un año especialmente propicio: se celebraba el Jubileo y se conmemoraba el XVI Centenario del Concilio de Nicea. Esta coincidencia fue aprovechada por Roma para también establecer una nueva festividad, la de Cristo Rey, en la que Pío XI había puesto muchas esperanzas. Quiso que fuera el estandarte de la lucha por el restablecimiento del reino de Dios en la tierra, de modo que anualmente, el último domingo de octubre recordaría a los cristianos los compromisos que su fe les exigía en el ámbito público y social [3].

No obstante, aunque un monumento al Sagrado Corazón de Jesús nunca venía mal en la pesquisa de recordar a los católicos cordobeses aquellos compromisos, la ocasión de conmemorar el Concilio de Nicea, el primero ecuménico, y honrar a su figura más relevante, el obispo cordobés Osio, no podía ser desaprovechada por Córdoba ni por su obispo. Así, dentro de la fiebre monumental de la época, Adolfo Pérez Muñoz pensó que la mejor manera de celebrar el XVI Centenario del Concilio

---

[2] SABA, Agostino, y CASTIGLIONI, Carlo, *Historia de los Papas,* Barcelona, Labor, 1964, t. II, pp. 714-733. HETERLING, Ludwig, *Historia de la Iglesia,* Barcelona, Herder, 1993, pp. 493-494. FAZIO FERNÁNDEZ, Mariano, *Historia de las ideas contemporáneas, un proceso de secularización,* Madrid, Rialp, 2006, pp. 371-373. «SS. Pío XI», en *Los Papas del siglo XX,* <http://multimedios.org/pontifices/pioxi.htm> [26-05-2009, 13:04].

[3] «Carta encíclica Quas Primas», en *Magisterio de la Iglesia,* <http://ar.geocities.com/magisterio_iglesia/pio_11/quas_primas_3.html#e> [26-05-2009, 13:49].

de Nicea era levantarle un monumento al que fue su antecesor en la cátedra. Dado que era un hijo ilustre de Córdoba, se puso en contacto con su alcalde para que el Cabildo copatrocinara la empresa. La propuesta de Pérez Muñoz agradó a José Cruz Conde, quien se sumó a ella a mediados de julio de 1925, habiéndose avanzado tanto en las conversaciones que incluso se decidió el escultor que lo erigiría: Lorenzo Coullaut Valera [4].

En estas circunstancias la idea del monumento al Sagrado Corazón quedó en suspenso, a la espera de una mejor ocasión, pero no olvidada, mientras que en pocos meses el monumento a Osio fue erigido en la plaza de Capuchinas, siendo inaugurado oficialmente el 25 de abril de 1926 [5].

Pasados unos años y dado que la ocasión no llegaba, el obispo Pérez Muñoz, sobre cuya conciencia pesaba la idea del monumento al Sagrado Corazón por él truncada, decidió ponerla en marcha desde instancias diocesanas. Más aún cuando aquella acción conectaba perfectamente con la política eclesiástica trazada por Pío XI, una de cuyas líneas esenciales era sacar a Cristo de los templos y llevarlo triunfante por las vías públicas, a través de festividades, solemnidades, canonizaciones, congresos eucarísticos, peregrinaciones, jubileos y consagraciones al Sagrado Corazón de Jesús, siempre en el intento de instaurar el tan olvidado y maltrecho reino de Cristo.

Para hacerla realidad, su modelo de gestión fue la del monumento al Sagrado Corazón de Jesús de Bilbao, donde el Apostolado de la Oración de aquella ciudad, apoyado por el obispo de Vitoria, Zacarías Martínez, diversas asociaciones católicas, industrias y prohombres locales, así como por la feligresía bilbaína, había logrado su inauguración el 26 de junio de 1927. La ceremonia tuvo lugar en el contexto de unas solemnidades que reunieron a más de 30.000 personas, que contaron con la presencia de las más altas autoridades civiles y militares de la provincia, amén de las eclesiásticas, y que concluyeron con la consagración de Vizcaya al Sagrado Corazón de Jesús, leída por el presidente de la Diputación de Vizcaya. Durante aquellos actos, por unos instantes, pareció hacerse realidad el tan anhelado por Roma sometimiento de los poderes civiles a Dios [6].

---

[4] «El Monumento a Osio», en *Diario de Córdoba,* Córdoba, 16 de julio de 1925, p. 1.

[5] «El nuncio de Su Santidad inaugura el monumento erigido a Osio», en *Diario de Córdoba,* Córdoba, 27 de abril de 1926, pp. 1 y 2.

[6] «El monumento al Sagrado Corazón de Bilbao», en *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales,* n.º 22, San Sebastián, 2003, pp. 5-44.

De todas formas, sabía que las circunstancias socioeconómicas de Córdoba no eran las de Bilbao, por lo que actuó con cautela. Primero, sondeó entre las asociaciones católicas de la diócesis las posibilidades de financiación y viendo que era factible se llegó a la conclusión de que el recurso más efectivo era una suscripción popular, atendida por juntas formadas a tal fin en cada una de las parroquias cordobesas. Segundo, buscó el lugar para emplazar el monumento. La idea inicial, propuesta al alcalde de Córdoba, en mayo de 1925, por las damas del Apostolado de la Oración de Córdoba, era levantarlo en un lugar céntrico de la ciudad, como la plaza de las Tendillas. Algo así era lo que se había hecho en Bilbao, aunque allí su ubicación buscó incidir especialmente sobre uno de los principales accesos a la ciudad. La otra posible opción era situarlo en la periferia, en un lugar desde el que pudiera ser visto por todos los cordobeses, dejando sentir la misericordiosa protección de Cristo. Ya se había hecho algo así en Madrid, en el Cerro de los Ángeles, aunque su elección se debió más a la consideración de ser el punto geográfico central de la Península Ibérica. Entre ambas alternativas optó por la segunda, dada la posibilidad de disponer de un lugar idóneo, las Ermitas. Situado a unos 20 kilómetros de Córdoba, en las faldas de Sierra Morena, en el conocido como Cerro de la Víbora, posteriormente bautizado como desierto de Nuestra Señora de Belén, ofrecía un enclave paisajístico excepcional, de fuerte componente escenográfica, donde por las noches, como se había hecho en Bilbao, el monumento podría ser iluminado con potentes reflectores que lo convertirían en una especie de faro para la espiritualidad de la ciudad. Pero además era un lugar estrechamente unido a la religiosidad cordobesa, pues desde los primeros momentos del cristianismo, allá por los tiempos de Osio, en el siglo IV, venía siendo ininterrumpidamente habitado por ermitaños, consagrados a la vida contemplativa, en la soledad de aquellos parajes. Y encima, aquellos terrenos eran propiedad de la diócesis cordobesa, que allá por el siglo XVIII, siendo su obispo el cardenal Salazar, cedió su uso a los anacoretas, con lo que se evitaban los permisos municipales, cuya concesión siempre estaba sujeta a intereses políticos. Y tercero, escogió el proyecto monumental. Como no se disponía de los medios que para la elección se habían podido usar en el caso del monumento bilbaíno, donde la cuestión fue resuelta a través de un concurso internacional en dos fases eliminatorias, y en el que llegaron a participar hasta 73 concursantes procedentes de toda Europa, decidió encargárselo directamente al escultor que lo había ganado, a Lo-

renzo Coullaut Valera, quien además tenía un currículum ejemplar, sancionado de triunfos en concursos monumentales, medallas y, sobe todo, una importante obra monumental erigida, que daba cuenta de su hacer y profesionalidad, como dejaba de manifiesto en la propia Córdoba su monumento a Osio, inaugurado poco tiempo atrás, el 25 de abril de 1926.

Tras unos iniciales contactos que dieron por resultado la formulación de un primer y muy ambicioso proyecto monumental (fig. 1), este fue reformulado en acuerdo con los recursos disponibles y la ubicación exacta. Para cerrar el contrato, el mismo Lorenzo Coullaut Valera viajó hasta Córdoba en febrero de 1929, a fin de tomar *in situ* los detalles definitivos del monumento y establecer el pliego de condiciones pertinentes [7].

Entre ellas se establecieron que Lorenzo Coullaut Valera recibiría por su trabajo la cantidad de 300.000 pesetas, en dos pagos. 200.000 le fueron abonadas al inicio de los trabajos, y las 100.000 restantes en octubre de 1929, una vez concluido el conjunto monumental [8].

Inmediatamente Coullaut dio inicio a los trabajos conducentes a la erección del monumento. Lo escarpado del emplazamiento y el enorme desarrollo que habría de tener el basamento de la estatua, para conseguir elevarla a la altura conveniente, hicieron necesaria la participación de un arquitecto, aunque en esta ocasión serían dos: Rafael Martínez Zapatero, antiguo colaborador del escultor, y Rafael Martínez Higuera. Tras la conclusión del proyecto, del que se conserva en la escalera del Palacio Episcopal cordobés el modelo en escayola de la estatua del Sagrado Corazón de Jesús, comenzaron las tareas de construcción en las Ermitas, de manera que en poco más de ocho meses estuvo lista la obra (fig. 2).

El remate final del conjunto monumental se llevó a efecto el 19 de octubre de 1929 con la instalación de unos potentes reflectores importados desde Alemania, que convertirían aquel Sagrado Corazón en un verdadero faro sobre la sierra cordobesa [9].

No obstante, durante todo el mes de octubre se vinieron celebrando una serie de actos litúrgicos encaminados a destacar la importancia del

[7] «El nuncio de Su Santidad inaugura el monumento erigido a Osio», en *Diario de Córdoba,* Córdoba, 27 de abril de 1926, pp. 1 y 2. «El Monumento al Sagrado Corazón de Jesús», en *Diario de Córdoba,* Córdoba, 13 de febrero de 1929, p. 1.

[8] Archivo de los Herederos de Lorenzo Coullaut Valera, *Libro de cuentas de María Teresa Mendigutía Morales,* s/p.

[9] «La Consagración de la diócesis al Sagrado Corazón de Jesús. La iluminación del monumento», *Diario de Córdoba,* Córdoba, 20 de octubre de 1929, p. 1.

acontecimiento y a preparar, en un clima de fervor ascendente, el momento de la inauguración. Los días 12 y 15, festividades, respectivamente, de la Virgen del Pilar y de Santa Teresa, tuvieron lugar comuniones y procesiones infantiles. Entre los días 16 al 22 se ofició un septenario. El domingo 20 las calles cordobesas fueron recorridas en procesión por las imágenes de Santo Tomás de Aquino, San Rafael, la Virgen de los Dolores y el Sagrado Corazón de Jesús. Y el 23 se dio una comunión general. Finalmente, el 24 se llevó a cabo la inauguración. La coincidencia, no casual, del día elegido para la misma con la festividad del santo patrón de Córdoba, San Rafael, se debió a la sutil pretensión de estrechar las relaciones piadosas de la feligresía local con la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, a quien además se iba a consagrar la diócesis [10].

Desde muy temprano comenzaron los cordobeses a subir hacia las Ermitas, y a las diez de la mañana se iniciaron los actos. Asistieron todas las autoridades locales y diferentes personalidades, entre las que se hallaban los autores del monumento. Tras la celebración de la Santa Misa, Adolfo Pérez Muñoz procedió a la bendición del conjunto monumental. Seguidamente se efectuó la consagración de la diócesis cordobesa al Sagrado Corazón de Jesús. Y concluyeron los actos con una comida de hermandad entre el público asistente, que de esta manera aprovechó lúdicamente su desplazamiento a la sierra[11].

La especial ubicación del monumento, avistando desde las alturas serranas la ciudad de Córdoba y su vega, propició que en el 31 de agosto de 1969 un rayo lo afectara gravemente. Emprendida la restauración de inmediato, tres años más tarde, el 13 de mayo del año 1972, cuando ya estaba acabada, poco antes de que volviera a inaugurarse, otro rayo lo golpeó de nuevo. No cayó exactamente en la estatua, sino en el pararrayos próximo, pero lo cierto fue que la chispa penetró por la estructura metálica de su interior y la hizo estallar causando enormes daños y precipitando al suelo la cabeza y el brazo del Sagrado Corazón, que afortunadamente no sufrieron demasiado. No obstante, la importancia de los desperfectos, el elevado coste de su reparación y el temor a que volviera a caerle otro rayo dilataron *sine die* su restauración. Hubieron de pasar más de diez años para que esta se emprendiera. La iniciativa

[10] «Consagración de la diócesis al Sagrado Corazón de Jesús», *Diario de Córdoba,* Córdoba, 6 de octubre de 1929, p. 4.

[11] «La inauguración del monumento erigido en las Ermitas al Sagrado Corazón de Jesús», *Diario de Córdoba,* Córdoba, 25 de octubre de 1929, p. 1.

la tomaron los padres jesuitas de San Hipólito, que en 1983, con motivo de una novena, lanzaron la idea de sufragarla con una suscripción popular, dado que el presupuesto de la misma ascendía a 17.000.000 de pesetas. Rápidamente se formó una Comisión Pro Restauración del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en la que colaboraron diversos grupos y entidades de Córdoba, muy especialmente el Apostolado de la Oración. Paradójicamente, la primera ayuda llegó de los Estados Unidos de América, a través del Instituto Internacional del Sagrado Corazón de Jesús, que donó cuatro millones de pesetas. Aun así, el pueblo de Córdoba se implicó directamente en la empresa a través de la suscripción pública y de su masiva asistencia a un festejo taurino que a tal fin se organizó. Tuvo lugar en la Plaza de Toros de Córdoba el 26 de octubre de 1985, colaborando desinteresadamente diestros y ganaderos. El resultado fue que prácticamente se recaudó la totalidad del dinero necesario, al punto que de inmediato comenzaron los trabajos. Estuvieron bajo la dirección de los arquitectos cordobeses Gabriel y Ángel Rebollo Puig, y fueron llevados a cabo por la prestigiosa firma local de los Hermanos García Rueda. Su labor fue muy cuidadosa, profesional y arriesgada, y dio por resultado el que la estatua recuperara todo su esplendor y belleza. Pero también muy generosa, pues se negaron a cobrar emolumento alguno por su trabajo personal, y además regalaron la cruz de piedra que se sitúa cerca del Sillón del Obispo. Aunque la conclusión oficial de la restauración tuvo lugar el 3 de junio de 1986 y la inauguración estaba prevista, Dios mediante, para el día 6, una inesperada y fuerte tormenta, hizo temer lo peor, obligó a retrasarla. Afortunadamente no ocurrió nada y, por fin, el 4 de julio de 1986 pudo llevarse a cabo la ceremonia inaugural presidida por el obispo de la diócesis José Antonio Infantes Florido. Contó con la presencia de multitud de cordobeses, que se reunieron en la explanada abierta a los pies del monumento y por sus aledaños. Comenzó a las ocho y media de la tarde, y tras la celebración de la Santa Misa, desde el nuevo altar emplazado ante el pedestal del monumento, se bendijo la estatua y se renovó la Consagración de Córdoba al Sagrado Corazón de Jesús [12].

[12] García Velasco, Rafael, «Las Ermitas de Córdoba y el monumento al Sagrado Corazón de Jesús», en Ferreira, José M. (coord.), *Las Ermitas de Córdoba,* Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1993, pp. 62-64. García Méndez, Diego, «Los orígenes de la Asociación de Amigos de las Ermitas», en Ferreira, José M. (coord.), *Las Ermitas de…, op. cit.,* p. 185. «Sagrado Corazón de Jesús», *Cordobapedia,* <http://wikanda.cordobapedia.es/wiki/Sagrado_Coraz%C3%B3n_de_Jes%C3%BAs> [24-09-2009, 19:00].

Cabría reseñar que las Ermitas fueron abandonadas por los anacoretas en 1957, cuando ante la falta de vocaciones los cinco ermitaños que quedaban se incorporaron, previa aprobación del obispado, a la orden cordobesa más cercana a su forma de vida, los Carmelitas Descalzos. No obstante, aun cuando el entorno pasó a la tutela de estos frailes, su deterioro fue en constante aumento, de modo que en 1983 nació la Asociación de Amigos de las Ermitas con el fin de colaborar en su conservación. En la actualidad, los cuidados de la Asociación y de los carmelitas que tienen su encomienda han hecho del conjunto un magnífico exponente del patrimonio paisajístico y monumental de Córdoba. Desde esta atalaya se divisa la ciudad, y en la distancia algunos de sus más bellos pueblos, como Almodóvar del Río y su castillo. Además, desde ella, el Sagrado Corazón de Jesús, sigue bendiciendo Córdoba, mientras que su iluminación nocturna lo convierte en un hito visual de la sierra cordobesa [13].

Descripción

El monumento al Sagrado Corazón de Jesús se erige en el santuario de las Ermitas, localizado en el término municipal de Córdoba, a unos 20 kilómetros de la ciudad. Desde ella, se accede al mismo tomando la carretera autonómica A-431, dirección Palma del Río, hasta llegar a su conexión con la carretera comarcal CO-3314. Se sigue por ella hasta alcanzar su intersección con la carretera local CV-79. Continuándola, se emprende un largo y tortuoso recorrido lleno de bellos paisajes, hasta llegar a una cerradísima curva, donde desemboca el camino de ingreso al recinto. Por él, se accede directamente a su puerta principal. Y allí mismo, hacia la derecha, detrás de unas edificaciones, entre unos altos cipreses se levanta el monumento.

Se ubica exactamente presidiendo un gran mirador, conocido como el *Balcón del Mundo,* muy cerca de él, hacia la derecha, sobre un empinado despeñadero llamado el *Rodadero de los Lobos,* se abre otro, más antiguo, conocido como el *Sillón del Obispo,* por la pétrea cátedra que en él mando colocar en 1803 el obispo Pedro Antonio de Trevilla. Des-

[13] Puerta Pérez, Serafín, «Los Carmelitas Descalzos se hacen cargo de las Ermitas», en Ferreira, José M. (coord.), *Las Ermitas de…, op. cit.,* pp. 137-142. García Méndez, Diego, «Los orígenes de la Asociación de Amigos de las Ermitas», en Ferreira, José M. (coord.), *Las Ermitas de…, op. cit.,* pp. 181-187. Pérez de la Lastra y Villaseñor, Manuel, *Las Ermitas de Córdoba,* CórdobaLibros, Córdoba, 2004, *passim.* «Las Ermitas de Córdoba», en <http://perso.wanadoo.es/viajerosweb/rincones/ermitas.htm> [24-09-2009, 19:10].

de ambos, situados sobre las primeras estribaciones de Sierra Morena, a una cota de 400 metros sobre el nivel del mar, se divisa toda la belleza del valle del Guadalquivir en su tramo cordobés [14].

Centrándonos en el primero de los miradores, el que se abre a los pies del monumento, digamos que después de las últimas restauraciones forma parte de él, o mejor dicho, del entramado urbanístico que lo complementa y que busca la adaptación del conjunto al marco natural. De este modo, monumento y mirador componen una especie de capilla abierta, donde la fuerte pendiente del terreno determina su disposición en terrazas, actuando la más alta como presbiterio y la más baja como nave. Ambas se conectan por una larga y alta escalinata –23 peldaños antiguos, más dos modernos–, flanqueada por siete bancales adornados con césped y podados arbustos, que refuerza la escenografía del conjunto (fig. 3).

En la más alta de estas terrazas, por razones de visibilidad, facilidad en el transporte de los materiales y consistencia del terreno, además de por las escenográficas ya comentadas, se alza el monumento propiamente dicho. Su concepción, en forma de tabernáculo, obedece a la doble funcionalidad de servir de grandioso presbiterio, desde el que llevar el Santo Sacrificio de la Misa a toda la diócesis cordobesa, y de ser el alto pedestal desde donde el Sagrado Corazón de Jesús bendice a todos los cordobeses. De este modo, en él se unen la condición de pedestal y de gran retablo pétreo, ara incluida.

Para marcar el carácter sagrado de este espacio, y a pesar de que se levanta en la terraza más elevada, el monumento no se apoya directamente sobre el suelo, sino sobre una especie de *podium,* de planta rectangular, más ancho que profundo. El acceso al mismo puede hacerse desde atrás, de manera poco visible, o por delante, a través de un graderío de ocho peldaños abierto en su frente y que rompe el antepecho que por su borde corre. Lo componen balaustres paralelepipédicos, rematados escalonadamente y unidos por pasamanos de tubos férricos. En su disposición recuerda los canceles que en la antigua liturgia cristiana separaban el presbiterio de la nave, de modo que su presencia también subraya la sacralidad de aquel espacio.

En el centro de este *podium,* se eleva el monumento propiamente dicho, que a pesar de sus solo 21 metros de altura, aparenta mayor esbel-

[14] J.A.S.C., «Las Ermitas», en *Arte en Córdoba/Lugares de interés,* <http://www.artencordoba.com/LUGARES-INTERES/Lugares-Interes-Cordoba-Ermitas.html> [24-09-2009, 19:15].

tez, dado el considerable efecto escenográfico logrado mediante la apoyatura paisajística que reciben sus elementos arquitectónicos. Lo componen un basamento, de mampostería recubierta de piedra caliza, y la marmórea estatua del Sagrado Corazón.

El basamento se soluciona siguiendo la tradicional estructura de los pedestales, es decir, superponiendo zócalo, neto y moldura de plinto. El zócalo, de planta cuadrada y una considerable altura, resuelve cada una de sus caras en base a un frontis compuesto por dos pilastras toscanas que soportan un complejo y mixtilíneo dintel con voluntad de entablamento y sin ornamentación. Este se soluciona mediante un arco adintelado, en cuyo intradós presenta un tratamiento mixtilíneo recto, mientras que en su trasdós lo hace apainelado. Además, sus extremos, en eje con las pilastras, se decoran con sendas acroteras en forma de fasces. Por otra parte, estos frontis ciegos abren en su interior, perfiladas con molduras en gola, unas mixtilíneas cajas que albergan, a excepción de la posterior, sendas lajas de mármol. Por otra parte, la manera en que estos frontis se yuxtaponen y superponen al zócalo, remetiendo las esquinas, da a la planta del mismo la configuración de una simbólica cruz, aunque sea griega, a la par que refuerza la individualidad de cada una de sus caras.

El más importante de estos frontis, como no podía ser menos, es el que se sitúa al frente del pedestal. Concebido como un altar, en él se yuxtaponen, pegados al muro, un ara de piedra y, por encima, cajeado en el paramento, a modo de retablo, un bajorrelieve labrado en mármol firmado en el ángulo inferior izquierdo: «LORENZO COVLLAUT VALERA. 1929». Su tema es la *Crucifixión,* y centra la escena la figura de Cristo muerto en la Cruz, instantes después de recibir la lanzada, cuando un ángel bajado del cielo recoge en un cáliz la sangre que mana de su costado derecho. Tras Él, flanqueándolo, pero un poco más retrasados, aparecen los dos ladrones, sobre sendos maderos, Dimas clavado y Gestas atado. A los pies de Cristo, hacia la derecha, se sitúa la Virgen María, de rodillas en el suelo, rota por el dolor y sostenida por María Cleofás y María Magdalena, que lloran afligidas. A la izquierda de ellas, al otro lado del madero, se coloca San Juan, el discípulo amado, que en pie se lleva la mano a la frente, abatido por la tragedia. En un segundo plano, algo retrasados, se muestran dos grupos de figurantes. Tras las Santas Mujeres, los soldados romanos, y entre ellos Longinos, lanza en mano y a caballo. En su mayoría huyen, temerosos al darse cuenta de que han crucificado al Hijo de Dios. Solo uno, quizá el centurión, se

arrodilla en señal de respeto. Y por el otro lado, junto a la cruz del mal ladrón, varios judíos que se lamentan y claman al percatarse de la ignominia cometida [15].

De los tres restantes frontis, el trasero permanece mudo, mientras que los de los costados son portadores de las dedicatorias del monumento. Estas aparecen epigrafiadas sobre las lápidas de mármol blanco que llevan cajeadas en sus frentes. En la del derecho reza la siguiente inscripción: «AL SAGRADO CORAZON DE JESUS MANSO Y HUMILDE/ VICTIMA DEL AMOR DE LOS HOMBRES/ ARCANO INSONDABLE DE SABIDURIA/ PARA EXPIACION DE SUS PECADOS/ REPARACION DE SUS OLVIDOS/ Y RECUERDOS PERENNE DE DEVOCION SINCERA/ DEDICA ESTE MONUMENTO/ LA DIOCESIS DE CORDOBA/ EN LA FIESTA DE SAN RAFAEL/ XXIV DE OCTUBRE/ DEL AÑO DEL NACIMIENTO DEL SEÑOR/ MCMXXIX». Y en la del lateral izquierdo puede leerse: «ESTE MONUMENTO/ SE LEVANTO GOBERNANDO LA IGLESIA/ PIO XI PONTIFICE MAXIMO/ EL AÑO QUINCUAGESIMO DE SU SACERDOCIO/ OCTAVO DE SU PONTIFICADO/ EN EL QUE SE FIRMO EL PACTO DE LETRAN/ RECOBRO EL VICARIO DE CRISTO SU SOBERANIA/ Y TRAS LARGO CAUTIVERIO/ SALIO PROCESIONALMENTE DEL VATICANO/ MOSTRANDO A ROMA Y SU ORBE/ EN EL AUGUSTISIMO SACRAMENTO DEL AMOR/ AL DIOS DE LA PAZ/ CRISTO REY INMORTAL/ ACLAMADO POR EL PUEBLO CON LOS AUGUSTOS GRITOS/ VIDA, VICTORIA, FELICIDAD».

Por encima del zócalo se dispone el neto, resuelto en forma de un robusto pilar troncopiramidal. Se compone solo de fuste y capitel, ya que su base la conforma el zócalo en el que se apoya. En cuanto a su planta, inicialmente prolonga la cuadrangular de este, aunque al achaflanar las esquinas, se vuelve octogonal, pero con una alternancia en la anchura de las caras. Las más estrechas son las de chaflanes, las que se elevan tras las acroteras colocadas en las esquinas del zócalo, y las más anchas las que lo hacen desde los frentes del mismo. En uno y otro caso, se solventan con un tratamiento de pilastras, separadas entre sí por rehundimientos verticales, y rematadas por simplificados capiteles de orden toscano. La circunstancia de que estos compartan el mismo hipotraquelio, convertido así en una moldura que ciñe el neto, unifica los capiteles y da ligazón al remate del pilar, aspecto al que también contribuye

[15] Raya Raya, M.ª Ángeles, «Las Ermitas Patrimonio de Córdoba», en Ferreira, José M. (coord.), *Las Ermitas de…, op. cit.*, p. 178.

la decoración heráldica que lo orna. La conforman billetas que penden bajo los ábacos de los capiteles de las pilastras más anchas, y bajo ellas escudos ciegos, que a su vez cuelgan del referido collarino unificador. El único de ellos que llena su campo es el situado sobre la pilastra de la cara anterior y principal del pedestal, donde aparece en bajorrelieve la figura de *San Rafael*. De todas formas, el remate final de este neto lo componen unos adornos verticales que lo fusionan con la superior moldura de plinto. Así, sobre los ábacos de las pilastras más estrechas, las de los chaflanes, aparecen unos pináculos pigniformes y gallonados, que recogen el impulso ascendente marcado por las acroteras situadas en su base; mientras que en los de los capiteles de las pilastras de los frentes se colocan a modo de frontones sendas cartelas ciegas entre aletas, de recuerdo renaciente.

Se suma a la ornamentación de este neto el escudo de Pío XI, de nombre seglar Aquiles Ratti, colocado en su cara frontal, sobre el coronamiento del frontis que cobija el altar, y enmarcado por una moldura mixtilínea. De todas formas, tiempo atrás, por encima del escudo papal, hubo una gran lápida, instalada con posterioridad a la inauguración del monumento. En ella aparecía la inscripción: «A LA PIADOSA MEMORIA DEL/ EXCMO. Y RVDMO. SR. D. ADOLFO PEREZ MUÑOZ/ OBISPO DE CORDOBA/ QUE EN EL AÑO 1929 NONO DE/ OBISPADO EN ESTA SEDE ERIGIO/ EN ESTE LUGAR VENERADO DE LA ERMITAS/ ESTE GRANDISIMO MONUMENTO/ AL SAGRADO CORAZON DE JESUS PARA QUE FUESE PERPETUA DEFENSA Y PROTECCION/ DE LA CIUDAD Y DE LA DIOCESIS»; y por debajo, el blasón del obispo. No obstante, en los últimos años, dentro de las reformas que se llevaron a cabo en el conjunto para remozarlo y recuperarlo para los usos litúrgicos que en un principio tuvo, la misma fue retirada.

Completan los elementos del pedestal la mencionada moldura de plinto, casi convertida en un cuerpo con personalidad propia, dado el peculiar tratamiento que recibe para su mejor adaptación a la peana de la estatua que sobre ella se ubica. La componen dos cuerpos: un dado coronado por un grueso filete; y un tronco de pirámide, con las caras tratadas a ritmo de cima reversa, también sobremontado por un grueso filete. De todas formas, para mejor adaptarse a las exigencias de espacio planteada por los cuatro pináculos pigniformes que coronan el neto, estos dos cuerpos remeten sus esquinas, adoptando una planta de cruz griega, con lo que se repite el ritmo iniciado en el zócalo y a la par lo cierra, contribuyendo a la mayor unidad del basamento.

Corona el pedestal y completa el monumento la estatua del *Sagrado Corazón de Jesús.* Muestra al Redentor en pie, en actitud serena y afectiva, vestido con túnica y manto, con la mano derecha alzada, en gesto de bendecir, mientras que con la izquierda se descubre el pecho para dejar ver su fulgente corazón.

Digamos para finalizar que en el contexto de las restauraciones que el conjunto monumental ha sufrido, se construyó delante del antiguo altar, y según los preceptos del Concilio Vaticano II, una nueva ara, en mármol y granito, de diseño muy actual, lo que subraya su carácter de añadido. En su frontal pueden leerse las siguientes inscripciones: «SEÑOR QUEDATE CON/ NOSOTROS PORQUE/ YA DECLINA EL DIA»; y «YO ESTARE CON VOSOTROS/ HASTA LA CONSUMACIÓN/ DE LOS SIGLOS».

Iconografía

A pesar de que la devoción al Sagrado Corazón de Jesús no alcanzase un verdadero auge en el mundo católico hasta finales del siglo XIX, sus orígenes son bastante más antiguos, casi tanto como el de las otras manifestaciones piadosas a las que eclipsó. Sus principios se pueden remontar a los Santos Padres, con San Agustín (354-430) a la cabeza, para irse consolidando durante la Baja Edad Media, junto al muy difundido culto a las Cinco Llagas de Cristo, que trasladó la herida del costado derecho al izquierdo, para hacer más verosímil el hecho de que con el lanzazo fuese atravesado su corazón. Este interés por el corazón de Cristo tuvo entre sus primeros difusores en el siglo XII a Guillermo de Saint-Thierry (1085-1148) y a su amigo San Bernardo de Claraval (1090-1153), quien ya habla del dulce Corazón de Jesús, como símbolo de su amor por los hombres. En el siglo XIII, Santa Clara (1193-1253) y San Buenaventura (1218-1274) mostraron su devoción por Él, también patente en los escritos de Santa Matilde de Hackeborn (1241-1299), Santa Gertrudis de Helfta (1256-1302) y la beata Ángela de Foligno (1249-1309). Los cartujos, ya en el siglo XIV, fueron los primeros monjes devotos del Corazón de Jesús [16].

Durante el convulso siglo XVI, la devoción al Sagrado Corazón impulsó a muchos en sus intentos para recomponer la Iglesia, especialmente a

[16] Reau, Louis, *Iconographie de l'Art Chretien*, PUF, París, 1957, t. II, v. II, pp. 47-49. Revilla, Federico, *Diccionario de iconología y simbología,* Madrid, Cátedra, 1995, p. 12. «Historia de la devoción al Sagrado Corazón», en *Notidiócesis de Texcoco,* <http://notidiocesis.diocesisdetexcoco.org> [19-10-2009, 09:10].

jesuitas, como San Pedro Canisio (1521-1597), y al mismo San Francisco de Sales (1567-1622), fundador junto a Santa Juana de Chantal (1572-1641) de la orden de la Visitación, que tan importante papel habría de jugar en su devenir futuro. De todas formas, el culto litúrgico a esta faceta de la religiosidad católica no florecerá hasta finales del siglo XVII, cuando el padre Juan Eudes (1601-1680), fundador de los eudistas, comience a difundirlo. Sus obras *El Oficio del Sagrado Corazón,* de 1668, y *La Devoción al Corazón Adorable de Jesús,* de 1670, abren esta senda, aunque pronto fueron oscurecidas por las visiones de Margarita María de Alacoque (1647-1690), monja del convento de la Visitadoras de Paray-le-Monial, que el 27 de diciembre de 1673 tuvo la primera de ellas. Aconteció durante la Santa Misa, en el momento de la exaltación del Santísimo Sacramento. Entonces se le apareció Cristo con las cinco llagas fulgentes como cinco soles y con el pecho abierto, dejando al descubierto su corazón, convertido en viva fuente de sus llamas. Se le quejó de que los hombres menospreciasen su amor, y le pidió que iniciase un culto de reparación [17].

Muy pronto, desde 1685, esta devoción fue apoyada por el catolicismo romano en contra de la herejía jansenista y sus excesos rigoristas, totalmente ajenos al mensaje evangélico. Ante ellos opuso el inmenso amor de Cristo, simbolizado por su corazón abierto. Posteriormente, las apariciones al sacerdote jesuita Bernardo de Hoyos, en San Ambrosio de Valladolid, acabaron por darle el peso necesario, al punto que Clemente XII, en 1765, la aprobó oficialmente. Desde entonces, los ostensorios fueron dejando la forma tradicional redonda, para adoptar la de un corazón. Sus grandes difusores fueron las mujeres, entre las que destacaron las reinas María Leczynska (1703-1768), esposa de Luis XV, que la introdujo en todas las diócesis francesas y procuró que los obispos polacos la difundiesen por su país; y María I (1734-1816), reina de Portugal, que en 1780 encargó la primera imagen del Sagrado Corazón de Jesús al pintor italiano Pompeo Batoni [18].

No obstante, la supresión de la Compañía de Jesús en 1773 por Clemente XIV significó un duro golpe para la devoción al Sagrado Corazón de Jesús. Todo lo relacionado con ella fue perseguido, incluso dentro de la misma Iglesia. El triunfo de las ideas ilustradas no hizo más que acen-

[17] Reau, Louis, *Iconographie de l'Art…, op. cit.,* t. II, v. II, pp. 47-49.

[18] *Ibídem.*

tuar este estado de cosas, multiplicado por las persecuciones que contra los cristianos se desarrollaron durante la Revolución Francesa. Sin embargo, en la clandestinidad, la devoción se mantuvo, incluso se vio potenciada, gracias a la espiritualidad y los esfuerzos de muchos católicos. Entre ellos los del sacerdote José María Coudrin (1768-1837) y la aristócrata Enriqueta Aymer (1767-1834), fundadores, en 1800, de la Congregación de los Sagrados Corazones de Jesús y María. Escondida hasta la caída de Napoleón, tras la Restauración, y a pesar de las muchas dificultades, se expandió rápidamente por toda Francia a través de la creación de muchos colegios y seminarios, que extendieron y popularizaron la devoción y la espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús. Pío VII la aprobó formalmente en 1817, siendo ratificada por León XII, en 1825, y por Gregorio XVI en 1840. Pero no contenta con sus éxitos, la Congregación de los Sagrados Corazones solicitó de la Santa Sede que se le concediera poder evangelizar fuera de Francia, en nuevos territorios. Ello la llevó, desde 1825, a las islas Sandwich, a la Polinesia Francesa, y también a Sudamérica, regiones en las que la devoción al Sagrado Corazón ganó muchos adeptos [19].

La restauración de la Compañía de Jesús, en 1814, por Pío VII, también dio un gran empuje a la espiritualidad en torno al Sagrado Corazón de Jesús. Fruto de ella fue la creación en 1844, por el sacerdote Francisco Javier Gautrelet (†1884), del Apostolado de la Oración. Fundado en Vals, cerca de Le Puy, inicialmente fue una organización de jóvenes estudiantes jesuitas, pero rápidamente se extendió por toda Francia. Aprobada por Pío IX, su doctrina fue desarrollada y difundida por el también sacerdote jesuita Enrique Ramiére (†1883), convirtiéndose al poco en una asociación pública de fieles de enorme presencia social –favorecida, desde 1861, con la publicación de la revista *El Mensajero del Sagrado Corazón de Jesús*– al punto que para 1883 contaba con más de 13 millones de miembros en todo el mundo [20].

En Francia, el fervor al Sagrado Corazón de Jesús llegó a ser tan fuerte, que tras la Guerra Franco-Prusiana y la Comuna de París, el resurgimiento nacional se promovió bajo su protección. A tal fin, se elevó en

[19] «Congregación de los Sagrados Corazones», en Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Congregaci%C3%B3n_de_los_Sagrados_Corazones> [19-10-2009, 09:20].

[20] Acha, Pilar, «El Apostolado de la Oración», en *El caminar histórico de la santidad cristiana: de los inicios de la época contemporánea hasta el Concilio Vaticano II,* Universidad de Navarra, Servicio de Publicaciones, 2004, pp. 279-284. *Apostolado de la Oración,* en <http://www3.planalfa.es/apostolado/> [22-10-2009, 13:30].

París, en la colina de Montmartre la basílica del *Sacré Coeur,* que desde su consagración en 1919 se convertiría en uno de los principales santuarios de esta devoción [21].

También desde Roma se la apoyó directamente. Pío IX, en 1856, extendió la fiesta del Sagrado Corazón a toda la Iglesia, en su lucha por acabar con los últimos restos del jansenismo; y León XIII, en 1889, la elevó a rito de primera clase, para después, en 1899, consagrar el género humano al Sagrado Corazón de Jesús. Se veía en ella, y en la del Sagrado Corazón de María, los instrumentos devocionales apropiados para una renovación y actualización de la piedad de los católicos, más en consonancia con los nuevos tiempos inflamados de ideas liberales e igualitarias. Buscando acentuar su presencia entre los católicos, a finales del siglo XIX, se habilitaron altares dedicados a ellas en casi todos los templos, y del mismo modo se potenció su presencia en los hogares a través de imágenes tiernas y agradables, a precios asequibles, en forma de láminas, de bajorrelieves troquelados en metal o de figurillas seriadas, que realizadas por desconocidos artistas, fueron ejemplo de los recursos tardo nazarenos, prerrafaelistas, simbolistas y esteticistas, aplicados a recuperar el fervor del arte cristiano [22].

Llegados al siglo XX, la devoción al Sagrado Corazón de Jesús tenía una enorme presencia entre los católicos, y a reforzarla se sumaron las apariciones de Fátima, acaecidas en 1917. En ellas la Virgen advirtió al mundo de las grandes calamidades que le esperaban si los hombres no dejaban de ofender a Dios, y advirtió que solo se evitarían con arrepentimiento, penitencia, conversión y devoción al Inmaculado Corazón [23]. Desde ese momento, la devoción a los corazones de Jesús y María se extendió con más fuerza aún. A ello también ayudó mucho la labor de Mateo Crawley-Boevey (1875-1961), sacerdote peruano de la Congregación de los Sagrados Corazones de Jesús y María, quien tras visitar Paray-le-Monial en 1907, se propuso conquistar todo el mundo para el

---

[21] Reau, Louis, *Iconographie de l'Art…, op. cit.,* t. II, v. II, pp. 47-49. «Basílica del Sacré Cœur», en *Wikipedia,* <http://es.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_del_Sacr%C3%A9_C%C5%93ur> [26-10-2009, 21:35].

[22] «Pío IX», en *Wikipedia,* <http://es.wikipedia.org/wiki/P%C3%ADo_IX#Vida_sacramental_y_espiritual_del_pontificado_de_P.C3.ADo_IX> [27-10-2009, 21:30]. «León XIII», en *Wikipedia,* <http://es.wikipedia.org/wiki/Le%C3%B3n_XIII> [27-10-2009, 21:40]. León XIII, «Carta encíclica Annum Sacrum», en *Magisterio de León XIII,* <http://www.mscperu.org/biblioteca/1magisterio/Leon%20XIII/annum_sacrum.htm> [27-10-2009, 21:45].

[23] «Apariciones de la Virgen María. Fátima», en *El Trabajo de Dios. Apostolado Católico,* <http://www.theworkofgod.org/spanish/aparitns/Fatima/Fatima.htm> [28-10-2009, 11:40].

amor al Corazón de Jesús, en una especie de cruzada moral, que buscaba hacer reinar a Cristo en las familias, para así hacer viable su realeza social. La inició en su América natal con gran éxito, al punto que Pío X le alentó en esta obra, que desde 1914 propagó por toda Europa y después, hasta 1931, por Asia, para continuarla de nuevo en América. En ella contó con el apoyo de los sucesivos papas, Benedicto XV, Pío XI, Pío XII, pero muy especialmente de Pío XI, que tantas expectativas tenía puestas en la devoción al Sagrado Corazón de Jesús [24].

Como dijimos, el objetivo fundamental del papado de Pío XI fue conseguir la paz en el mundo mediante el restablecimiento del reino de Cristo, y entre los múltiples recursos que usó estuvieron tanto remozar antiguas solemnidades litúrgicas como crear otras nuevas. Tenía la convicción de que para formar al pueblo en las cosas de la fe, las celebraciones anuales de la liturgia poseían mayor eficacia que los solemnes documentos del magisterio. Entre las potenciadas estuvo la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, que desde el siglo XVII venía siendo esgrimida por Roma en su lucha contra los enemigos del catolicismo. Pío XI la rescató donde no muchos años antes la dejó León XIII, cuando en 1899, para combatir el laicismo y la secularización, consagró el género humano al Sagrado Corazón de Jesús. En aquella ceremonia, que tuvo lugar en todos los templos católicos, se recordó a los hombres, creyentes y no creyentes, así como a los gobernantes de las naciones, la índole del amor de Cristo y el acatamiento debido a su soberanía, cuyo fruto habría de ser el alejamiento de los males que amenazaban al mundo. De este modo, la devoción al Sagrado Corazón se Jesús se unió a la reivindicación del poder de Cristo, y por ende de la Iglesia, en las cuestiones temporales. En este sentido, su mejor expresión fueron las públicas consagraciones a ella de ciudades y naciones. No obstante, los apetecidos frutos se retrasaron, la Gran Guerra azotó el mundo y la Iglesia continuó débil y marginada en la resolución de los asuntos públicos, como quedó palmariamente de manifiesto en las negociaciones del Tratado de Versalles. Aun así, Pío XI siguió confiando en ella para abanderar la lucha por restablecer el reino de Cristo en la tierra. El Sagrado Corazón de Jesús era el símbolo de su amor –el que le llevó a sacrificarse por la redención de los hombres– y este, junto con su filiación divina, la clave de su soberanía y por ende de cualquier reivindicación de acatamiento

[24] Cordero Morales, Fernando, *Mateo Crawley-Boevey ss.cc., Apóstol del Corazón de Jesús,* en <http://www.sscc-andalucia.org/crawley.htm> [27-10-2009, 20:30].

a ella. En consecuencia decidió darle un nuevo y más contundente impulso, para lo cual instituyó en 1925, coincidiendo con el Jubileo y con el XVI Centenario del Concilio de Nicea, una nueva fiesta litúrgica, la de Cristo Rey. Con rango de rito de primera clase, se celebraría todos los años y en todos los templos el último domingo de octubre. Durante ella se renovaría la consagración del mundo al Sagrado Corazón de Jesús, de modo que anualmente recordaría a los católicos la naturaleza del poder de Cristo, las cualidades de su reino –espiritual, universal y también internacional– y los resultados que depararía su restauración terrena: una sociedad en paz y concordia, una cristiandad de estados confesionales, gobernada por los principios cristianos [25].

Aunque sus resultados no alcanzaran los objetivos propuestos, y el reino de Dios todavía sigue a la espera de hacerse realidad en la tierra, la suma de estrategias vaticanas para que los católicos se implicaran en los asuntos públicos, en especial el gran impulso dado a Acción Católica, proporcionó algunos resultados. El principal, en el entorno temporal de la erección del monumento cordobés, fue la resolución de la *cuestión romana,* gracias a la firma, el 11 de febrero de 1929, de los Pactos de Letrán, entre la Santa Sede y el Estado italiano. Con ellos, la Iglesia pudo recuperar el soporte territorial y temporal que garantizaba su independencia y apoyaba su labor institucional [26].

De este modo, el monumento cordobés al Sagrado Corazón de Jesús vino a sumarse a la estrategia vaticana de potenciar la devoción a Cristo Rey a través de las consagraciones al Sagrado Corazón de Jesús. Ello dio por resultado el que ambas devociones casi vinieran a confundirse, como queda de manifiesto en sus respectivos tratamientos iconográficos, donde las imágenes de Cristo Rey se configuraron a partir de las del Sagrado Corazón de Jesús, variando prácticamente en el añadido de algunos atributos temporales.

---

[25] SABA, Agostino, y CASTIGLIONI, Carlo, *Historia de los…, op. cit.,* t. II, pp. 714-733. HETERLING, Ludwig, *Historia de la…, op. cit.,* pp. 493-494. FAZIO FERNÁNDEZ, Mariano, *Historia de las ideas…, op. cit.,* pp. 371-373. «SS. Pío XI», en *Los Papas del siglo XX,* <http://multimedios.org/pontifices/pioxi.htm> [26-05-2009, 13:04]. LEÓN XIII, «Carta encíclica Annum Sacrum», en *Multimedios,* <http://multimedios.org/docs/d001990/> [28-10-2009, 10:25]. PÍO XI, «Quas Primas, Carta encíclica sobre la Fiesta del Cristo Rey», en *Siervas de los Corazones Traspasados de Jesús y María,* <http://www.corazones.org/doc/quas_primas.htm> [28-10-2009, 10:55].

[26] FAZIO FERNÁNDEZ, *Mariano, Historia de las ideas…, op. cit.,* pp. 371-373. «Unificación de Italia», *Wikipedia,* <http://es.wikipedia.org/wiki/Unificaci%C3%B3n_de_Italia> [29-10-2009, 12:14]. «SS. Pío XI», en *Los Papas del siglo XX,* <http://multimedios.org/pontifices/pioxi.htm> [29-10-2009, 13:04].

Con respecto a las representaciones del Sagrado Corazón de Jesús, las primeras tuvieron un marcado tono simbólico y pueden remontarse a finales del siglo XVI, cuando aparece el corazón de Cristo atravesado por clavos y rodeado por una corona de espinas. Las de tipo antropomorfo, o sea, aquellas en las que la propia figura de Cristo es su soporte, fueron posteriores a las visiones de Santa Margarita María de Alacoque y se apoyan directamente en ellas, teniendo su primera configuración en la pintura realizada por el italiano Pompeo Batoni, en 1780, para la reina María I de Portugal. Se trataba de un Cristo cardióforo que sostenía con su mano izquierda un corazón inflamado y sobremontado por una pequeña cruz, a la vez que era rodeado por una corona de espinas. Este tipo no tuvo demasiado éxito, siendo con el tiempo denostado y hasta prohibido por la Congregación de Ritos. El finalmente triunfador se fue desarrollando a lo largo del siglo XIX. Su modelo fue la estatua de *Cristo resucitado,* en actitud de generosa entrega, realizada hacia 1820 por el danés Bertel Thorwaldsen con destino a la iglesia de Nuestra Señora de Copenhague, aunque con el añadido sobre el pecho de un fulgente corazón. En algunas ocasiones, sobre todo en las pictóricas, el corazón, en vez de estar hinchado y colocado exteriormente, desaparece, y el gran amor de Jesús que late en su interior se insinúa mediante unas ráfagas luminosas resplandeciendo desde una incisión existente en el lado izquierdo de su tórax [27].

Dado que la devoción a Cristo Rey era inseparable de la del Sagrado Corazón, su configuración iconográfica heredó de esta sus elementos esenciales, matizados por algunos atributos temporales tomados de las poco frecuentes representaciones tardobizantinas de Cristo como *Basileus,* en las que se le mostraba como Rey de Reyes, en pie, ataviado con ropajes de corte y corona; y de las bajomedievales del Papa o Emperador Celeste, donde Dios Padre aparecía sentado bajo palio, tocado con corona imperial o con tiara, sosteniendo en las manos el cetro y en ocasiones el globo terráqueo, a su vez rematado por una cruz. A resultas de esta síntesis, la figura de Cristo Rey se presentaría como la de un Sagrado Corazón de Jesús dotado de símbolos reales como la corona, el cetro, el globo terráqueo o el manto. No obstante, a partir de 1970 se apreciarán cambios en su iconografía derivados de las novedades que

[27] Reau, Louis, *Iconographie de l'Art…, op. cit.,* t. II, v. II, pp. 47-49. Revilla, Federico, *Diccionario de iconología…, op. cit.,* p. 12. «El Sagrado Corazón de Jesús», en *Temas de Arte Cristiano,* <http://www.historiarte.net/iconografia/corazon.html> [29-10-2009, 14:04].

el Concilio Vaticano II introdujo en la festividad de Cristo Rey. Desde aquel año pasó a denominarse de Cristo Rey del Universo y a celebrarse el último domingo de diciembre, a la par que renunciaba a la afirmación temporal del reino de Cristo, es decir, a la de orden político y social, para destacar solo su condición espiritual, cósmica y metahistórica. De este modo, se minimizaron los atributos temporales, reducidos a una corona flotando sobre la cabeza de Cristo y al globo terráqueo en su mano, aunque este mantiene la cruz, el símbolo de su reino. Incluso desapareció el ígneo corazón de su pecho, para de este modo independizarla de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús y de las connotaciones políticas que antes tuvo [28].

De todas formas, Coullaut Valera prefirió no avanzar por nuevos caminos. Así, en la estatua del Sagrado Corazón que presidía el conjunto, siguió con la tradicional iconografía del tema y dejó para el pedestal las apelaciones a los poderes temporales que en aquellos momentos iniciales de la devoción a Cristo Rey tanto interesaban al papado. Así, la grandiosidad, potestad y majestuosidad del Hijo de Dios se manifiestan a través de todos los recursos arquitectónicos posibles –grandes dimensiones, es decir, colosalismo, monumentalidad en el tratamiento de los detalles formales y apoyo escenográfico y magnificente en la naturaleza–, mientras que el debido sometimiento a su poder se alude con los cuatro heráldicos escudos colocados en la parte alta de las caras mayores del neto del pedestal, bajo la estatua del *Sagrado Corazón*. La carencia de armas en sus campos hace genérica alusión a los estados y naciones del mundo y al obligado vasallaje que los poderes políticos deben a Cristo Rey. No obstante, el que se sitúa en su frente, blasonado con el tema de San Rafael, ubica devocionalmente el monumento, señalando como Córdoba y su diócesis hacían profesión de acatamiento a su divino poder. En este bajorrelieve el arcangélico patrón de la ciudad es iconografiado a la manera usual, vestido con ropas de caminante, portando báculo y sujetando en la mano izquierda el gran pez con cuyo hígado Tobías curaría la ceguera de su padre. Los dos peldaños sobre

[28] «El Papa o el Emperador Celeste», en *Temas de Arte Cristiano,* en <http://www.historiarte.net/iconografia/papa.html> [29-10-2009, 14:08]. «Tipología iconográfica medieval de Jesús», en *Ágora Marianista,* <http://images.google.es/imgres?imgurl=http://foros.marianistas.org/attachment.php%3Fattachmentid%3D2304&imgrefurl=http://foros.marianistas.org/showthread.php%3Ft%3D1525&usg=__Ej6mnlbbg_hOKtJpjsGNNbjlgWw=&h=600&w=486&sz=81&hl=es&start=40&um=1&tbnid=Tm1yz0tOD015oM:&tbnh=135&tbnw=109&prev=/images%3Fq%3Dcristo%2Brey%26ndsp%3D20%26hl%3Des%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1> [29-10-2009, 14:12]. Caponnetto, Mario, «Jesucristo Rey del Universo», en *Diario Pregón de la Plata,* La Plata, 23 de noviembre de 2009, <http://diariopregon.blogspot.com/2009/11/jesucristo-rey-del-universo.html> [29-10-2009, 14:17].

los que se alza el altarcito refieren sin mayor trascendencia la doble naturaleza de Cristo, punto central de su sacrificio y amor por la humanidad [29].

Volviendo a la iconografía de la estatua del *Sagrado Corazón de Jesús* que preside el conjunto, como dijimos sigue la tipología más usual y presenta sobre su pecho un corazón turgente, rematado por una cruz y rodeado por una corona de espinas. A pesar de ello, el realismo del escultor le lleva a que la misma figura de Cristo sea la que se descubra el pecho para enseñar el corazón, cuyo amor simbolizan unos rayos trazados sobre la piedra. De esta manera, no cae en la inconveniencia de adherir el corazón sobre la túnica de Jesús, como si de una medalla se tratase.

Especial importancia en la resolución iconográfica del monumento adquiere el relieve de la *Crucifixión* situado en la cara frontal del neto, sobre el altar allí emplazado. En él no solo se hace una descripción histórica del suceso, sino que también se lleva a cabo una reflexión iconográfica sobre el sentido de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús y sobre sus orígenes. Dado que el culto al Sagrado Corazón de Jesús lo es de reparación, su tema recuerda a los fieles como Cristo dio amorosamente su vida en la cruz por la redención de la humanidad; y en paralelo, señala como la devoción al Sagrado Corazón de Jesús tuvo sus orígenes en el culto a las Cinco Llagas. Para ello, en busca de la máxima fidelidad con los sucesos acaecidos en el Gólgota, bebe de la fuente más fidedigna, los tres Evangelios sinópticos y el de San Juan, y a partir de ellos desarrolla una síntesis en la que están todos los personajes y asuntos que rodearon la muerte de Jesús, pero interpretados desde una perspectiva artística bajomedieval, para acentuar mejor los aspectos simbólicos. De este modo, la figura espléndida y apolínea de Cristo, muerto sobre el madero, centra la composición. Su cruz, *immissa,* convertida en un trono de gloria, le muestra como un rey, mientras que el ángel bajado del cielo recoge en un cáliz la sagrada sangre que brota de su costado derecho, en clara alusión a la transubstanciación eucarística y al culto a sus Cinco Llagas. Le flanquean simétricamente los dos ladrones, pero nítidamente diferenciados. Dimas, a su derecha, está como Él, clavado en una cruz *immissa,* similitudes que subrayan su bondad y la promesa que recibió; mientras que Gestas, el malvado, por el contrario,

[29] REVILLA, Federico, *Diccionario de iconología…, op. cit.,* pp. 343 y 394.

se coloca al costado izquierdo, atado a una cruz *commíssa,* y ya muerto. A destacar la tragedia del asunto se suman las figuras que aparecen simétricamente a los pies de Cristo. Hacia la derecha, el dramático grupo formado por la Virgen María, que ha caído de rodillas rota por el dolor, sostenida por María Cleofás, en pie tras ella, y por María Magdalena, arrodillada a su izquierda. Muy cerca, al otro lado de la cruz, se encuentra San Juan Evangelista, sin más compañía que su sufrimiento, reflejando con su soledad la huida de los demás discípulos. Por su parte, los dos grupos que cierran la composición, en segundo término, dan cuenta de los prodigios que acompañaron a la muerte de Cristo y de las conversiones que a resultas se produjeron. Como la de los soldados romanos que lo mataron y la de los judíos que lo condenaron. Los primeros se sitúan al lado derecho, tras las Marías, estremecidos ante la ignominia cometida. Destacan entre ellos Longinos, a caballo y lanza en mano, que se vuelve estupefacto para ver como el ángel recoge la sangre que mana de la herida que acaba de infligir; y el centurión, que postrado en el suelo pronuncia las palabras: «verdaderamente, este hombre era el hijo de Dios». Los segundos, por su parte, se arremolinan en el lado izquierdo, clamando y lamentándose por la atrocidad cometida [30].

Finalmente, del escudo papal que preside el frente del monumento, tan solo cabría decir que es una concesión de sus promotores, como signo de respeto, a quien por aquellas fechas dirigía los destinos de la Iglesia y que tan implicado estaba con aquella devoción.

Arte

Antes de analizar los aspectos artísticos de este monumento sería conveniente llevar a cabo una aproximación al escultor que lo creó, uno de los más importantes del reinado de Alfonso XIII: Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932). Nacido en Marchena (Sevilla), después de cursar el preparatorio de ingeniería naval en el Instituto Livet, de Nantes, comenzó su formación escultórica en Sevilla, en el taller de Antonio Susillo, para continuarla, tras el suicidio de este, en Madrid, con Agustín Querol.

---

[30] REAU, Louis, *Iconographie de l'Art…, op. cit.,* t. II, v. II, pp. 492-501. «Lanza sagrada», en *Wikipedia,* <http://es.wikipedia.org/wiki/Lanza_Sagrada> [29-10-2009, 16:15]. LABARGA GARCÍA, Fermín, «La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo en la cofradías riojanas de la Vera Cruz», en *Zainak,* n.º 18, Donosita, 1999, pp. 381-392, <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/zainak/18/18381392.pdf> [29-10-2009, 15:10]. «Buen Ladrón», en *Wikipedia,* <http://es.wikipedia.org/wiki/Buen_Ladr%C3%B3n> [29-10-2009, 16:18].

Aunque inició su carrera con trabajos de diferente índole, como ilustraciones para revistas gráficas y tareas de ornamentación arquitectónica, pronto, sus éxitos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes –una mención honorífica, una consideración de tercera medalla y dos segundas medallas, antes de 1910, cuando decidió no volver a participar por no habérsele concedido galardón alguno a su proyecto de monumento a Bécquer– le abrieron las puertas a encargos de más entidad, avalados en muchas ocasiones por su triunfo en los correspondientes concursos de adjudicación. Entre estos trabajos destacaron los monumentos públicos, género en el que brillaría y que llegaría a convertirse en el eje de su producción escultórica. De ellos hizo más de 30, repartidos por España e Hispanoamérica, como los de Pereda, en Santander; Bécquer, la Inmaculada Concepción y Colón, en Sevilla; Curros Enríquez, en Vigo; Saineteros, Campoamor, Menéndez y Pelayo, Echegaray, Juan Valera, Cervantes y los Quintero, en Madrid; Osio, en Córdoba; marqués de Casa Domecq, en Jerez de la Frontera; Filósofo Rancio, en Marchena; La Chata, en La Granja de San Ildefonso; Navarro Villaoslada, en Pamplona; Sagrado Corazón, en Bilbao; Luis Adaro, en Sama de Langreo; Félix Arenas, en Molina de Aragón; la Condesa de Pardo Bazán, en La Coruña; Peinador, en Mondariz; y Bruno Zabala, en Montevideo. No obstante, tuvo tiempo y capacidad para cultivar otros géneros. Dentro de la escultura funeraria merecen destacarse sus mausoleos a los marqueses de Linares, en Linares, a los padres de don José María Salvador y Barrera, en Marchena, al general Gómez Jordana, en Tetuán y a Luca de Tena, en Madrid. En el campo de la estatuaria monumental, resaltan sus trabajos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en el Tribunal Supremo, en Madrid, y en el Palacio Presidencial de El Salvador. Magníficos relieves se ofrecen en muchos de sus monumentos, pero quizá podrían citarse la placa conmemorativa de la edición príncipe de *El Quijote,* en Madrid; *La Academia Protegiendo a las Bellas Artes,* por el que consiguió en 1905 el Premio Nacional de Escultura; *Regina Sanctorum Omnium,* por el que obtuvo segunda medalla en la Nacional de 1906, o *La Caridad Real* en el pedestal del monumento madrileño a Alfonso XII. Retratos muy logrados fueron los que hizo a algunos personajes de su época, como *D. Juan Valera, Ricardo León, Francisco Belda, la marquesa de Comillas* o *Alfonso XIII.* La estatuaria religiosa le resultó especialmente querida, tanto por su profunda religiosidad como por su formación andaluza, donde la imaginería fue un género nunca abandonado. Encuentran un lugar distinguido en este apartado la *Anun-*

ciación, tercera medalla en la Nacional de 1901; el *San Raimundo* y el *San José,* de Linares; el *Cristo* yacente de Santander; la *Conversión de San Ignacio,* en Loyola; el *Ecce Homo,* en Balmaseda; el *Cristo del Amor Misericordioso,* en Colevalenza; y el *Sagrado Corazón* de La Granja de San Ildefonso, además de algunas piezas relevantes que se perdieron durante los actos vandálicos de la Segunda República y la Guerra Civil. Completan la variedad de su catálogo una numerosa serie de escultura decorativa en la que desarrolló diversas alegorías –*La Riqueza y el Crédito* o el *Mito de Aracné*– y algunos desnudos –*Maternidad, Raza* y *Tango*–, así como una numerosa producción medallística [31].

Formado en el realismo escultórico de finales del siglo XIX, dominó tempranamente el natural y sus secretos, pero descontento ante su superficialidad y falta de contenido espiritual, durante los primeros años del siglo XX abrió su estilo hacia las sugestiones simbolistas, aunque adoptando en parte las formas del *Art Nouveau.* El estallido de la Primera Guerra Mundial y el quebranto cultural que supuso, le hicieron olvidar aquellas inquietudes y buscar unos conceptos escultóricos imperecederos y seguros. A tal fin, como muchos de sus colegas hispanos del momento mira al clasicismo, pero obviando los modelos académicos. Así, dado su interés por el natural, indaga en los de la República roma-

[31] Pantorba, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes,* Madrid, Alcor, 1948, pp. 170, 189 y 342. Álvarez Cruz, Joaquín Manuel, «La Anunciación, una estatua de Lorenzo Coullaut Valera en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife», en *Laboratorio de Arte,* n.º 9, Sevilla, 1996, pp. 373-378; «El monumento al capitán Félix Arenas», en *Wad-al-hayara,* n.º 27, Guadalajara, 2000, pp. 181-193; «Monumento a Curros Enríquez», en *Boletín del Instituto de Estudios Vigueses,* año VI, n.º 6, Vigo, 2000, pp. 269-279; «Monumento a la infanta Isabel de Borbón en el palacio real de La Granja de San Ildefonso», en *Estudios Segovianos,* tomo XLII, n.º 100, Segovia, 2000, pp. 19-32; «Lorenzo Coullaut y las estatuas de Alfonso X y Justiniano para el palacio del Tribunal Supremo», en *Madrid,* n.º 4, Madrid, 2001, pp. 315-333; «El monumento al marqués de Casa Domecq», en *Historia de Jerez,* n.º 7, Jerez de la Frontera, 2001, pp. 207-223; «Sagrado Corazón del Colegio de los Jesuitas de Vigo», en *Boletín del Instituto de Estudios Vigueses,* año VII, n.º 7, Vigo, 2001, pp. 429-441; «El monumento a José María de Pereda en Santander», en *Altamira,* n.º LVIII, vol. II, Santander, segundo semestre de 2001, pp. 253-292; «Temas bíblicos en la obra de Lorenzo Coullaut Valera», en *Estudios Franciscanos,* vol. 103, n.º 432, Barcelona, enero-agosto de 2002, pp. 159-181; «El monumento a Bruno Zabala en Montevideo», en *Laboratorio de Arte,* n.º 15, Sevilla, 2002, pp. 227-251; «El monumento a D. José Yanguas Jiménez, en Linares», en *Boletín de Estudios Giennenses,* año XLVIII, n.º 181, Jaén, enero-junio de 2002, pp. 213-225; «El monumento al Sagrado Corazón de Bilbao», en *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales,* n.º, 22, San Sebastián, 2003, pp. 5-44; «El mausoleo en Tetuán al general don Francisco Gómez Jordana, Alto Comisario de España en Marruecos», en *Cuadernos del Archivo Central de Ceuta,* n.º 15, Ceuta, 2006, pp. 385-405; «El monumento a Navarro Villoslada en Pamplona», en *Boletín Museo e Instituto «Camón Aznar»,* n.º XCIX, Zaragoza, 2007, pp. 7-42; «Lorenzo de Coullaut», en *Laboratorio de Arte, 100 años de investigación del patrimonio artístico y cultural (1907-2007),* Sevilla, Diputación-Universidad de Sevilla-Santander Hispano, 2007, pp. 76-77; «El monumento a Emilia Pardo Bazán en La Coruña», en *Boletín Museo e Instituto «Camón Aznar»,* n.º CIII, Zaragoza, 2009, pp. 7-36; «El retrato en la obra de Lorenzo Coullaut Valera», en *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007),* Sevilla, 2009, t. II, pp. 45-66.

na, los del *Quatrocentto* italiano y los del barroco realista del Seiscientos hispano, encontrando en ellos una línea de renovación. No obstante, por pertenecer a una generación anterior a la de los escultores del realismo castellano y del clasicismo mediterraneísta, y por ser para aquellas fechas un escultor casi consagrado con una línea estilística bien definida, las novedades irán apareciendo con lentitud, tardíamente, desde mediados de los años veinte hasta el final de su carrera, y solo en ciertas piezas, como retratos desnudos, y en algunos elementos de sus monumentos [32].

Este sería el caso del monumento al Sagrado Corazón de Jesús, de las Ermitas cordobesas. Pero antes de analizarlas sería mejor estudiarlo en su conjunto, para lo cual se hace necesario distinguir los dos apartados artísticos que lo conforman, el arquitectónico y el escultórico, por cierto bastante bien imbricados conceptual y formalmente, dado el control que en sus monumentos, a pesar de contar con colaboradores en la arquitectura, siempre mantuvo Coullaut Valera.

La arquitectura resulta correcta y adecuada a su finalidad: producir sobre los espectadores los sentimientos de monumentalidad y grandiosidad que su misión protectora sobre la diócesis de Córdoba demandaban. El colosalismo configurará todos y cada uno de sus elementos, desde la gran escalera monumental al grueso molduraje. Lo minucioso desaparece para dejar paso a lo efectista. Por este motivo la ornamentación se simplifica, reduciéndose a lo verdaderamente necesario para compartimentar los volúmenes y reforzar las formas. El juego de luces y sombras cobra con ello una importancia capital en la elección de los motivos, donde no se dudará un instante en mezclar bocelones barrocos

[32] Véase sobre Lorenzo Coullaut Valera: Serrano Fatigati, Enrique, *La escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días,* Madrid, Hauser y Menet, 1912, pp. 388-390. Cascales Muñoz, José, *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días,* Toledo, 1929, t. II, pp. 66-71. Gaya Nuño, Juan Antonio, «Arte del siglo XX», en *Ars Hispaniae,* t. XXII, Madrid, Plus Ultra, 1977, p. 85. Banda y Vargas, Antonio de la, «Semblanza del escultor Lorenzo Coullaut Valera», en *Boletín de Bellas Artes,* 2.ª época, n.º VII, Sevilla, 1979, pp. 45-59. Navascués Palacio, Pedro, Pérez Reyes, Carlos, y Arias de Cossío, Ana María, «El siglo XIX», en *Historia del Arte Hispánico,* t. V, Madrid, Alhambra, 1979, pp. 215-216. Sambricio y Rivera Echegaray, Carlos, Portela Sandoval, Francisco, y Torralba Soriano, Federico, «El siglo XX», en *Historia del Arte Hispánico,* t. VI, Madrid, Alhambra, 1980, p. 153. Blázquez Sánchez, Fausto, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana, 1900-1930,* Ávila, 1989, pp. 107, 108, 117-120, 154, 159, 160, 162, 163, 167. Reyero, Carlos, y Freixa, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910,* Madrid, Cátedra, 1995, pp. 274, 275, 281, 283, 286, 295. Gajate García, José María, *La obra escultórica de Lorenzo y Federico Coullaut Valera en Madrid,* Madrid, 1997. Álvarez Cruz, Joaquín Manuel, «Coullaut Valera, ciento cincuenta años», en *23 de Febrero, Crónica de un Pueblo en Marcha,* n.º 3, Sevilla, 1982, p. 28. «El escultor Lorenzo Coullaut Valera», en *Municipio,* año II, segunda época, n.º 5, San Juan de Aznalfarache, octubre de 1982, pp. 16 y 17. «La escultura sevillana durante el primer tercio del siglo XX», en Jiménez de Aragón Sierra, Pedro (coord.), *Escultores sevillanos del siglo XX,* Huelva, Fundación Caja Rural del Sur, 2008, pp. 22, 23, 36-40, 46-50, 64-67, 88, 92.

con tacos románicos. Por su parte, los volúmenes también se simplifican, achaflanándose y ajustándose unos a otros, en el intento de crear una única y grandiosa forma sustentante.

No obstante, a pesar de que los ecos del eclecticismo decimonónico suenan aún, la mera cita estilística cede ante la atención por los elementos estructurales y la formulación de un nuevo clasicismo de origen racional, muy en la línea de los planteamientos arquitectónicos de Antonio Palacios o Teodoro Anasagasti, a su vez derivados del lenguaje centroeuropeo trazado por la secesión vienesa y sus grandes maestros Wagner, Olbrich y Hoffmann. De todas formas, los modestos medios económicos con que fue elevado el conjunto hacen que lo ejecutado sea menor que lo pretendido, con lo que se produce una sensación de modestia que malogra el resultado final, solo verdaderamente efectista cuando se le contempla desde lejos, sin una clara percepción de sus proporciones, inmerso entre las escarpadas rocas de la sierra, donde la Naturaleza salvaje aquilata sus méritos.

En el apartado escultórico, Coullaut Valera lleva a cabo una tarea correcta, solemne y monumental, cargada, cómo no, de recursos efectistas, pero también abierta a la renovación plástica. La figura del *Sagrado Corazón de Jesús,* dentro de un naturalismo sobrio y formalmente poderoso, alejada de los pictoricismos decimonónicos, se muestra elocuente con el brazo en alto, bendiciendo a los feligreses de la diócesis cordobesa, mientras que con la mano izquierda se descubre el pecho para enseñar su flameante corazón. El manto de Cristo queda a su espalda, dejando la parte delantera de su túnica despejada, de manera que, al ser contemplada la figura desde abajo, la mirada del espectador pueda ascender, a través de los mínimos pliegues verticales, hasta el corazón coronado de espinas, para subir hasta el doliente rostro, y perderse en el cielo a través de la mano alzada. Especialmente interesante, resulta la faz del Salvador, con los arcos superciliares y los pómulos muy marcados, mientras que los ojos se hunden, con lo que la sensación de sufrimiento y tristeza se crece hasta puntos muy emotivos, que son perfectamente captados por el visitante situado bajo la estatua, dada la leve inclinación de la cabeza hacia delante. Esta circunstancia motiva que la figura pierda vigor y fuerza retórica, lo que en una obra ejecutada para ser vista desde mucha distancia resulta primordial, de manera que, a tanta altura y entre tanta montaña, se ofrece desvalida y solitaria, connotaciones no muy oportunas a una advocación triunfante como esta, aunque quizá fueran buscadas por el escultor, y asumidas por los comi-

tentes, que, desde un planteamiento fiel con el original sentido de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, deseaban recordar a los católicos cordobeses su deuda para con el que se había sacrificado por la redención de todos ellos y de la humanidad.

El relieve de la *Crucifixión* situado sobre el altar, es una de las piezas escultóricas más interesantes del conjunto. En ella, dado su carácter menor, Coullaut Valera no duda en avanzar con más decisión por la senda de una escultura más actual, menos realista en el concepto decimonónico del término, y más acomodada a los nuevos criterios de la plástica española contemporánea. Así, para abundar en la función expresiva y simbólica, mira a la plástica bajomedieval, pero sin caer en *revivals* historicistas. Las figuras hablan más de su papel en la escena que de sí mismas. El paisaje pierde importancia hasta desaparecer. La sucesión de planos y otros efectos de perspectiva se obvian para mayor claridad de la composición, que es casi simétrica. Con todo ello, el relieve gana en plasticidad y frescura, hablándonos de una nueva senda en el estilo del escultor, que por aquel entonces contaba con 53 años y había logrado los grandes triunfos de su carrera.

Por lo que se refiere al otro relieve, el del *Arcángel San Rafael,* en su calidad de blasón se carga de decorativismo, circunstancia que permite al escultor liberarse de las exigencias de un ilusionismo naturalista para poder tratar las formas con un concepto moderno, elegante y muy actual para aquellas fechas, pues no falta un cierto eco *Art Déco*. Dada la altura a la que iba a situarse sus formas son potentes y sencillas, limitándose los detalles a los atributos parlantes del arcángel, con lo que se cumple perfectamente su misión iconográfica en el conjunto monumental.

Para concluir este recorrido por el monumento al Sagrado Corazón de Jesús de las Ermitas cordobesas, cabría subrayar una vez más sus valores artísticos, presentes en su conseguida escenografía, en la perfecta síntesis entre arquitectura y escultura, que da por resultado un conjunto unitario, y en la ponderación y elegancia de su tratamiento iconográfico, que mantiene vigentes sus valores simbólicos sin remitirnos a momentos y contextos pretéritos. Su resolución arquitectónica lo sitúa en la línea de renovación del clasicismo racionalista, ecléctico y cosmopolita, de inspiración centroeuropea y francesa, que por aquellos años estaban desarrollando en España Antonio Palacios, Teodoro Anasagasti, Modesto López Otero o Pedro Muguruza; mientras que su tratamiento escultórico muestra la profesionalidad y magnífico oficio de Lorenzo

Coullaut Valera, quien además plantea algunas soluciones novedosas, como las presentes en la potenciación formal de la figura del *Sagrado Corazón de Jesús* y del relieve del *Arcángel San Rafael,* y en la composición del bajorrelieve de la *Crucifixión.* En ellas, sin romper con el naturalismo sobrio y correcto que le es propio, se aprecian rasgos indicativos de una naciente evolución estilística más acorde con la plástica española de finales de los años veinte, donde la figuración es renovada por el influjo de las formulaciones posrodinianas.

FIG. 1. Maqueta del primer proyecto del monumento al Sagrado Corazón de Jesús de Córdoba.

FIG. 2. Vista del monumento al Sagrado Corazón de Jesús de Córdoba en los momentos finales de su proceso de construcción.

FIG. 3. Monumento al Sagrado Corazón de Jesús. Vista general.

FIG. 4. Monumento al Sagrado Corazón de Jesús. Vista general.

Fig. 5. Monumento al Sagrado Corazón de Jesús. Detalle del pedestal con el escudo de Pío XI.

FIG. 6. Monumento al Sagrado Corazón de Jesús. Detalle del pedestal.

FIG. 7. Monumento al Sagrado Corazón de Jesús. Bajorrelieve de la *Crucifixión,* modelo en barro.

FIG. 8. Monumento al Sagrado Corazón de Jesús. Detalle del bajorrelieve del *Arcángel San Rafael*.

Fig. 9. Monumento al Sagrado Corazón de Jesús de Córdoba. Detalle de la estatua que lo preside.

Retablos y mármoles policromos del barroco tardío en la iglesia de Hospitalicos de Granada

Juan Manuel Barrios Rozúa
Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada

Resumen

En Granada solo se ha conservado un templo edificado y decorado exclusivamente por una hermandad o cofradía, la iglesia de Hospitalicos. No obstante, su uso por jesuitas y agustinos recoletos ha alterado el programa iconográfico de sus retablos. En este trabajo se ofrece la reconstrucción del programa tardobarroco original, así como el análisis de los procesos de ejecución de cada uno de los retablos y de su cabecera, que conserva uno de los conjuntos de mármoles policromos más interesantes de Andalucía. Se documenta también la autoría de varias pinturas y esculturas, entre ellas una peana con tres ángeles de Alonso Cano, hoy en paradero desconocido.

Palabras clave

Retablos, mármoles policromos, escultura, pintura, barroco, Andalucía.

Abstract

The church of Hospitalicos is the only temple built and decorated by a brotherhood that is conserved in Granada. However, its use by Jesuit and Augustinian Recollect has altered the iconographic program of its altarpieces. This paper provides the reconstruction of the original late Baroque program, and the analysis of the processes of implementation of each of the altarpiece and its head, who remains one of the sets of most interesting polychrome marble Andalusia. It also documents the ownership of several paintings and sculptures, including a base with three angels of Alonso Cano, now missing.

Keywords

Altarpieces, polychrome marble, sculpture, painting, Baroque, Andalusia.

Introducción

La hermandad del Corpus Christi fue una de las más importantes de la Granada del Antiguo Régimen y tuvo la peculiaridad de contar a lo largo de su historia con numerosos artistas y artesanos entre sus miembros, pudiéndose citar a Diego de Siloe, Miguel Cano, Pedro de Mena o Juan Luis de Ortega. Esta hermandad fue fundada en Santa Fe, aunque sus estatutos no fueron aprobados hasta 1514[1]. En el año 1523 se estableció en la calle Elvira, en una casa-mesón estructurada en torno a un patio que fue objeto de diferentes reformas a lo largo de los años. Sin embargo, al mediar el siglo XVII la hermandad decidió construir una nueva iglesia de estilo netamente barroco. Por encargo del escultor y hermano mayor Pedro de Mena, en 1654 se puso la primera piedra del nuevo templo y se colocan los cimientos, todo siguiendo un proyecto de un desconocido arquitecto llamado Bernabé Martín, el cual es aprobado en una reunión por Alonso Cano, José de Rueda y otros artífices. Por falta de presupuesto la obra quedará paralizada durante varios años, hasta que bajo la dirección de Juan Luis de Ortega se dé un fuerte impulso a los trabajos. En 1668, un año después de la muerte de este discípulo de Cano, se cierra la cúpula. No obstante, el viejo templo y el hospital siguen funcionando. Lo más probable es que el traslado de las pinturas, esculturas y demás enseres de la antigua iglesia a la nueva no se materializara hasta 1678. Según un inventario de aquel año, los altares tienen advocaciones (Nuestra Señora de la Misericordia, San Cayetano, la Escala, Santo Cristo de la Columna) que no coinciden en algunos casos con las que tendrán los retablos del siglo XVIII[2]. Desde el punto de vista arquitectónico aún quedan muchas tareas pendientes, las cuales se abordarán entre 1685 y 1692, a saber, la construcción de la torre, la labra de la portada del templo, la colocación de tejados, el embellecimiento con yeserías y la construcción del hospital nuevo a espaldas de la iglesia. En esta fase de las obras destacaron como artífices el tallador de yeso José Sánchez y el cantero Francisco de Cárdenas.

El edificio, conocido en la ciudad como Hospitalicos, consta de una fachada de ladrillo y una torre decoradas con molduras y paneles que sustituyen al habitual lenguaje clásico. El piso principal está ocupado

[1] Sobre su fundación véase MÁRTIR ALARIO, M.J., *Historia de la cofradía y hospital del Corpus Christi de Misericordia y Animas Benditas del Purgatorio de la ciudad de Granada, durante el siglo XVI,* Granada, 1985 (memoria de licenciatura inédita), pp. 32-35.

[2] Inventario de 1680, en el Archivo de la Hermandad del Corpus Christi (en adelante AHCC), L-42.

por la sala de juntas de la hermandad y bajo su balcón se encuentra la portada del templo. Esta es una original composición en mármol gris y blanco trazada por Alonso Cano, decorada con caprichos vegetales y presidida por la imagen de la Caridad. Un hábil nártex ovalado orienta a los fieles hacia un templo oblicuo a la calle. Al entrar nos encontramos con que el primer tramo del templo es bajo, iluminado solo por una ventana ubicada en un ángulo –la ventana que hoy vemos a la izquierda es en realidad la segunda puerta del templo–, con bóvedas apoyadas en columnas de piedra gris. Pero ya desde este lugar percibimos un diáfano espacio cubierto por una cúpula y cuatro medias cúpulas que forman una irregular cruz griega, todo decorado con caprichos vegetales y hojarascas entrelazadas al gusto del pleno barroco. A los pies de la iglesia, una tribuna con forma de herradura permitía a los hermanos seguir las celebraciones desde la sala de juntas.

Al concluir el siglo XVII el edificio debía de presentar un agudo contraste entre su moderna arquitectura y el modesto conjunto de obras de arte distribuido bajo sus bóvedas. Los altares, tabernáculos, pinturas y esculturas que ornaban el templo componían un irregular conjunto de piezas que se habían ido reuniendo desde la fundación de la hermandad del Corpus Christi a principios del siglo XVI, unas por adquisición o encargo, otras donadas por los hermanos [3]. En un inventario de 1701 se pone de manifiesto el desorden ocasionado por tres lustros de trabajos arquitectónicos, pues se denuncia que en el «transcurso de tantos años han faltado muchas de las cosas que en dicho tiempo se reunían así para el culto como para las funciones de dicha hermandad». De los objetos «unos se han perdido sin saber donde paran, otros se han consumido por el transcurso del tiempo, y otros se les ha mudado su traza aplicándolos a otros fines distintos de aquellos en que servían […] y otros están fuera en poder de distintos hermanos» [4].

Así, el principal reto para la hermandad durante la primera mitad del siglo XVIII será dotar a su templo de retablos acordes con el gusto tardobarroco y hacer de la capilla mayor una de las más suntuosas de la ciudad. La hermandad logrará sus objetivos, al conseguir que su orato-

[3] Del primitivo templo del Corpus Christi se conservan varios inventarios; uno elaborado entre 1542 y 1549 del que he consultado la transcripción en MÁRTIR ALARIO, M.J., *op. cit.*, pp. 274-277. Hay otro inventario de 1592 en el Archivo de la Diputación Provincial de Granada, H/SJOD 1/43 y 44.

[4] Entre 1681 y 1701 no se elabora ningún inventario. AHCC, L-42-3.

rio esté a la altura del esplendor del culto requerido en su época. Sin embargo, el esfuerzo realizado no ha gozado de la fortuna crítica que merece. Si durante el siglo XIX fue víctima de todos los prejuicios contra el «estilo churrigueresco» y las guías más cualificadas lo menospreciaron, aún más grave es que todavía en 1956 Antonio Gallego Burín, pionero historiador del barroco granadino, cometiera el grave error al afirmar rotundo que «todos los retablos son modernos» [5], sin darse cuenta de que eran dieciochescos. Posiblemente le desconcertaron los cambios introducidos en sus programas iconográficos por los jesuitas, usuarios del templo entre 1881 y 1898, y por los agustinos recoletos desde 1899. Estas órdenes religiosas emprendieron algunas reformas del edificio para adaptarlo al culto de su tiempo, pero, sobre todo, añadieron pinturas al fresco y pusieron bajo nuevas advocaciones los retablos para adecuarlos a sus devociones y necesidades pastorales.

En las siguientes páginas, cimentadas en un minucioso análisis del archivo que se conserva en el edificio, se tratará de determinar la fecha y la autoría de los retablos y de los mármoles policromos de la capilla mayor, a la vez que ofrecer una reconstrucción del programa iconográfico que tuvo el templo, prestando atención a algunas de sus esculturas y pinturas menos estudiadas.

Retablo de la Escala

El primero de los altares que se labró expresamente para el templo barroco fue el llamado retablo de la Escala, el cual se menciona en un inventario de 1701 como el «altar nuevo de la capilla de la escala», que está si dorar y en la cual hay un crucificado de talla [6]. En un inventario de 1764 el retablo figura ya como negro y dorado, y sus pinturas y esculturas eran descritas así:

> En el altar de la Santa Escala en el Arco de mano derecha de la subida dos láminas una sobre otra, una con la santa faz con moldura dorada, y otra de Nuestra Señora de las Angustias con moldura charolada y fletes dorados, y sobre el cepo de dicha Santa Escala un Niño Pastor en tabla toda dorada por haber servido en Puerta de un sagrario que se deshizo. […]

[5] Gallego Burín, A., *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad,* Madrid, Fundación Rodríguez-Acosta, 1961, p. 455.

[6] Inventario de 1701. AHCC, L-42.

> [Hay también] un crucifijo grande de plomo con su Cruz.
>
> En un nicho de dicha capilla un señor de la humildad de pasta muy bien adornado en un nicho con un adorno de talla dorado con su cristal, y el Señor con un mantelete de terciopelo morado con franjas de plata, muy bien adornado dicho nicho[7].

A finales del siglo XIX tenemos la noticia de que en esta concurrida iglesia muchos fieles optaban por «subir la milagrosa Escala que en dicho templo existe»[8]. Para esas fechas la capilla había sido enriquecida por los jesuitas con unos frescos representando la Pasión[9] y se había colocado allí el famoso Cristo atado a la columna de Baltasar de Arce, que anteriormente había estado en otro retablo, como veremos más adelante. El retablo de la Escala fue destruido en 1970, momento en el que mereció este despectivo comentario:

> En la Iglesia se ha quitado totalmente el altar del Señor de las Penas o de la Escalerilla, de construcción pobre, anticuado, antiestético, aburrido y olvidado se encontraba aquel «estorbo». De él salieron cuatro camiones de escombros. La preciosa imagen del Señor, atado a la columna, una verdadera joya del arte granadino, de talla [...] merecía un trono más adecuado a su gran valor artístico. Y así se ha colocado en altar contiguo, más cerca de los fieles para su devoción y más próximo a los turistas para su curiosidad. Con ello se ha dado a la Iglesia mayor amplitud en aquella zona de debajo del coro, amplitud que necesita como nosotros el respirar[10].

A pesar de que el retablo fue desmantelado en fecha tan reciente, no he logrado encontrar ninguna imagen de él. La iglesia de Hospitalicos, cuyas ventanas ovaladas están casi cegadas en su totalidad, presenta grandes dificultades a los fotógrafos y lo cierto es que su interior ha sido rarísima vez fotografiado. Ninguna de las pocas imágenes anteriores a 1970 que he podido encontrar recoge ese rincón del templo y ninguno de los hermanos agustinos que hoy viven en el edificio residía en aquellos tiempos en él. Otras personas que he consultado recuerdan el reta-

---

[7] Inventario de 1764, AHCC, L-42.

[8] *El Defensor de Granada,* 18 y 19 de abril de 1886.

[9] Se trata de tres frescos que sin la menor duda habían sido ejecutados durante el período en el cual los jesuitas ocuparon el edificio. Inventario de 1899, AHCC, sin numeración.

[10] AHCC, Libro de Cosas Notables (1939-2007).

blo como una estructura «rara», sin poder entrar en más detalles. Todo ello nos impide poder aventurar una descripción detallada y, sobre todo, valorar cuál era su estado antes de su destrucción, pues sin duda había sufrido algunas transformaciones desde su creación al comienzo del siglo XVIII.

El retablo ocupaba un ángulo del edificio en el que hay una amplia ventana que alumbraba el angosto sotacoro. Si los artistas barrocos supieron sacar un partido escenográfico de esta iluminación es algo hoy por hoy imposible de saber. Su estructura combinaba albañilería y carpintería y culminaba en un nicho que aún se conserva, pero ocupado hoy por una escultura de la Dolorosa. También se conservan unas pinturas murales decimonónicas que representan escenas del martirio de Cristo.

Retablos del Santo Cristo de la Columna y de la Concepción

A principios de 1713 se celebra por iniciativa de la hermandad una fiesta de toros cuyo producto se va a invertir en la inmediata elaboración de dos retablos para los brazos del crucero, para los cuales tiene ya una traza la hermandad. El primer retablo a ejecutar debía albergar el Santísimo Cristo de la Columna y el segundo a Nuestra Señora de la Concepción [11].

El 18 de febrero de 1714 la iniciativa está paralizada, por lo que se celebra una reunión para tratar el asunto: «considerando que aunque esta empresa es tan dificultosa se deve mirar como una de las obligaciones mas preciosas de la hermandad, y que dicho altar no se puede quedar en el estado en que esta». En la reunión se ven y analizan las trazas que han presentado «muchos artífices» para que se hiciera elección de «la que pareciese mas conveniente». Los hermanos, entre los que hay ensambladores, arquitectos y carpinteros, estudian las distintas plantas presentadas, y sus diferentes estimaciones de costos, para celebrar a continuación una votación en la que resulta elegido el diseño del notable tracista Marcos Fernández de Raya [12], siendo este el mismo que ya se había apro-

[11] AHCC, L-52, Libro de cabildos de la Hermandad del Santísimo Sacramento y Caridad de los años 1698 a 1724.

[12] A Marcos Fernández de Raya lo encontramos también como autor del retablo de Jesús Nazareno en la Catedral, el trono de la Virgen del Camarín del Rosario en la iglesia de Santo Domingo y se le atribuye el retablo principal de la iglesia de San Ildefonso (López-Guadalupe Muñoz, J.J., *Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, pp. 209-212). Además, aparece como el principal tracista del retablo de mármoles de la capilla mayor de la Basílica de las Angustias (realizado entre 1729 y 1760), en el que también intervino José de Bada y que fue terminado por Blas Antonio Moreno (Isla Mingorance, E., *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*, Granada, Diputación Provincial, 1977, pp. 432-436).

bado en una reunión años antes pero que, por falta de presupuesto, se había abandonado [13].

El ensamblador y escultor Marcos Fernández de Raya, hijo de un modesto barbero, realiza en Hospitalicos una de sus primeras obras. Más adelante trabajó en el retablo de Jesús Nazareno de la Catedral y en el retablo mayor de la basílica de las Angustias. Tras una destacada trayectoria en la que contribuyó a definir el tipo de retablo dieciochesco granadino, parece que fue acusado de malversar fondos y se marchó a Madrid, donde posiblemente terminó sus días [14].

En una reunión celebrada en marzo se trata sobre el dinero para «la execucion de ambos retablos» –se calcula un costo de 5.550 reales por cada retablo–, y se llega a la conclusión de que los únicos recursos disponibles eran los que legó el difunto Andrés de Montesinos a la hermandad, pero cuya finalidad no era la construcción de retablos, sino dar misas por su alma… El asunto es polémico, porque dos años después se sigue discutiendo sobre la disposición de este legado, que finalmente parece que fue el que posibilitó la ejecución del retablo.

En el verano de 1716 se concluye el primer retablo, dedicado al Cristo de la Columna y sito en el brazo derecho de la iglesia, y se pretende hacer otro idéntico en el brazo izquierdo para dedicarlo a Nuestra Señora de la Concepción. El contratado es ahora Isidro Navarro, «artífice de ensamblador, tallador y escultor», que hará un retablo idéntico al de Marcos Fernández de Raya, además de unas molduras para unos lienzos situados a ambos lados del altar mayor, todo por 300 reales menos que costó el otro retablo [15].

A las dificultades para encontrar los recursos para financiar los retablos se suma un temporal que en la primavera de 1717 daña las dos casas que la comunidad posee en diversos puntos de la ciudad. Como no hay dinero para repararlas, se acuerda vender una para arreglar la otra, pero es muy probable que el dinero de la venta de una de las casas también ayudara a comenzar la ejecución del retablo, porque en marzo del año siguiente se informa del «Retablo que se esta haziendo, [y] se ha de po-

[13] AHCC, L-52.

[14] Isla Mingorance, E., «El retablo de Jesús Nazareno de la Catedral de Granada (1722-1730)», *Cuadernos de Arte,* XVII (1985-1986), 207-215, pp. 207-208.

[15] Reunión del 30 de agosto de 1716, AHCC, L-52. De Isidro Navarro sabemos que diseñó el solado del camarín de la Virgen de la Victoria en la iglesia de Santo Domingo en el año 1725. López Guzmán, R., *op. cit.,* pp. 117-118.

ner sobre el Banco que esta en el altar de Nuestra Señora»[16]. Dos meses después se pide al escultor que ponga el segundo cuerpo», y se le recuerda que está retrasado en el encargo. Sin embargo, la finalización de los retablos sigue demorándose y a finales de 1719 los hermanos se lamentan de que hace falta la capilla de Nuestra Señora por «el mucho reparo que los feligreses y devotos hazen por la retardacion»[17]. Los retablos quedaron terminados en 1720, faltos solo del dorado. Este tardará mucho en materializarse, porque todavía en un inventario de 1764 se indica que el retablo de Jesús de la Columna está «medio dorado» y el de Nuestra Señora de la Concepción está «en blanco».

Dado que los dos retablos eran idénticos, y lo siguen siendo salvo algunas modificaciones posteriores, hago solo la descripción del situado en el brazo izquierdo, ejecutado personalmente por Marcos Fernández de Raya. El retablo combina una composición muy dinámica y ornada, con una distribución clara y de indudable porte arquitectónico. La ornamentación consta de molduras, paneles recortados, algunos de ellos mixtilíneos, y sobre todo una gran proliferación de hojarascas que recorren pilastras, paneles y estípites, aunque en algunos lugares clave se agrupa formando caprichos vegetales muy voluminosos. Los adornos están dorados sobre un fondo blanco.

El basamento o sotabanco es de mármoles policromos de moderna ejecución imitando las composiciones que hay en otras partes de la iglesia[18]. El banco tiene en el centro un sagrario con la puerta pintada y la calle central sobresale con un gran nicho para albergar la escultura titular. Esta la flanquean dos estípites oblicuos, lo que da gran dinamismo a la composición, mientras que las calles laterales tienen esculturas sobre pedestales volados. Sobre una cornisa denticulada se eleva el ático, el cual se adapta a la curva de la bóveda con un medio círculo cuya moldura o cornisa de remate se rompe atrevidamente mostrando aristas oblicuas. En el centro hay un lienzo que está retranqueado respecto a la calle central inferior. A los lados unos cuartos de círculo acogen densas hojarascas. Comparado con el retablo de Jesús Nazareno de la Catedral –trazado por Marcos Fernández de Raya pero ejecutado por Félix

[16] Reunión de la hermandad del 6 de marzo de 1718. AHCC, L-52.

[17] Reunión del 21 de diciembre de 1719. AHCC, L-52.

[18] Sabemos que hubo unos frontales de piedra antiguos, aunque ignoramos por qué fueron reemplazados. Inventario de 1856, AHCC, L-80.

Rodríguez y José Narváez–[19], el de Hospitalicos resulta más arquitectónico y dinámico.

El retablo del Jesús de la Columna albergaba la famosa escultura de Baltasar de Arce. Las pinturas son descritas así en un inventario de 1764: en el ático «un lienzo de la Santísima Trinidad, de mano de Don Jph. Risueño, y a los dos lados del Jesús de la columna otros dos lienzos de medio punto, uno de la Virgen del traspaso y otro del llanto de San Pedro, y en el Sagrario de dicho altar» un niño pastor «de mano de Dn. Jph. Risueño»[20]. Con posterioridad se añadieron dos angelitos. Hacia 1924 los agustinos recoletos alteraron el programa iconográfico de este retablo. Las pinturas de las calles laterales fueron sustituidas por esculturas de San Rafael y de Santo Tomás. Del nicho central fue retirado el Jesús a la Columna –hoy está en una pequeña capilla en el ángulo izquierdo de los pies del templo– y en su lugar pusieron una Concepción del escultor Francisco Font[21].

El gemelo retablo de Nuestra Señora de la Concepción tenía en el centro su imagen titular, a la que ahora me referiré. La escultura la flanqueaban «dos hechuras de vara y cuarta de alto de San Juan Bautista y San Juan Evangelista encarnados». En la puerta del sagrario hay un niño pastor de José Risueño, a quien se atribuye también la pintura del ático que representa a Nuestra Señora de la Asunción[22].

La Inmaculada Concepción se ubicó en 1741 sobre un trono donado por la abadesa del vecino convento del Ángel Custodio. El trono o peana es dorado y tiene tres ángeles labrados por el racionero Cano[23]. La atribución la hace la abadesa y es verosímil, dado que Alonso Cano realizó importantes trabajos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos en

---

[19] Véase sobre este retablo ISLA MINGORANCE, E., «El retablo…», *op. cit.,* pp. 208-213.

[20] Inventario de 1764, AHCC, L-42. Los angelitos son citados por primera vez en un inventario de 1817, pero son de factura barroca. Una reciente guía atribuye los cuadros de los áticos de este retablo y el frontero a Luis Niño de Guevara (LÓPEZ GUZMÁN, R., *op. cit.,* p. 165). El niño pastor es identificado por Sánchez-Mesa como un San Juanito y destaca este autor la calidad de su ejecución. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732),* Granada, Universidad, 1972, p. 266.

[21] *Boletín Oficial de la Provincia de Santo Tomás de Villanueva de Andalucía* (en adelante BOPSTVA), 1924.

[22] Inventario de 1764, AHCC, L-42.

[23] Los gastos por el arreglo del trono y de la Virgen son citados así en las cuentas de la hermandad: «el trono de la Virgen lo dio la madre abadesa del Angel, y los Angeles de dicho trono son del racionero Cano […] de componer el trono, hazer tarima para componerlo y barandillas para adelante cincuenta reales […] del Aderezo de la Imagen y Angeles del trono noventa reales […] de aderezar y componer la corona de la Imagen y hechar la cruz veinticuatro reales», AHCC, L-60.

este convento hoy desaparecido[24]. Esta Inmaculada Concepción y su trono son citados en un inventario de 1764[25], pero ya no son incluidos en los inventarios del siglo XIX, lo que hace sospechar que algún hermano se la llevó cuando la hermandad fue disuelta en 1800. Esta es la hipótesis que considero más factible después de haber analizado otras dos. La primera es que los angelitos de Cano fueran retirados del trono y colocados en alguno de los retablos, dado que estos carecían de ángeles inicialmente y los que tienen actualmente fueron colocados al menos en dos fases. La segunda es que los tres angelitos sean los que vemos hoy en la peana de una Inmaculada que se conserva en la capilla privada de los agustinos, peana que no se corresponde con la descripción del «trono dorado» realizada más arriba. Tanto por la falta de menciones en los inventarios decimonónicos como por cuestiones estilísticas, ninguna de estas dos opciones me ha resultado convincente y mi impresión final es que el trono dorado con sus tres ángeles canescos debe buscarse en otro lugar, si es que se conserva. Teniendo en cuenta que el catálogo escultórico de Alonso Cano es muy reducido[26], hallarlos y confirmar la atribución de la abadesa, que puede ser incierta dado que la hizo ochenta años después de la desaparición del racionero[27], sería importante.

---

[24] Las esculturas del convento del Ángel Custodio fueron realizadas entre 1653 y 1657, aunque aún estaban sin terminar cuando Cano hubo de marchar a Madrid. Pedro de Mena fue su colaborador en esas obras, en las cuales su propia personalidad se manifestó poco. La iglesia del Ángel Custodio se consagró el 12 de junio de 1661 (WETHEY, H.E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto,* Madrid, Alianza, 1983, pp. 76-77). Fray Thomas de Montalvo señala que: «Administró los modelos [de las esculturas] el Licenciado Don Alonso Cano, y para la execucion dio los golpes el célebre Artífice Pedro de Mena, uno, y otros hijos de Granada» (MONTALVO, T. de, *Vida prodigiosa de la extatica Virgen, y venerable madre sor Beatriz María de Jesús, Abadesa, que fue del convento del Angel Custodio, de la Ciudad de Granada de Religiosas Franciscas Descalças de la mas estrecha observancia de la Primera Regla de Santa Clara: Chronica del mismo convento y memoria de otras Religiosas insignes en virtud,* Granada, Francisco Domínguez, Impressor del Illmo. Sr. Dean, y Cabildo de la Sta. Iglesia, 1719, p. 426).

[25] En el inventario de 1764 se menciona dos veces el trono de Cano, la primera así: «Una hechura de Imagen de la Concepción de poco más de vara que renovó el Señor Rector, sobre un trono dorado con Ángeles del Racionero Cano que también dio, y está en el otro colateral». Más adelante vuelve a ser citada la «peana o trono […] dorado con tres Ángeles del racionero Cano para la Virgen de la Concepción». Y más adelante, al hablar de los ángeles del retablo se dice esta enigmática frase: hay «Seis Ángeles, tres mayores que los otros que están en el trono de la Concepción». Inventario de 1764, AHCC, L-42.

[26] El catálogo escultórico de Cano varía según los autores, pero siempre es reducido: M.E. Gómez-Moreno atribuye 27, Martínez Cumillas cataloga 29, Wethey acepta 24 obras seguras y Domingo Sánchez-Mesa también reduce el catálogo a 24. Datos recogidos en URREA FERNÁNDEZ, J., «Alonso Cano, escultor: su catálogo», en *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano,* Madrid, Visor, 1999, 237-250, pp. 244-247.

[27] Para comprobar la ligereza con la que las monjas del convento del Ángel Custodio atribuían a Alonso Cano las esculturas de su templo sirva la anécdota que narra en 1798 el conde de Maule en su *Viage de España:* «El dicho Mena trabajó la estatuita de la Concepción de una vara de alto que está colocada en el coro en el altar donde están depositadas las sagradas formas de Alhama:

El programa iconográfico sufrió sucesivas modificaciones. En un inventario de 1817 las tres esculturas de las calles habían cambiado. En el centro había una imagen de tamaño natural que representaba a Nuestra Señora de los Dolores [28] y en las calles se habían colocado esculturas de la Concepción y de San José con el niño agarrado de la mano. ¿Qué había ocurrido con las esculturas antiguas, incluida la peana con tres ángeles de Alonso Cano? No consta que el templo sufriera violencias durante la Guerra de la Independencia, por lo que cabe imaginar que las imágenes se las llevaron en 1800, cuando la hermandad fue disuelta por las leyes de Godoy.

Hoy, sin embargo, el programa iconográfico está mucho más alterado. En las calles laterales los dos lienzos circulares que la flanqueaban fueron sustituidos por esculturas que representan a Santa Mónica y San Antonio. La imagen central fue reemplazada en 1907 por un San Agustín, obra neobarroca de José Navas Parejo sobre la cual el pintor e historiador Manuel Gómez-Moreno González hizo una valoración muy expresiva de su fascinación por la escultura del Siglo de Oro:

> En el desempeño de esta obra el artista ha pretendido huir de las corrientes del arte religioso mercantil de nuestros días, en el que, con raras excepciones, se sigue esa escuela extranjera tan amanerada e insulsa, en que la falta de espíritu y sentimiento religioso verdadero, se procura suplir con caras bonitas y rebuscadas posturas, resultando por lo general afeminadas las figuras del Salvador y de los santos, y tan distintas de aquellas hermosas esculturas que nos legaron Berruguete, Hernández, Montañés, Cano y sus discípulos. La estatua de San Agustín, por su actitud enérgica y por el fuego que parece darle vida, está inspirada en esa antigua y castiza escuela española, tan diversa de la que domina en esas fábricas productoras de sinnumero de imágenes amaneradas y sosas que invaden las iglesias y casas particulares [29].

---

tiene a los pies un grupo de ángeles. Se creía de su maestro Cano, pero con motivo de repararla se le encontró en el centro del pedestal una cédula que declaraba por autor a Mena» (PITA ANDRADE, J.M., y otros, *Corpus Alonso Cano: documentos y Textos,* Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 554). La escultura de Mena tenía cuatro ángeles, aunque hoy quedan sólo tres. Actualmente está en el oratorio privado del arzobispo de Granada, según MARTÍNEZ, María José, y SÁNCHEZ-MESA, Domingo (VV.AA., *Pedro de Mena, 1628-1688,* Málaga, Junta de Andalucía, 1989, pp. 156-157).

[28] Inventario de 1817, AHCC, L-80.

[29] Extractos del artículo publicado el 22 de agosto de 1907 en la revista *Santa Rita y el pueblo cristiano,* recogido en el BOPSTVA, 1924.

Retablos de San José y de San Juan Nepomuceno

En 1733, cuando se estaba acometiendo una obra para solucionar unos graves problemas estructurales que padecía la iglesia, un hermano recordó la necesidad de decorar dos capillas, las conocidas como antecolaterales, o sea, las que se ubican en el tramo del templo anterior al crucero. La hermandad le respondió que ahora no podía abordarse tal tarea, pues los gastos derivados de las obras arquitectónicas eran muy elevados. En cualquier caso la petición puso de manifiesto la insatisfacción que había en la hermandad por la modestia de esos dos altares [30].

Muchos años después encontramos un recibo firmado el 27 de abril de 1751 en el que Francisco Márquez de Prado, vecino de Granada, recibía el último pago por la obra del retablo de San José que acababa de terminar. En la tasación que se hace al año siguiente se indica que el retablo está dorado, tiene ángeles y unos vidrios, seguramente para proteger la imagen de San José. También se mencionan las tareas de dorado acometidas en el frontero retablo de San Juan Nepomuceno [31].

Los dos retablos que ejecutó y seguramente trazó Francisco Márquez de Prado son de pequeñas dimensiones e idéntica traza [32]. Cada retablo consta de una mesa de altar de mármoles policromos sobre la que se eleva un pequeño sotabanco ricamente ornamentado y sin sagrario. La calle central albergaba originalmente un gran lienzo dentro de un prominente nicho enmarcado por molduras mixtilíneas y rematado con paneles recortados superpuestos, grandes volutas y pequeños óvalos pintados y rematados por coronas. Las calles laterales lucían pinturas flanqueadas por pequeños estípites de complicada traza. Estos retablos tienen muy poca altura, por lo que carecen de ático y el espacio que queda entre las calles y el arco de la bóveda se completa con hojarascas y volutas. Los adornos están dorados sobre un fondo pintado de blanco [33]. El programa original de cada uno de ellos lo conocemos por un inventario de 1764:

> En el Altar de San Juan Nepomuceno el lienzo de dicho Santo, de más de dos varas de alto, y vara y media de ancho y a los lados

[30] Reunión del 29 de junio de 1733. AHCC, L-61.

[31] Conservamos un recibo de 1751 y una tasación del costo del retablo del año siguiente. AHCC, L-56 y L-75.

[32] En 1787 se indica que ambos retablos están dorados, aunque en 1817 se especifica que combinan dorado y blanco. AHCC, L-42. Francisco Márquez era oriundo de Pórtugos y en 1710 realizó una armadura en la iglesia parroquial de Timar (Gila Medina, L., «Maestros granadinos de la edilicia [albañiles, canteros y carpinteros], según los protocolos notariales del Archivo Histórico del Arzobispado de Granada», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada,* 39, 2008, pp. 267-283).

[33] Estos figuran ya en el inventario de 1764, AHCC, L-42.

> dos liencecicos de vara de alto con las imágenes de San Miguel y San Ráphael, y en el óvalo de lo alto, una Paloma representando a el Spiritu Santo en otro liencecico redondo […].
>
> En el altar de enfrente un lienzo grande de San Joseph copia de uno del Racionero Cano, y a los dos lados dos láminas grandes de San Nicolas y San Francisco Xavier originales de Juan de Sevilla, y en lo alto un óvalo con la Santa Faz, y pintura de Roma [34].

Con posterioridad a esta fecha se le añadieron a cada retablo seis angelitos, los cuales delatan en su factura que son de diferentes épocas y autores [35]. Pero estos añadidos no alteraban el programa iconográfico, que sí fue modificado en 1903. El retablo de San Juan Nepomuceno vio cómo la imagen titular era reemplazada por Santa Rita de Casia, vestida con traje bordado, mientras que las pinturas laterales eran sustituidas por Santa Margarita y Santa Clara de Montefalco. El retablo de San José conserva su advocación original, aunque la gran pintura central ha sido sustituida por una gran escultura adquirida al taller valenciano de Tena [36].

La capilla mayor y los mármoles policromos

Procedencia de las piedras y cronología

Pese a las modestas dimensiones de la iglesia del Corpus Christi, esta conserva uno de los conjuntos de piedras policromas más interesantes de Andalucía, una región muy influida por una tradición ornamental desarrollada fundamentalmente en Italia durante el Renacimiento [37]. Más allá de la importación a Andalucía de mármoles procedentes de este país, en particular de Génova, lo más destacado es que ya desde el tardío renacimiento se fue gestando una tradición autóctona. Francisco del

---

[34] Inventario de 1764, AHCC, L-42.

[35] En el inventario de 1817 se dice que hay «dos angelitos de talla» en cada uno de los retablos. Posteriormente se añadieron los otros cuatro. En cualquier caso algo es evidente, los retablos antecolaterales fueron concebidos sin angelitos y los seis que tiene cada uno de ellos se fueron incorporando con el paso del tiempo. A simple vista puede comprobarse que los ángeles son de diferentes autores, tanto por los rasgos como por la policromía. Los inventarios de 1817 y 1856 coinciden totalmente en la ubicación de los angelitos. AHCC, L-80.

[36] BOPSTVA, 1924.

[37] Declara Jesús Rivas que en ese país: «existía una tradición secular e ininterrumpida que vinculaba el mármol al ornato de los templos, de suerte que era utilizado para pavimentaciones, revestimientos de muros, columnas, púlpitos, sepulcros, altares y templetes. Dicha costumbre comenzará a difundirse a otras naciones, en particular, desde el Renacimiento». Rivas Carmona, J., *Arquitectura y policromía: los mármoles del Barroco andaluz*, introducido por R. Taylor, Córdoba, Diputación Provincial, 1990, p. 26.

Castillo el joven, formado en Italia junto a Vignola y Ammanati, realizó obras pioneras tan relevantes como la Fuente del Rey en Priego de Córdoba y la fachada de la Real Chancillería de Granada. Sin embargo, como señala Jesús Rivas, «es a partir de 1670 cuando se inicia el auténtico desarrollo de las construcciones ejecutadas en tan finas piedras. En lo que resta de centuria se conoce una etapa esplendorosa bajo el signo del triunfante barroco» [38].

En muchos de los trabajos que hacen referencia a los mármoles policromos de Granada se indica con frecuencia que algunas de las piedras proceden de sierras ubicadas en Lucena, Cabra o Macael. Sin embargo, las cuentas de obras de Hospitalicos y el análisis de otras fuentes demuestran que las piedras policromas utilizadas procedían de sierras de la provincia granadina. De la diversidad y riqueza de las piedras que se podían encontrar y se utilizaban en la arquitectura y retablos da un completo testimonio el erudito Francisco Fernández Navarrete en 1732 [39], así como los diccionarios geográficos de Tomás López (1766) y Pascual Madoz (1845). Por ejemplo, el mármol rojizo o rosa no procede de Cabra, sino con total seguridad de la sierra de Alfacar, como dejan claras las noticias referentes a las bolas que coronan la balaustrada de hierro de la tribuna de Hospitalicos [40]. Además es posible que otras piedras procedieran de esta sierra, como puede verse en esta descripción de Tomás López:

> Tiene varias canteras de piedra tosca, de que se surten la ciudad de Granada y pueblos circunvecinos para sus obras; también produce dicha sierra mármoles de varios colores y calidades, el más abundante melado, pero ni uno ni otro cantera formal, sólo vetas que por varios sitios de la sierra se encuentran [41].

Pascual Madoz indica con más precisión que en Alfacar se obtiene «piedra fina negra y acaramelada», que es posiblemente la empleada en la capilla mayor de Hospitalicos [42]. En cuanto a la piedra verde o serpen-

---

[38] Rivas Carmona, J., *op. cit.,* p. 57.

[39] Fernández Navarrete, F., *Cielo y suelo granadino (1732),* Almería-Barcelona, GBC, 1997, pp. 415-421.

[40] Estas bolas las colocó en 1692 el cantero Francisco de Cárdenas, oriundo de Alfacar, y se indica con toda claridad que la piedra procede de su sierra. AHCC, L-56.

[41] López, T., *Diccionario Geográfico de Andalucía: Granada,* Madrid, Editorial Don Quijote, 1990, p. 18.

[42] Madoz también habla de la existencia de otros tipos de piedras. Madoz, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Granada,* Madrid, 1845-1850 (ed. facs. Ámbito Ediciones, 1987), p. 17.

tina, procede bien de Lanjarón, localidad en la que también hay alabastro y otros jaspes como nos dice el mismo autor [43], o del barranco de San Juan en Sierra Nevada [44]. En cuanto a la piedra o mármol gris que se utiliza en las portadas de Hospitalicos, procede de las canteras de la Sierra de Elvira. Por lo tanto, queda claro que en localidades próximas a Granada hay diversos mármoles policromos, pero en cantidades modestas –excepción hecha de la Sierra de Elvira–, razón por la cual no obtuvieron la fama de la que gozaron algunas canteras andaluzas a las que con demasiada facilidad se atribuyen todos los mármoles empleados.

De un lacónico inventario se obtiene la impresión de que en 1701 todavía no se ha ornamentado con piedras policromas la capilla mayor, dado que solo se menciona un tabernáculo dorado viejo. En 1710 se termina de poner una solería de piedra negra azulada y blanca a la iglesia [45], se colocan unos escalones de piedra de Elvira y, las noticias no son muy claras, se habla de unos ajustes en la «enchapadura», sin que quede claro si se refiere al ábside o a la solería. En esas mismas fechas se concluye el púlpito con la colocación de unos elementos dorados y una escalera, y se reubican unos altares [46].

No tenemos más datos sobre las fechas de los trabajos en mármol, pues desgraciadamente entre 1701 y 1764 no se elabora ningún inventario y las noticias sobre obras y mejoras en el templo son poco frecuentes en las actas de la hermandad. Entre 1714 y 1720 se hicieron los retablos del crucero; entre 1727 y 1735 los recursos de la hermandad fueron absorbidos por unos costosos arreglos estructurales; en 1743 sabemos que se colocan o arreglan los ángeles custodios que hay en los nichos de la capilla mayor; en 1754 se hace mención precisa a la «enchapadura de jaspe», y en el inventario de 1764 todos los elementos de mármoles policromos quedan claramente recogidos. Así pues, todo lo que puede apuntarse es que esos mármoles debieron realizarse en los períodos 1701-1714 o 1735-1743, aunque la traza podía ser de los últimos años del siglo XVII,

[43] «A cada paso se encuentran piedras preciosas y canteras de los mejores mármoles […], variedad de matizados jaspes, abundante alabastro […] y por último la más apreciada serpentina o verde de Granada». MADOZ, P., *op. cit.,* p. 226.

[44] FERNÁNDEZ NAVARRETE, F., *op. cit.,* p. 416.

[45] En 1707 se informa de la labra de la solería de la iglesia, sin que se aclare a qué parte del templo se refiere y si este suelo reemplaza a otro o sólo a esteras. En ella trabaja voluntariamente Pedro López, que es maestro de albañilería (AHCC, L-76). En 1710 se está concluyendo ya la solería (AHCC, L-52).

[46] Noticia fechada el 17 de febrero de 1710. AHCC, L-42.

momento en el que se termina de construir el templo y la hermandad debió de plantearse cómo podía embellecer la capilla mayor. Lo más probable es que primero se hiciera la enchapadura y más adelante el tabernáculo [47].

La enchapadura con nichos y los ángeles custodios

Las paredes del ábside están ricamente ornamentadas con una enchapadura compuesta por un elevado zócalo en el que hay hornacinas con esculturas de ángeles custodios. Las hornacinas están separadas por pilastrillas cuyos capiteles son paneles recortados en forma de T. Sobre ellos un entablamento con sencillos paneles cuadrados o rectangulares. El material principal es piedra roja, los paneles y plintos volados son de piedra negra.

Los ángeles custodios, que hoy vemos toscamente embadurnados para simular mármol pero que son esculturas estofadas, se colocaron a mediados del siglo XVIII [48]. Sin embargo, la primera noticia que tenemos de la presencia de un grupo de esculturas representando ángeles data de un inventario de 1678 en el que se nos dice que nueve ángeles custodios acompañaban a la imagen de Cristo atado a la Columna, ubicado en la capilla con más devoción de la iglesia:

> en esta capilla está el Cristo dentro de un nicho de madera, bajo él un corredorcito con sus barandillas doradas, y a los lados de dicha barandilla dos graditas de madera con molduras doradas y sobre ellas están repartidos nuebe angeles de talla con sus candeleros en las manos […] mas entre dichos angeles quatro ramos de flores de seda grandes [49].

Los ángeles debieron de ser tallados entre 1654 y 1677, o sea, mientras era hermano mayor Pedro de Mena o durante la reforma de la capilla del Santo Cristo realizada bajo la dirección de Juan Luis de Ortega en 1662.

---

[47] Ningún autor había aportado hasta la fecha datos documentales sobre estos mármoles policromos. El profesor Jesús Rivas Carmona, en su interesante monografía ya citada, recoge brevemente el conjunto de la iglesia de Hospitalicos y reconoce que supo de su existencia por René Taylor, quien le proporcionó la noticia que ofrece. Otros trabajos sobre arte granadino lo citan con escasa precisión, salvo la profesora Pilar Bertos, que consideraba el tabernáculo como obra del siglo XIX, error comprensible dadas las reformas que ha sufrido y que luego analizaré. Bertos Herrera, M. del P., *El tema de la Eucaristía en el Arte de Granada y su provincia,* tomo II, Granada, Universidad, 1986, p. 435.

[48] En 1865 se indica en el libro de actas que «se pintaron los ángeles del altar mayor». AHCC, L-81.

[49] AHCC, L-42.

Aunque son de pobre ejecución, el diseño es indudablemente canesco, lo que lleva a pensar que pudieron ser labradas a partir de diseños dados por Pedro de Mena o el propio Alonso Cano. Al respecto cabe recordar lo que dice Ceán Bermúdez de Cano: «También hacía diseños para las obras que se encargaban a sus discípulos, y se divertía muchas veces en dibujar sin destino determinado, que concluía con suma gracia y limpieza» [50].

La actual ubicación de los ángeles custodios data por lo menos de 1743, año en el que se habla del «Aderezo de los siete Angeles de el Altar mayor y su capilla y barnizar las molduras de dicho altar» [51]. La noticia no aclara si los ángeles estaban en los nichos desde antes o se colocan en ese momento, aunque yo me inclinaría a pensar en lo último. Nada sabemos de los otros dos ángeles custodios que en su día acompañaron al Cristo atado a la Columna, pero es muy posible que estuvieran deteriorados y fueran destruidos. En el inventario de 1899 ya solo hay 6 ángeles en los nichos [52]. Esto se debe a que los jesuitas abrieron una puerta en el eje de la capilla mayor para comunicarla con la sacristía, lo que supuso la supresión de un nicho, el cual fue reubicado en la última capilla de la nave derecha con una imagen de San Ezequiel. El ángel desapareció, por lo que hoy solo se conservan seis de los nueve ángeles custodios que en su día acompañaron al Cristo atado a la Columna.

Los ángeles nunca han sido analizados por un erudito o historiador del arte, lo que es fácil de comprender. Para empezar, se encuentran en un lugar sumamente oscuro y están groseramente embadurnados, lo que les da apariencia de ser mediocres obras decimonónicas. Sin embargo, por los desconchones de la pintura que presentan algunas de las imágenes puede comprobarse que originalmente estaban estofadas, dominando el azul y el oro. Una limpieza que rescatara su policromía original les daría un indudable realce. Las esculturas están pensadas para ser vistas de frente o desde arriba, y es efectivamente así como resultan más atractivas, como he podido comprobar al bajarlas de sus nichos. Sin embargo, hoy quedan muy altas respecto al espectador, y con este ángulo de visión pierden buena parte de su gracia. Además, a las imágenes les faltan los objetos que sostenían: candeleros, espadas, etc. Las alas están tan toscamente fijadas a la espalda que no puede descartarse que sean un añadido posterior.

---

[50] Palabras del «Diccionario» de Ceán Bermúdez, en Pita Andrade, J.M., *op. cit.*, p. 562.

[51] AHCC, L-60. En los inventarios de 1817 y 1856 se constata la presencia de los siete ángeles custodios en sus nichos (AHCC, L-80).

[52] Inventario de 1899, AHCC, pieza sin numeración.

El primer ángel es el más atractivo de todos. Por la forma en la que avanza la pierna desnuda recuerda al canesco Ángel Custodio de mármol del convento homónimo, mientras que la composición general con el brazo levantado nos recuerda al arcángel San Miguel que corona la torre pequeña de la Catedral. El cuerpo superior de esta torre fue diseñado por Cano y la escultura se colocó en 1677, siendo su autor Lucas González, que la hizo siguiendo una idea esbozada por Cano[53]. El cuarto ángel, aunque viste una rígida armadura, destaca por la mirada abstraída que eleva al cielo. El sexto, que también es de delicada traza, baja la mirada hacia la palma de sus manos, en las que sostenía algún objeto desaparecido. El quinto de los ángeles, el de talla menos atractiva tanto por los trazos del rostro como por la armadura que cubre el pecho, está identificado en su plinto como San Rafael.

El tabernáculo y los frontales de altar

En Andalucía los tabernáculos y templetes exentos estuvieron entre los tipos de construcciones marmóreas más habituales[54]. El de Hospitalicos constituye un notable ejemplo, si bien ha sufrido innumerables añadidos y reformas, y resulta a primera vista desconcertante. Hay que esperar a 1764 para encontrar la más antigua descripción que poseemos de este tabernáculo:

> Se halló un tabernáculo en el altar mayor de jaspes negro y blanco guarnecido de diferentes piezas de madera dadas de barniz blanco, y otras doradas a costa del Sr. Rector menos los golpes de talla dorada que tiene sobre el cascarón que costeó nuestro hermano Don Manuel de Quesada, a que circunda un cascaron de Jaspes con la techumbre dorada a sisa. […]
>
> Tiene en el altar mayor y sagrario de él una puerta de piedra ágata con el Rostro de el Salvador pintado en ella y dentro unas cortinas de tela de oro carmesí guarnecidas de galón de plata fino, y un capillo para el copón de raso liso celeste bordado de oro, y guarnecido de fino[55].

---

[53] La torre se hizo hacia 1669. Lucas González es un escultor que trabajó en Granada y en Jaén, logrando cierto prestigio por los relieves que hizo para la fachada de la Catedral jiennense. Gómez-Moreno González, M., *Guía de Granada,* Granada, Imprenta de Indalecio Ventura, 1892 (ed. facs. Universidad de Granada, 1994, 2 vols.), p. 152 (vol. II) y Villanueva Muñoz, E., «La fachada de la catedral de Granada: La torre de San Miguel», *Cuadernos de Arte,* 33 (2002), 75-92, p. 87.

[54] Rivas Carmona, J., *op. cit.,* p. 68.

[55] Inventario de 1764, AHCC, L-42.

En 1787 se hace esta lacónica descripción: «un tabernáculo de jaspe negro y blanco con sus golpes dorados»[56]. Aunque estas descripciones no sean muy expresivas, es indudable que el tabernáculo combinaba piedra blanca y negra con madera. El basamento y las columnas posiblemente fueran de madera pintada; sin duda lo eran las hojarascas doradas que lo embellecían y el sagrario. El núcleo central, la cúpula y los óvalos que lo rematan serían los elementos de piedra antiguos.

Los inventarios de 1817 y de 1856 parecen indicar que el tabernáculo ya es pétreo en su totalidad al describirlo así: «Un tabernáculo de Piedra con remates de lo mismo, [y] cortinas de tafetán encarnadas en el manifestador»[57]. ¿Quiere esto decir que en los últimos años del siglo XVIII o primeros del XIX los elementos de madera fueron sustituidos por otros de piedra y bronce? La descripción es tan lacónica que no puede descartarse que todavía tuviera su aspecto original y que tal reforma se llevara a cabo más tarde, quizás en la época de los jesuitas (1881-1898).

El tabernáculo, tal y como lo vemos hoy, ha perdido su forma de templete, pues se despliega formando una pantalla. Consta de un basamento sobre el que se despliegan cuatro pares de columnas, una pequeña cúpula gallonada emerge en el centro y grandes ovas lo rematan. Los materiales son muy ricos: piedra rosa en los plintos, negra en entablamentos y en la cúpula, serpentina verde en los fustes, bronce en los capiteles y basas, y mármol blanco en las ovas y paneles.

En la capilla mayor encontramos también un frontal de altar que constituye un paradigma en su género en la ciudad de Granada a decir de Juan Jesús López-Guadalupe, y que por analogías formales data entre 1715 y 1720[58]. El frontal tiene un diseño geométrico a base de cuadrados, círculos y medios círculos que combinan los colores rojo, blanco y serpentina, piedras utilizadas en los demás elementos de mármoles

---

[56] Inventario de 1787, AHCC, L-42.

[57] AHCC, L-80.

[58] Juan Jesús López-Guadalupe ve cierta relación formal con el renacentista trascoro de la Catedral de Sevilla, pero cita como más próximos cronológica y geográficamente algunas piezas del monasterio de la Cartuja y la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo, y en particular los frontales de altar de la Virgen de las Mercedes en la iglesia de San Ildefonso (1718) y el altar de las Ánimas de la misma iglesia (1717). En los juegos geométricos ve una posible reinterpretación de los zócalos de azulejos nazaríes y una continuidad con las soluciones manieristas (López-Guadalupe Muñoz, J.J., «Mármoles policromos y frontales de altar en la Granada barroca (1676-1742)», en M. Reder Garrow (coord.), *Actas del Congreso sobre la Andalucía de finales del Siglo XVII,* Cabra, Ayuntamiento de Cabra, 1999, 201-222, pp. 214-215).

policromos que vemos en el templo. De la misma época deben de ser los frontales que vemos en los dos retablos pequeños, cuyo diseño es similar pero más sencillo [59].

No pueden dejar de citarse otros dos elementos desaparecidos. Uno es el púlpito, que en un inventario de mediados de siglo es descrito como una obra «de jaspes blanco y negro con su barandilla de balaustres de hierro y su pasamanos de cedro con su guarda de pino tallado aunque sin dorar» [60]. El otro es la pila de agua bendita que hubo en la nave central, próxima al cancel de la entrada. Era de «jaspe encarnado», con taza ochavada apoyada sobre un pie y una cruz como remate. Esta pila no se conserva, pero sí otra pequeña de mármol blanco encastrada en una columna de los pies del templo [61].

El autor de los mármoles policromos

Los elementos elaborados en piedra del tabernáculo, la enchapadura del presbiterio y los frontales de altar de los retablos pequeños y del altar mayor, pueden ser obra del mismo artífice. Es posible que el autor sea el cantero alfacareño Francisco de Cárdenas, que entre 1685 y 1692 había trabajado activamente en las obras de la iglesia y que seguramente siguió activo bastantes años. Puesto que las piedras pueden proceder de Alfacar, no es de extrañar que se recurriera tanto para su extracción como para su talla a alguien de esa localidad [62]. Pero también es muy probable que diera traza Marcos Fernández Raya, tracista en 1714 de los retablos del crucero y con reconocidos trabajos en el campo del mármol policromado [63].

---

[59] Aunque hemos visto cómo los retablos fueron acabados en 1751, los frontales podrían ser más antiguos, siempre posteriores a 1701 puesto que no se mencionan en el inventario de ese año. Es cierto que en un inventario de 1680 se habla de dos frontales, pero no se indica si son de piedra, madera o tejido.

[60] Aunque en 1681 se cita un «púlpito con su grada que dio Francisco de Galbez», es evidente que no se refiere al mismo. La descripción que he ofrecido es del inventario de 1764, AHCC, L-42. En un inventario de 1817 se describe así: «Un Pulpito de Piedra con su peana de lo mismo y baranda de hierro, mamperlan y escalera de madera, camilla de tafetán y Guarda-vos también de madera», inventario de 1817, AHCC, L-80.

[61] También se cita en este inventario una pila en la sacristía de «jaspe de Lanjarón» (Inventario de 1764, AHCC, L-42). No podemos descartar que algunas de estas pilas no sean de origen antiguo, pero parece dudoso pues las que se describen en un inventario de 1680 eran así: «dos pilas de piedra en cada puerta de la iglesia fijas en la pared».

[62] Como señala Jesús Rivas Carmona, «las canteras no sólo eran lugares de extracción sino también obradores en los que se labraban tales piedras», Rivas Carmona, J., *op. cit.,* p. 25.

[63] Véase Rivas Carmona, J., *op. cit.,* pp. 111-115.

No puede descartarse que algunos miembros de la hermandad que eran a su vez ensambladores, carpinteros o arquitectos participaran u opinaran en la traza o ejecución de la enchapadura y el tabernáculo. El archivo de la hermandad nos permite conocer el nombre, ingreso, defunción y dedicación de algunos de estos cualificados miembros de la hermandad. Ciñéndonos a la primera mitad del siglo XVIII podemos citar a Francisco Gutiérrez (1692 a 1719), «maestro carpintero y mayor de las obras de la Santa I.ª desta ciudad»; Juan Marco de Rivera (1693-1727), maestro ensamblador; Matías Vergara (desde 1702), carpintero a quien la hermandad pide que haga una caja de madera para el entierro de los ajusticiados, encargo que coincide con su deseo de ingresar en la hermandad; Juan Agustín de Latorre (desde 1707), «maestro de arquitecto», o Manuel López Valverde (desde 1715), maestro ensamblador[64]. Todos estos artífices, insisto, pudieron formar parte de los tribunales que aprobaron la ejecución de las obras o incluso ir más allá e implicarse en su traza y ejecución, aunque sus nombres no aparecen nunca vinculados a ellas. Son, por otra parte, artífices sobre los que no hay referencias en la historiografía del arte granadino.

René Taylor, por su parte, señaló como probable autor al tallador de yesos José Sánchez, que había decorado la iglesia entre 1690 y 1692[65]. Este artífice era oriundo de Iznalloz y posiblemente también tallara la madera y fuera ensamblador[66]. No obstante, no me parece el candidato más aventajado para atribuirle esta obra dado que no tenemos ninguna referencia de que trabajara la piedra, al contrario que Francisco de Cárdenas o Marcos Fernández Raya. Además, el estilo geométrico de estas obras nada tiene que ver con las carnosas hojarascas que talló en las bóvedas, si bien es cierto que el tabernáculo tuvo adornos vegetales de madera hoy perdidos.

Otras posibles atribuciones parecen menos probables. Es cierto que los mármoles de Hospitalicos presentan algunos rasgos en común con

---

[64] AHCC, L-29, L-56 y L-76.

[65] Taylor envió esta nota a Rivas Carmona: «aunque parece caer dentro del estilo de Melchor de Aguirre, no creo que sea suyo, sino de José Sánchez... que trabajó mucho en la decoración de esta iglesia». RIVAS CARMONA, J., *op. cit.*, p. 88.

[66] En 1700 se cita a un maestro carpintero llamado Joseph Sánchez como una de las personas que informa sobre la seguridad de la cúpula oval de la Catedral de Granada, la cual tenía problemas estructurales y finalmente fue suprimida (ROSENTHAL, E.E., *La catedral de Granada,* Granada, Universidad de Granada, 1990, pp. 59 y 254). José Sánchez es también el autor de las yeserías de la iglesia del convento Agustinas Recoletas en la calle de Gracia y posiblemente de las yeserías de la capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo.

obras de José Granados de la Barrera, en particular el retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Cabra, pero este autor falleció demasiado pronto (1677) y su nombre nunca es citado en el archivo de la hermandad. Más verosímil es la participación de otros dos artistas foráneos instalados en Granada, el vasco Melchor de Aguirre (fallecido en 1697) y el lucense Francisco Rodríguez Navajas, pues tanto la enchapadura del ábside como el remate del tabernáculo recuerdan, por su combinación de materiales y algunos de los elementos ornamentales, al tabernáculo de la iglesia de Santo Domingo, trazada por el primero y ejecutada por el segundo, aunque este es bastante más complejo[67]. En cuanto al lucense Francisco Hurtado Izquierdo (fallecido en 1725), autor de los mármoles de la capilla sacramental de la Cartuja granadina entre otras obras, tiene un estilo mucho más complicado y tampoco hay documentación que lo relacione con Hospitalicos[68]. Su discípulo José de Bada no puede descartarse, dado que en 1727 fue consultado por la hermandad para asegurar la estructura de la iglesia[69], aunque no vuelve a ser mencionado en relación con este edificio[70]. En fin, entre todos estos candidatos que he citado considero que los más probables autores son Francisco de Cárdenas y Marcos Fernández Raya, los cuales aparecen claramente vinculados a las obras de la iglesia del Corpus Christi durante largos períodos.

La reforma de la capilla mayor en estilo neobarroco

Como hemos ido viendo los agustinos introdujeron cambios en los retablos a los pocos años de tomar posesión del templo. Lo mismo deseaban hacer desde 1907 con la capilla mayor, pero la reforma se retrasó hasta los años veinte. El púlpito antiguo fue sustituido en 1921 por otro de piedra de Sierra de Elvira elaborado por el escultor neobarroco y hermano terciario agustiniano José Navas Parejo. El nuevo púlpito era de piedra de Sierra Elvira, compuesto por un pie y cinco medallones de mármol y alabastro más el escudo de la orden. A finales de ese mismo año se aprueba la realización de nuevas reformas en el presbiterio del

---

[67] Este tabernáculo fue labrado en 1699 por Francisco Rodríguez Navajas (Gallego Burín, A., *op. cit.*, p. 247), pero la traza, según desveló Taylor, era de Melchor de Aguirre (Rivas Carmona, J., *op. cit.*, pp. 79-80).

[68] Rivas Carmona, J., *op. cit.*, pp. 96-110.

[69] Informe fechado el 27 de abril de 1727, AHCC, L-61.

[70] El lucentino José Bada no sólo era hábil en la composición y talla de mármoles policromos, sino que además era propietario de una cantera y actuaba como empresario. Isla Mingorance, E., «El retablo…», *op. cit*, p. 211.

templo con el dinero proporcionado por donaciones de fieles[71], el cual se utiliza también para que el pintor Luis Palomares realice cinco medallones al fresco con escenas de la vida de San Agustín y de mártires de la orden en Japón[72].

La reforma del presbiterio la realiza José Navas Parejo con la mira puesta en darle más amplitud. Se avanza el altar mayor hasta el límite del ábside, que queda así más espacioso y permite circular con mayor libertad a los oficiantes que entran y salen de la sacristía. A los lados del tabernáculo se hace una doble escalinata y, con excepción del ábside, el presbiterio se rebaja dejando solo un pequeño escalón. Así se aproxima el oficiante a los fieles, pero también queda más bajo. La barandilla que separaba la capilla mayor de la nave se adelanta hasta el arco toral[73].

Además, las capillas laterales al presbiterio, que estaban cerradas, se abren para que la capilla mayor quedara visible desde los lados, obra de la que se encargó el maestro José González. Estas dos capillas aparecen en un inventario de 1856 bajo la advocación de San Cayetano y San Juan ante portam latinam, pero no en ninguno de los inventarios anteriores, ni siquiera en el de 1817 que es casi idéntico; esto prueba que tales capillas fueron creadas a mediados del siglo XIX[74]. La capilla situada a la derecha se convertirá en realidad en una vía de comunicación alternativa con la sacristía y la residencia conventual. Así se evita el trasiego de frailes tras el presbiterio «que era una constante distracción e irreverencia»[75].

El tabernáculo no solo se movió de lugar, sino que se modificó su composición de templete para convertirlo en una pantalla y dotarlo de más altura. Además, se remató con una Virgen con un trono de nubes, y Navas Parejo añadió también obras suyas, en concreto un sagrario de plata repujada, con la figura de Cristo llevando un cordero al hombro, y dos ángeles tallados en madera[76].

---

[71] AHCC, Libro 1.º de Consultas (1907-1989), 27 de noviembre de 1921.

[72] «Los PP. Agustinos Recoletos en Granada. El 25.º Aniversario de la fundación de la Residencia», BOPSTVA, 1924-1925.

[73] Proyecto de la obra de José Navas Parejo, 3 de noviembre de 1921. Aunque la obra se inaugura al año siguiente, en realidad continúa todavía en 1925. AHCC, legajo sin numerar.

[74] Inventarios de 1817 y 1856, AHCC, L-80.

[75] AHCC, Libro 1.º de Consultas (1907-1989), 11 de junio de 1924 y BOPSTVA, abril de 1925.

[76] «Los PP. Agustinos Recoletos en Granada. El 25.º Aniversario de la fundación de la Residencia», BOPSTVA, 1924.

Toda esta profunda transformación, que permitió aumentar la superficie del presbiterio en 36 metros cuadrados, ha sido con posterioridad modificada en algunos detalles. Por ejemplo, en 1969, después de pedir consejo al historiador Jesús Bermúdez Pareja, se adaptó el templo de acuerdo con la liturgia reformada por el Concilio Vaticano II:

> Hacía tiempo que veníamos pensando en sustituir la mesa que servía para celebrar la misa cara al pueblo por un altar de mármol. […], se amplió el presbiterio y se soló de mármol rojo y blanco y se colocó el altar sobre cuatro bellas columnas de mármol. Así mismo se puso de mármol el pasamanos del comulgatorio. La obra ha sido alabada por propios y extraños como una obra hecha con gusto y dentro del estilo de la iglesia [77].

En 1975 se desmontó parcialmente el púlpito de Navas Parejo, «que no se utilizaba desde hace varios años, quitaba la visibilidad al presbiterio, amén de otros inconvenientes» [78]. Dos años después fue reformado el altar mayor suprimiendo algunos añadidos lignarios de los años veinte y colocando sobre el tabernáculo un gran crucificado renacentista [79].

Conclusiones

La iglesia del Hospital del Corpus Christi fue el más suntuoso de los templos de hermandades que hubo en Granada y el único que se conserva. Aunque la iglesia es reconstruida en la segunda mitad del siglo XVII, su interior solo tenía un heterogéneo y escaso mobiliario procedente del primitivo templo, el cual no estaba en relación con la calidad del recinto ni de su tiempo. Durante la primera mitad del siglo XVIII la hermandad invirtió sus mejores energías en dotar a su oratorio de un conjunto de retablos y mármoles policromos coherente y acorde con el esplendor del culto del tardío barroco. Una abundante documentación conservada en el archivo de la hermandad, incluidos numerosos inventarios y actas de reuniones, nos permiten reconstruir la cronología, la

[77] AHCC, Libro de Cosas Notables (1939-2007).

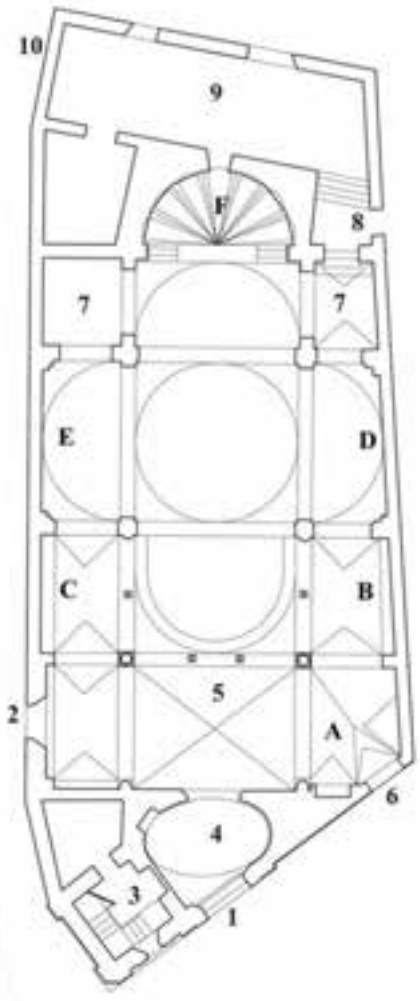
[78] «Varias piezas sobrantes del púlpito han sido colocadas en el patio interior de la casa», AHCC, Libro de Cosas Notables (1939-2007).

[79] AHCC, Libro de Cosas Notables (1939-2007), 1977. Este crucificado no figura en los antiguos inventarios de la hermandad. En 1975 los frailes agustinos lo atribuyen a Baltasar de Arce, pero en un reciente estudio Miguel Ángel León Coloma lo sitúa en el entorno de Diego de Siloe o Diego de Aranda. León Coloma, M.Á., «El crucificado de San Agustín», en F.J. Martínez Medina (coord.), *Tolle, Lege. «Granada toma y lee»,* Granada, Provincia de Santo Tomás de Villanueva, 2009, p. 260.

autoría y las dificultades de la ejecución. En 1701 se colocó un primer retablo llamado de la Escala. Entre 1714 y 1720, siguiendo trazas del retablista Marcos Fernández de Raya, se hicieron los retablos del Santo Cristo de la Columna y de la Concepción en los brazos del crucero. Hubo que esperar bastante tiempo, debido a unos problemas estructurales del edificio, para añadir los retablos de San José y de San Juan Nepomuceno que encontramos a los pies de la iglesia. Estos fueron terminados en 1751 por Francisco Márquez de Prado. Las noticias que tenemos sobre los mármoles policromos son bastante más confusas, pues no está clara ni la fecha de ejecución ni la autoría; es muy probable que la traza date de los últimos años del siglo XVII o principios del siguiente, y que los autores sean el cantero Francisco de Cárdenas o el retablista Marcos Fernández de Raya. De ser así, los mármoles se diseñaron antes que los retablos, lo cual tendría bastante lógica si consideramos que el tabernáculo era el elemento principal para una hermandad del Corpus Christi.

En los retablos y en los mármoles policromos se colocaron algunas esculturas y pinturas de tiempos pasados, destacando el Cristo a la Columna de Baltasar de Arce, cuadros de Juan de Sevilla, unos ángeles custodios de estilo canesco o una Inmaculada sobre un trono con tres angelitos de Alonso Cano, hoy en paradero desconocido y de la que no se tenía noticia. Aparte de aprovechar imágenes antiguas, también fueron contratados artistas para completar los programas de los retablos, como el pintor José Risueño. A mediados del siglo XVIII el programa iconográfico del templo, más allá de la exaltación del Corpus Christi, era la síntesis de las devociones de una hermandad con dos siglos y medio de trayectoria.

La hermandad del Corpus Christi inició su decadencia en el último tercio del siglo XVIII y finalmente fue disuelta en 1800, reconvirtiéndose el edificio en sede de una hermandad de clérigos para socorrer a sacerdotes pobres. El templo tuvo una lánguida existencia en los atribulados años de la Guerra de la Independencia y las revoluciones liberales, hasta que en 1881 fue cedido a la Compañía de Jesús, que introdujo algunas imágenes de los retablos. Cuando los jesuitas se mudaron a una nueva sede, su lugar lo ocuparon los agustinos recoletos. Estos, además de cambiar imágenes en los retablos y añadir pinturas al fresco, sometieron a una profunda reforma el presbiterio, alterando la composición del tabernáculo de mármoles policromos. Todos los cambios fueron realizados en estilo neobarroco, por lo cual el templo presenta una coherente imagen que, sin embargo, no se corresponde con el programa iconográfico original.



A. Retablo de la Escala (desaparecido)
B. Retablo de San José
C. Retablo de San Juan Nepomuceno (hoy Santa Rita de Casia)
D. Retablo de Nuestra Señora de la Concepción (hoy de San Agustín)
E. Retablo del Santo Cristo de la Columna (hoy de Nuestra Señora de la Concepción)
F. Capilla mayor con tabernáculo y enchapadura con nichos

1. Puerta principal
2. Puerta lateral
3. Torre
4. Nártex
5. Sotacoro
6. Ventana del sotacoro
7. Capillas abiertas modernamente, antes salas accesorias
8. Acceso a la residencia de agustinos
9. Sacristía
10. Puerta del Hospital (hoy tapiada)

FIG. 1. Plano de la iglesia con indicación de sus dependencias y retablos (dibujo de Carlos Sánchez).

FIG. 2. Lugar que ocupó el retablo de la Escala; todavía se ven pinturas al fresco con la Pasión.

FIG. 3. Retablo de Nuestra Señora de la Concepción (hoy de San Agustín).

FIG. 4. Detalle del retablo del Santo Cristo de la Columna (hoy de Nuestra Señora de la Concepción).

FIG. 5. Retablo de San José (único que conserva su antigua advocación, aunque la pintura original ha sido sustituida por una escultura).

FIG. 6. Detalle del retablo de San Juan Nepomuceno (hoy de Santa Rita de Casia).

FIG. 7. Detalle de la «enchapadura de jaspe» con los ángeles custodios.

FIG. 8. Tabernáculo.

FIG. 9. Frontal de altar de la capilla mayor.

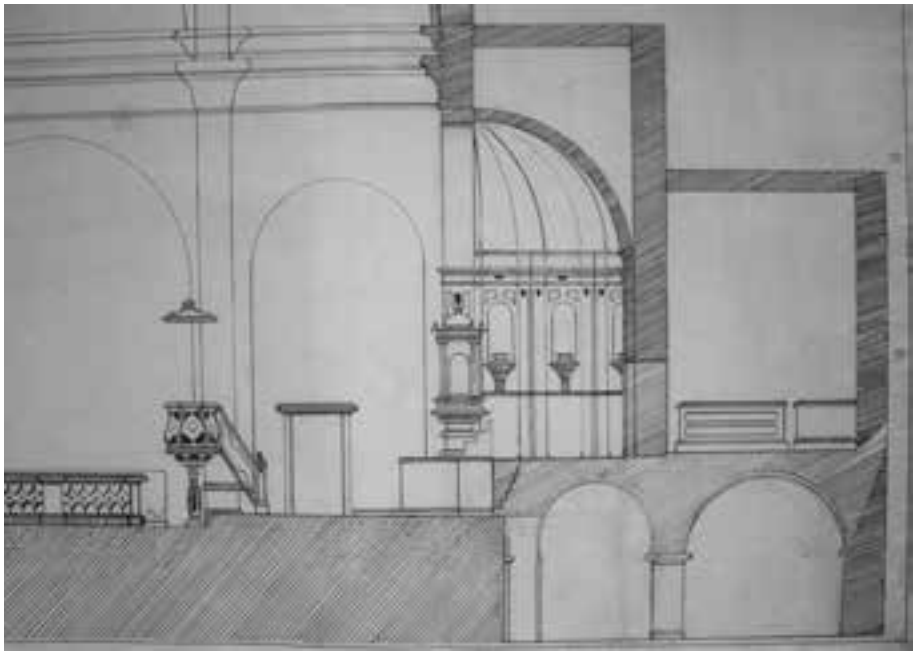


FIG. 10. Sección de la cabecera con el nuevo púlpito y el tabernáculo reformado (José Navas Parejo, 1921).

Roncesvalles en el siglo XVIII: obras y reparos

Inocencio Cadiñanos Bardeci
Doctor en Historia del Arte

Resumen

Este artículo es una revisión sobre la historia de Roncesvalles. La riqueza tanto arquitectónica como escultórica es un buen reflejo de la importancia del monasterio. En las páginas que siguen se exponen las características y evolución arquitectónica del santuario.

Abstract

This article is a revision of the history of Roncesvalles. The architectonic and scultures is a good example of the importance of monastery. In the following pages the features and architectural evolution of the sanctuary of 18th century.

El complejo de edificios de Roncesvalles se alza en la frontera de los Pirineos, junto al antiquísimo y siempre concurrido camino de Santiago por el puerto de Ibañeta, rodeado de montes cubiertos de nieve buena parte del año. El nombre oficial fue el de monasterio de Santa María de Roncesvalles. Estuvo bajo la inmediata sujeción de la silla apostólica y fue de patronato real con jurisdicción *cuasi nullius*. Este santuario tuvo tal prestigio y devoción que iba detrás de Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela, los grandes centros de peregrinación. Guarda una imagen románica de la Virgen de lo más original y meritorio de la escultura medieval.

En el siglo XII son fundados un hospital y un albergue para peregrinos «que en los montes pirenaicos florece como una rosa» dirá el poeta. Mirando a la seguridad en un lugar tan desierto, dificultoso y peligroso, estará protegido por una orden militar y hospitalaria del mismo nombre que, con los siglos, evolucionaría hacia un cabildo reglar.

El templo colegial actual fue levantado en estilo ojival primitivo, con notable sencillez y elegancia, el primer edificio plenamente gótico de España. Consta de tres naves y cabecera poligonal, sin crucero, construido

siguiendo las trazas, muy simplificadas, de la catedral de Nuestra Señora de París. Fue la llamada iglesia de la hospedería por estar inmediata a ella. La primitiva estuvo emplazada algo más lejos. Fue consagrada en 1219[1].

Un destino adverso parece haber perseguido siempre a los edificios del albergue u hospedería de Roncesvalles. Entre otros incendios, los sufrió muy graves en 1445, 1468 y 1626. La iglesia quedó enmascarada a comienzos del siglo XVII por haber padecido la calcinación de su cubierta y haberse hundido el claustro, que fue sustituido por otro de escaso mérito. Pedro Madrazo opinaba que «el interés artístico en verdad [de la colegiata] no corresponde a su fama»[2].

El priorato que la asistía, antes milicia, residió en el hospital general. No hubo un número fijo de canónigos, aunque no podían sobrepasar los doce. Siguieron la regla de San Agustín. Vivían separados de dicho hospital, pero se mantenían a sus expensas constituyendo una comunidad o convento, empleados en la asistencia a los peregrinos. Por negligencia de algunos priores fueron perdiéndose muchas rentas.

En 1590 era publicada la reforma de Martín de Córdoba, visitador real. «Dicho monasterio está fundado sobre la hospitalidad y que las rentas del o la mayor parte dellas se dieron para la hospitalidad, sustento y servicio de los pobres», objetivo que no se estaba cumpliendo. Puso orden, pues los religiosos se habían apoderado injustamente de todos los bienes de la Casa. Lo corregía nombrando un hospitalero y un obrero. Entre los puntos de estas ordenanzas y mandatos precisaba sobre la colegiata que, como algún prior y canónigo se había enterrado entre los sepulcros de Sancho el Fuerte, la reina y el altar, debían ser retirados y llevados a otra parte y que, en lo sucesivo, nadie pudiese sepultarse en aquel punto. Las rentas serían repartidas de la siguiente manera: una tercia parte para el hospital, pobres y su fábrica. Otra tercera para el prior-comendador y el resto para la comunidad y su mesa capitular.

En 1688 se firmaron 14 capítulos para solucionar disputas sobre jurisdicción. En realidad los reglamentos, sentencias, concordias, visitas… por

[1] Miranda García, F., y Ramírez Vaquero, E., *Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles,* Navarra, 1996. Jimeno Jurio, J.M., «Roncesvalles», *TCP*, n.º 57, Pamplona, 1970. Larrión Arguiñano, J.L., «Romerías», *TCP,* n.º 42, Pamplona, 1969. Martínez Alegría, A., *Roncesvalles,* Pamplona, 1973.

[2] Torres Balbas, L., «La iglesia de la hospedería de Roncesvalles», en *Príncipe de Viana,* 1945, pp. 371-404.

la administración del complejo hospitalario y comunidad fueron muchas y no resolvieron nada pues los enfrentamientos, quejas y pleitos entre la comunidad y su prior se prolongaron a lo largo de los siglos.

Una bula de 1723, conocida como «bula tripartita», confirmaba la citada división anterior de los bienes.

Algunas rentas estuvieron situadas en países extranjeros. Las francesas fueron reconocidas por su rey por concordia de 1714.

Todas las constituciones trataron en alguno de sus capítulos del tema de las obras. Las del siglo XVIII, en su punto 38, mandaban que el hospital no pudiese llevar a cabo obras ni reparos sin orden del prior y cabildo. Los gastos de fábricas se hacían a cuenta del tercio del hospital y no del prior y canónigos, aunque esto no atañía al reparo de las casas de los canónigos [3].

I. Reparos tras el incendio de 1724

Con ocasión de la guerra con Francia, en 1719, fueron atendidos en este hospital un buen número de heridos o enfermos. Un incendio ocurrido casualmente el 18 de octubre de 1724 en casa de un canónigo redujo a cenizas once casas de los capitulares, secretaría, torre de campanas, todas las oficinas, refectorio, sala capitular, librería, monumento del Jueves Santo y un molino y su casa. Se salvaron algunas viviendas, iglesia y hospital.

Inmediatamente el carpintero Miguel Antonio de Olasagarre y el albañil Manuel de Oloriz reconocieron los reparos más necesarios y los tasaron en 192.382 rs. El cantero Fermín de Acha y el carpintero Fermín de Larraínzar lo elevaron a 330.889 rs. por ser su proyecto algo más complejo. Fueron llevados a cabo por 312.550 rs.

Los mencionados Olasagarre y Oloriz levantaron 4 casas, sala capitular, secretaría, torre y parte del tejado de la iglesia, que importaron 100.858 rs. Después, varias casas incendiadas, el molino… todo por 163.582 rs. En 1728 se nombró a Juan de Larrea, maestro de obras, y a José Jáuregui, carpintero, para que reconociesen lo recientemente ejecutado. Se habían hecho obras por valor de 149.052 rs.

Por estos años el rey cedía el caudal que el priorato debía pagar de subsidio y excusado durante un quinquenio con el fin de ayudar a las

[3] AHN: Cons. legs. 16.054, 16.059, 16.064, 16.066, 16.075, 16.078, 16.082, 16.084 y 17.111. Clero, leg. 4.899.

anteriores construcciones. Los canónigos solicitaron su prórroga, junto con la cesión del producto de algunos beneficios, hasta completar las obras y reparos. Faltaban 98.806 rs. para concluirlos. Con todo, el obispo de Pamplona se mostró duro frente a la petición de los canónigos. Las rentas de Roncesvalles eran pingües, de 12.000 a 20.000 pesos anuales. El priorato valía más de 3.000 ducados y las canonjías cerca de 300 ducados [4].

II. Intervenciones en la segunda mitad de siglo

Una de las principales causas de la lentitud de las obras o su paralización se encontró en el crónico enfrentamiento que mantuvieron la comunidad y su prior. Los canónigos se resistieron a cumplir la real cédula de 1763 sobre nombramiento de oficios. Al año siguiente se firmaba una concordia que sirvió para poco. En 1771 eran designados dos comisionados para arreglar las diferencias. Fueron redactadas nuevas constituciones. Una década más tarde se intentaba reformar estos últimos estatutos. Con las constituciones de 1785 se creía que quedarían resueltas las disputas que venían arrastrándose de mucho tiempo atrás.

A mediados de siglo se aseguraba que los gastos se centraban en la manutención de peregrinos y la construcción de una sacristía. El hospital estaba reconstruyendo, a su costa, dos casas de los capitulares pues las existentes resultaban muy estrechas. Las cuentas pertenecientes a su tercio dieron el siguiente resultado:

1620.....	18.825 ducados
1640.....	19.987 ducados
1660.....	13.381 ducados
1680.....	20.572 ducados
1700.....	30.675 ducados
1720.....	31.089 ducados
1740.....	31.108 ducados
1760.....	27.258 ducados
1770.....	45.579 ducados

[4] SARASA, H., *Roncesvalles. Reseña histórica de su Real Casa y descripción de su contorno,* Pamplona, 1878.

Otra relación nos detalla, en reales, tanto la renta común o general como la parte correspondiente al hospital:

Año	*Renta común*	*Total renta del hospital*
1773	105.266	53.175
1774	93.207	40.558
1775	105.060	45.748
1776	106.419	41.628
1777	104.724	50.390
1778	132.764	55.393
1779	113.764	50.514
1780	115.490	50.286
1781	124.562	56.468
1782	118.513	55.694
1783	129.003	58.614
1784	143.230	63.873
1785	159.726	71.345
1786	153.432	72.198
1787	151.326	65.939
1788	133.380	56.776
1789	153.629	64.918
1790	158.564	71.569
1791	160.842	70.735
1792	168.305	74.314
1793	166.515	73.138
1794	122.715	55.046
1795	130.174	57.508
1796	98.315	44.001
1797	125.839	54.544
1798	124.520	61.651
1799	120.917	55.749
Total		**1.571.381**

Como puede verse, las rentas fueron en constante aumento a lo largo de la segunda mitad de siglo, con una pequeña reducción en sus últimos años, tiempo de guerras. Sin embargo, el gasto con los peregrinos no estuvo en relación con estos ingresos sino en continua disminución, posiblemente debido en buena parte a la reducción del número de los asistidos. Es cierto que, en 1789 y 1790, los gastos aumentaron notablemente, pero, después y hasta finalizar el siglo, el peregrinaje (o al menos lo gastado con ellos) se reduce a nada. Los siguientes números lo demuestran:

Año	*Dinero gastado con los peregrinos (En rs.)*
1773	7.754
1774	9.376
1775	9.058
1776	7.128
1777	7.128
1778	6.523
1779	6.169
1780	5.388
1781	4.533
1782	5.434
1783	7.683
1784	7.184
1785	5.654
1786	5.858
1787	5.157
1788	5.831
1789	14.913
1790	15.478
1791	9.667
1792	485
1793	21
De 1794 a 1796 (guerra)	0
1797	34
1798	113
1799	50
Total	**147.271**

A estas cifras habría que sumar 259 rs. gastados en ayudar a estudiantes y 14.200 invertidos con los enfermos asistidos en el hospital.

Todavía por estos años se recordaba «ha habido una furiosa quema en la fábrica de la real casa acaecida en el año 1724». Quedaban las secuelas, la principal la reconstrucción de sus edificios, que estaba siendo muy lenta por falta de recursos.

En 1783 el arquitecto José Poudez, comisionado para la dirección de las obras reales de fortificación de la frontera, se encargaba de los trabajos. El conjunto de edificios debía ser levantado cerca y comprender 20 celdas separadas con su cocina y refectorio, correspondiente a una casa conventual «decente y moderada que sea propia de montaña conforme a la costumbre regular y racional del país». Reconoció el terreno más a propósito para reedificar casa común de los canónigos, contigua a la iglesia donde en tiempos pasados había existido otra casa-convento. Tomó varias medidas sobre bóvedas, subterráneos… con el fin de evitar la humedad en un país tan lluvioso. Formó planos y lo presupuestó en 345.800 rs. Admitió algunos cambios propuestos por el cabildo.

Como puede verse por las trazas que damos a conocer, la reconstrucción quedó plasmada en cuatro dibujos. Los tres primeros sobre obras en las respectivas plantas y el cuarto muestra la fachada de los edificios más meridionales. En los primeros aparece lo todavía existente de las antiguas construcciones así como las nuevas obras que debían ejecutarse y que lo completarían: celdas, casa prioral, hospital y oficinas. Las primeras trazas manifiestan el emplazamiento de la colegiata en el centro del conjunto de edificaciones, tras ella la sacristía y pegante la amplia capilla de San Agustín. Haciendo simetría, el claustro. El oratorio de Santa Catalina se encontró entre las celdas y refectorio. Al norte de la colegiata, el complejo hospitalario.

La fachada corresponde al conjunto de nuevos edificios que iban a levantarse al sur para viviendas y servicio de los canónigos. Sigue el modelo de los palacios franceses barrocos con un cuerpo central flanqueado por dos alas iluminadas con numerosas ventanas y claraboyas. Los ingresos son tres en cada cuerpo. La pronunciada cubierta estuvo exigida por tratarse de una zona muy lluviosa. Todo con la mayor simetría.

El texto que lo acompaña precisaba que la intervención en la colegiata dejaría sus muros a imitación de sillería y se remodelarían los óculos, arcos y capiteles del presbiterio. Sin duda una idea lamentable por lo desacertado del proyecto.

Las cuentas de 1785-1786 hacen constar numerosas obras en saneamiento de la colegiata, acondicionamiento interior, la talla de un nuevo retablo para las reliquias y mucha intervención en las viviendas de los canónigos. También se menciona la obra de la capilla de San Agustín, torre y retablo. Por el proyecto y dirección de estos trabajos, se le pagaron a Poudez 1.352 reales.

Continuaron las disensiones dentro de la comunidad que mantuvieron paralizadas las obras. El último pleito entre el prior y los religiosos venía arrastrándose desde hacía 16 años. Que de nuevo fuera visitado el convento, se pedía en 1788.

Las obras avanzaron muy poco. En 1792 el complejo edificado se encontraba mal por la ruina general que amenazaba a pesar de que el hospital disponía de suficientes medios para reedificarlas de nuevo.

III. Guerra contra la Convención. Ocupación del monasterio y deterioros

La guerra llegó a Navarra en marzo de 1793 y se prolongó hasta 1795. El ejército francés propagó por los pueblos ocupados una epidemia de tifus y llevaron a cabo una destrucción general. Los hechos ocurrieron bajo el priorazgo de Felipe Rubín de Celis, personaje de carácter un tanto violento e inconsiderado en continuado enfrentamiento con la comunidad [5].

En 1793 era abandonado el monasterio, incautado por las tropas españolas. La comunidad marchó a Villaba y desde allí a Corella y Olite, portando consigo la imagen de Nuestra Señora. Por la aproximación del peligro de la guerra, también se llevaron el archivo y el dinero. Había depositados 4.960 ducados. Estuvieron fuera de Roncesvalles hasta que volvieron a ser ejecutados los reparos más imprescindibles [6].

El arriba mencionado arquitecto, José Poudez, informó sobre el estado en que había quedado la iglesia, hospital y demás edificios a consecuencia de la guerra. Ideó y presupuestó la reedificación de las casas de los canónigos que habían servido de cuarteles. También era preciso concluir

[5] Rojo Vega, A., y Riera Palmero, J., *Epidemias, hospitales y guerra en Guipúzcoa y Navarra a finales del siglo XVIII (1793-1795),* Salamanca, 1983. García-Sanz Marcotegui, A., y Zabalza Cruchaga, M.A., «Consecuencias demográficas de la Guerra de la Convención en Navarra. La crisis de mortalidad de 1794-1795», en *Príncipe de Viana,* 1983, pp. 63-87.

[6] Ibarra, J., *Historia de Roncesvalles,* Pamplona, 1935.

el nuevo hospital que estaba construyéndose bajo su dirección, comenzado en 1792. En Valcarlos había que reconstruir o reparar diversas casas, la venta de Gorosgaray y numerosas bordas. Era preciso habilitar el interior de la iglesia de San Salvador de Ibañeta con sus retablos y altar demolidos para instalar allí un cuartel, así como otros trabajos menores. Total, se necesitaban 789.024 rs.

De nuevo dicho arquitecto, junto con el maestro de obras Pedro Ángel de Azanza, informaron que desde que los franceses se hicieron con aquella tierra, dieron fuego a iglesias, ermitas, casas, bordales (chozas)… La reedificación de la iglesia de Valcarlos, 3 ermitas, 125 casas y 205 bordas, costarían 1.636.509 rs.

En 1796 se aseguraba que en la colegiata se habían cometido las mayores maldades y sacrilegios. Los franceses despojaron de bronces los altares y se llevaron las verjas y cuanto yerro existía en el altar mayor y colaterales, dañando las columnas para arrancarlos; los púlpitos estaban demo lidos, no habían quedado reliquias, faltaban imágenes, órgano, sillería, las capillas habían servido de cocina, estaban rotas las campanas y abiertos los sepulcros de los reyes Sancho el Fuerte y su mujer y rotas sus estatuas. La casa rectoral amenazaba ruina, las fuentes inservibles y los montes maltratados. Por todo ello era imposible reunir a sus individuos en el santuario.

En verano de dicho año Poudez decía haber reparado la iglesia mayor, edificios y oficinas. Había en el día 17 casas concluidas y hábiles y otras ocho a mitad de su construcción. «En la iglesia se han ejecutado varias obras de consideración» y las que faltaban se acabarían pronto. Lo mismo el hospital, que estaba a punto de ser concluido, en el que se llevaban invertidos unos 12.000 pesos. En el término de dos meses podría quedar la mayoría perfecta.

Sin embargo, otro informe aportó una visión muy distinta por estar casi todo atrasado. En las obras de reparos trabajaban 14 albañiles y peones, 24 carpinteros y un escultor. El proyecto de Poudez no había sido llevado a cabo del todo. En el altar faltaban las imágenes y mucho por componer: retablos, púlpitos y órgano. La sillería del coro había sido tallada de nuevo a base de tablas de pino lisas. La sacristía disponía de un oratorio, el claustro principal aparecía maltratado por el fuego, la capilla de San Agustín no tenía retablo y servía entonces de almacén de tablas, y la casa prioral mal acondicionada, el hospital sin cama alguna, inhabitable, y otras casas junto con el mesón, estaban sin terminar. Y

concluía, irónicamente, el informante exponiendo que en Roncesvalles solo vivía el canónigo Juan Esteban de Munárriz, encargado de seguir los trabajos y «que tiene una criada de edad de 22 años y bien parecida».

El 29 de agosto de 1796 se ordenaba el retorno de la comunidad a Roncesvalles y que el obispo de Pamplona acudiese a reconsagrar la iglesia.

Al año siguiente volvían a recordarse las obras y reparos necesarios para su remate. «Se acordó que se reedifiquen y pongan corrientes las 4 casas canonicales que están en la plaza arruinadas por un incendio» y, también, la casa mesón y las otras, según el citado proyecto de José Poudez. Que se reconstruyese la venta de Gorosgaray, pero no la basílica de Ibañeta. Que las campanas las fundiese el campanero José Marcout, vecino de Pamplona, pues estaban quebradas.

El dinero necesario se sacaría del arca del hospital, aunque a esto se opuso el prior, quien, además, se quejó de la insubordinación de los canónigos. Seguía sin haber la paz suficiente en la comunidad. Estos le acusaron de resistencia a la saca de dinero para las obras, contra la orden real. El prior contraatacó, eran los canónigos los que habían despojado a la colegiata de todas sus alhajas.

A fines de siglo se solicitaba la secularización del monasterio con el fin de conseguir la paz pues se llevaban más de 200 años en pleitos por intereses o por reformación de la vida conventual.

IV. Tiempos modernos

Tras la guerra y dura crisis social y económica de inicios del siglo XIX, el complejo hospitalario y monacal se encontraba en completa decadencia. En el año 1800 se exponía al Consejo «en su institución primordial útil y santo, pero ya en el día inútil y perjudicial enormemente». Las ideas revolucionarias francesas estaban bien presentes. Al año siguiente se formaba un plan general de administración de las rentas de la Real Casa y monasterio de Nuestra Señora de Roncesvalles. Todas las rentas eran reunidas en una masa común, desapareciendo la tradicional división en tres partes. En su artículo 18 se detallaba que las viviendas del prior y canónigos serían reparadas a costa de dicho común pero todas aquellas obras no necesarias sino de comodidad o adorno correrían por cuenta de dichos particulares. En 1802 la Diputación de Navarra solicitaba que fuera incorporado perpetuamente el tercio de las rentas del hospital a la Universidad de Pamplona. No se accedió a la petición.

Según las constituciones de 1804 la abadía debía contribuir para la crianza de niños expósitos de Pamplona con 12.000 rs. anuales. Había sido uno de los más antiguos y primeros sentidos benéficos de Roncesvalles. Desde ahora esta limosna fue declarada voluntaria.

La inmediata guerra de Independencia y la revolucionaria época de la primera mitad del siglo explican el que las obras fueran lentas, incompletas y no finalizaran en todo él. Al menos se consiguió disponer de una nueva sacristía moderna, espaciosa y alegre.

En 1831 existían quejas de que habían disminuido grandemente las rentas.

La colegiata ha sufrido en tiempos cercanos una torpe y lamentable intervención que ha alterado, aún más, su primera situación. Hoy el monarca fundador descansa en la sala capitular.

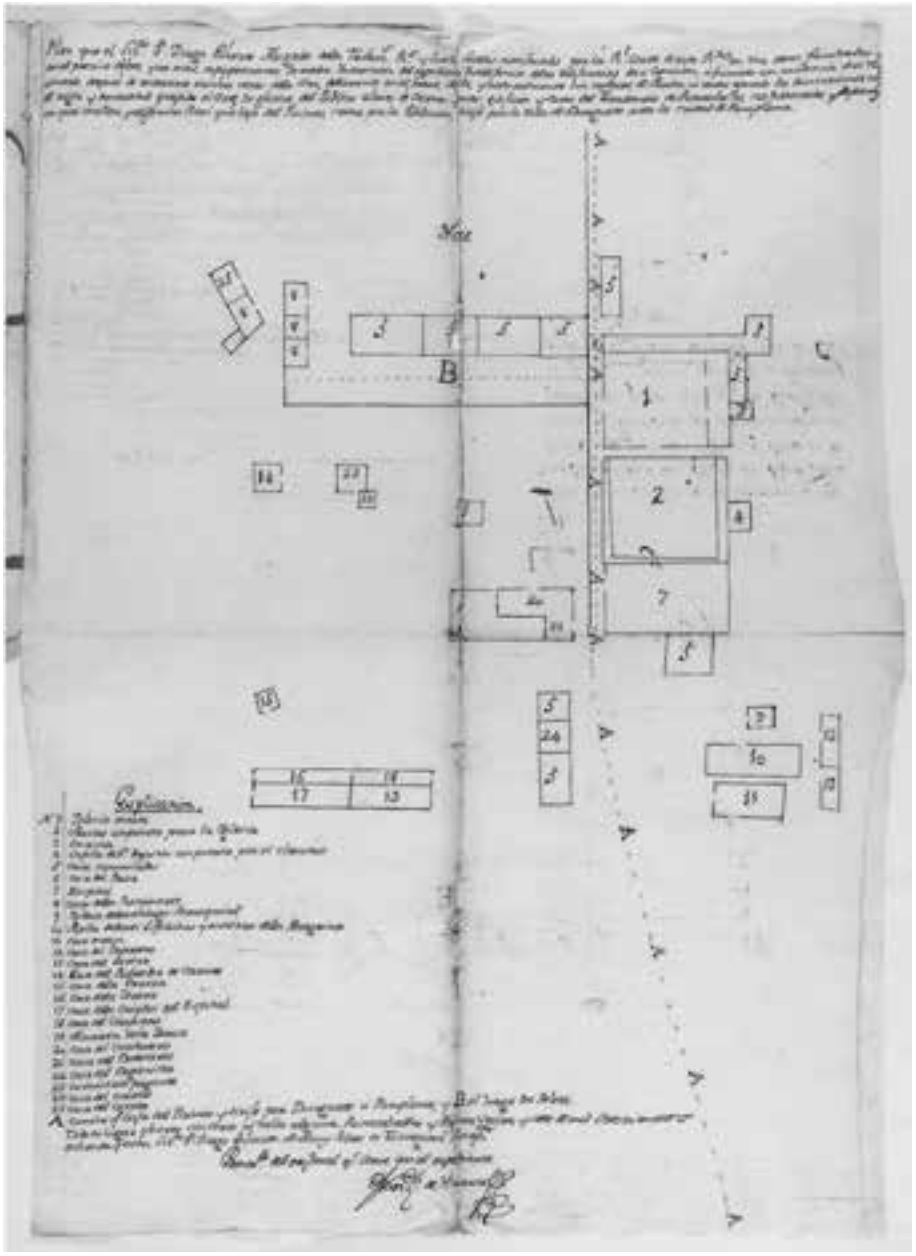


FIG. 1. Croquis del conjunto de edificios del santuario. España. Ministerio de Cultura. Archivo Histórico Nacional. Consejos, 16.059.

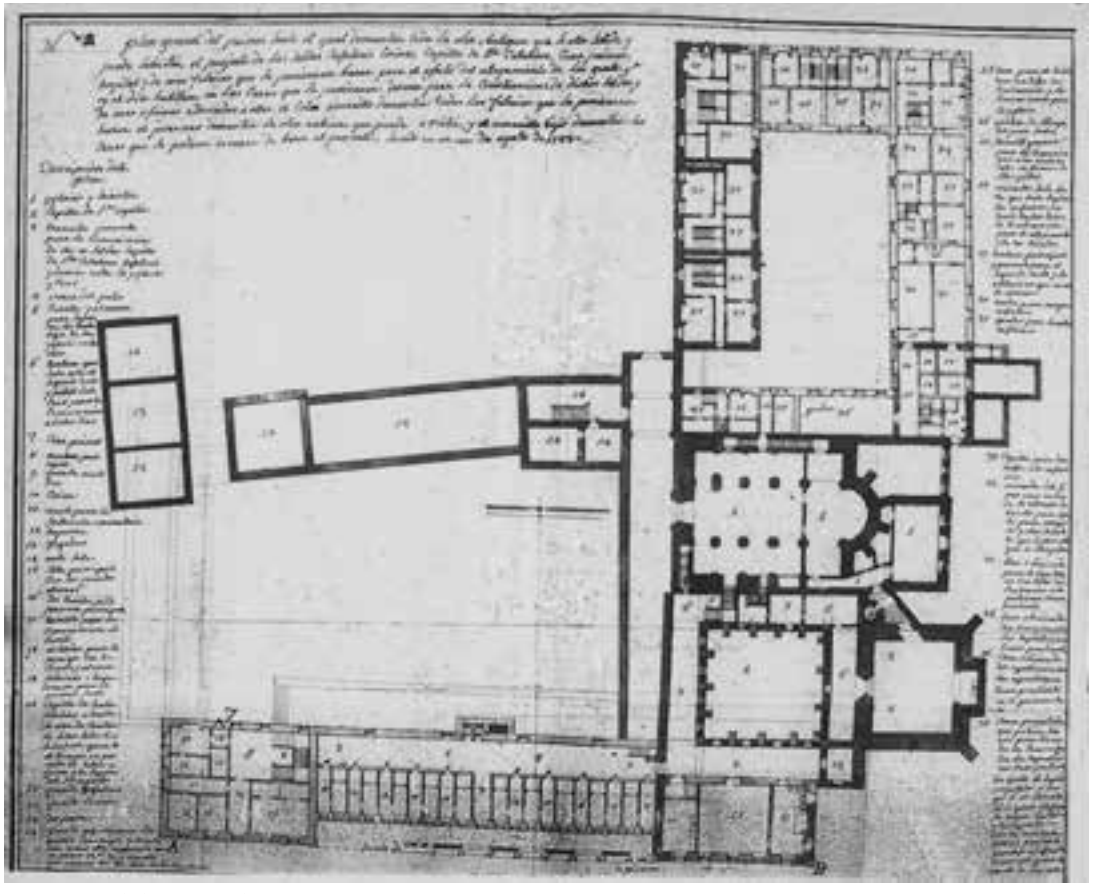


FIG. 2. Trazas de la primera planta.

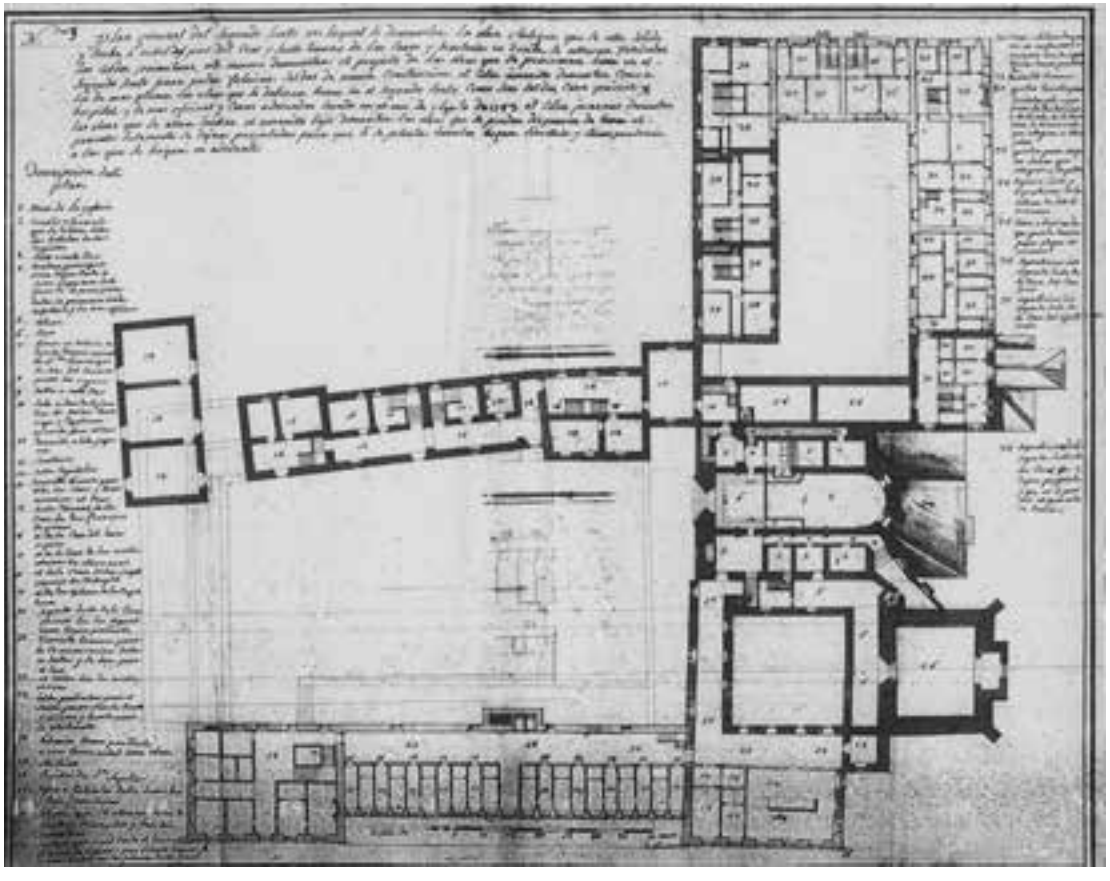


FIG. 3. Dibujo de la segunda planta.

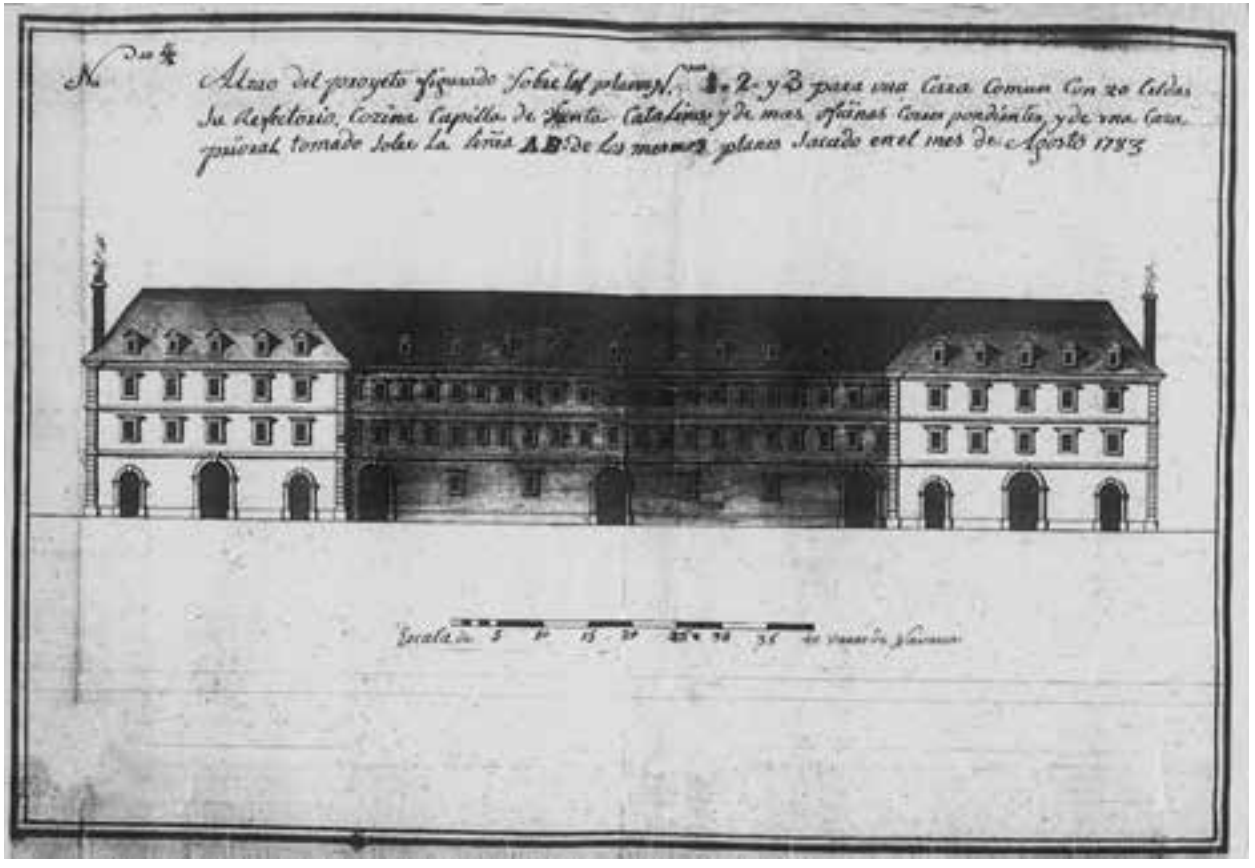


FIG. 4. Fachada principal de la casa de la Comunidad.

Una obra olvidada de Pablo Serrano

Manuel García Guatas*
Universidad de Zaragoza

Resumen

En 1963, el escultor Pablo Serrano realizó un bajorrelieve en bronce para el edificio del Centro de Estudios Hidrográficos del Ministerio de Obras Públicas, proyectado por Miguel Fisac, pero no figura en los catálogos de su obra y ha permanecido prácticamente olvidado hasta ahora.

Palabras clave

Escultura de los años sesenta, Pablo Serrano, Miguel Fisac.

Abstract

In 1963, the sculptor named Pablo Serrano carried out a bronze bas-relief for the Hydrographics Academy building from the Public Works Department, designed by Miguel Fisac, but it doesn't appear on his work's lists and it's almost remained forgotten so far.

Keywords

60's sculpture, Pablo Serrano, Miguel Fisac.

Una obra desconocida, al menos para Aragón, que más bien hay que considerar olvidada hasta ahora en los recientes estudios y catálogos sobre su obra, aunque, por extensión, se puede decir para toda la bibliografía ya en vida del escultor. Pero parece que Pablo Serrano tampoco tuvo mucho aprecio por esta obra, que, por diversos motivos, no citará ni recordará. Por un lado, el encargo escultórico inicial, que él propuso que fuera una obra mayor, y por otro también político, como veremos, pues rehusó asistir al acto inaugural.

* Es catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Este artículo ha sido realizado desde el proyecto de investigación *Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública,* financiado por la Diputación General de Aragón. El autor agradece a la directora del IAACC «Pablo Serrano», Marisa Cancela, las facilidades para acceder a sus archivos, así como al subdirector general de Programación Técnica y Científica del Ministerio de Fomento, Manuel Echeverría, la información fotográfica y otras noticias sobre el Centro de Estudios Hidrográficos.

Se trata de un relieve en bronce que se encuentra desde hace casi medio siglo en el vestíbulo de la entrada del Centro de Estudios Hidrográficos que el Ministerio de Fomento edificó en Madrid, en la orilla izquierda del Manzanares, junto al puente de Segovia, en el paseo bajo de la Virgen del Puerto [1]. El edificio de siete plantas, de diáfana arquitectura funcional, tanto en sus volúmenes exteriores como en la articulación de los espacios interiores y en la espectacular nave para el Laboratorio de Hidráulica, cubierta con un original sistema de vigas-hueso en hormigón, había sido construido por Miguel Fisac, quien, como es sabido, fue el arquitecto que más obras artísticas le encomendó a Serrano para sus edificios religiosos [2].

Este bajorrelieve es una estela de grandes dimensiones, 3,20 m de alto por 1,19 de largo y un grosor de unos 10 mm, modelada y fundida en bronce dorado y anclada a la pared frente a la puerta principal del edificio.

Pablo Serrano lo concibió como una plancha para un grabado y lo organizó en cinco registros verticales que decoró mediante formas incisas o en bajorrelieve con motivos de la naturaleza muy simplificados –casi como espejismos de la realidad–, como esas líneas onduladas a modo de tierras de labrantío alomadas y, al lado, un árbol grande y otros cinco pequeños en perspectiva, gravas, tierras, formas rayadas apretadas en la parte derecha, como si fueran dos campos de mies superpuestos, y una especie de doble arpón en diagonal, grabado precisamente encima de la placa con la inscripción que se incrustó, de manera algo forzada y tosca, dentro de este relieve, en su parte izquierda.

Resolvió Serrano la composición del bajorrelieve aludiendo a paisajes agrarios con formas elementales, coincidentes con algunos de los motivos que utilizó el pintor Juan Ignacio Cárdenas para decorar con una pintura mural y un panel cerámico otros espacios de la planta baja del edificio, próximos al relieve de Serrano. Al año siguiente, este artista realizará la decoración mural del pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York de 1964.

Un relieve de texturas como las que producían por esos años, por ejemplo, la pintura abstracta en los lienzos de Juana Francés o la escultura

[1] Prado Pérez del Río, J. (dirección) y AA.VV., *El Centro de Estudios Hidrográficos del CEDEX. La Casa del Agua. 40 años a orillas del Manzanares,* Madrid, 2003, Ministerio de Fomento y Ministerio de Medio Ambiente. El relieve de Pablo Serrano se reproduce en la p. 37.

[2] Ara Fernández, A., «Pablo Serrano: el anhelo de un arte unitario», *Archivo Español de Arte,* Madrid, 2007, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, n.º 320, octubre-diciembre, pp. 411-422.

en los relieves broncíneos del joven Xavier Corberó, o en Serrano, las huellas de ladrillos ensamblados y otras rugosidades con que modeló la serie de *Bóvedas para el hombre,* expuestas el año anterior en la Bienal de Venecia, o las *Lumínicas.*

El encargo le había sido hecho a Pablo Serrano en marzo de 1963. Debió de proponer una escultura mayor que no fue aceptada por el elevado coste, debiendo circunscribirse a hacer una placa conmemorativa, tal como le explicaba el secretario general del centro:

> Querido amigo: Te devuelvo el número de tu revista que tuviste la amabilidad de prestarnos para información del Sr. Ministro [Jorge Vigón]. Me temo que nuestra bien intencionada maniobra ha fracasado porque el Ministro me encargó que te dijera que no tenemos bastante para pagar una obra de arte de esa categoría.
>
> Así pues, de momento, el encargo habrá de limitarse a la placa conmemorativa, la descripción de cuyo proyecto agradó a nuestro Ministro[3].

Le fueron abonadas 74.580 pesetas, en tres plazos, que se cumplieron puntualmente en octubre de ese mismo año. En la nota *post scriptum* de la última carta el secretario general del centro le decía a Pablo Serrano: «quisiera que te dieras una vuelta, porque ha saltado el barniz de la soldadura de la inscripción al resto de la placa y está aquello un poco feo».

La placa en bronce con la inscripción redactada en elegante latín epigráfico con letras capitales fue colocada en una escotadura que se había dejado o hecho previamente en la parte izquierda del relieve de bronce, donde se encajó mediante soldadura, que seguramente no debió de ser del agrado del escultor.

Reza así:

HAS ADSIDVI LABORIS AEDES VBI AQVARVM CVRATORVM CONLEGIVM
VG CENTRO DE ESTVDIOS HIDROGRAFICOS DICTVM SVO MAGISTRATV
INSTITVTVM AD REM HYDRAVLICAM AMPLE VBERRIMEQ GERENDAM
SEDEM HABERET
FRANCISCVS FRANCO HISPANORVM DVX
FIERI IVSSIT IDEMQ PROBAVIT DIE XVIII MEN IVL ANN MDCCCCLXIII A I D

[3] Archivo Pablo Serrano. Correspondencia. IAACC. Zaragoza. Cuando recibió Pablo Serrano el encargo, era ministro de Obras Públicas Jorge Vigón, que había sido teniente general, Premio Nacional de Literatura en 1950 y notorio monárquico, simpatizante de don Juan de Borbón.

Pero ahora, como es precepto de la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, de Memoria Histórica, la Comisión Técnica de Expertos, creada por el Ministerio de Cultura (Orden CUL, 2009, de 19 de febrero) para la aplicación de la misma, analizó, a propuesta del Ministerio de Fomento, este vestigio epigráfico de exaltación de Francisco Franco, «hispanorum dux», o sea, caudillo de los españoles, e informó a la comisión interministerial que debía ser suprimida dicha alusión tan directa y personal al dictador, proponiendo la siguiente redacción sustitutiva para la nueva placa que deberá colocarse en el lugar de la anterior[4].

Versión actual propuesta:

HAS ADSIDVI LABORIS AEDES VBI AQVARVM CVRATORVM CONLEGIVM
VG CENTRO DE ESTVDIOS HIDROGRAFICOS DICTVM
AD REM HYDRAVLICAM AMPLE VBERRIME Q GERENDAM
SEDEM HABERET
FIERI IVSSVM ATQVE PROBATVM EST DIE XVIII IVL ANN MDCCCCLXIII A I D

Su traducción:

SE ORDENÓ ERIGIR ESTE EDIFICIO DESTINADO A UN TRABAJO
CONSTANTE, A FIN DE QUE EL COLEGIO DE LOS ENCARGADOS DE
LAS AGUAS, LLAMADO EN LENGUA VERNÁCULA CENTRO DE ESTUDIOS
HIDROGRÁFICOS, TENGA UNA SEDE PARA PODER GESTIONAR
GENEROSA Y FRUCTÍFERAMENTE LOS RECURSOS HÍDRICOS,
Y SE INAUGURÓ EL DÍA 18 DE JULIO, EN EL AÑO DEL SEÑOR 1963

No deja de ser chocante que en ese mismo año y en la misma fecha de tan intenso recuerdo político como la del 18 de julio se inaugurasen a la vez el edificio y este bajorrelieve con la placa conmemorativa y, en los antípodas geográficos, un monumento realizado también por Serrano de homenaje de Puerto Rico a los republicanos españoles exilados, consistente en una de sus acogedoras *Bóvedas para el hombre,* descubierta en ese mismo día en el campus de la universidad puertorriqueña en Río Piedras.

Visto así, no debía de sentirse cómodo asistiendo a la inauguración presidida por Franco. Se inventó una excusa para no asistir, pero fue detectada enseguida por el secretario del Centro de Estudios Hidrográficos, Rodolfo Urbistondo, amigo que le gestionó este encargo, quien

[4] Para la redacción latina de la nueva inscripción, la comisión se asesoró de la profesora de Filología Clásica de la Universidad de Zaragoza, Ana Isabel Magallón.

en el *post scriptum* de la carta de 22 de agosto de 1963 le decía sin rodeo alguno: «Me ha hecho sonreír tu excusa por tu ausencia. Sabes que fuiste invitado personalmente, como correspondía al artista. Se te echó mucho de menos».

Pero él sí que echaría de menos no haber estado en el acto de homenaje en la Universidad de Puerto Rico a los ilustres exilados republicanos, pues su corazón e imagen de artista internacional estaban allí, más que en esta inauguración, acompañando al general Franco, al ministro de Obras Públicas y su séquito, y más atento, por la documentación que conservó, a que le abonaran con puntualidad los plazos del pago de su trabajo, como diligentemente hizo el ministerio.

Una obra, esta de Serrano, relacionada también con el nombre de un reputado profesional como fue el ingeniero Manuel Lorenzo Pardo, tan admirado en Aragón –hijo adoptivo de Zaragoza– por sus estudios hidráulicos y económicos sobre el Ebro, reunidos algunos bajo el título tan elocuente de *La conquista del Ebro* (1931), que había sido el primer director de este centro, creado siendo ministro de Obras Públicas Indalecio Prieto, cuya estatua monumental (1984) ante la fachada del ministerio será una de las últimas obras de Pablo Serrano.

FIG. 1. Madrid. Centro de Estudios Hidrográficos por Miguel Fisac, en 1963.

FIG. 2. Bajorrelieve de Pablo Serrano, 1963, en el vestíbulo.

FIG. 3. Detalle de la inscripción epigráfica incrustada en el relieve.

FIG. 4. Detalle de las tierras labradas y de las espigas.

FIG. 5. Detalle de la pintura mural de J.I. Cárdenas.

FIG. 6. Pintura mural de Cárdenas en el Centro de Estudios Hidrográficos, 1963.

Burguesía británico-irlandesa y patrocinio artístico en Canarias durante el siglo XVIII. Nuevas consideraciones sobre Bernardo Valois (1663-1727) y su entorno[1]

Juan Alejandro Lorenzo Lima
Doctor en Historia del Arte. Universidad de Granada

Resumen

Las actividades de patrocinio promovidas en Canarias a lo largo del siglo XVIII cuentan con un referente significativo en la dedicación de la clase burguesa a las mismas, aunque durante esa época fue notorio el caso de los extranjeros que se avecinaron allí para responder con garantías a asuntos de índole comercial. Su preeminencia en la sociedad isleña se reflejó en varias iniciativas o actuaciones, destacando entre ellas una atención constante a la Iglesia y a procurar un estatus de mayor preponderancia para sus descendientes. En este contexto el irlandés Bernardo Valois constituye un ejemplo excepcional por la variedad de sus acciones y por el papel que adquirió a la hora de amueblar sus residencias principales o la capilla familiar de San Patricio (propiedad suya desde la década de 1690, existente en la parroquia principal del Puerto de la Cruz). Este artículo plantea una nueva lectura sobre dicho fenómeno.

Palabras clave

Patrocinio, Irlanda, Tenerife, Islas Canarias, comercio, burguesía, familia Valois.

Abstract

The activities promoted in the Canaries sponsorship throughout the eighteenth century have a significant reference in the dedication of the bourgeois class to them, although during that time was notorious for foreigners to come there to answer satisfactorily matters of a commercial nature. Its dominance in the island society was reflected in several initiatives or actions, highlighting among them a continuing commitment to the Church and seek a status of superiority to their offspring. In this context the Irish Bernardo Valois is an exceptional example of the variety of their actions and the role it acquired when furnishing

[1] Este artículo recoge ideas planteadas en la comunicación que presenté al congreso *España y las islas Británicas en el largo siglo XVIII* (Barcelona, diciembre de 2009), cuyo contenido ha permanecido inédito hasta ahora por no editarse actas o memoria del mismo.

their primary residences or family chapel of St. Patrick (his property since the 1690s, existing in the main parish Puerto de la Cruz). This article presents a new interpretation of this phenomenon.

Keywords

Patronage, Ireland, Tenerife, Canary Islands, trade, bourgeoisie, Valois family.

En junio de 1729 la isla de Tenerife vivió una situación atípica pues, como es sabido, la cédula firmada por Felipe V unos meses antes ordenaba la expulsión de herejes y extranjeros que se habían avecinado de un modo irregular en el Archipiélago [2]. El clima de animadversión que existía entre las coronas española e inglesa propició en gran medida esta resolución, pese a que sus efectos tuvieron consecuencias inesperadas si atendemos a la participación de dicho colectivo en el todavía boyante comercio con América. No en vano, la orden cita una prohibición expresa de que disfrutaran «la permisión concedida a esta isla en el tráfico a Indias». Su presencia era crucial allí para la actividad mercantil y, como expresaron los regidores tinerfeños en una junta celebrada entonces,

> no hay noticia de que lo compongan herejes sino extranjeros que vienen buscando donde vivir por ese mundo y como España es la madre general de las naciones y esta isla forma parte suya todos hallan buena vecindad en ella.

Es más, ratifican que hablaban con displicencia de su patria y de que no llegaron «con el fin de echar a perder las buenas, limpias y nobles familias de la isla como se ha experimentado en algunos casos», aunque al mismo tiempo otros mantuvieron con respeto las costumbres de su tierra de origen «sin ser grandes sujetos ni lo que ellos son» [3].

El asunto fue muy problemático y originó un debate importante en sesiones convocadas por el cabildo local entre junio y julio de ese año, informando puntualmente de que si cumplían la disposición real «se sigue

[2] La Real Orden fue publicada en Sevilla el 14 de febrero de 1729 y el cabildo de la isla tuvo conocimiento de ella por medio del capitán general marqués de Vallehermoso, aunque contaba con un precedente en otra cédula que el mismo Felipe V firmó en Madrid el 20 de julio de 1728. Noticias de su recepción en Archivo Municipal de La Laguna (en adelante AMLL): Actas Capitulares. Oficio II, libro 22, f. 94v (sesión de 3/VI/1729).

[3] AMLL, Fondo Ossuna. Caja 9. Papeles de Anchieta y Alarcón. 0-9-2, ff. 147r-147v.

un gran perjuicio a la isla porque con ella acabará el comercio»[4]. La situación alarmó pronto a los afectados y ellos mismos elevarían instancia a los regidores laguneros, constando al menos peticiones de asilo firmadas por Bernardo Blanco y su mujer Isabel María Francis, Santiago Eduardo en calidad de esposo de Ana María de Roo y el alférez Nicolás Valois por sí y en nombre de Manuel Sturdy y Cornelio del Campo, «vecinos unos y naturales otros por haber nacido en estas islas como hijos de ingleses y otros diciendo gozar el fuero de naturaleza de esta isla»[5]. Una resolución posterior que fue sancionada por el rey en noviembre de 1733 solventaría el problema definitivamente, garantizando además los privilegios que dichos individuos disfrutaban en Tenerife como el resto de sus vasallos[6].

Este es solo un ejemplo de los muchos que podrían plantearse con el fin de demostrar la importancia alcanzada por británicos e irlandeses en Canarias durante la época Moderna, un hecho que no resulta extraño si tenemos en cuenta la apertura de las Islas hacia el exterior y su privilegiada situación en el Atlántico a la hora de rentabilizar el comercio con el Nuevo Mundo. La historiografía ya insistió en estas cuestiones con anterioridad[7] y, a pesar de que todavía no se han aclarado episodios de su labor mercantil, lo relativo a la cultura que emanaba de dichas transacciones y al patrocinio de las artes sigue siendo una tarea pendiente para el conjunto de historiadores locales. Nuevas propuestas intentan solventar esa carencia con estudios parciales, pero ni aun así se ha obtenido una visión de conjunto. Con frecuencia el trabajo de archivo arroja algo de luz sobre el tema e invita a plantear unas conclusiones más genéricas, aunque lamentablemente con ellas no superamos la enumeración de bienes adquiridos por comerciantes foráneos a la hora de decorar sus residencias principales o los espacios de culto que habían instituido junto a otros coterráneos en parroquias, ermitas y conventos de clausura. Así lo reflejan publicaciones previas de Guimerá Ravina o de Con-

[4] AMLL, Actas Capitulares. Oficio I, libro 35, ff. 9r-11v (sesiones de 4/VII/1729 y 29/VII/1729); y oficio II, libro 22, ff. 94r, 95r-96r (sesiones de 3/VI/1729 y 27/VI/1729).

[5] AMLL, Fondo Ossuna. Caja 9. Papeles de Anchieta y Alarcón. 0-9-1, ff. 76r-76v.

[6] Fajardo Spínola, Francisco, *Extranjeros ante la Inquisición de Canarias en el siglo XVIII,* Las Palmas de Gran Canaria, 1982, pp. 16-17.

[7] La bibliografía sobre el tema es amplísima, pero al menos deben recordarse dos trabajos que ofrecen novedades por su planteamiento metodológico. Cfr. Guimerá Ravina, Agustín, *Burguesía extranjera y comercio atlántico. La empresa comercial irlandesa en Canarias (1703-1771),* Santa Cruz de Tenerife, 1985; y AA.VV., *Canarias e Inglaterra a través de la historia,* Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

cepción Rodríguez, quienes resaltaron en su momento la personalidad del comerciante Bernardo Walsh y Carew (1663-1727) como un personaje clave a la hora de tratar dicho fenómeno[8].

En efecto, la biografía de este agente define los rasgos que caracterizaron a muchos extranjeros que se valdrían del arte y de su capacidad representativa para mostrar a sus vecinos el prestigio adquirido a través de la acción mercantil. Realmente no descubrimos nada nuevo en ello, pero sí resulta significativo que esa cualidad sea amoldada en todo a los gustos y preferencias del isleño. Como veremos luego con ejemplos puntuales, sus actuaciones más notables reflejan el acomodo a las exigencias de Canarias y obvian –o por lo menos tienden a olvidar– las prácticas más usuales en su tierra de origen. De ahí que dicho comerciante sea tan notable, pues a esa circunstancia se une la temprana cronología de sus intervenciones y el sentido devocional o piadoso que caracterizará cualquier obra auspiciada por él mismo y sus descendientes hasta bien entrado el Ochocientos[9]. El patrocinio de Bernardo Walsh o Valois centra este ensayo y con él pretendo establecer una aproximación nueva al tema, no sin deducir de ella cuestiones que puedan extrapolarse a sus compatriotas residentes en el Archipiélago durante el siglo XVIII.

Burguesía extranjera, religiosidad y patrocinio artístico

No resulta fácil conocer cuál fue la motivación que los comerciantes afincados en las Islas sentían al patrocinar obras de arte en un momento concreto, pero si abordamos su análisis con una perspectiva contextualizadora es lógico que respondan a fines muy distintos. Si se trata de piezas o inmuebles destinados al uso privado predominaba en ellos la autocomplacencia y el deseo de responder a un estilo de vida acorde a su estatus, mientras que si su fin era cultual el asunto se complica mucho más. En las creaciones que involucraron al estamento religioso primaban siempre verdaderos sentimientos de fe, aunque escondían también la manifestación de un prestigio que no contradijo en nada las estructuras jerárquicas del Antiguo Régimen o el afán que sus promotores sintieron de mostrar el poderío de la burguesía como boyante

[8] Guimerá Ravina, Agustín, *Burguesía extranjera…, op. cit.,* pp. 58-78; y Concepción Rodríguez, José, *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII,* Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp. 131-138.

[9] Fraga González, María del Carmen, «Patrocinio artístico de británicos e irlandeses en el Puerto de la Cruz», *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz* [catálogo de la exposición homónima], Puerto de la Cruz, 2001, pp. 20-25.

clase social. Lo atractivo del caso es que en torno a dichas obras se produjo la identificación de varios individuos que contaban con un origen común y veían en ellas auténticas señas de identidad. Así lo evidencia, entre otras, la capilla de San Patricio o *de los irlandeses* en la parroquia del Puerto de la Cruz, sobre la que luego volveré con detalle.

Nuevos ejemplos ilustran esa situación en Canarias, pero tienen un distintivo claro en el espíritu de clan que caracterizó a la descendencia de estas familias lejos de su tierra de origen. No cabe duda de que los Valois son un ejemplo paradigmático de ello en el Puerto de la Cruz hasta bien entrado el siglo XVIII, pero antes y después otros linajes obtendrían igual representatividad poseyendo el mismo origen británico o irlandés. Así, por ejemplo, los Cólogan se convirtieron en dignos sucesores suyos durante gran parte del Ochocientos y en Santa Cruz de Tenerife varias generaciones de las familias Forstall y Russell dinamizaron la actividad mercantil del puerto más próspero de la isla cuando concluía la época Moderna. A los primeros se debe la reactivación del comercio y de la cultura en el valle de La Orotava [10], mientras que el resto potenciaría actuaciones de interés en el convento de San Francisco de Santa Cruz [11]. No sorprende, por tanto, que años antes existiera en ese inmueble una imagen de San Patricio, costeada por el también irlandés Roberto de la Hanty con el fin de convertirla en devoción común para este grupo de extranjeros afincados en Tenerife [12]. Lo publicado hasta ahora sobre dichas intervenciones son apuntes sueltos que merecen un estudio en profundidad, puesto que su confrontación con varios documentos de la época y con la actividad de mercaderes europeos avecinados en otras islas como los apellidados Fau, Bini, Dugi, Forco y Casalon demostraría su verdadero alcance en un contexto favorable a la actividad empresarial.

Últimamente he llamado la atención sobre el vínculo mantenido por estas familias con las cofradías del Santísimo que radicaban en la parroquia de su lugar de residencia, algo que demuestra muy bien los afanes que se vienen describiendo. Pertenecer a colectivos de ese tipo implicaba ser reconocido en el ámbito más estricto de la feligresía, tal y co-

[10] Guimerá Ravina, Agustín, *Burguesía extranjera…, op. cit.,* pp. 83-94.

[11] Concepción Rodríguez, José, *Patronazgo…, op. cit.,* pp. 146-149.

[12] Inchaurbe Aldape, Diego, *Compilación de artículos referentes a las órdenes franciscanas de Canarias,* Las Palmas de Gran Canaria, 1973, p. 60.

mo plantean algunos ejemplos en concreto o su actitud ante ciertas situaciones. Al hilo de esta cuestión no debemos obviar que su cercanía a las funciones sacramentales resulta lógica por la forma que dichos comitentes tenían de entender el culto en sus tierras de origen. La religiosidad hispana les era incomprensible en ciertos aspectos y en cualidades donde se mezclaba el dramatismo con otros componentes de carácter lúdico-festivo, por lo que la devoción al Santísimo era un medio útil a la hora de desarrollar prácticas que guardaban una relación mayor con su formación y primer adoctrinamiento. A él se oponía, por ejemplo, el tradicional culto de las imágenes, el realismo de sus representaciones, las procesiones votivas o las fiestas y romerías que constituyeron en el pasado un referente de la sociedad isleña. De ahí que con la devoción eucarística podamos relacionar una serie de principios que contradijeron la lógica dominante durante el siglo XVII, eludieron el sentir común y, sobre todo, superaron la simpleza del hecho religioso para convertirlo en un testimonio de la Iglesia más culta que anhelaban ya los sectores acomodados del momento.

Algunos comerciantes asumieron sin problemas esa premisa y de ello da buena muestra su actividad en el seno de dichos colectivos. Nicolás Bernardo Valois (1706-1741), por ejemplo, donó a la cofradía del Puerto de la Cruz un báculo de plata para que los hermanos mayores lo portasen en sus celebraciones y recordaran el cargo desempeñado por él en 1727. Se trata de una pieza que posee inscripción alusiva al tema: *Lo Dio siendo Hermano M^{yor} D^{n} Nicolas B^{do} Valo^{is} añ^{o} de 1727,* oculta aún por una anilla de plata que conserva en el remate [13]. Este dato confirma una idea expresada ya por Álvarez Rixo durante el siglo XIX y prueba el interés que los Valois depositaron en la parroquia del lugar, a la que el mismo Nicolás Bernardo pudo ceder en 1729 un juego de ciriales de plata [14]. Su relación con la hermandad era tal que los responsables de la misma organizaron un oficio solemne por su alma en junio de 1741, después de ser enterrado en la capilla familiar de San Patricio [15]. En un

[13] Zalba González, Eduardo, «Las andas del Corpus del Puerto de la Cruz (siglos XVIII-XIX). Platería, mecenazgo y significación histórica», *Revista de Historia Canaria,* 189 (2007), p. 178.

[14] Al carecer de otros datos que avalen dicha donación me limito a exponer las referencias aportadas en su día por Ruiz Álvarez, Antonio, «En torno a la imagen del Gran Poder de Dios: los angelotes, el trono y la peana», *El Día,* Santa Cruz de Tenerife, 11/VII/1956, s/p.

[15] Archivo Histórico Diocesano de La Laguna (en adelante AHDLL): Fondo parroquial Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz, *Libro IV de entierros,* f. 44v.

contexto similar se ha probado la dedicación de miembros de las familias Forstall, Russell y Hanty a la cofradía existente en el templo matriz de Santa Cruz, cuyos bienes enriquecieron con donaciones de gran utilidad en la época [16].

El linaje de los Sturdy ilustra mejor este aspecto a través de varias generaciones. Se trata de comerciantes originarios de Inglaterra y residentes al mismo tiempo en La Laguna y el Puerto de la Cruz, aunque el patriarca de la familia Juan Sturdy (…1685-1728) debió de instalarse en la antigua capital de la isla hacia 1685. Hasta hace poco tiempo olvidados [17], su protagonismo en el escenario insular resulta obvio a través de noticias que refieren una dedicación constante a las cofradías sacramentales y por ello se convierten en el distintivo más claro de esta dinámica. Sabemos que Juan Sturdy hizo donación de varias piezas de plata a la hermandad del templo de la Concepción en La Laguna, mientras que un sobrino suyo residente en el Puerto, Diego Sturdy (…1701-1741), costearía junto a su esposa Rosa Micaela de las Nieves y Socas las andas de plata que presiden aún las procesiones de la cofradía instituida en ese lugar y son datadas por inscripción en 1723 [18]. No está de más señalar que se trata de realizaciones atractivas para la época, con las que quedaría confirmada la relación de sus comitentes y el medio artístico que les rodeaba [19] (fig. 1).

Esta circunstancia es un resultado más de inquietudes devocionales que propugnaban los decretos del Concilio de Trento y de muchos mandatos episcopales, puesto que las cofradías eucarísticas rendían culto al Santísimo de un modo regular a través de la conmemoración mensual de los terceros domingos, así como en celebraciones extraordinarias que incluían los oficios del Triduo Pascual, la fiesta de la Ascensión y

[16] Lorenzo Lima, Juan Alejandro, y Zalba González, Eduardo, «Burguesía extranjera y actividades de patrocinio en torno a las cofradías del Santísimo de Tenerife durante el siglo XVIII», *Actas del XVIII Coloquio de Historia Canario-Americana (2008)*, Las Palmas de Gran Canaria, 2010, pp. 378-410.

[17] Fajardo Spínola, Francisco, «La Guerra de Sucesión española y la comunidad británica en Canarias: el final de una época», *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1998)*, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 2044-2046.

[18] Aunque el contenido de dicha inscripción se ha publicado con anterioridad, el acceso directo a la pieza permite confirmar que la leyenda textual no es presentada al completo y que en ella puede leerse: «[…]MO SACRAMTO DON DIEGO STVRDY SIENDO HERMANO MAIOR DE SV ESCLABITVD EN LA IGLESIA DE NRA SENORA DE LA PEÑA DEL PUERTO DE LA OROTAVA D 1723». Agradezco este apunte al investigador Eduardo Zalba González.

[19] Zalba González, Eduardo, «Las andas…», art. cit., pp. 176-177; y Lorenzo Lima, Juan Alejandro, y Zalba González, Eduardo, «Burguesía extranjera…», art. cit., pp. 396-401.

el Corpus Christi. Por ese motivo resulta lógico que extranjeros y personas con conducta reprochable decidieran asociarse a ellas en un momento dado, no sin padecer antes las dificultades u obligaciones que implicaba tal relación afectiva. Al desfilar en los cortejos procesionales y participar periódicamente en las celebraciones del templo testimoniaron su adhesión al catolicismo, por lo que si era necesario despejaban cualquier sospecha de herejía o pertenencia a otra religión. Sin embargo, a tenor de las investigaciones desarrolladas hasta ahora, no podemos afirmar que esta fuera una práctica común y constante en el contexto tinerfeño. En principio solo debe aplicarse a los comerciantes nacidos en Inglaterra, ya que en su mayoría los irlandeses habían sido educados bajo un catolicismo de tinte doctrinario. Buena prueba de ese proceder sería la personalidad tan compleja de Bernardo Valois, quien, como recuerda Guimerá Ravina, se significó a lo largo de su vida por defender una fe inquebrantable en los principales dogmas del catolicismo. Su interés por estas cuestiones fue tal que llegaría a ser comisionado por los párrocos de su entorno para catequizar a los protestantes que pidieron bautizarse después de llegar a la isla [20].

La religión no era un asunto casual y ya durante el siglo XVII despertó ciertos recelos en la sociedad isleña, a pesar de que pintores ingleses trabajaron en La Laguna a lo largo de esa centuria [21]. Lamentablemente no perduran testimonios de su obra ni de algunos plateros originarios de Francia que abrieron taller en Tenerife al mismo tiempo [22], si bien nuevos documentos plantean la necesidad que los protestantes tuvieron de contar con un lugar de enterramiento propio en el Puerto de la Cruz. Esa tentativa constituye un claro antecedente de la *chercha* o cementerio inglés que conocemos en la actualidad, cuya construcción data de 1757. Paradójicamente, los datos manejados para estudiar el siglo XVIII son más pobres en ese sentido y no prueban la dinámica desplegada antes por artistas británicos, aunque en muchos casos advierten sobre problemas suscitados con el Santo Oficio y sobre la curiosidad que despertaba la conversión de vecinos originarios del Norte [23]. Los comiten-

---

[20] Guimerá Ravina, Agustín, *Burguesía extranjera…, op. cit.*, pp. 71-77, 100-107.

[21] Fraga González, María del Carmen, «Pintores ingleses del siglo XVII en Tenerife», *Revista de Historia Canaria,* 175-XXXVIII (1984-1986), pp. 677-683.

[22] Últimas valoraciones sobre ellos en Rodríguez Morales, Carlos, «Plateros franceses en Tenerife durante el siglo XVII», *Vegueta,* 6 (2001-2002), pp. 177-188.

[23] Cfr. Fajardo Spínola, Francisco, *Las conversiones de protestantes en Canarias (siglos XVII y XVIII),* Las Palmas de Gran Canaria, 1996; y *Las víctimas del Santo Oficio: tres siglos de actividad de la Inquisición en Canarias,* Las Palmas de Gran Canaria, 2003.

tes que tratamos expresaron con frecuencia esa idea, siendo Juan Sturdy un buen testimonio de ello al presentarse siempre como un católico confeso. A la hora de firmar su testamento en 1721 no valida como herederos a los hijos de su hermana Ana que residieran en Inglaterra junto a su cuñado Juan Mauby si «hubiesen prevaricado de nuestra sagrada religión católica romana en que se criaron, pues –afirma explícitamente– no quiero ni es mi voluntad que gocen de cosa mía ni permita Dios tal» [24].

La presencia de la religión en la vida de los comerciantes foráneos se advierte en muchas expresiones que contiene la correspondencia de carácter íntimo y en las casas de su morada, decoradas con un sinfín de elementos que recuerdan insistentemente su profesión en la fe católica. Es cierto que en ello no se diferencian de muchas familias de la aristocracia local, pero en el caso de los primeros extranjeros –y sobre todo de los irlandeses– existe una preocupación ante estas cuestiones que roza lo obsesivo. Al estudiar las propiedades de Bernardo Valois me referiré ampliamente al tema, aunque tampoco está de más señalar que la biblioteca de esa familia era integrada por obras con un contenido moral o catequético. En tiempos de Bernardo sus parientes leían ya textos de Kempis, Fleruy o Bousset, entre otros, completados luego con ediciones del siglo XVIII para configurar un conjunto interesante si atendemos al número y a la naturaleza de sus publicaciones [25]. Algo similar podría decirse de los Forstall y los Russell, pero sus colecciones no han sido estudiadas todavía y muchos libros que las integraban desparecieron a lo largo del Ochocientos [26].

Lo interesante ahora es que en una sociedad donde la religión lo impregnaba todo y todo tenía una justificación religiosa el éxito mercantil se explicaba también desde un punto de vista piadoso. Por ello era necesario dar las gracias a Dios y mantener una actitud irreprochable, encarnando con orgullo el rol de un cristiano militante que combate la herejía, la falsa moral y la relajación de costumbres caritativas. Nuevamente es Bernardo Valois quien alude al tema en sus memorias, seña-

[24] Archivo Histórico Provincial de Tenerife (en adelante AHPT): Protocolos notariales. Legajo 1.405 (escribano Gaspar Pérez Maldonado, 10/X/1721; codicilo 10/IX/1722), ff. 214r-228v.

[25] Un inventario renovado de ella en AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Caja 976, expedientes sin clasificar. Alusiones al tema en Guimerá Ravina, Agustín, *Burguesía extranjera…, op. cit.,* pp. 105-107.

[26] Ejemplares de este conjunto se conservan en los fondos bibliográficos de la colección-archivo Ossuna que fue depositada en AMLL, poseyendo algunos ex libris con las armas de la familia.

lando en ellas el vigor de su fe o la necesidad de acudir a Dios para explicar circunstancias que lo abatían con frecuencia. Sus máximas cristianas son un ejemplo interesante de esa actitud, ya que al tiempo confirman la presencia de dichos pensamientos en su vida cotidiana. Como él mismo escribía, «ten cuidado incluso con tus acciones y pensamientos más privados, pues Dios lo ve todo y tu conciencia dará testimonio contra ti» [27].

Solo desde esta perspectiva se comprende la confianza que muchos mercaderes depositaban en su actividad comercial y, por consiguiente, en la promoción de obras de arte o en el incremento de su extenso patrimonio. Casos como los de la familia Sturdy o Forstall testimonian dicha cualidad durante el Setecientos, cuando a la hora de testar alguno de sus miembros relató con orgullo el conjunto de bienes que había adquirido para mejorar la situación de sus descendientes. No cabe duda de que este anhelo de vanagloria justifica la labor desplegada por otros compatriotas, su alta significación en el contexto insular y, sobre todo, una labor sin demasiados cambios que podemos codificar a través de su representante más significativo.

Un notable patrocinador de las artes. Bernardo Valois como ejemplo referencial

Bernardo Valois es posiblemente uno de los comerciantes irlandeses mejor conocidos de cuantos vivieron en la España de su tiempo. De él poseemos muchas noticias al ser citado en documentos de diverso tipo, conservar parte de la correspondencia que escribió a lo largo de su vida, saber cuál era su imagen a través de un retrato adquirido en Europa (fig. 2) y escribir unas memorias donde muestra rasgos de su personalidad y de todo aquello que le rodeaba. Biografiado ya en lo esencial por Guimerá Ravina, su trayectoria vital se puede ampliar todavía con noticias que insisten en episodios claves de esta para comprender intervenciones posteriores o su dedicación a empresas de interés por lo concerniente a las artes. Ahora sabemos, por ejemplo, que sus primeras actividades en Tenerife fueron distintas a las que él mismo relata en sus apuntes manuscritos, quizá con el fin de esconder tareas más banales o limitarlas con exclusividad a la colaboración que prestó

[27] Guimerá Ravina, Agustín, *Dios, clan y negocio. Las memorias del comerciante irlandés Bernardo Valois* (en adelante *Memorias*…), Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 80.

en la compañía integrada por John Crosse y su hermano Patricio desde 1684 [28]. Una nota posterior que debemos al regidor Anchieta y Alarcón refiere que empezó trabajando en la isla como amanuense de Gilbert Smith, agente inglés de dudosa reputación que adquirió cierta notoriedad gracias al comercio de vinos. No en vano, los inicios de la labor comercial del primer Valois deben situarse en localidades influyentes como Garachico e Icod, donde –escribe el mismo Anchieta– «vendía por las calles no solo ropa en su cesta» [29].

El contacto con los Smith se presenta como un hecho crucial para entender circunstancias que atañen a sus progresos en el ámbito insular o al patrocinio artístico, aunque ese proceder no tiene continuidad en los libros de contabilidad y correspondencia que pude investigar sobre dicho agente [30]. Bernardo Valois mantuvo estrecha relación con algunos miembros de su familia [31] y a principios del siglo XVIII hizo diversos préstamos a Gilbert [32], por lo que acabaría nombrándole como su único heredero en 1721. Como él mismo reconoce en sus memorias ello le obligó a perder ciertas cantidades, a costear la totalidad de su entierro en marzo de 1721 y a disfrutar limitadamente del patrimonio que le había legado entonces siendo la pieza más codiciada de él una hacienda que aún se conoce con el sobrenombre de Valois, si bien antes tuvo que cumplir una a una las últimas disposiciones de su colega [33]. Es probable que una de esas mandas fuera la importación de una pila bautismal para la parroquia de San Marcos de Icod, donde se conserva todavía y cuya relación con Valois ya era conocida [34]. Se trata de una creación atractiva, de escasa altura y con buena labra en los motivos ornamentales, quizá importada desde Génova o Cádiz porque esos centros surtieron de mármoles a los templos insulares y allí, sobre todo en el puerto peninsular, tuvo contactos su intermediario. Llegó al tem-

[28] Este es el motivo que aduce en sus memorias y ha citado siempre la historiografía. Cfr. *Memorias…, op. cit.,* p. 62.

[29] AMLL: Fondo Ossuna. Caja 9. Papeles de Anchieta y Alarcón. 0-9-3, ff. 31v-32r y 0-9-5, ff. 127v-128r.

[30] Fundamentalmente los contenidos en AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Sección Contabilidad. Libros con signatura 193, 178, 146, 196 y 197.

[31] Es sabido que, por ejemplo, Edmund Smith formó parte de la famosa ascensión al Teide que promovió durante el verano de 1687.

[32] Así consta en sus libros de cuentas mayores y particulares. Entre otros véase AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Sección Contabilidad. Libro con signatura 273, ff. 39, 90, y libro con signatura 26, ff. 8, 40.

[33] *Memorias…, op. cit.,* pp. 71, 75.

[34] Últimas valoraciones sobre ella en Fraga González, María del Carmen, «Canarios e irlandeses en el patronato de San Cayetano, convento agustino de Icod», *Ycoden,* 5 (2005), p. 110.

plo en abril de 1726, fecha en que consta que fue bendecida y presentada como un objeto importante para recordar la generosidad del donante [35].

Esta condición deja entrever la relación que existió entre muchos comerciantes extranjeros y, aunque no pretendo extenderme en el tema, es necesario señalar que los libros de Valois recogen deudas puntuales con agentes que poseían un origen insular o británico-irlandés (entre ellos los White, Crosse, Sturdy, Lynch, Shee y Wadding), así como con otros que residían permanentemente en la península y pudieron ayudarle a importar obras de arte hasta el Archipiélago (caso paradigmático de Richard Hore, asentado en Cádiz y padrino de su hijo Gregorio, nacido en el Puerto de la Cruz en octubre de 1708) [36]. Él mismo fue beneficiado con dicha práctica durante sus primeros años de residencia en Tenerife y luego se comportó de igual modo cuando allegados emprendían actividades similares en su entorno. Ahora sabemos que el patriarca de los Valois contó en su casa con el servicio de personajes que eran naturales de Irlanda, por lo que no resulta extraño encontrar entre sus papeles noticias sobre el sirviente Thomas MacGuire (a quien tildó de *ingrato* en un momento dado) o sobre el clérigo Walter Walsh (responsable de cantar misa a diario en el oratorio familiar y de bautizar a sus hijos después de la muerte del beneficiado Mateo de Sosa). En este sentido otro ejemplo lo constituye John Collier, quien en el testamento que otorgó antes de morir en octubre de 1740 deja entrever una relación estrecha con la familia Valois, especialmente con Nicolás Bernardo porque lo designa como albacea y heredero de sus pocos bienes. Según expone, nació en Waterford y quería que le entregase al también irlandés Guillermo Ferrell «la ropa de su uso para que me encomiende a Dios» [37]. De una u otra forma Bernardo fue partícipe de los adelantos de muchos compatriotas en Canarias y de las consecuencias que alentaron sus éxitos o fracasos, ya que varios adquirieron obras en el extranjero con el fin de decorar sus casas y demás propiedades.

En ésta y en otras circunstancias como la confianza en el trabajo bien hecho debemos localizar los beneficios de aquellas transacciones o com-

[35] Así consta en un inventario parroquial de 1731, noticia publicada con anterioridad cuya verificación debo a la amabilidad del investigador Juan Gómez Luis-Ravelo.

[36] Sobre este episodio en concreto véase *Memorias…, op. cit.,* pp. 67-68.

[37] Archivo Municipal Puerto de la Cruz: Documentos fotocopiados. Caja «Siglo XVIII», pp. 200-203.

pañías que coordinó, alentadas siempre por el parentesco y amistad que mantenía con sus socios y clientes. La seguridad de trabajar con sus semejantes y una aguda visión para el comercio le hicieron disfrutar de una fortuna considerable en los primeros años del siglo XVIII, por lo que él mismo decide controlar todo tipo de asuntos desde el Puerto de la Cruz o La Laguna. Los bienes que adquiere entonces demuestran claramente cuál fue el *leitmotiv* que guió su existencia, aunque para ello no descuidaría en nada el estilo de vida que condicionaba el día a día de sus coterráneos o vecinos en Tenerife[38]. Por ese motivo es lógico que sus intervenciones tuvieran siempre un doble fin u objetivo: la Iglesia y un conjunto de propiedades que avalaban transacciones comerciales en varios pueblos de la isla. Así, sin entrar del todo en las citas que aluden al tema en su testamento, la división de bienes escriturada por sus herederos en 1771 es un buen ejemplo para valorar el alcance del patrimonio acumulado por Valois y su esposa Francisca Javiera Geraldin en apenas treinta años. Resulta sorprendente que un hombre que arribó a Tenerife con pocos recursos cediera a sus hijos bienes con un capital de tanto montante, cifrado en sumas inusuales para personajes de su misma condición en el Archipiélago[39]. Como recordaba luego Anchieta, «vino pobre a esta isla» pero «dióle Dios buena forma en los bienes de fortuna»[40].

En efecto, un simple repaso del inventario de sus propiedades avala esa situación. Entre ellas se encontraban varias viñas, cercados y huertas en pagos del Puerto de la Cruz, de Los Realejos (Tigaiga), de Tacoronte (Agua García) y de La Orotava (principalmente en La Florida, El Sauce, Los Frontones, Montijos, Hacienda Perdida, La Luz e Higa), a las que debemos sumar un extenso patrimonio inmueble en Santa Cruz de Tenerife, Icod, La Laguna, La Orotava y sobre todo el Puerto de la Cruz[41]. De los comentarios de Valois en sus memorias se deduce también que la adquisición de esas edificaciones (en su mayoría casas terreras o sobradadas, bodegas y almacenes) no respondía solo a un fin comercial, pues como era habitual en la época dichas compraventas reflejan la inversión de caudales y su necesaria puesta en valor para legar un

[38] Guimerá Ravina, Agustín, *Burguesía extranjera…, op. cit.*, pp. 68-70.

[39] Inventario circunstanciado de todo ello en AHPT: Protocolos notariales. Legajo 3.836 (escribanía de Nicolás Curras y Abreu), ff. 355r-385v.

[40] AMLL: Fondo Ossuna. Caja 9. Papeles de Anchieta y Alarcón. 0-9-5, ff. 127v-128r.

[41] Cfr. AHPT: Protocolos notariales. Legajo 3.836 (escribanía de Nicolás Curras y Abreu), ff. 355r-385v.

futuro halagüeño a sus descendientes. De ahí la manía obsesiva de evaluar todo cuanto invertía y de poseer unas cuentas saneadas por los ingresos que generaba la renta ocasional de esos mismos inmuebles. Lo cierto es que razones para ello no le faltaban, ya que sus libros de contabilidad describen entregas puntuales para mejorar las propiedades y favorecer con ellas al clan, a sus socios y en última instancia a la burguesía como influyente clase social [42].

Muchas noticias de sus apuntes dan fe de esta práctica, confirmando sin querer la importancia de Valois como promotor de empresas arquitectónicas que nada o muy poco tenían que ver con su profesión. Muestra de ese proceder sería la compra de un molino de gofio en La Orotava en 1714 y su reedificación a los tres años o la adquisición de pequeñas casas en el Puerto de la Cruz en 1713 y 1722. Fin comercial sí poseían inmuebles existentes en Santa Cruz (unas casas altas y sobradadas frente a la Marina y otra terrera en la calle de la Caleta) o el domicilio que utilizó para almacenar mercancías de todo tipo «enfrente de la playa de desembarco del Puerto», comprado en 1717 al marqués de Villanueva del Prado y rehabilitado al año siguiente[43].

Cualidades de mayor representatividad podían atribuirse a sus casas de residencia permanente y a las haciendas que poseía ya en la década de 1710, donde él mismo relata que pasaba buena parte del año con una itinerancia no reglada. Antes de morir disfrutó la propiedad de tres complejos de estas características que existían junto a la ermita de la Paz o San Amaro en las afueras del Puerto de la Cruz (cuya titularidad avalan documentos firmados en diciembre de 1713, noviembre de 1714 y julio de 1720), otra muy próxima «en donde llaman Sancho Caballero» (comprada en noviembre de 1717) y una inmediata a la ermita de San Diego en el pueblo de La Matanza (escriturada a su favor en abril de 1719) [44]. De todas ellas la hacienda de la Paz fue el lugar preferido para el retiro de la familia y su importancia quedaba avalada por acuerdos que Bernardo firmó con los mayordomos de la ermita del lugar, cuyo resultado último sería la delimitación de los linderos que poseían sus muchos terrenos en la zona [45]. A cambio de estas prerrogativas el mayor de los

[42] Estudio circunstanciado de ese comportamiento en GUIMERÁ RAVINA, *Agustín, Burguesía extranjera…, op. cit.,* pp. 95-155.

[43] *Memorias…, op. cit.,* pp. 66, 70-72.

[44] AHPT: Protocolo notarial. Legajo 3.836 (escribanía de Nicolás Curras y Abreu), ff. 361r-362r, y *Memorias…*, pp. 70-72.

[45] Copia circunstanciada de todo ello en AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Documentación religiosa. Caja 1.036, expedientes sin clasificar.

Valois se comprometió a mejorar el templo y a procurarle los ornamentos necesarios, de forma que en 1713 lo rehabilitaría desinteresadamente como señal de agradecimiento a sus vecinos y gestores. La vivienda del complejo fue intervenida con frecuencia a lo largo del tiempo [46] y llegaría a disponer de construcciones anexas como un molino de viento que el propio Bernardo costeaba con expectación en 1715 [47]. Al margen de sus peculiaridades edificativas, el conjunto codificó un nuevo estilo de vida que contradecía el uso otorgado por la nobleza a este tipo de inmuebles durante el siglo anterior. De ahí que con el paso del tiempo muchos comerciantes dispusieran de pequeñas propiedades o *sitios* en las afueras del entorno urbano, idóneas siempre para disfrutar del medio natural que las rodeaba (fig. 3).

Aunque nunca abandonó el fin agrícola, la amenidad del emplazamiento con impagables vistas al mar, lo retirado de su emplazamiento a modo de un auténtico vergel y las bondades de su arquitectura con amplios balcones y colgadizos convertían a la casa de La Paz en un lugar inmejorable para el recreo y el deleite. No es de extrañar, por tanto, que algunos comentarios de Bernardo la describieran al modo de una villa suburbana, siendo desde entonces el enclave óptimo para paliar sus frecuentes achaques de salud. De ese fin lúdico también dan testimonio ciertos bienes que decoraban sus muchas salas, entre ellos retratos familiares junto a «figuras en papel encuadernadas» y una serie de doce láminas que representaban «a los emperadores romanos», aunque deseo llamar la atención sobre una pintura ornamental que el inventario de 1741 describe en la sala alta como «un cuadro ovalado en el techo de un Cupido con guarnición dorada». No cabe duda de que todo ello insiste en la estima del inmueble y en una costumbre impropia para las haciendas canarias antes de mediar el siglo XVIII: el ornato de sus amplios salones con temas profanos, una «modernidad» para las islas que ahora debemos atribuir a estos miembros de la burguesía europea [48].

Su primera residencia oficial debió de ser un inmueble de dos plantas situado en el Puerto de la Cruz, junto a «la plaza que llaman del Pozo» y conocida popularmente como casa de Ventoso. El libro de cuentas

[46] Especialmente en las décadas de 1710-1730, tal y como se deduce de *Memorias…, op. cit.,* pp. 70-71, y AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Sección Contabilidad. Libro con signatura provisional 162.

[47] *Memorias…, op. cit.,* p. 70.

[48] AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Documentación sobre herencias. Caja 201, expedientes sin clasificar.

particulares que él mismo escribía advierte sobre su adquisición al capitán Gaspar Carrera en 1703, aunque luego reservó varias partidas con el fin de acomodarlo al nuevo uso familiar y dotarlo de una escalera mayor, amplios balcones de madera y «una puerta grande»[49]. Idéntico fin tuvieron las casas altas y sobradadas que aún subsisten frente a la iglesia de la Concepción en La Laguna, cuya construcción comenzaría también en 1703 (fig. 4). Para ello fue preciso adquirir tres sitios a distintos propietarios e invertir la suma considerable de 50.270 reales, completada más tarde con reformas de gran calado y ciertas ampliaciones[50]. En esta obra Valois y su familia reflejan el deseo que sentían de avecindarse en La Laguna, si bien dicha tentativa se vio impedida pronto por algunos pleitos y por la incipiente enfermedad de Bernardo. Así lo indica el propio agente en su correspondencia privada, de forma que un nuevo traslado al Puerto de la Cruz era la solución idónea ante tanto contratiempo.

La instalación en esta localidad del norte propició que en 1712 terminara la edificación de su residencia principal en el Puerto, situada junto a la iglesia parroquial de la Peña de Francia y frente al convento de monjas dominicas que existía en el lugar (fig. 5). El gasto de más de 100.000 reales en su puesta a punto es buena muestra del interés que suscitaba para muchos miembros de la familia, quienes pudieron habitarla con toda comodidad en octubre de ese año[51]. Con el paso del tiempo sería el ejemplo referencial para conocer el estatus adquirido por el comerciante y su relación con el medio artístico que le rodeaba, ya que en su interior reunió un notable conjunto de bienes[52]. En este sentido el éxito de los Valois recaía en su capacidad de amoldarse a las necesidades del momento y a los recursos disponibles en el contexto insular, sin menospreciar por ello su variedad, cercanía y riqueza. Dejando a un lado las modas que conoció en Irlanda durante su infancia o en Europa con motivo de sus frecuentes viajes al Norte, el mayor de los Valois promueve construcciones siguiendo fórmulas del mudéjar que predominaban en el Archipiélago con las mismas soluciones edificativas. De ahí la amplitud de los espacios habitables, el funcionalismo que los impreg-

[49] AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Sección Contabilidad. Libro con signatura 26, f. 5.

[50] AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Sección Contabilidad. Libro con signatura 26, f. 4.

[51] *Memorias…, op. cit.,* p. 69.

[52] *Memorias…, op. cit.,* pp. 25-27.

naba en todas sus estancias o la necesidad de abrirlos al exterior a través de elementos habituales en ese tipo de obras, es decir, balcones, ventanas de celosía, patios con galerías y amplios corredores que poseyeron vistas o un sentido lúdico. Podría decirse que la casa familiar del Puerto de la Cruz era un paradigma de esas cualidades y de los recursos constructivos de la época, puesto que en ella se resumían también las aspiraciones de sus promotores y el estilo de vida que los caracterizó a lo largo del siglo XVIII.

No descubro nada nuevo al afirmar que si al exterior mostraba las constantes edificativas del Archipiélago por medio de una fachada simple de paramento con regular distribución de vanos y elementos lígenos, en el interior se dieron cita los más variados objetos y piezas de mobiliario que reflejaban su actividad mercantil. Lamentablemente los textos disponibles de la época de Bernardo Valois son bastante escuetos en este sentido, pero un inventario redactado después del fallecimiento de su esposa y de su hijo Nicolás en 1741 aclara en parte la situación. Gracias a este documento sabemos que la vivienda poseía entonces un mobiliario exquisito, no faltando en ella las típicas mesas de Indias, arcones de Holanda, las «mesitas» de Nueva Inglaterra, sillas de caña «para dormir la siesta» fabricadas en Londres u otros muebles del Norte. Igual de interesantes resultarían los escritorios, las ricas papeleras, las camas de colgar y los biombos pintados, aunque el componente ornamental de las paredes deja entrever recursos poco frecuentes en Canarias. El inmueble contaba con un total aproximado de veinticinco cuadros pintados (en su mayoría de escenas religiosas, destacando una amplia tela «que coge el testero de la escalera» y rememoraba «la historia de Moisés cuando lo echaron al río»), tres representaciones heráldicas, más de cincuenta mapas y países, un centenar de láminas en papel con diversos motivos y en torno a cuarenta retratos, citando entre ellos obras en lienzo que figuraban a sus antecesores y familiares más directos o series grabadas que reproducían famosas composiciones del momento. Constantes como el exotismo dieciochesco son comunes al saber que poseía también ricas joyas, plata labrada de origen europeo y porcelanas traídas desde China vía Cádiz [53].

De este inventario se pueden entresacar condiciones atípicas para el conjunto de la sociedad insular, aun cuando a principios del siglo XVIII

[53] AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Documentación sobre herencias. Caja 201, expedientes sin clasificar.

pocos domicilios del Archipiélago contaran con un ornato de tanta sofisticación. El fin comercial resulta evidente en el sinfín de láminas que decoraban las salas con mapas, representaciones de puertos, vistas de ciudades y barcos, además de «un globo con sus hierros pintado o dibujado el mundo» que Nicolás Bernardo Valois conservaba en el dormitorio de mayores dimensiones. No menos atractivo era el volumen de retratos, ya que este género comenzó a ser usual entre los nobles canarios unas décadas más tarde y las grandes colecciones, entre ellas la famosa galería Machado de La Orotava, empezaron a gestarse en tiempos de Bernardo. La mayoría de retratos conocidos de sus familiares obedecen a importaciones europeas, por lo que ahora son un testimonio ineludible para estudiar los nuevos usos de la pintura en el ámbito local y para mostrar la moda con que solían vestirse los extranjeros en España durante del reinado de Felipe V (fig. 2). De todas formas, esas obras no representaban siempre a familiares directos o a sus ascendientes irlandeses porque en el salón principal de la casa colgaba también un «retrato del venerable beneficiado don Matheo de Soussa», a buen seguro el mismo que existe aún en la parroquia del lugar. Se trata de un personaje vinculado a la familia a principios del siglo XVIII, cliente habitual de Bernardo [54], su asesor espiritual y el encargado de bautizar a todos los hijos nacidos antes de que falleciera repentinamente en julio de 1723. Fue el primer párroco del Puerto de la Cruz y, como veremos luego, intercedió a favor de los hermanos Valois cuando en 1700 se dilucidaba el derecho de patronato sobre la capilla de San Patricio o *de los irlandeses*.

El trasfondo religioso dominaba la apariencia de la casa y su impronta era evidente en todos los rincones de la misma, llegando incluso a ser objeto de colección o negocio para sus propietarios. Solo de este modo puede entenderse la existencia de «un cajoncito de largo una vara» donde se hallaron en 1741 «cincuenta y dos hechuras de santos cristos de hueso con sus cruces negras y diez y seis de marfil de distintos tamaños». Poco antes Nicolás Bernardo recibió en Santa Cruz un lote de piezas trabajadas con hueso y marfil que podría identificarse en parte con estas, si bien su transporte a la isla en 1734 por el capitán John Charg respondía a un fin comercial. En el correspondiente libro de cargo hay

[54] En sus libros de cuentas hay noticias de los comestibles, velas, telas y plata labrada que importó para él. Cfr. AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Sección Contabilidad. Libro con signatura 273, ff. 25, 40, y libro con signatura 26, f. 35. También es sabido que en junio de 1716 Sosa accedió a venderle las casas altas y sobradadas donde residía, situadas junto a la plaza de la parroquia.

noticias sobre pequeños crucifijos de marfil que alcanzaron en la aduana un valor de 10 reales por unidad (en concreto *51 ivory crucifixes*), imágenes de santos con igual precio (*9 images of differents saints of y*[vo]*r*[y] *the same kind*), casi un centenar de cristos en hueso que fueron apreciados en 5 reales (*6 dozens bone crucifixes*) y otras figuraciones junto a pequeñas pilas de agua bendita (*8 holywater fonts and 4 little images of bone*) [55]. Este tipo de mercancía pudo venderse en Tenerife y en otras regiones del Archipiélago desde principios de siglo, al igual que sucedió antes con libros y grabados que mostraban una temática sacra para difundir nuevos usos religiosos o responder a las exigencias del ideal trentino. Dicho espíritu era común a las representaciones en láminas y pinturas con temas del Antiguo Testamento, de la Virgen, de Cristo y de los santos que lucía la casa principal de los Valois en el Puerto de la Cruz, aunque debo llamar la atención sobre dos obras significativas por ello: un lienzo con guarnición de «un Niño Jesús arrodillado sobre una cruz» y otra escultura de «un niño Jesús pequeño con su peana descansando el brazo derecho sobre una calavera», emplazado en el dormitorio de Nicolás Bernardo para testimoniar la predilección que la familia sentía ante temas difundidos por la religiosidad de signo contrarreformista.

Esta identificación con los santos y personajes divinos no escapaba a representaciones existentes en otros espacios de la vivienda, ya que además de varios retratos y países el salón principal estuvo decorado con siete cuadros de gran tamaño que conformaron una serie y figuraban a Jesús Crucificado, al Salvador y a santos con actitudes muy variadas. Algunos se conservan junto al retrato de Sosa en la sacristía del templo de la Peña y poseen el interés de acomodar devociones queridas entre los miembros del linaje, por lo que no es de extrañar la importancia que alcanzaron a principios del siglo XVIII o adjetivos que los describían entonces como «buenas pinturas». De este modo se explicaría la inclusión en ella de santos con poco predicamento en Canarias como San Francisco Javier al ser muestra de la devoción que Ana Javier Geraldín sentía por su «patrón», San Bernardo como ejemplo de la relación afectiva que este personaje despertó en Bernardo Valois por considerarse a sí mismo «su más fiel devoto», San Pedro por sus inquebrantables principios cristianos y los santos Patricio y Jorge en calidad de patrones de

[55] AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Sección Contabilidad. Libro con signatura 162, f. 60.

Irlanda e Inglaterra. A su fin testimonial debemos sumar la estimación que recibirían cuando fueron encargados a un pintor anónimo de las Islas, quien no dudó al recrear modelos populares en su entorno. Ello insiste en el acomodo de Bernardo Valois al escenario insular y a sus artistas de mayor prestigio pues, por ejemplo, la composición de San Bernardo reproduce en lo esencial la obra homónima que Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725) pintó en torno a 1703 para decorar el retablo mayor del Hospital de Dolores de La Laguna [56].

La devoción familiar era reflejada por igual en el oratorio de la casa que existía en el Puerto de la Cruz, cuya construcción tampoco estuvo exenta de problemas para Bernardo Valois. Ahora sabemos que dicha estancia fue resultado de un breve concedido a su nombre por el papa Clemente XI, puesto que en enero de 1708 el obispo Juan Ruiz Simón validaba dicho documento en La Laguna y exigía que antes de su consagración fuera visitada por el vicario de la zona. Así sucedería de inmediato y en marzo de ese mismo año Martín Bucaylle Manrique de Lara acudió a la vivienda del Puerto con el fin de supervisar el nuevo espacio de culto, encontrándolo

> en un cuarto separado y retirado de los usos comunes y domésticos de dichas casas con adorno decente, altar proveído, ornamentos y demás necesario para que se pueda celebrar el santo sacrificio de la misa.

Los visitadores que asistieron a reconocerlo con posterioridad expondrían la misma idea en 1713, 1719 y 1724, no sin señalar luego que tenía «gran decencia, primor y ornato» o que contaba con «ornamentos muy ricos» [57].

La dedicación de la familia a su oratorio fue un hecho común a lo largo del siglo XVIII y para él compraron diversas obras de arte, siendo la principal el cuadro de la Inmaculada que lo presidió desde 1708 bajo dosel carmesí con cenefa de brocatel. A estas piezas se sumaron más tarde pequeños cuadritos, muchas estampas, efigies y ornamentos, indispensables para el culto que los clérigos celebraban a diario en él [58]. Ber-

[56] No está de más señalar que esta creación en concreto fue patrocinada por Bernardo Fau, otro representante de la burguesía europea avecinado en Tenerife. Al respecto véase Rodríguez Morales, Carlos, *Quintana. Cristóbal Hernández de Quintana,* Santa Cruz de Tenerife, 2003, pp. 30-31.

[57] AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Documentación religiosa. Caja 1.037, expediente sin clasificar.

[58] Recordemos el caso del sacerdote Walter Walsh, contratado con ese fin después de la muerte del párroco Mateo de Sosa.

nardo Valois solía acudir a los oficios celebrados allí junto a su mujer e hijos y para ese fin disponía en el mismo oratorio de «una docena de sillitas de estrado y dos grandes de recibir, forradas todas en damasco encarnado». Ese era un privilegio más que disfrutaba como único propietario de la residencia y ello permitía distinguirlo de muchos comerciantes de su entorno inmediato, quienes por lo general no contaban con oratorio ni con el título de patrón sobre capillas construidas en templos comunitarios, es decir, en las parroquias y edificios conventuales.

En esa cualidad Bernardo Valois respondía al prototipo más usual de hombre con recursos, capaz de simular el estatus de la antigua nobleza de las Islas sin pertenecer a ella ni obtener fondos a través de las explotaciones de vid como única fuente de ingresos. Dicha condición fue muy admirada en la época por los miembros de su misma clase social, por lo que sin querer se vio inmerso en disputas que le atañían directamente y donde el arte adquirió un papel determinante si atendemos a su cualidad representativa. El pleito mantenido a finales del siglo XVII por la titularidad del patronazgo sobre la capilla de San Patricio ilustra bien esa circunstancia y permite estudiar la primera empresa donde Bernardo tuvo que manifestarse como un excelente patrocinador de las artes, aunque cualquier aproximación al tema debe partir necesariamente de valores nacionalistas o identitarios al vincular a la comunidad de británicos e irlandeses que habitaban en el Puerto de la Cruz durante la década de 1690. Gracias a ese litigio puedo documentar los orígenes de dicho espacio y conocer cuál fue su naturaleza o proyección como una empresa colectiva (fig. 6).

En efecto, a pesar de lo que se ha manifestado hasta el momento, la capilla *de los irlandeses* que existe en la parroquia de la Peña de Francia fue concebida como una construcción que implicaba a todos los extranjeros asentados en la localidad. Así lo expuso Patricio Valois al obispo Vicuña y Suazo en 1694, por lo que de sus referencias deduzco que debió de ser ideada a principios de esa década, tal vez en torno a 1690 y cuando las obras del templo se encontraban en pleno desarrollo. A los dos años Patricio era responsable del proyecto, ya que entonces recibiría una limosna de 1.000 reales que Cristóbal Francis entregó para «la ayuda de una capilla que dicho Patricio Valois comenzó a edificar» y cuyo patronato –aclaró luego su hermano Bernardo– «ambicionaba ya para sí y sus descendientes». Las motivaciones de dicha empresa eran claras y, según el prelado, surgió

> con la voluntad de hacer servicio a Dios nuestro Señor, gloria y honra a San Patricio y San Jorge y para su mayor culto y venera-

ción, consuelo y alivio de los de aquella nación [entiéndase irlandeses] y los demás católicos de nación inglesa residentes el dicho Puerto.

El sitio asignado para ella fue desde un principio el que conserva en la actualidad, de forma que a la larga sería la única capilla abierta junto a la nave de la epístola [59]. Ese hecho explica que después de obtener las licencias del vicario y del párroco las obras comenzaran con muchos problemas, condicionados sin duda por la falta de fondos. La situación vino a agravarse con la partida de Patricio Valois a Londres, por lo que en 1693-1694 el recinto se quedaba sin los recursos necesarios para su conclusión. En cualquier caso, la familia estipuló que ya había gastado en la fábrica un total aproximado de 8.000 reales. A medio edificar y sin el apoyo de los extranjeros que se habían comprometido a costearla años antes, el impulso decisivo de los hermanos Bernardo y Nicolás Valois permitió que los trabajos concluyesen al poco tiempo para perpetuar su devoción hacia el protector de Irlanda y conseguir así el ansiado título de patronos. Sin embargo, la repentina muerte de Nicolás en junio de 1698 y su entierro en la misma capilla [60] obligaron a que fuera Bernardo el único responsable del proyecto en un contexto donde los problemas empezaban a empañar la actividad de sus antecesores. Según expuso luego, en el remate de las obras invertiría más de 3.000 reales y con esa suma logró costear todos sus adornos, contratar el retablo que la preside, imponer en ella algunas limosnas y dotarla con una primera cantidad para sus necesidades más urgentes.

Esa dedicación tan interesada originaría un pleito en el que la familia Valois se enfrentó a algunos compatriotas que reivindicaron sus derechos sobre el inmueble, circunstancia que encontraban lógica al ceder desde un principio limosnas para su cimentación. El asunto requirió pronto la intervención del obispado y de la Audiencia, por lo que a Patricio Valois no le quedó más remedio que firmar una carta de poder a favor de su hermano Bernardo [61] y validar con ella los derechos adquiridos por su familia desde 1691. El asunto se demoraría un tiempo y exigió la declaración expresa del párroco Mateo de Sosa, quien afirmó en

[59] Hernández Díaz, Patricio, «La iglesia matriz del Puerto de la Cruz y sus benefactores», *Actas del VI Coloquio de Historia Canario-Americana (1984)*, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, II-1, p. 363.

[60] Descrito con detalle en las *Memorias…, op. cit.*, p. 64.

[61] Se trata de un curioso documento firmado ante el escribano londinense Antonio Ubriht el 9 de mayo de 1699, conocido solo parcialmente.

1699 que si no fuera por el mismo Patricio «no habría habido quien la hiciese y costease». Aunque reconoce también que otros vecinos de Irlanda entregaron «alguna cantidad ligera», cree justo que «le diésemos […] dicha capilla para sí, sus herederos y sucesores». Este tipo de juicios y un sinfín de alegaciones por ambas partes posibilitaron que el obispo Vicuña y Suazo firmara un despacho en La Laguna en abril de 1700 a través del cual concedía el patronato de la capilla de San Patricio y San Jorge a la casa de Valois, si bien establecía la condición de que el recinto fuera dotado por una vez con 2.000 reales y que al año sus poseedores entregasen la limosna de 100 reales para costear los reparos oportunos, limpiarla y adecentar el altar o sus ornamentos. La familia aceptó de inmediato dicha disposición y pronto se acallarían reclamaciones injustificadas de sus compatriotas, aunque en verdad todos salieron beneficiados con la resolución del prelado.

Una de las personas que se opuso a ese dictamen fue Josefa Clerque como viuda de Cristóbal Francis pues, según expuso Bernardo Valois en una breve memoria, los 1.000 pesos que entregó su marido en 1692 le animaron a solicitar un sepulcro propio junto al de la casa de Valois en el medio de la capilla, «añadiendo además un asiento para ella y su familia» en calidad de copatronos. Pese a los reiterados intentos de atajar el problema, el nuevo propietario no accedió a su petición teniendo en cuenta el montante de su inversión[62] y otro requisito impuesto por el obispo Vicuña en su auto de 1700. Dicha escritura obligaba a que la familia Valois permitiera en su capilla el entierro de todos los ingleses e irlandeses que fallecieran en la localidad, algo que respetaba el espíritu inicial de la empresa y satisfacía el derecho de aquellos que entregaron limosnas cuando era proyectada. Bernardo y sus descendientes no se opusieron a ese requisito, llegando a afirmar entonces que

> la primera intención de mi hermano fue que contribuyendo todos los católicos igualmente a la fábrica de la capilla fuese nacional, mas como faltaron a la promesa suspendiese la obra hasta que yo proseguí con ella en fenecerla y acabarla luego que conseguí el patronato que es digno de reparo[63].

La disposición del prelado hizo justicia para todos los implicados en el pleito y a la vez suponía un espaldarazo a la política de actuaciones

[62] Más de 12.000 reales frente a los 1.000 entregados inicialmente por Francis.

[63] AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Documentación religiosa. Caja 1.036, expediente sin clasificar.

prevista por los Valois, quienes validaban así sus anhelos piadosos y los fines pretendidos de ostentación social. Además, resultó conveniente si tenemos en cuenta que en abril de 1700 el párroco Mateo de Sosa firmó una memoria donde detallaba cantidades que los mismos promotores entregaron a la parroquia con el fin de amortizar el sitio ocupado por su capilla. Según esta, Bernardo había invertido en el templo un total de 1.913 reales más para costear cuatro mil ladrillos que requirió su pavimento, el salario de diferentes operarios y tres escaños de madera [64]. A ello debe sumarse el encargo posterior de los balconcillos que lucía en la fachada principal antes de 1724 [65], otra prueba más de una actividad generosa que sus descendientes prolongaron hasta bien entrado el siglo XIX [66].

Con plenas facultades y sin ningún contratiempo más Bernardo Valois acudió a la parroquia para tomar posesión de la capilla el 3 de septiembre de 1700, en una ceremonia a la que asistieron también diferentes testigos, el párroco y el alguacil Juan de Ortega. Según explicita la crónica, el último

> cogió por la mano a dicho don Bernardo Valois y lo llevó a la pila del agua bendita y de allá a hacer oración al Santísimo Sacramento y le entró en la dicha capilla del Señor San Patricio y San Jorge y le llevó al altar y mudó los candeleros del atril, frontal y manteles y le paseó en ella como sí mismo, como asimismo en tres sepulturas contiguas [67].

De este modo la casa de Valois obtenía el tan denostado patronato de su capilla, la primera que poseyeron en la isla y un objeto preferente para todo tipo de actuaciones que atañían al arte.

Es probable que antes de esa ceremonia el recinto ya estuviera concluido, englobando en esta medida cuestiones de ornato que incluyen el retablo, los bienes que lo decoraban y todos los enseres necesarios para el culto. A ello parece referirse su promotor cuando declaraba haber gastado más de 3.000 reales en las últimas tareas previstas, por lo que podemos datar el conjunto lignario que preside su testero entre 1695 y 1700 o relacionarlo con grandes obras de ese tipo que eran pro-

---

[64] AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Documentación religiosa. Caja 1.036, expediente sin clasificar.

[65] Alvárez Rixo, José Agustín, *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava (1701-1872)*, Puerto de la Cruz, 1994, p. 37.

[66] Véase al respecto Concepción Rodríguez, José, *Patronazgo…, op. cit.*, pp. 131-143.

[67] AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Documentación religiosa. Caja 1.036, expediente de patronato sobre la capilla.

movidas en muchos templos de Tenerife. Deduzco, por tanto, que sería construido al tiempo que otros comitentes planificaban retablos de corte salomónico en la cabecera y capillas laterales de la parroquia: los llamados altares de Mareantes, de la capilla mayor y del Gran Poder de Dios, referidos ya en documentación de principios del siglo XVIII[68]. Dicha circunstancia resulta ahora del mayor interés porque en la decoración de su capilla Bernardo Valois refleja la adopción del arte conocido en un contexto tan limitado como las Islas, y más concretamente en el entonces próspero valle de La Orotava. Así, al retablo se unía la apariencia arquitectónica del recinto con altas paredes que igualaban la altura de las naves, buena cubierta de tradición mudéjar a través de un artesonado en ochavo con pinjantes doradas en el almizate y un arco de cantería para el ingreso que poseía «labra primorosa», destacando en ese sentido algunos motivos ornamentales (sobre todo en sus columnas adosadas, con fuste estriado y original solución en la base que recuerda motivos aplicados a la retablística del momento). Sin embargo, ello no impide que la dependencia ofrezca otras novedades y que dé acogida a componentes inusuales en este tipo de construcciones a principios del siglo XVIII.

El estudio de la capilla de Valois siempre es limitado porque la documentación investigada no menciona cuál era su aspecto en esta época ni qué bienes concretos la decoraban en torno a 1700. Lo que sí sabemos es que hasta bien entrado el siglo XIX conservó los ricos mármoles de su pavimento y zócalo, perviviendo de él algunos restos en la grada superior del altar. Se trata de una pieza que ha pasado inadvertida hasta el momento, con rica combinación de mármoles y jaspes de colores que puede tener su origen en Génova o Cádiz al acomodar diseños difundidos entre sus obradores durante el Seiscientos (fig. 7). Algo similar sucede con la lápida sepulcral que la preside, donde se contienen las armas del donante, leyenda relativa a su identidad y la fecha de 1713 (fig. 8). Dicha datación invita a pensar que el ornato del recinto fue un proyecto dilatado en el tiempo, ya que a priori ese año no coincide con un hecho relevante ni con el enterramiento de sus promotores si exceptuamos la sepultura de un niño de Bernardo Valois que falleció repentinamente en febrero de 1713[69].

[68] Un análisis de todos ellos en Trujillo Rodríguez, Alfonso, *El retablo barroco en Canarias,* Las Palmas de Gran Canaria, 1977, I, pp. 112-113, 121-122, 130 y II, figs. 290-292, 319-322, 364-371.

[69] AHDLL: Fondo parroquial Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz. *Libro III de entierros,* f. 98v.

La pieza principal de la capilla es el conjunto de estructura salomónica que la preside, decorado con motivos habituales en la retablística canaria del momento: guirnaldas con frutos y flores exóticas, hornacinas con fondos de simulación marmórea y demás elementos en relieve. En él se contienen igualmente señas distintivas de la familia, puesto que el sotabanco ostenta pintadas las armas de la casa fundadora y en el remate una pequeña cartela exhibe el arpa como distintivo de su origen irlandés. Su análisis resulta bastante dificultoso si atendemos a que las pinturas contenidas actualmente en el segundo cuerpo no parecen originales, quizá porque con el paso del tiempo el retablo fue intervenido y dichas creaciones no revelan la autoría de un mismo artífice ni una integración correcta al marco donde quedan inscritas. No obstante, de confirmarse su inclusión en él o un posible encargo de Bernardo Valois mostrarían condiciones atípicas para el arte insular de finales del Seiscientos. Dejando a un lado el lienzo más problemático donde se contempla a Santa Rosalía con la Virgen con recuerdos claros del arte de Gaspar de Quevedo (1616-1670...), el central representa el descendimiento de Cristo y fue descrito en el siglo XIX como «la pintura de mayor mérito que existe en la iglesia», a buen seguro porque los eruditos locales se percataron ya de que su composición era tributaria del famoso tríptico que Rubens pintó hacia 1612 para la catedral de Amberes. No está de más señalar que si pudiera probarse su temprana inclusión en el retablo de Valois se trataría de una creación de cierta modernidad en las Islas, ya que por lo conocido hasta ahora los referentes seiscentistas de origen flamenco (sobre todo obras de los grandes maestros difundidas por la estampa) solo eran perceptibles en los lienzos del mejor pintor de esa época: el ya citado Gaspar de Quevedo, quien ejerció también como clérigo en la localidad vecina de La Orotava [70].

Algo similar sucede con el lienzo de la Inmaculada, un culto por el que la familia Valois sintió verdadera predilección desde su llegada a Tenerife. No olvidemos que otro cuadro de igual título o quizá este mismo presidió en un momento dado el oratorio familiar. Al margen de ello es evidente que el interés de esta obra radica en la adopción de un modelo con éxito a finales del siglo XVII: la pintura de igual tema que Pedro Atanasio del Moral y Bocanegra (1638-1689) firmó en Madrid para ser enviada a la parroquia matriz de La Laguna en 1676, es decir, veinte

[70] Comentarios al respecto en PÉREZ MORERA, Jesús, «Apuntes para un estudio de las fuentes grabadas en la plástica canaria», *Revista de Historia Canaria,* 177 (1992), pp. 207-230.

años antes de que Bernardo Valois construyera la nueva casa familiar en las inmediaciones de ese templo. De su temprana notoriedad en el Archipiélago son prueba algunas versiones que el pintor Cristóbal Hernández de Quintana hizo luego de ella [71] y, aunque el lienzo del Puerto muestra unas cualidades inferiores respecto a estas y a otras copias dieciochescas, es evidente que participa de novedades surgidas en la plástica canaria a principios del Setecientos. Por el contrario, sí parece original el cuadro contenido en el remate donde se representa a modo de vera efigie el famoso Cristo de La Laguna, imagen de origen flamenco que era venerada en el convento franciscano de esa ciudad desde el siglo XVI y despertó pronto el interés piadoso de los isleños. Su inclusión en el retablo de la capilla de San Patricio insiste una vez más en la necesidad que los promotores del inmueble tuvieron de infundir cualidades y devociones locales a una empresa de carácter colectivo, algo que todavía requiere de interpretaciones más precisas o –por lo menos– de un análisis concienzudo para relacionar sus testigos artísticos con la obra de pintores activos en ese momento.

Más difícil resulta conocer qué imágenes decoraron las hornacinas abiertas en el cuerpo inferior del retablo en 1700, pero algunos autores defienden que la central era ocupada por una efigie de Santa Ana [72]. Si admitimos esa hipótesis, debe suponerse que en las laterales quedarían situadas dos esculturas de los titulares del recinto, aunque todos los intentos de esclarecer este aspecto han resultado infructuosos hasta el momento. De hecho, últimas hipótesis vinculan con la capilla una talla de San Patricio que custodia aún la parroquia y no supera los cincuenta centímetros de altura pese a mostrar un precario estado de conservación (figs. 9-10). Se trata de una pieza interesante, que manifiesta una relación inequívoca con la imaginería genovesa del momento y que Hernández García ha relacionado con el arte de Antón María Maragliano (1664-1739) o de su círculo más inmediato, de cuya autoría se conservan algunas imágenes en los templos del Archipiélago con origen acreditado en las escribanías de Liguria [73]. Esa circunstancia resulta atractiva y de ser válida confirmaría la atracción que varios miembros de la familia Valois sintieron por la escultura italiana del momento, ya que,

[71] Últimas valoraciones del tema en Rodríguez Morales, Carlos, *Quintana…, op. cit.,* pp. 60-63.

[72] Recoge esta idea Hernández García, José Javier, «San Patricio y los irlandeses: el descubrimiento de una escultura», *Revista de Historia Canaria,* 189 (2007), p. 18.

[73] Cfr. Hernández García, José Javier, «San Patricio…», art. cit., pp. 19-24.

por ejemplo, a la hora de inventariar los bienes existentes en el oratorio de su casa principal describen en 1741 una representación de la Magdalena «fabricada en Génova que corresponde al convento de nuestro padre Santo Domingo». Igual procedencia podrían tener «tres efigies de mármol» que albergaba entonces la misma dependencia sin especificar su origen y con alto de una vara, a pesar de que en esa ciudad italiana compraron al menos piezas de menaje como «ocho jarras para flores» [74].

Al valerse de las rutas marítimas del momento es lógico que los Valois y sus intermediarios gaditanos tuvieran contacto con el puerto de Génova, pues de él partían mercancías que importaban muchos comerciantes y citan puntualmente libros que atañen a sus compañías o cuentas personales. No cabe duda de que ese fue el medio por el que llegaron a las Islas muchas piezas de arte italiano como este San Patricio y otras en cuyo encargo pudo mediar algún miembro de las familias irlandesas asentadas en Tenerife, aunque en lo relativo a la talla portuense no está claro el origen que se le ha supuesto hasta ahora ni la identidad de su comitente. Últimas investigaciones abogan por relacionar su adquisición con Bernardo Valois y la capilla familiar de la Peña [75], pero no aluden a una cita del siglo XIX donde Álvarez Rixo parece resolver el asunto con una claridad meridiana. Dicho autor menciona la existencia de «un bonito bulto de San Patricio obispo», cubierto con una redoma de cristal y colocado sobre la mesa de altar del retablo que Nicolás Bernardo Valois costeó en el convento de monjas dominicas del lugar. De este sabemos que fue contratado con el ensamblador francés Guillermo Veraud antes de 1741, si bien por los avatares del destino se conserva actualmente en la misma parroquia de la Peña [76].

Partiendo de dicha cita podría retrasarse su adquisición en Cádiz o Génova hasta las primeras décadas del siglo XVIII, quizá por petición de Nicolás Bernardo en calidad de patrocinador de la empresa conventual y no de su padre con el fin de presidir un espacio de mayor representatividad como la capilla *de los irlandeses*. Sin embargo, atendiendo a las cualidades de la propia obra y a sus cortas dimensiones que la ha-

[74] AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Documentación sobre herencias. Caja 201, expedientes sin clasificar.

[75] Hernández García, José Javier, «San Patricio…», art. cit., pp. 19-24; y Calero Ruiz, Clementina, «La escultura», en *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos* (Historia cultural del Arte en Canarias, t. IV), Islas Canarias, 2008, p. 128.

[76] Álvarez Rixo, José Agustín, *Descripción histórica del Puerto de la Cruz de La Orotava*, Arrecife, 2003, pp. 96-97.

cen impropia para presidir una capilla de tanto renombre, también resulta viable la hipótesis ya sugerida de que fuera concebida como una efigie para la piedad doméstica. Ese hecho invitaría a adelantar su importación a los años finales del Seiscientos, aunque no consta entre los bienes que la familia poseía en la casa principal durante el verano de 1741[77]. Por todo ello esta obra se convierte en un testimonio ineludible de la actividad patrocinadora de la familia Valois, de su apertura al selecto arte del siglo XVIII y, sobre todo, de la necesidad que existe aún de estudiar a fondo dicho fenómeno para definir un episodio importante de la sociedad isleña durante la época Moderna.

[77] Quizá porque ya estaba situada en el convento que existía frente a ella, donde Bernardo contó con una celda en propiedad desde 1720, *Memorias…, op. cit.,* p. 75.

FIG. 1. *Andas del Corpus*. Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz (Fotografía: E. Zalba).

FIG. 2. *Retrato de Bernardo Valois*. Colección particular, Tenerife (Fotografía: SOCAEM/Gobierno de Canarias).

FIG. 3. Antigua residencia de La Paz, Puerto de la Cruz (Fotografía: Juan Alejandro Lorenzo).

FIG. 4. Casa familiar de los Valois, La Laguna (Fotografía: Juan Alejandro Lorenzo).

FIG. 5. Casa familiar de los Valois, Puerto de la Cruz (Fotografía: Archivo Municipal Puerto de la Cruz).

FIG. 6. Capilla de San Patricio o *de los irlandeses*. Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz (Fotografía: Juan Alejandro Lorenzo).

Fig. 7. Pavimento de la capilla de San Patricio o *de los irlandeses*. Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz (Fotografía: Juan Alejandro Lorenzo).

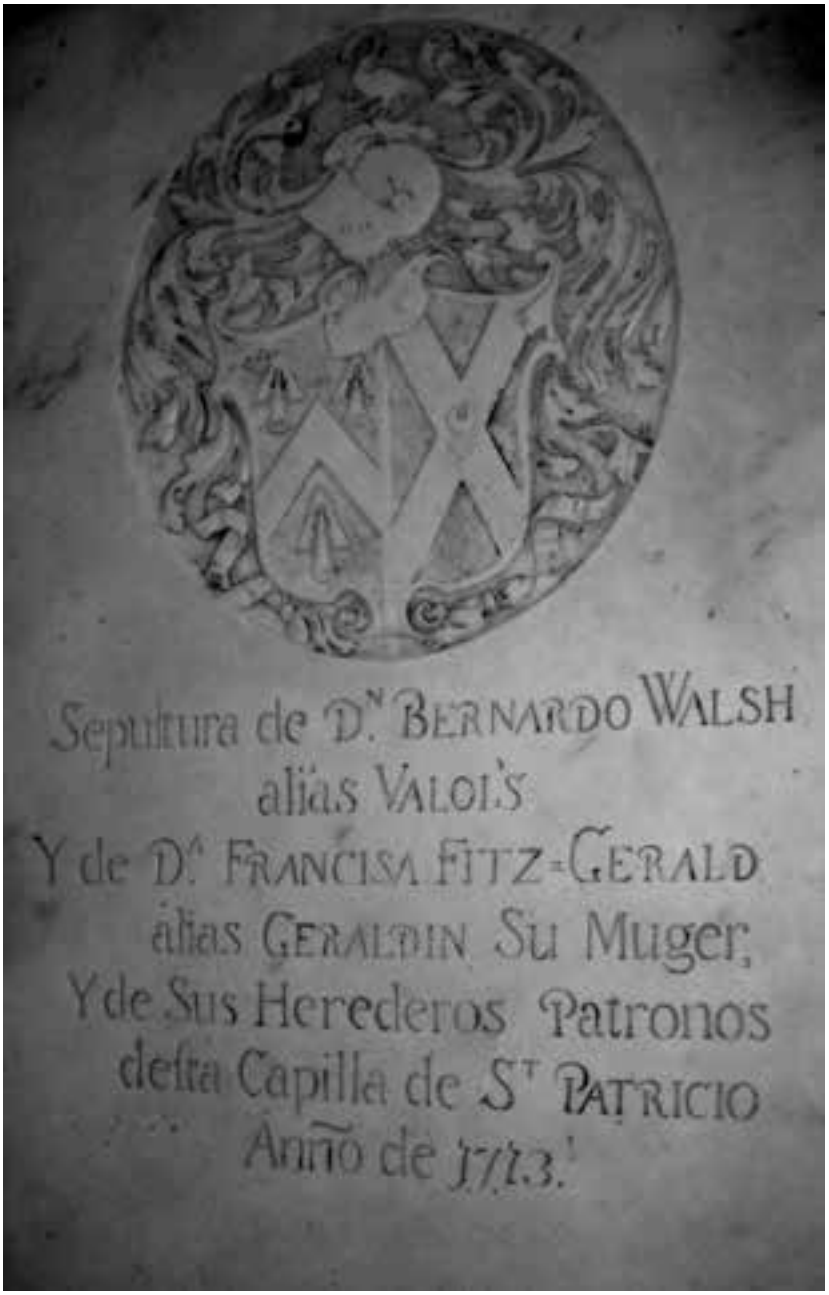


FIG. 8. Sepultura de la capilla de San Patricio o *de los irlandeses*. Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz (Fotografía: Juan Alejandro Lorenzo).

FIG. 9. *San Patricio*. Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz (Fotografía: E. Zalba).

FIG. 10. *San Patricio*. Parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz (Fotografía: E. Zalba).

Análisis e interpretación de las esculturas de Picasso con hierro batido y forjado, en París, de 1928 a 1931

Andrés Luque Teruel
Profesor de Historia del Arte. Universidad de Sevilla

Resumen

El artículo ofrece la secuencia completa del proceso creativo de Picasso con hierros forjados, en París, de 1928 a 1931. Esas obras siguieron a las metálicas que, en años sucesivos, alternaron elementos de forja con otros trabajados en frío y objetos reales. La renuncia expresa al volumen y el carácter lineal de estas fueron fundamentales en la evolución.

Palabras clave

Picasso, escultura, vanguardia, forja, poscubismo, surrealismo.

Abstract

This article is about the creative process of Picasso's forge sculptures and other with forge parts and objects, in Paris, from 1928 to 1931. These preceded by the metal and irons sculptures and continued the homogeneous proposition with a decided inclination for the material.

Keywords

Picasso, sculpture, avant-garde, forge, later cubism, surrealism.

El sistema de Picasso, siempre rector en la producción del artista, evitó el aislamiento de sus obras, las posibles cesuras. Esa circunstancia explica la coherencia intelectiva que trasciende la presencia formal en la dimensión estética y las definiciones consecuentes de los estilos. Estos nunca supusieron condiciones previas en el proceso creativo de Picasso, todo lo contrario, fueron consecuencia de la aplicación de su sistema en el doble ámbito de las fijaciones intelectuales y los desarrollos intuitivos aplicados sobre los conceptos previos.

Las variaciones se relacionan entre sí como fases sucesivas de un proceso superior a la individuación que les corresponde y las referencias pueden estar en la naturaleza, otras obras de cualquier estilo tratadas como referencias naturales e, indistintamente, entre esas variaciones y las de cualquier época. La creatividad técnica y el paso sucesivo de los trabajos con alambres soldados a la forja aportaron nuevas posibilidades expresivas.

I. La relación con Julio González, trascendental para la escultura contemporánea

Roland Penrose fue uno de los primeros autores que estudió la escultura metálica de Picasso. La planteó como la transformación mágica de los objetos insertos y reconocibles, en «desafío a la identidad de cualquier cosa y de todas las cosas»[1]. Esa atención a dos hechos ciertos, la utilización de objetos industriales insertos con una nueva función estética, y la doble identidad asumida en cuanto a las posibilidades de identificación y transformación del objeto en la configuración, indica el interés prioritario del autor por la relación de tal proceso con la actividad surrealista posterior a las creaciones de Picasso.

Herbert Read afirmó que «cuando Picasso volvió a la escultura [a finales de los años veinte], fue con construcciones de hierro y alambre, que pertenecían a un arte completamente nuevo y sin precedentes»[2]. Justificó la nueva dirección con las sugerencias de Julio González, aunque reconoció los contactos anteriores de Picasso con las esculturas metálicas de Pablo Gargallo, las primeras en 1911, escultor con el que compartió estudio en Barcelona, en 1901, y en París, en 1906. La relación que propuso fue solo relativa al conocimiento y la toma de contacto con medios y procedimientos concretos, que utilizó en función del sistema creativo propio, formal, tal se deduce del reconocimiento de «innovaciones originales, que constituirían prototipos para la evolución de la escultura»[3].

Los distintos significados, conscientes o inconscientes, fueron prioritarios para Herbert Read. Percibió «esculturas con atributos emocionales

[1] PENROSE, Roland, «Tribal Art and Modern Man», en *The Tenth Muse,* Londres, 1957, pp. 309-310.

[2] READ, Herbert, *La escultura moderna,* Londres, Thames and Hudson, 1964, Barcelona, Destino, 1994, pp. 63 y 64.

[3] READ, Herbert, *La escultura moderna, op. cit.,* pp. 64-67.

definidos, siniestras, misteriosas o incluso humorísticas»[4], a las que, según la siguiente afirmación, «pudo no tener la intención de crear algo análogo a un ídolo tribal o a un tótem, pero ese es el efecto conseguido», adjudicó principios mágicos, de índole animista.

George Heard Hamilton opinó que Julio González estimuló a Picasso para que pasase las formas pintadas a materias reales[5]. En concreto, dijo que «en las estructuras de finas barras metálicas de 1930, transpuso las formas que anteriormente había pensado como escultóricas en sus pinturas, de un espacio virtual a otro real». Estimo que, con ello, González le sugirió a Picasso la idea de soldar trozos de metal y otras sustancias en figuras originales de posteriores réplicas en bronce.

La aportación fue mutua para Heard Hamilton. Según este, González aportó a Picasso refinamiento técnico en el manejo de los materiales, e «igualmente perceptible y más importante es la influencia de Picasso sobre la obra de González»[6]. La detectó en el cambio de la «concepción abierta, esquelética y casi abstracta de la figura», de carácter utilitario o decorativo, la mayoría en hierro forjado y solo algunas en bronce, por «la irónica combinación de una dura estructura abstracta con las referencias ingeniosas a la forma natural original», derivada de las *Mujeres* de Picasso.

Los análisis y las reflexiones de Werner Spies fueron mucho más amplios y concretos. Identificó la condición creativa previa con los dibujos desarrollados en los distintos *carnets,* y, a partir de estos, la colaboración con Julio González, establecida en la primavera de 1928. Pensó que los paralelismos de los dibujos de Picasso en 1928, a los que llamó bocetos, con las piezas decorativas y las joyas de González, lo llevó a la radicalización de ciertos elementos formales[7].

Spies propuso dos categorías: las esculturas con metales recortados y las configuradas con estos y con objetos encontrados[8]. La primera la relacionó con los procedimientos de Pablo Gargallo, cuyas esculturas con hierros y cobre forjado tuvieron una amplia difusión por iniciativa de

---

[4] Read, Herbert, *La escultura moderna, op. cit.,* p. 70.

[5] Heard Hamilton, *George, Pintura y escultura en Europa, 1880/1940,* Middlesex, Penguin Books, 1967, Madrid, Cátedra, 1993, p. 480.

[6] Heard Hamilton, George, *Pintura y escultura en Europa, 1880/1940, op. cit.,* pp. 490 y 491.

[7] Spies, Werner, *La escultura de Picasso,* Barcelona, 1989, pp. 103 y 104.

[8] Spies, Werner, *La escultura de Picasso, op. cit.,* p. 117.

Tériade[9]. Siguiendo a este, admitió la continuidad de una tradición hispana anterior a ambos; y, como aportación propia, propuso la independencia de Picasso respecto de Gargallo, fundamentada en el «conocimiento conseguido a través de la experiencia personal». En lo que concierne a la segunda categoría enunciada, Spies indicó el conocimiento y la ascendencia consecuente de los modelos etnológicos que combinan elementos de hierro y objetos preexistentes, como *Gu,* Dios de la guerra de los Von, procedente de Dahomey; y *Nimba,* ídolo de la maternidad, de Nueva Guinea, los dos en el Museo Etnográfico del Trocadero[10].

Para Spies, las dos categorías parten de las aportaciones de las esculturas con alambres y chapas recortadas, las principales los estados originales del *Monumento a Apollinaire* y las tres versiones de *Cabeza,* en las que «la aportación de Julio González se limitó a la ejecución práctica y el asesoramiento técnico, a lo que añadió que no hay influencia estilística de González en Picasso»[11].

La relación está documentada en los dos sentidos. Spies supuso que Picasso pintó las formas a modo de patrones y González las reprodujo según sus indicaciones, con un protagonismo progresivo de aquel en las decisiones técnicas relativas a las configuraciones de los originales en las últimas colaboraciones. Siendo así, la intervención de Julio González fue la de un escultor de oficio al servicio de la creatividad del maestro para el que trabaja. Esto concuerda con la aportación de González en *Mujer en el jardín II,* la obtención de una réplica obtenida por medios mecánicos, sin patrones.

La propuesta de Christine Piot no fue tan precisa como la de Spies. Dijo que Picasso asimiló los rudimentos técnicos del trabajo con metal en el taller de Julio González «y luego dio libre curso a su imaginación»[12]. La independencia de los hallazgos plásticos de Picasso está probada y reconocida. Estos fueron anteriores a las materializaciones con soldaduras y forja que la autora consideró condición previa para la creatividad formal que le reconoció. En consecuencia, aun siendo cierta la relación técnica, la aportación de González fue relativa y estuvo supeditada a los

---

[9] Tériade, «Esculturas de Pablo Gargallo», en *Cahiers d'Art,* París, 1927, pp. 282-286.

[10] Reproducidos en los *Cahiers d'Art,* París, 1926, p. 180.

[11] Spies, Werner, *La escultura de Picasso, op. cit.,* p. 105.

[12] Piot, Christine, «1931: el taller del escultor», en *Picasso Total,* Barcelona, Polígrafa, 2000, p. 259.

dictados de Picasso y, en lo que concierne a la incidencia de la creatividad formal y la creatividad técnica, ambas determinantes en las esculturas de los dos, fue inversa a su valoración.

En lo referente a la reorientación estética de Julio González, él mismo dejó constancia de la colaboración con Picasso y los estímulos que recibió directa e indirectamente de este [13]. Una fuente directa, Luis Fernández, confirmó los términos de la relación y la creatividad del segundo [14]. Ricardo Pérez Alfonseca mantuvo tales criterios [15]. Aguilera Cerni también reconoció la influencia, determinante, de Picasso sobre González y la inmensa creatividad de este [16]. Spies añadió que Julio González pidió permiso a Picasso para trabajar de esa manera, a lo que este respondió de modo afirmativo, circunstancia que amplía la ascendencia [17]. Emmanuel Guigon reconoció que Picasso animó a González

> con formulaciones profundamente innovadoras: organización construida del espacio a base de líneas y planos, uso frecuente de elementos mecánicos, creación de formas orgánicas para dar connotaciones figurativas a las formas abstractas [18].

Juan Eduardo Cirlot presentó a Julio González como un «precursor de la última escultura, que se produce entre el esquematismo y la abstracción, preferentemente en hierro y con la técnica de la soldadura autógena» [19]. Lo confirmó en varios artículos posteriores [20]. Sobre todos ellos y, en concreto, sobre las trascendentales innovaciones estilísticas de Julio González, sobrevuela la rotunda renovación formal y técnica auspiciada y promovida por Picasso.

---

[13] González, Julio, «Picasso et les Cathédrales», manuscrito, citado por Spies, Werner, *La escultura de Picasso, op. cit.,* p. 116.

[14] Fernández, Luis, «El escultor González», en *A.C.* (revista del GATEPAC), *Documentos de actividades contemporáneas,* n.º 5, primer trimestre de 1932.

[15] Pérez Alfonseca, Ricardo, *Julio González. Escultor en hierro y espacios forjados,* París, 1933 (ejemplar mecanografiado conservado en Valencia, IVAM, donación Julio González), Madrid, Cartillas, 1934, Madrid, Kalias, 1995.

[16] Cerni, Aguilera, *Julio González,* Madrid, Labor.

[17] Spies, Werner, *La escultura de Picasso, op. cit.,* p. 114.

[18] Guigon, Emmanuel, «Julio González y España», en *Julio González, esculturas y dibujos en la colección del IVAM,* Sevilla, Caja San Fernando, 2000, pp. 11 y 12.

[19] Cirlot, Juan Eduardo, «Julio González», en *Goya,* Marid, n.º 4, 1955.

[20] Cirlot, Juan Eduardo, «Plástica abstracta en España», en *Papeles de Son Armadans,* Madrid y Palma de Mallorca, octubre, noviembre y diciembre de 1959, enero de 1960 y febrero de 1961. Recopilados en *Mundo* de Juan Eduardo Cirlot, Valencia, IVAM, y Calais, Musée des Beaux Arts et de la Dentelle, 1999.

II. La proyección de *Figura femenina I*

En los estados *Figura femenina I* y *Cabeza metálica II,* en abril de 1928, están implícitos los principios de las esculturas en hierro de finales de los años veinte. Los dos están en una misma hoja [21] que, por ese motivo, es el documento más importante de la época en relación con la escultura metálica de Picasso. El primero está representado en tres fases, de tamaño creciente y acabado progresivo, la última con la cabeza detallada y sombreado completo. En el ángulo inferior derecho del mismo formato aparece la pequeña *Cabeza metálica II,* y en el lado contrario las líneas de una figura femenina inconclusa.

Zervos y Spies [22] catalogaron estos dibujos como estudios para una escultura. Spies estableció además la relación de la cabeza de *Figura femenina I* con el dibujo *Cabeza metálica I* y las esculturas inmediatas, *Cabeza metálica III*[23], *IV*[24] y *V*[25]; y la equivalente de la estructura de la misma sobre la significativa *Mujer en el jardín.* Consideró que un mismo modelo, el que aparece en el dibujo, sirvió para la ejecución de todas las esculturas.

Spies reconoció la importancia del contacto con Julio González, en 1928, para la materialización de estos estados en esculturas reales con alambres y, sobre todo, con hierros forjados. Sobre ello, propuso una aportación técnica limitada a aspectos concretos y aseguró la independencia formal. Lo dijo así de claro [26]:

> La manera como Picasso reflexiona acerca del empleo del metal no tiene ninguna relación con lo que pudo ver en el taller de su amigo. El suyo es, en cierto modo, un conocimiento conseguido a través de la experiencia personal: el conocimiento del alambre, la chapa cortada, los remaches y la soldadura.

Según Spies, los nuevos recursos aportados por Julio González favorecieron la radicalización de los elementos formales propios:

---

[21] Tinta sobre papel. 26,5 × 35,5. Z VII, 180.

[22] SPIES, Werner, *La escultura de Picasso, op. cit.,* p. 105.

[23] Antigua colección Alice Toklas/Gertrude Stein. Hierro y latón pintados. WS 66.

[24] Hierro y latón pintados. WS 66 A.

[25] Hierro y latón pintados. WS 66 B.

[26] SPIES, Werner, *La escultura de Picasso, op. cit.,* p. 104.

Este proceso se vio favorecido por la traducción real al lenguaje del metal, aunque no es la condición previa para el Universo de formas que Picasso desarrolla en sus cuadernos.

Los dibujos espaciales son anteriores a ese contacto; entre los primeros, de 1914 a 1917, y estos, previos a la relación, hay catorce años y numerosos estados ajenos a ella. El mismo Spies [27] aseguró que tal proceso de radicalización, derivado del contacto con Julio González, se detecta por primera vez en un dibujo fechado el día 8 de mayo de 1928. La relación con las joyas de este pronto invirtió los términos y fue la esfera formal de Picasso la que propició la transformación de Julio González en uno de los escultores más importantes del siglo XX.

Spies buscó otras relaciones formales que explicasen la evolución de la escultura de Picasso en esos años. Indicó que este conocía los modelos etnológicos que combinan hierros y objetos del Museo del Trocadero, como el *Dios de la guerra Gu,* de los Fon, en Dahomey, escultura reproducida en los *Cahiers d'Art* [28], en 1926; no obstante, la relación le pareció insuficiente y remitió también a la opinión de Tériade [29] sobre Pablo Gargallo: «sigue la tradición española que puede sentirse orgullosa de sus magníficas obras».

Tal vínculo, genérico, no aporta nada al estudio específico de la escultura de Picasso, solo sirve para confirmar la procedencia hispana del género. No fue casual que los tres grandes intérpretes en las vanguardias parisinas, Gargallo, Picasso y Julio González, fuesen españoles.

La tercera fase del estado, titulado *Figura femenina I,* es el dibujo de una escultura plenamente concebida. Tres varas en forma de trípode forman el núcleo principal, al menos en cuanto soporte físico. Una plancha triangular con los orificios correspondientes y la cincha a media altura, funciona como soporte de los elementos que la identifican como una mujer, dos conos rematado por bolas, alineados en uno de los lados, alusivos a los pechos; y un orificio circular, en el ángulo contrario, que, por extensión, lo hace al órgano sexual femenino. Ese vértice apoya en la unión de dos varillas semicirculares, opuestas, verticales e independientes, que proporcionan dos nuevos puntos de apoyo y remi-

[27] SPIES, Werner, *La escultura de Picasso, op. cit.,* p. 103.

[28] *Cahiers d'Art,* París, 1926, p. 180.

[29] *Cahiers d'Art,* París, 1927, pp. 282-286.

ten a las extremidades. El trípode inicial está rematado por una flecha plana ante una plancha circular, con una cuña incisa en sentido contrario al del vértice de aquella en la parte superior. Los separa un anillo circular intermedio, dibujado, como los dos ojos alineados y superpuestos en el interior de la flecha. Tal eje centra la configuración, casi abstracta, de la cabeza.

La composición está, por lo tanto, articulada en dos partes, una por cada unidad estructural con los correspondientes soportes. El planteamiento, abstracto y de tendencia constructiva, asume el principio cubista de la visión simultánea, aunque no entendido como tal, sino trascendido en cuanto a las posibilidades de desdoblamiento del volumen real. Tal se manifiesta de dos modos, en la separación del tronco y las extremidades en unidades autónomas; y en la distribución de los elementos de la tarima central, pues el pubis femenino queda en el espacio comprendido entre el trípode y las extremidades, señalada por estas y, sobre todo, por la dirección de la cabeza como la parte delantera de la figura, y los pechos en el lado opuesto del soporte, uno delante de la varilla izquierda y el otro detrás de la trasera, esto es, en la parte dorsal de la misma.

El trípode y la circunferencia metálica que forman la estructura de *Cabeza metálica I*[30], proyecto de escultura fechado en París, en marzo de 1928, configuraron el tronco y la cabeza de *Figura femenina I,* y constituyeron la referencia formal para la aplicación del sistema de Picasso que determinó la serie de variantes a la que pertenecen el modelo que aparece en *El pintor y su modelo*[31], pintura de 1928, y los estados definitivos *Cabeza metálica III, Cabeza metálica IV* y *Cabeza metálica V,* en París, en octubre de 1928. Estos están realizados en hierro forjado y latón y ahí es donde intervino Julio González, no antes.

La indagación formal fue exclusiva de Picasso y, como se puede probar con los documentos citados, en los que están definidos los planteamientos de *Cabeza metálica III* a *V,* anterior a la colaboración con Julio González. Esto demuestra que, tal aseguró Spies, Picasso solo buscó su accesoria técnica para la realización de esculturas ya planificadas tanto en las definiciones formales como en los procedimientos técnicos a seguir. Solo le quedó la materialización de los tres estados, y ahí sí fue

[30] Z VII, 140.

[31] Museo de Arte Moderno, Nueva York. Óleo sobre lienzo, 129,8 × 163 cm. Z VII, 143.

necesaria la intervención de un experto. La distinta pintura de cada una generó efectos posteriores que las singularizan, como había sucedido con los seis estados de *El vaso de absenta*.

Los brazos abiertos de *Figura femenina I,* formados por la intersección de dos segmentos de circunferencias adelantadas al resto, aparecen, tal cual, en *Figura femenina II*[32], composición más vertical y compleja por los cruces de tubos de hierro y varillas de alambre y por la incidencia de algunas esferas en volumen, procedentes de las esculturas modeladas de la época. Las cabezas de esos dos estados proceden, al mismo tiempo, de otra aplicación del sistema, que produjo las variantes: *Cabeza metálica VI* a *XII,* todas en el *Carnet de Dinard*[33]. Están resueltas mediante la intersección de un cono invertido y media luna proyectados sobre el eje determinado por una varilla, en las figuras completas reforzadas por dos varillas paralelas sobre una esfera que simula un péndulo inferior.

III. Los dos estados de *Mujer en el jardín*

Las esculturas *Mujer en el jardín I*[34], con hierro forjado, y *Mujer en el jardín II*[35], fundida en bronce de la anterior y pintada de blanco, las dos en París, en 1929, son dos de las obras plásticas más importantes de Picasso. Julio González lo auxilió en la ejecución técnica de la primera, y fue el responsable del proceso de vaciado de la segunda, este por piezas con objeto de no desmontar el original. Las dos fueron expuestas en la Galería Georges Petit, en París. Picasso colocó después la réplica en bronce en el jardín del taller de Boisgeloup, tal aparece en la fotografía de Brassaï citada por Piot[36], que ilustra el texto de Bretón, «Picasso dans son elements»[37].

Werner Spies las consideró una sola escultura. Pensó que Picasso concibió la configuración y las disposiciones técnicas necesarias antes de la

---

[32] Z VII, 424.

[33] Colección Marina Picasso. *Carnet número noventa y seis* o de Dinard.

[34] Museo Picasso, París. Hierro pintado de blanco, 206 × 117 × 85 cm. WS 72, I; MPP 267.

[35] Colección particular. Bronce, 210 × 117 × 82 cm. WS 72, II. Un vaciado posterior en el Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Bronce, 206 × 117 × 84 cm.

[36] Piot, Christine, «1931: El taller del escultor», *op. cit.,* p. 259.

[37] Bretón, André, «Picasso dans son elements», en *Minotauro,* n.º 1, París, 1933.

colaboración de Julio González, fundamental para la ejecución del original en la forja. Según este autor, la colaboración inició el proceso de intercambios que determinó la radicalización de las nuevas formas de Picasso y aportó un nuevo medio de expresión y un caudal ilimitado de hallazgos formales a Julio González.

El propio Julio González había destacado la participación directa de Picasso en el proceso de ejecución del original [38], identificada por Spies en la aparente improvisación, ajena a las meticulosas disposiciones habituales en el oficio de la forja [39]. Tal impulso se manifestó en las soldaduras visibles, como parte activa de la composición. Ese sentido estético de la imperfección, en el que radica parte del impacto visual de Picasso, rehuye la perfección técnica, es antagónico a ella, y esta, como indicó Spies, fue siempre imprescindible para Julio González.

Spies dedujo que el carácter brutal y heterodoxo de la nueva técnica escultórica «se manifiesta bajo las pinturas» de los años anteriores [40]. La comparó con *El baile,* pintura del año 1925, y detectó analogías en varios apuntes del *Carnet 15* o de Cannes [41]. La representación del pelo la identificó con otros dibujos y pinturas catalogados por Zervos [42].

Christine Piot añadió que Picasso también la propuso como posible monumento a Apollinaire [43].

Seis varillas de hierro unidas por un plano superior de chapa cortada en frío, las dos primeras unidas en forma de *y* invertida; la tercera y la sexta verticales e independientes, mayor la primera de ellas; y cuarta y quinta en disposición semicircular enfrentada y, por lo tanto, en forma de *X,* ofrecen un punto de apoyo sólido. Sobre esa base, una forma esférica y un plano inclinado, situados detrás de aquella, sustentan dos estructuras verticales e independientes.

La primera, que representa el cuerpo, está articulada en dos módulos superpuestos, el inferior formado por cuatro varillas verticales y otras cuatro diagonales; de estas, una delantera como prolongación de la pri-

---

38 González, Julio, *Picasso et les Cathédrales, op. cit.*

39 Spies, Werner, *La escultura de Picasso, op. cit.,* p. 116.

40 Spies, Werner, *La escultura de Picasso, op. cit.,* p. 117.

41 *Carnet n.º 15* o de Cannes. MPP 1874, pp. 53 y 54.

42 Z VII, 2 y 4.

43 Piot, Christine, «1931: El taller del escultor», *op. cit.,* p. 259.

mera de la base, y una trasera sobre el plano del que parte la estructura posterior. El superior está formado por tres varillas inclinadas hacia dentro y en disposición piramidal ante un plano recortado en la misma disposición, con una amplia incisión curvilínea en el tercio inferior y con la forma de la silueta de una cabeza en la parte superior. Las dos están unidas por otro plano curvilíneo y ascendente situado en vertical en la parte trasera. El módulo superior de esta estructura está rematado con la superposición de un plano irregular sobre la silueta que alude a la cabeza, y, sobre este, cinco filamentos afilados y volados con una diagonal superior en alusión al pelo.

La estructura trasera es más simple, está formada por tres varillas ascendentes e irregulares, unidas en la base, dos paralelas y muy próximas, aunque con irregularidades, y unidas por un alambre en zigzag, que simula amarrarlas. Están rematadas por planos curvilíneos muy irregulares. Pese al desdoble, retranqueado, representan los brazos y las manos alzadas y abiertas.

Spies creyó que Picasso no procedió en estas esculturas sobre patrones, nombre que dio a las variantes que constituyen las series a las que dio categoría de apuntes y de bocetos. Esto no es así en Picasso, en el proceso creativo todos los estados tienen la misma importancia con independencia de su trascendencia y del género en el que los materializó.

Entre estos estados pudieron existir otros que Picasso no configuró mas tuvo en mente y ello dificulta el establecimiento de la serie. Pudo ser una o varias. Si fuesen más de una, la primera sería la que posibilitó las construcciones esquemáticas de las pinturas, *El pintor y su modelo,* reseñada, y *El Taller*[44], en París, en 1927. Serían los antecedentes directos de *Mujer en el jardín I* y *Mujer en el jardín II,* en París, en 1929. Lo que habría que dilucidar es si alguno de los estados resueltos en el medio pictórico constituyó la referencia directa para una nueva aplicación, o si el paso de un medio a otro, del plano pictórico al volumen real de la escultura, solo fue una circunstancia más en el desarrollo de la misma serie.

De un modo u otro, los dos estados de *Mujer en el jardín* anteceden a los proyectos *Figura femenina IV*[45], *Figura femenina V*[46] y *Figura fe-*

[44] Museo de Arte Moderno, Nueva York. Óleo sobre lienzo, 149,9 × 231,2 cm. Z VII, 142.

[45] Museo Picasso, París. MPP 1901, 6.

[46] Museo Picasso, París. MPP 1901, 6.

menina VI[47], en París, en 1930, y *Cabeza XVIII*[48], *Cabeza XIX*[49], *Cabeza XX*[50], *Cabeza XXI*[51], *Cabeza XXII*[52] y *Cabeza XXIII*[53], en la misma ciudad y año. En ellos, Picasso estableció relaciones entre los tubos rectos y las chapas soldadas que, tal las siluetas y las contra siluetas de estirpe cubista, establecen los perfiles y las señas de identidad de las respectivas figuraciones. El caso más complicado es el de *Cabeza XVIII,* relacionada con las estructuras de las pinturas indicadas, estas de 1927; posterior a las esculturas *Mujer en el jardín,* en 1929; e inserta en el proceso de estos estados de 1930.

En cuanto a la consideración de *Mujer en el jardín I* y *II* en el catálogo escultórico de Picasso, y, por supuesto, en el desarrollo de las vanguardias contemporáneas, son dos esculturas importantes por varios motivos: las innovaciones técnicas en un nuevo medio, la forja; la radicalización y las excelencias de los elementos formales; la intervención de la pintura blanca y sin variaciones que unifica los volúmenes y las texturas; y la anticipación de los sentidos oníricos que lo convirtieron en una referencia directa para los surrealistas.

Las indagaciones formales de Picasso avanzaron sobre los fundamentos lineales derivados de las leyes de la composición fotográfica con la intervención de la creatividad técnica, cuyo protagonismo, independiente, decisivo, indicó nuevos caminos en la dimensión estética contemporánea inaugurada por Picasso en la época del cubismo. Se puede decir que *Mujer en el jardín I* fue la escultura que culminó el concepto que Kahnweiler denominó dibujo en el espacio; esto por su equilibrio compositivo; por el organicismo de los elementos metálicos que, sin la interpretación de Picasso, no tienen tal cualidad; y por el contraste entre el refinamiento formal y el acabado técnico rústico, poco cuidado con premeditación, por ello sutil y salvaje a la vez, en todo caso expresivo al máximo.

---

47 Museo Picasso, París. MPP 1901, 10.

48 Museo Picasso, París. MPP 1901, 1.

49 Museo Picasso, París. MPP 1901, 1.

50 Museo Picasso, París. MPP 1901, 1.

51 Museo Picasso, París. MPP 1901, 1.

52 Museo Picasso, París. MPP 1901, 1.

53 Museo Picasso, París. MPP 1901, 1.

IV. Nueva integración de objetos reales, *Cabeza de hombre*

Las esculturas *Cabeza de hombre*[54] y *Cabeza de mujer*[55], en 1929-1930, se relacionan con *Mujer en el jardín I* y *II* por su sistema constructivo y por la grandeza compositiva de sus formas. Tal vez sean dos de las mejores obras realizadas con hierro en todo el siglo XX y de las más cercanas al surrealismo en la producción de Picasso.

Werner Spies relacionó el procedimiento con los *Ídolos Nimba* de Nueva Guinea y con el *Dios de la Guerra Von,* de la cultura de Dahomey[56]; y propuso la configuración de la primera escultura en función de la constitución de una figura compleja, documentada en un carnet inédito, el de Boisgeloup, con fecha del día 20 de julio de 1930. Lo único que añadió fue que «los segmentos formales del mismo rango soldados entre sí» atenúan el contraste de los distintos materiales[57].

Tres unidades cónicas superpuestas forman el cuello. El plano rectangular y erguido que proporciona el volumen virtual de la cabeza está roto y soldado de modo rústico en un eje lateral. Los elementos insertos en ese plano configuran la cara. Dos oquedades representan los ojos en negativo. Dos pequeños contraplanos, unidos con pegotes de barro, el bigote; y otro, perpendicular al rayo central de visión, por lo tanto, afilado, la nariz. Un cuenco, dispuesto debajo del contraplano anterior, la boca, abierta, claro es. Dos cacerolas contrapuestas en la parte trasera configuran la caja craneal.

Las dos esculturas, *Cabeza de hombre* y *Cabeza de mujer,* difieren de los ejemplares de *Mujer en el jardín* en la sustitución de los elementos sólidos de chapa, que acentúan las indicaciones de los perfiles, por objetos reales. Esa es la primera cuestión importante, que Spies relacionó con las esculturas africanas, en principio, sin más motivo que el paralelismo técnico que, no se olvide, no es exclusivo de ese arte y no fue la primera vez que Picasso lo utilizó. Así lo dispuso siendo un niño, en *La Torre de Hércules,* proyecto escultórico que realizó en La Coruña, en 1894. Se podría argumentar que ese proyecto solo fue una ocurrencia infantil, que no pasó de un juego, y que no fue concebido como una

---

[54] Museo Picasso, París. Hierro, latón y bronce. KB 27; WS 80; MPP 269.

[55] Museo Picasso, París. Hierro, chapa, coladores y muelles en espiral pintados. KB 29 y 30; WS 81; MPP 270.

[56] SPIES, Werner, *La escultura de Picasso, op. cit.,* p. 104.

[57] SPIES, Werner, *La escultura de Picasso, op. cit.,* p. 118.

auténtica escultura, con el propósito de realizarla en tres dimensiones. Esto es discutible; mas si fuese así, el argumento africano tampoco es definitivo, pues Picasso integró objetos reales en el *Vaso de absenta,* en 1914.

El procedimiento es tan antiguo y fue asimilado por tantos estilos, unas veces con la admisión de la sociedad en la que significó, otras con su rotundo rechazo, que la interpretación de la fuente de Picasso es aventurada y poco rigurosa. Sí podemos considerar un hecho objetivo, algunos escultores realistas de finales del siglo XIX lo aplicaron en partes concretas de sus figuraciones, incluso, algunos, en la anatomía, lo que provocó el contundente rechazo de sus contemporáneos. Escultores importantes, como Rodin y Mateo Inurria, fueron acusados de ello. De esto se deduce otra cuestión, no menos evidente, si el procedimiento era rechazado en los ambientes académicos a los que Picasso se opuso desde niño, podía ser valorado como posibilidad de transgresión y oposición a estos. Así se explicaría el proyecto de la Torre de Hércules.

Tales fundamentos nos acercan al origen de la temprana asimilación del procedimiento por parte de Picasso. La indagación no debería concluir ahí. Habría que preguntarse si es casualidad que una de las pocas excepciones entre los escultores realistas de finales del siglo XIX, en cuanto aplicó el procedimiento en los complementos de sus esculturas sin rechazo alguno en el contexto en el que trabajó, fuese un escultor andaluz, Antonio Susillo, relacionado con el círculo de la familia de Picasso en su segundo matrimonio con la joven malagueña María Luisa Huelin.

Que nadie lo malinterprete, entre Picasso y Susillo no hubo ninguna relación, ni siquiera hay constancia de que llegasen a conocerse, y, si lo hicieron, el encuentro estaría marcado por la distancia entre un artista, consolidado y famoso, y un niño. Entre ellos no hubo vínculos formales ni estilísticos, ni siquiera paralelismo de ninguna índole. Recuérdese que tampoco los hubo entre el neoclasicismo de Ingres y Picasso, y muchos autores se empeñan en mantener una ascendencia conceptual que no se sostiene con objetividad. La que sí lo hace es la que refiere a la integración de objetos reales en los originales de Susillo que, fundidos, quedaron integrados en la composición. Esto sucedió en Andalucía, como en otras zonas de Europa, mucho antes de que las esculturas africanas se conocieran en París y, por supuesto, antes de que surgieran las vanguardias que aquí estudiamos. Susillo incluyó un banco y una paleta con pinceles reales en la *Estatua de Velázquez,* en 1892; madera

corroída para conseguir texturas tales en el *Crucificado de las Mieles,* en 1895; y calabazas, cadenas y un sombrero, en la *Estatua de Miguel de Mañara*[58], en 1896.

Si alguien objetara que, no obstante, los originales de Susillo estaban destinados a la fundición y que no serían expuestos, habría que anticiparle que eso fue exactamente lo que hizo Picasso en sus estatuas enciclopédicas de Boisgeloup y Vallauris, integrar objetos reales en originales modelados y después fundirlos. Así que, teniendo todo esto en cuenta, la relación sí es posible, aunque no lo comprendan quienes no sean capaces de superar la obviedad de los estilos, pues a Picasso no le interesó el de Susillo ni el de ningún otro artista, al genio malagueño lo sedujeron definiciones formales concretas y las posibilidades expresivas de la creatividad técnica.

La segunda cuestión que deberíamos resolver es la identificación de la aplicación del sistema de Picasso y la relación concreta de *Cabeza de hombre* en el desarrollo de la serie de la que procede. La sustitución del alambre por hierro y la chapa por objetos reales respetó las pautas indicadas en los documentos catalogados; mas no fue un simple cambio, Picasso replanteó algunas cuestiones, y, tal sucedió en época cubista, introdujo fines parciales que recondujeron las indagaciones formales, ahora teniendo en cuenta los logros anteriores que pudo considerar convenientes en cada caso.

Las variaciones de *Cabeza VI* a *XII* y *Figura sentada II* y *III* aportaron la referencia que, en una nueva aplicación del sistema, generó *Cabeza de hombre.* El reaprovechamiento es claro y no por ello un lastre, todo lo contrario, Picasso recreó las aportaciones en función de las leyes de la composición fotográfica, determinadas por líneas, asumidas por los objetos ensamblados.

La superposición de tres unidades cónicas que forman el cuello aporta un volumen equiparable a las bioformas modeladas de la época, si bien la secuencia modular, la articulación, insiste en la estética del hierro. La soldadura rudimentaria del plano rectangular que forma la cara crea un efecto desagradable al tacto, en consonancia con los burdos pegotes que unen los pequeños contraplanos del bigote, todo ello en contraste con

[58] Blázquez, Fausto, «La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana, 1900-1930», *Diario de Ávila,* Ávila, 1989, pp. 112 y 113, y 226-228.

las oquedades centrífugas de los ojos y la fuga opuesta del contraplano afilado e hiriente de la nariz, y entre dos grandes volúmenes, el delantero formado por el cuenco que alude a la boca abierta, realizado por dos planos en vértice que transitan el volumen virtual de las guitarras sintéticas de 1912; y el trasero, estereométrico, cerrado, formado por las dos cacerolas que suponen la caja craneal.

El volumen virtual, la representación en hueco y los planos y contraplanos proceden del cubismo; y el acabado rústico, tan burdo que es imposible hacerlo así de mal, seguro uno de sus grandes atractivos, lo hace del mayor de los primitivismos, del que convierte lo tosco, la inhabilidad, en un atractivo estético por la belleza formal de lo mal hecho según cálculos previos.

V. La fuerza expresiva de *Cabeza de mujer*

Los objetos reales tienen mayor protagonismo en *Cabeza de mujer,* en 1929-1930, una obra maestra, suficiente para consagrar a Picasso como escultor.

Werner Spies indicó que Picasso concibió el soporte y el rostro según dibujos previos, cuya secuencia no precisó a partir de una referencia o motivo concreto[59]. Después remitió al testimonio de Picasso, que le indicó que realizó la escultura en el taller de Boisgeloup, con la colaboración de Julio González como escultor de oficio en los trabajos de fragua, que efectuaron en la herrería del pueblo.

Spies relacionó el procedimiento de Picasso con las técnicas de ensamblaje cubista, a las que adjudicó características «autónomas, limitadas al ámbito plástico». En esa dimensión estética, propia, identificó la inversión de los volúmenes con las referencias de las máscaras Wobe africanas, de las que pensó que se distanció con la integración vanguardista de los objetos reales, que pierden el significado inicial en la nueva relación. No fue la única diferencia que advirtió respecto de la referencia que propuso; consideró aún más significativa la determinación de volúmenes virtuales mediante cavidades, y no con el ensamblaje de elementos en superficie, habitual en tales originales. La disparidad conceptual entre Picasso y esos escultores africanos no fue suficiente para que Spies cuestionase la relación. Se limitó a señalar el nuevo alcance

[59] SPIES, Werner, *La escultura de Picasso, op. cit.,* p. 118.

de la propuesta contemporánea, en la que percibió la doble exigencia que reclama al espectador: «la lectura de la forma de los signos en el conjunto; y el reconocimiento de los valores visuales de los elementos integrados».

La contundencia de la composición y el ofrecimiento directo de la creatividad técnica avalan la grandeza de la escultura. La flexión romboidal del trípode hace las funciones del torso y el cuello. Es un soporte lineal y abierto, con inflexiones en los tercios superiores, horadadas en los ángulos. Una varilla metálica horizontal apoya en el punto de unión de los tres elementos del trípode, sobresaliendo ante uno de los planos virtuales en forma de rombo. La proyección vertical de la figura con forma de polígono irregular en sentido creciente hacia la delantera de la escultura constituye el soporte de un complejo entramado de relaciones visuales. Esa varilla está soldada en la parte inferior delantera a un plano cóncavo, sujeto en la parte superior por la proyección de la forma poligonal proporcionada por la misma varilla en sentido contrario, una vez prolongada ante este hasta un punto medio, en el que revierte con un ángulo de cuarenta y cinco grados, que alude a la nariz una vez relacionado con la varilla perpendicular al plano, en el eje y abierta en sí misma, y los orificios desplazados en un lateral, que remiten a la boca y los ojos. Una varilla semicircular y convexa cruza por delante de esos elementos, desde la izquierda de la que forma la nariz hasta el lado contrario en la parte inferior. Una placa superior las une, relacionando los elementos de la cara en función del volumen virtual.

En el interior del trazo poligonal irregular, y detrás del plano cóncavo que forma la cara, dos espumaderas afrontadas y en disposición esférica se ajustan a los perfiles y centralizan la composición. Dos muelles semicirculares y una varilla tal entre ellos apoya en la parte superior de la poligonal, justo sobre el ángulo ascendente situado sobre el eje central y en sentido transversal. Dos tubos cuadrangulares caen desde el mismo punto hacia detrás, uno a cada lado de la estructura básica. De estos y de aquella salen, en la parte inferior trasera, siete puntas de tenedores o clavos soldados y doblados, cuya diagonal exterior y centrífuga alude a la melena femenina volada.

La complejidad de la configuración es proporcional a la monumentalidad determinada por el impacto visual directo, inmediato, en el que radica su fuerza expresiva. Los ángulos y los segmentos curvos de hierro o, dicho de un modo más preciso, las relaciones que establecen, pro-

ponen un volumen virtual, articulado con precisión y, con distinta incidencia visual, ocupado por el desdoblamiento del mismo con la interpretación positiva del plano semicircular y curvado que forman la cara y, en eje con este, por las escurrideras afrontadas y los tenedores que forman la cabeza y la cola femenina.

Picasso conservó en esta escultura metálica la identidad del dibujo en el espacio, que desarrolló en el plano, al menos, desde 1924. La novedad respecto de esos dibujos y de las esculturas con alambres consecuentes, de 1924 a 1929, consiste en la inclusión de los objetos reales. La integración de estos en esas configuraciones lineales, inéditas, lo distinguió de los escultores que los integraron en épocas anteriores. Esos escultores, todos realistas, suplantaron volúmenes que no habían modelado con intenciones de miméticas o superlativas; Picasso trascendió la realidad a la que remitió con otros virtuales, debidos a la doble cretividad que desarrolló en la esfera intelectiva y en la órbita de la creatividad técnica, fundamental en la configuración de las formas propias. De ese modo, la presencia de esos objetos reales destaca por la identidad física de cada objeto y por su nuevo significado plástico, condición que no se dio entre los escultores andaluces de ninguna época ni en las esculturas africanas aludidas por Spies.

La comprensión de ese complejo proceso es necesaria para la percepción y aprehensión de los valores que la convierten en una obra única, trascendental en su tiempo. Las principales virtudes de *Cabeza de mujer* son el equilibrio compositivo, insuperable; la refinada disposición de cada elemento en su doble condición o carga de sentido; la trascendencia formal de todos los estilos, pues es cubista y constructivista, surrealista y preformalista, esto en lo que concierne a las cualidades de cada elemento sobre las definiciones de las formas; y, siendo todo esto, no es nada de eso y es más que todo ello, fue elevada a la dimensión estética como un estado definitivo en la aplicación del sistema de Picasso, como en su día *La familia de saltimbamquis* y *Las señoritas de Aviñón,* y, con el tiempo, *Guernica*.

Las brillantes soluciones técnicas de *Cabeza de mujer* están supeditadas a la minuciosa planificación de la obra, y ello la relaciona con los proyectos *Cabeza XVIII* a *XXIII*. Estos proyectos son esculturas en potencia y, como tales, destacan por sus formas precisas, refinadas. La titulada, *Cabeza XXII,* es especialmente compleja, su forma solo es aprehensible en un sentido pleno en un nivel intelectual elevado, condición omni-

presente en Picasso, artista conceptual y escultor cuya grandeza radica en el primer nivel teórico, abstracto, que corresponde a los planteamientos intelectivos.

Esa condición del sistema de Picasso mantuvo una permanente y enriquecedora transformación con la asunción de la intuición en la manipulación formal necesaria, con la que introdujo un elemento azaroso que, sin posibilidad de renuncia a su condición, puso al servicio de la reflexión. Esa intuición manual se manifestó en cada aplicación del sistema de Picasso, que se dejó llevar por el impulso lúdico del juego reflejado en el pensamiento de Schiller. El provecho que sacó de ello fue variable. A veces significó en sí, como variante de algún estado determinado en el que, tras los cálculos previos o la asunción de una referencia determinada que los sustituyan, experimentó soluciones instantáneas, cuyas novedades, siendo propias, y puede que exclusivas, fueron consecuencia de las características aportadas y transmitidas como cualidades formales categóricas en la acción posterior.

Dilucidado todo esto, se puede ver de otro modo el alcance de la escultura. En lo que concierne a su propia obra, a posteriores aplicaciones del sistema, el plano circular de la cara virtual de la cabeza metálica le sirvió como referencia en sí para la que produjo el volumen real, aunque en negativo y supeditado al plano, de la técnica mixta titulada *Cabeza XXIV*[60], en 1931, estado simplificado en el que ensambló los objetos prefabricados que forman la nariz y modeló la boca en la superficie del yeso.

La *Cabeza de mujer* fue la fuente directa de inspiración para las propuestas posteriores de Julio González que, tal aclaró Spies[61], no influenció estilísticamente a Picasso, fue al revés, le ayudó técnicamente, como escultor de oficio, y con ello asimiló la creatividad técnica y las formas del genio malagueño para crear un estilo propio. Como expuso Spies, González antes de esta colaboración era un orfebre bien formado y un escultor en potencia, pero no un artista definido ni conocido. Su obra era limitada en conceptos y recursos. Después de la colaboración con Picasso, se convirtió en uno de los escultores más importantes del mundo. La importancia de *Cabeza de mujer* hay que considerarla en ese sentido y, sobre todo, en sí misma.

---

[60] Museo Picasso, París. Yeso, madera, hierro y clavos. KB 31, WS 79, MPP 268.

[61] SPIES, Werner, *La escultura de Picasso,* op. cit., pp. 103-105 y 114 y ss.

VI. Divertimentos en miniatura, *Figura abstracta I* y *Dos figuras*

Las obras tituladas *Figura abstracta I*[62] y *Dos figuras*[63], en 1931, son miniaturas que no proceden de la compleja aplicación del sistema de Picasso. Solo fueron pequeños divertimentos, experimentos con alambre de ejecución instantánea.

Picasso no los concibió como auténticas esculturas, ni siquiera como obras de arte que pudieran tener una consideración propia; y, sin embargo, la tienen, deben tenerla, pues el divertimento se identifica o es equiparable con la parte lúdica del proceso. Eso no quiere decir que tengan una significación o una importancia visual de la que carecen, como obras de arte son intrascendentes, incluso insignificantes; no así como medio de conocimiento de otras esculturas importantes de Picasso, como *Figura abstracta II.*

La primera de ellas, *Figura abstracta I,* es una composición oval con alambres trenzados sobre la base proporcionada por un tapón de corcho. La irregularidad de los alambres, los cruces desordenados de estos y la agrupación de segmentos curvados y retorcidos en dos zonas, una ligeramente inferior y centrada, la otra, superior y pegada a uno de los laterales, le proporcionan un aspecto descuidado, casi informal, que constituye su mayor atractivo. El cruce de filamentos entre esas agrupaciones y desde ellas hasta los perfiles exteriores, no menos alterados por las modulaciones e inversiones de trayectorias, refuerzan el sentido centrípeto del conjunto, solo alterado por el entrelazo exterior y perpendicular de uno de los costados, centrífugo, agresivo, hiriente; y por el superior, menos evidente por su disposición vertical.

Picasso utilizó el alambre con planteamientos técnicos distintos a los de la década anterior. Lo hizo como si fuese hierro forjado. El modelado de la fina superficie de los filamentos, las posibilidades de agrupación que proporciona, le permitieron generar volúmenes reales que, relacionados con las disposiciones lineales, ahora matizadas, sin referencias geométricas ni constructivas, expresivas en sí, orgánicas, expresaron inquietudes formales inéditas. Estas, consagradas al equilibrio, prioritario, entre la fuerza visual centrípeta de los volúmenes internos, las fugas centrífugas puntuales y el sentido ascensional de la configuración. La ausen-

[62] Colección particular. Carrete de madera y alambre, 32 cm de altura. KB 18, WS 83.

[63] Colección particular. Alambre, 5 y 4 cm de altura. KB 16, WS 85.

cia de referencias visuales, la renuncia a la escala humana en beneficio de las posibilidades expresivas de la materia en función de sus cualidades físicas, anticipan el informalismo de los años cincuenta.

El interés de *Dos figuras* es mucho menor. En buena parte, porque las dos figuras humanas, realizadas con alambres trenzados, simples en las extremidades inferiores, la vuelta circular superior que prefigura la cabeza y, en la mayor, en los brazos, extendidos y horizontales al suelo, en balancín, carecen de soporte y, por ello, solo adquieren la verticalidad imprescindible apoyadas sobre un fondo vertical. La postura de la mayor recuerda los contrapostos clásicos del siglo IV a. C., los que cargan todo el peso del cuerpo en una pierna y exoneran la contraria con mayor exageración. La linealidad contrasta con ese carácter, determinado, de modo paradójico, por el movimiento de aquella. La pequeña, vertical, erguida y con cierta simetría en la apertura de las piernas y la proyección de los brazos, adquiere movimiento con el volumen proporcionado por el trenzado del torso y los brazos.

La limitación de los volúmenes, reducidos al escaso grosor de los trenzados sobre las proyecciones lineales de los filamentos, modulados con ritmos curvos, tiene una naturaleza distinta de las esculturas desmaterializadas de épocas anteriores, en las que los alambres y las varillas marcaban los perfiles de los volúmenes virtuales. En estas obras, el alambre constituye el volumen en sí, no hay que buscar otras relaciones ni la implicación del aire o las construcciones intelectivas de los volúmenes.

VII. La forja como tal, *Figura abstracta II*

Picasso se consagró como escultor de forja y como artista abstracto con *Figura abstracta II*[64], en 1931. Muchas publicaciones la citan y la incluyen entre las esculturas más singulares de Picasso, circunstancia lógica, pudiera decirse que obligada; lo que no es comprensible es que casi ninguna presente un estudio específico y completo de ella.

Es una escultura de forja en la que las varas de hierro y alambre giran sobre los brazos de un marco rectangular y una escuadra de otro invertida y cruzada del mismo material, con expresivos ritmos ascendentes y descendentes y, según los casos, envolventes de otros anteriores, cuyas espirales y curvas y contracurvas determinan las claves de la composición.

[64] Museo Picasso, París. Hierro y alambre, 26 × 12,5 × 11,1 cm. KB 17, WS 84, MPP 271.

Un marco rectangular, en disposición vertical y abierto por debajo, y un ángulo de otro, similar, cruzado desde detrás hacia delante, proporcionan una sólida estructura de hierro con tres pies, el tercero correspondiente al apoyo trasero de uno de los segmentos de ese ángulo cruzado. La sección rectangular y las consiguientes líneas rectas de los hierros de esos marcos que constituyen el soporte contrastan con la ductilidad de las varas de hierro con sección circular que las envuelven, formando sugestivas agrupaciones y densidades, y atractivas espirales descendentes y ascendentes.

La agrupación vertical superior rige la proyección hacia el lateral izquierdo de la estructura rectangular, en cuyo ángulo superior (el inferior no existe con la supresión del segmento inferior) adquiere una densidad significativa, contrarrestada por la airosa caída de otro hierro de sección circular forjado en el lado contrario, anclado en el centro de la parte superior del segmento rectangular del marco, a la derecha de la anterior agrupación de hierros circulares. La proyección descendente adquiere un vuelo curvilíneo que pasa de la verticalidad inicial a la diagonal inferior que precede a la triple espiral irregular que envuelve la parte inferior del segmento rectangular de la parte derecha de la escultura, resueltas con la subida análoga por detrás, doblando el efecto inicial, de modo que, a simple vista, no es fácil identificar cuál baja o sube.

Lo mismo sucede con el hierro análogo que parte del mismo punto, en la intersección de la agrupación superior y el apoyo de la unidad descrita sobre la parte superior del marco rectangular, esta con una atrevida ese que envuelve el segmento rectangular derecho justo encima de la espiral anterior, se proyecta con una enérgica curva en sentido contrario, pasa por debajo del ángulo cruzado y, ya sobre este, desciende con una doble espiral en torno al segmento rectangular izquierdo. Este motivo tiene una gran belleza plástica. Tres hierros de sección circular y menor diámetro, rectos y dispuestos en vertical, aunque con ligeras correcciones que simulan la linealidad, unen los tres módulos desde la parte superior. Otros hierros circulares del mismo grosor refuerzan las relaciones de los anteriores con espirales similares.

La composición es completamente abstracta, nadie debe tener miedo de llamar a las cosas por su nombre; que Picasso solo llegó a la abstracción en ocasiones muy contadas, mínimas en su producción, es evidente, pero, cuando fue abstracto, como en este caso, lo fue y con todas las consecuencias. *Figura abstracta II,* tal *Figura abstracta I,* aunque esta sea una obra menor, aluden a una figuración indeterminada, sobre

la que no hay ningún motivo para pensarla o aprehenderla por analogía con ninguna concreta, y a quien diga que bajo ella subyace la forma humana, se le podrá decir que no con menos motivo que la de una guitarra, una junta de bueyes o cualquier otro conjunto sustentado sobre la forma de horquilla.

Figura abstracta II es una escultura importante, supuso la quinta renovación formal de la escultura contemporánea debida a Picasso, con la que inició el camino de la forja abstracta que siguieron en los años cincuenta escultores como Eduardo Chillida y Martín Chirino. El desarrollo de ese estilo no fue de su incumbencia; pero, una vez más, como siempre, Picasso dejó una obra pionera e innovadora antes de que nadie hubiera imaginado ese tipo de expresión artística.

VIII. La transformación efímera de una escultura previa, *Figura femenina IV*

El divertimento o el aprovechamiento instantáneo del azar propició otras obras con materiales distintos a los metálicos más tratados de un modo equiparable. Lo había hecho un año antes, en 1930, en la interpretación efímera de *Figura femenina III*[65], que es *Figura femenina IV*[66].

La primera es una escultura lineal en la que proyectó la creatividad técnica de un modo especial, que, una vez más, y como constante de toda su actividad, le proporcionó afortunados cauces de expresión. Se trata de un ensamblaje con listones y planos de metal y madera cuyas relaciones en las diagonales y las superposiciones recuerdan a *Mujer en el jardín I*. Esas cualidades del original significan en cuanto a su disposición para la fundición definitiva, con lo cual, como en *Mujer en el jardín II,* cada elemento transmuta su condición.

La escultura responde al dibujo en el espacio y no a la acción lúdica sobre la que reflexionamos. La amplia base rectangular equilibra la descompensación producida por la superposición de dos tablas verticales, la primera, con la forma de un plano que alude a la formación de las piernas unidas y la cadera, la superior vertical y rectangular, y, sobre esta, dos adiciones en disposición quebrada, ascendente y asimétrica, y otra quebrada y semicircular intermedia. La del lado izquierdo, que ape-

[65] Colección particular. Bronce, 80,5 × 32 × 25 cm. WS 73.

[66] Escultura efímera sobre WS 74.

nas supera el tramo medio de la tabla superior, y la triple inflexión voltea hacia dentro; y la central, cuya proyección semicircular se proyecta en el mismo sentido, hacia la derecha de la escultura, aluden a las extremidades de una figura humana. El segmento quebrado del lado derecho, con un primer tramo descendente y vertical cuya inflexión está realzada por media circunferencia de fondo, y el segundo, con mayor longitud, en diagonal ascendente y exterior, rematada por un plano oval invertido con orificios grabados, representan el cuello y la cabeza.

La esquematización de los volúmenes y el automatismo de los ensamblajes y los movimientos le proporcionan un aspecto ligero, codificado, lejano al organicismo de las formas vivas y distinto de los facetados racionales. Los pequeños planos que prolongan, complementan o refuerzan, la proyección de las tablas proceden del arte cubista, aunque su función es distinta a la original y solo aportan referencias complementarias que ayudan a completar la información visual y la carga de sentido.

La acción lúdica de Picasso sobre el estado efímero, titulado *Figura femenina IV,* consistió en el añadido a la anterior de un pie ortopédico y una serie de juguetes. Con esos objetos industriales, uno desagradable, otros descontextualizados, inquietantes o, como mínimo, fuera de lugar, la transformó bajo una apariencia surrealista. La transgresión de los límites escultóricos superó a la de la carga de sentido, en apariencia prioritaria, en todo caso, aquí secundaria o tan relativa como un simple juego.

IX. La superación del metal, *Instalación abstracta I*

Ello fue todavía más radical en *Instalación abstracta I*[67], en 1931.

Picasso no realizó una escultura metálica y, si aplicamos con propiedad el significado del término, ni siquiera una escultura en el sentido admitido hasta ese momento. Utilizó una maceta con las raíces emergentes de una planta seca, tal y como se la había encontrado, con las huellas del tiempo y el desgaste de los elementos orgánicos, y la trató como si fuese un objeto artístico con la adición de un plumero y un cuerno en la parte superior.

Lo que en principio pudo parecer o, quizás, ser una broma, en realidad no lo fue en la actitud de Picasso, que, bajo el disfraz lúdico, proyectó

[67] Instalación ilocalizada y posiblemente destruida. KB 19, WS 82.

con libertad su creatividad en dos sentidos, la relación de volúmenes de distinta naturaleza y la asunción de la técnica del ensamblaje con el criterio de la intervención mínima sobre la materia preexistente, el objeto abandonado y encontrado y el objeto de uso descontextualizado y en nuevo uso de inutilidad, elevados a la dimensión estética.

La asociación de los dos elementos anticipó un nuevo género, el de las instalaciones. Los giros envolventes de las raíces recuerdan a las espirales de hierro forjado de *Figura abstracta II,* por lo que es un elemento clave para la comprensión del montaje como ensamblaje de volúmenes y, por ello, como una auténtica escultura. Lo que parecía un juego resultó una práctica artística en la que la grandeza de los volúmenes, las relaciones entre estos y las texturas naturales, estas ajenas a la manualidad de Picasso, pero, dependientes de su capacidad de elección y cálculo, y la transformación de la aparente instalación o relación de volúmenes en un espacio determinado en un ensamblaje con los medios apropiados para la inserción de los dos elementos, constituyeron la sexta renovación formal y conceptual de la escultura contemporánea, la más radical de todas.

La instalación escultórica de Picasso tiene una condición artística innata, y un carácter escultórico que prevalece sobre la novedad y la radicalidad de los conceptos que la sustentan. Esto la distingue y la distancia de los *ready made* de Marcel Duchamp, que, en origen, y no con las reconstrucciones de los años sesenta, fueron reacciones individuales con las que negó el arte y propuso la transmisión directa de los conceptos a través de los objetos incorporados, que no elevados, a la dimensión estética. La renuncia de Duchamp al desarrollo manual y, con esto, a la creatividad técnica, contrasta con la importancia de estos conceptos en la obra de Picasso.

FIG. 1. Picasso, *Figura femenina I* y *Cabeza metálica I,* abril de 1928.

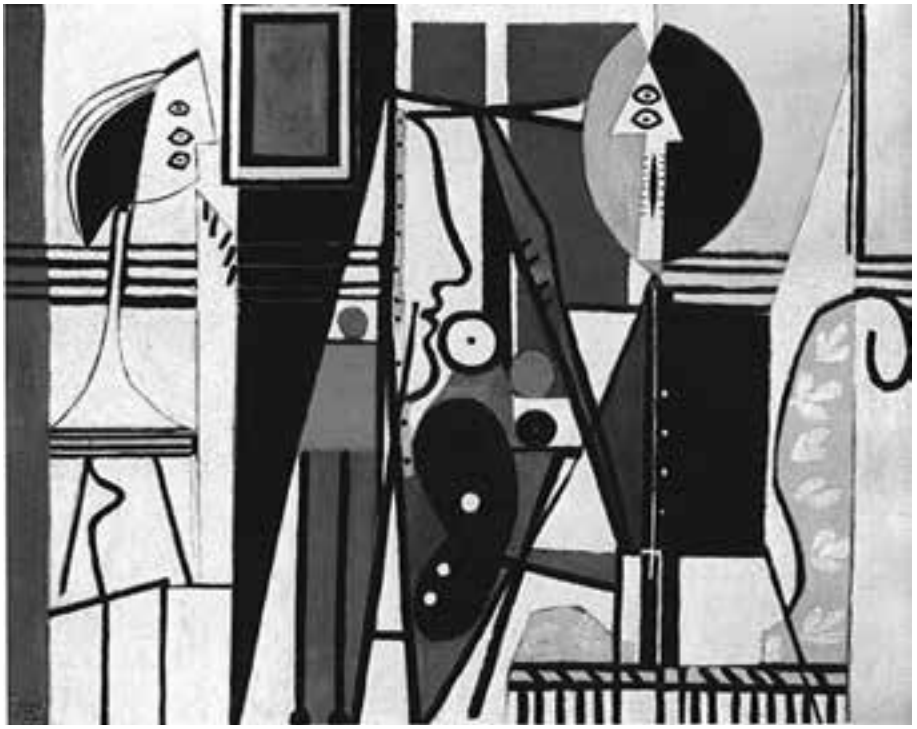
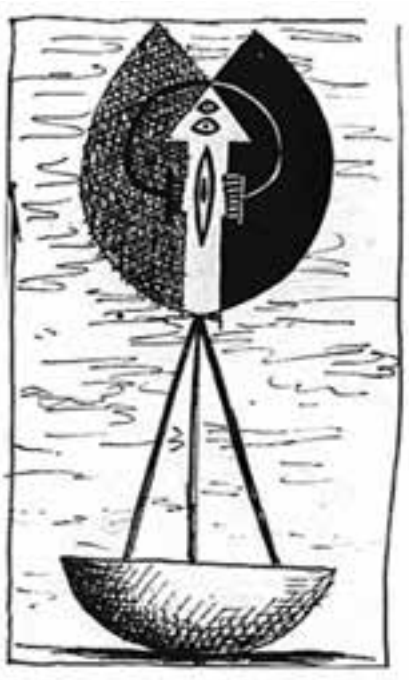


FIG. 2. Picasso, *El pintor y su modelo,* París, 1928. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Z VII, 143. La nueva relación entre las líneas y los planos, común a las esculturas con alambres y a determinadas configuraciones de las pinturas de 1927 y 1928, supuso el punto de partida para la escultura forjada de los años siguientes. La cabeza del lado izquierdo del cuadro procede del estado escultórico.
Figura femenina I. Picasso la utilizó como referencia para aplicaciones que produjeron nuevos estados dibujados sobre papel, esculturas e interpretaciones en importantes composiciones pictóricas.



3a

3b

FIGS. 3a y 3b. Picasso. 3a: *Cabeza metálica II,* París, 20 de marzo de 1928. Z VII, 140. 3b: *Cabeza metálica III,* octubre de 1928. Colección particular. WS 66.

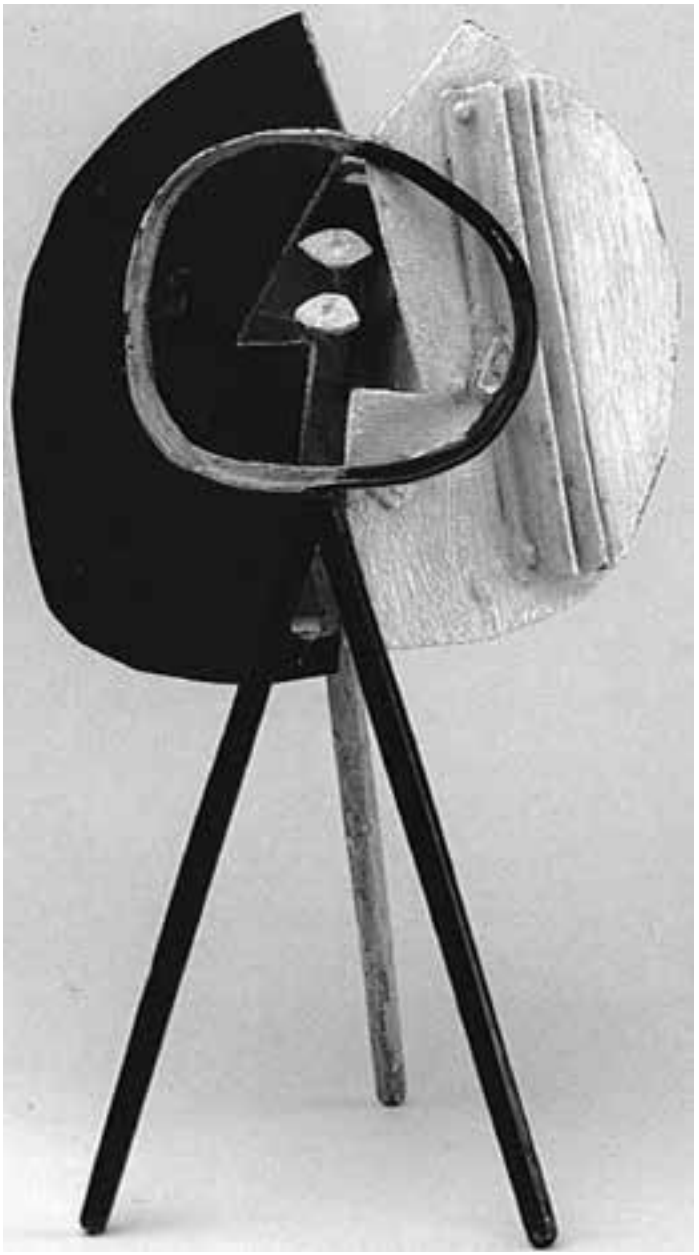


Fig. 4. Picasso, *Cabeza metálica IV,* octubre de 1928. Museo Picasso, París. MPP 263; WS 66 A. Procede de la cabeza de *Figura femenina I*. El primer estado de la serie, la número II, es un dibujo escultórico en el que Picasso introdujo una base semiesférica que proporcionaría un movimiento pendular; los otros tres son esculturas que se distinguen por pequeños pormenores en el acabado pictórico de las superficies.

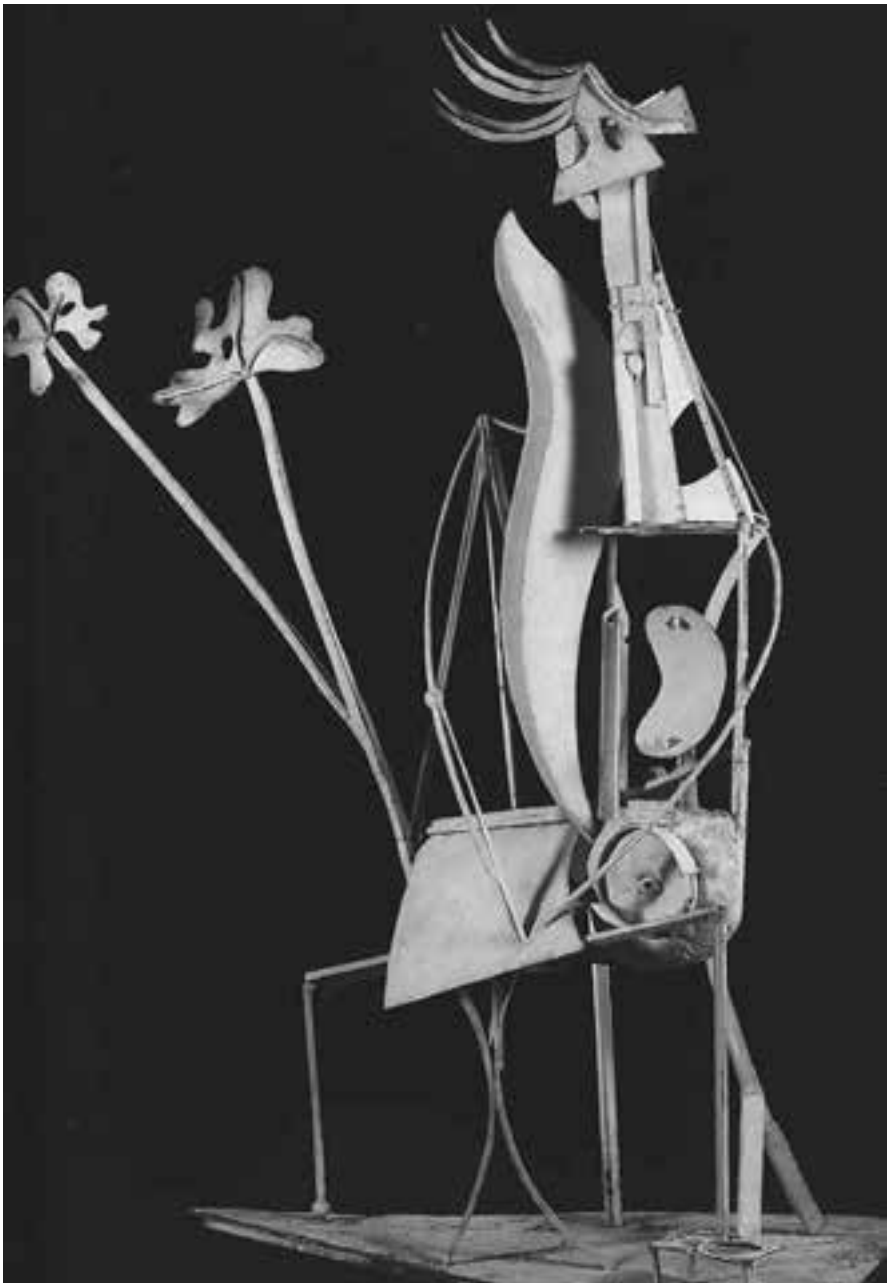


FIG. 5. Picasso, *Mujer en el jardín I,* 1929. La nueva integración de los metales y los objetos encontrados y la ambigüedad formal que anticipa pautas surrealistas son equiparables a la fuerza compositiva y la capacidad expresiva.

Fig. 6. Picasso, *Mujer en el jardín II,* 1929. Julio González, colaborador de Picasso como escultor de oficio en el primer estado, realizado con distintos materiales metálicos soldados y después pintados de blanco, sacó el molde de la réplica en bronce, que Picasso distinguió con las superficies sin la pintura blanca, en su color natural. El vaciado unificó las superficies con propiedades distintas que, no obstante, manifestaron las cualidades originales.

FIG. 7. Picasso, *Cabeza de hombre,* 1929-1930. La monumentalidad de las esculturas metálicas de Picasso procede de la sugestiva combinación de la simplicidad formal y los procedimientos, espontáneos, rudimentarios, visibles y complementarios.

FIG. 8. Picasso, *Cabeza de hombre,* 1929-1930. La belleza de las esculturas metálicas de Picasso asume principios técnicos, táctiles y visuales, tan importantes en el resultado como los planteamientos formales.

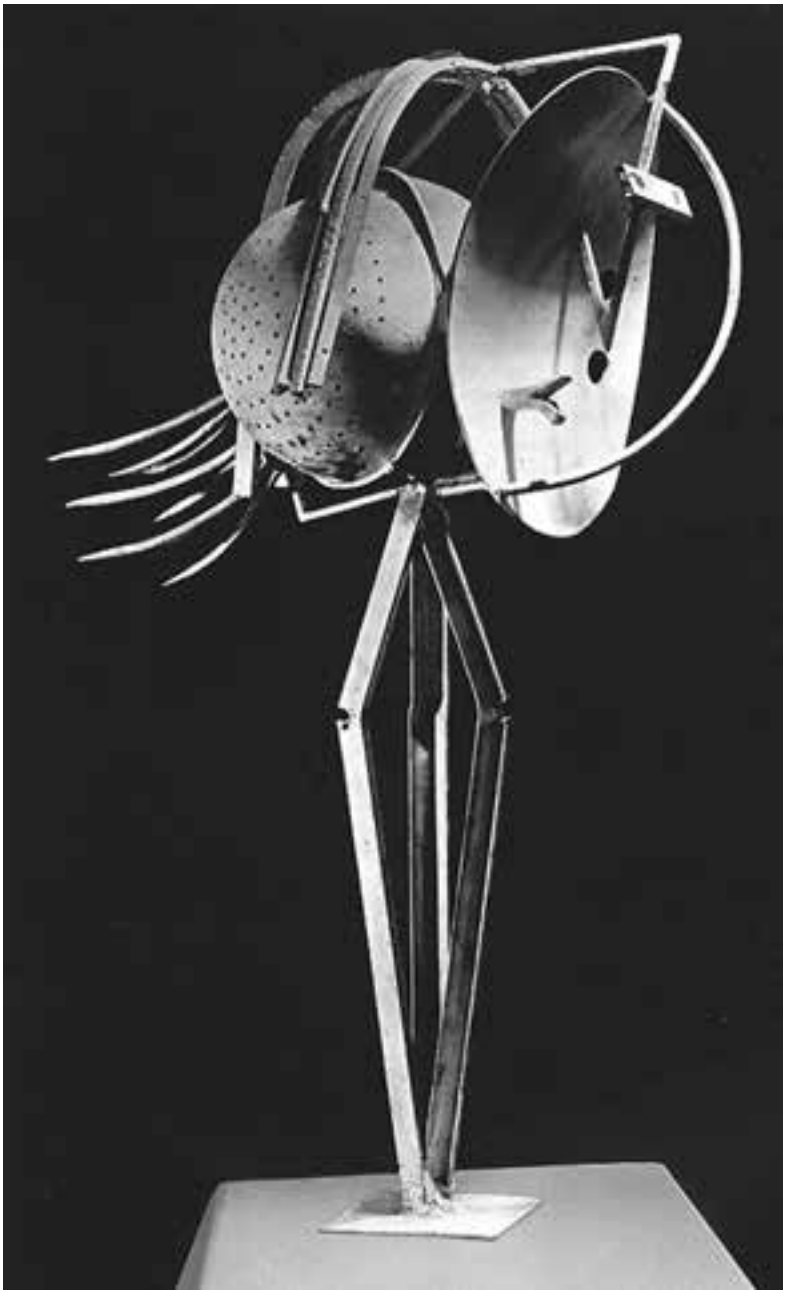


FIG. 9. Picasso, *Cabeza de mujer,* 1929-1930. La fuerza expresiva de esta obra la convierte en uno de los iconos de la escultura con hierro del siglo XX.

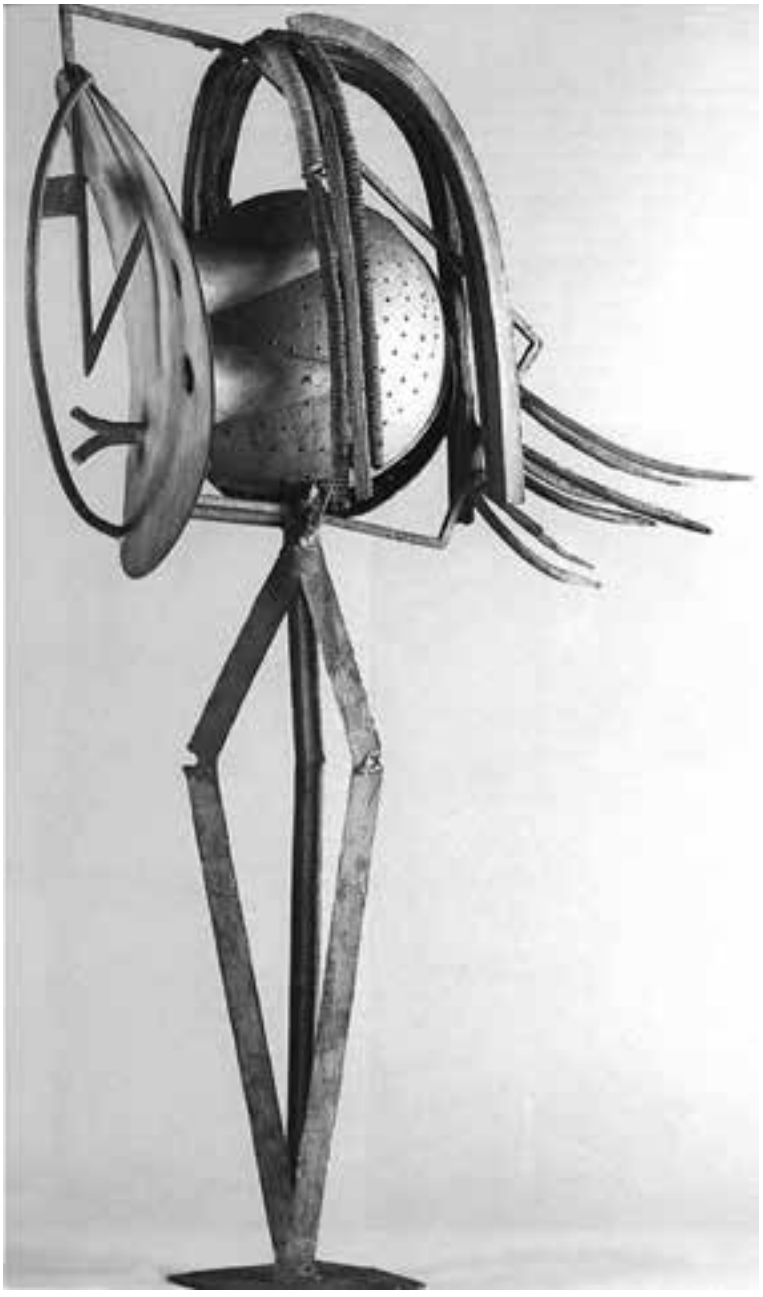


FIG. 10. Picasso, *Cabeza de mujer,* 1929-1930. La pintura blanca, aplicada de modo discontinuo, con distintas densidades, propicia la unificación de los volúmenes.

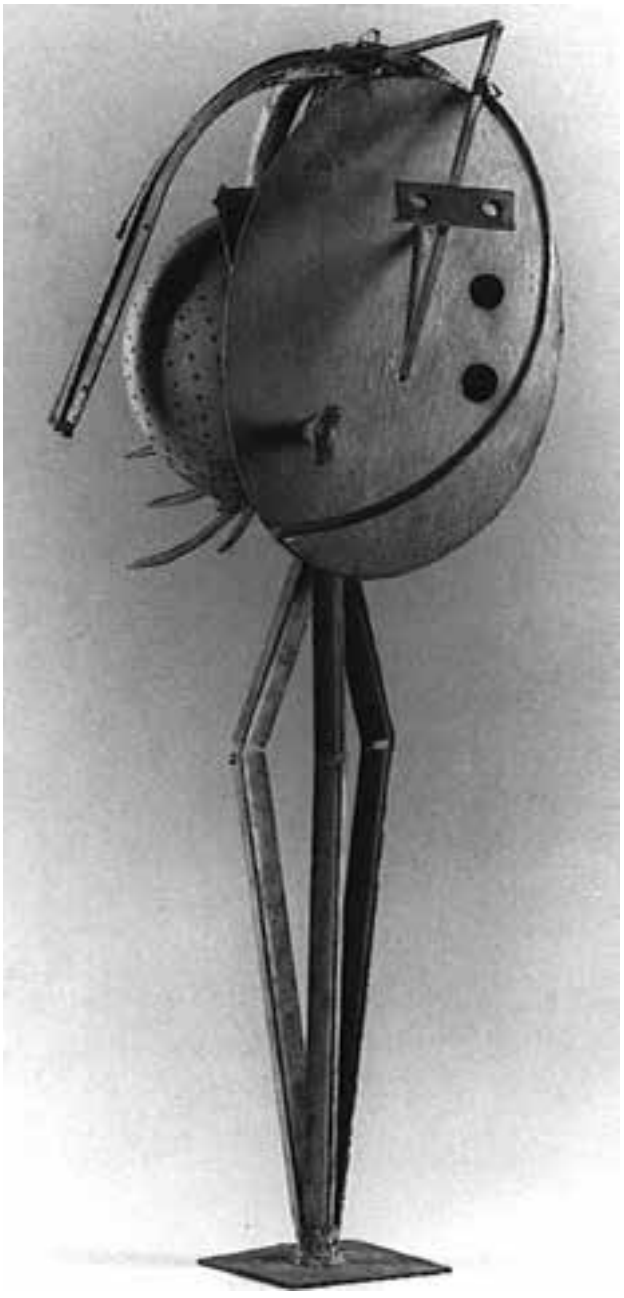
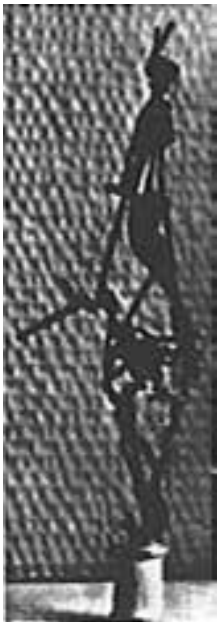


FIG. 11. Picasso, *Cabeza de mujer,* 1929-1930. La integración de objetos reales, constante en la producción escultórica de Picasso, adquirió un nuevo sentido figurativo.



12a

12b

FIGS. 12a y 12b. Picasso. 12a: *Figura abstracta I,* 1931. 12b: *Dos figuras,* 1931. El tratamiento del alambre en función de sus cualidades dúctiles determinó desarrollos formales distintos a los procedentes de los segmentos soldados, de 1925 a 1929. La primera de ellas es una composición abstracta sin referencias materiales en la escala humana. Picasso fundamentó la composición en las cualidades de la materia. Las otras dos son figuraciones esquemáticas, la mayor con un contraposto clásico que trasciende la condición lineal de la composición.

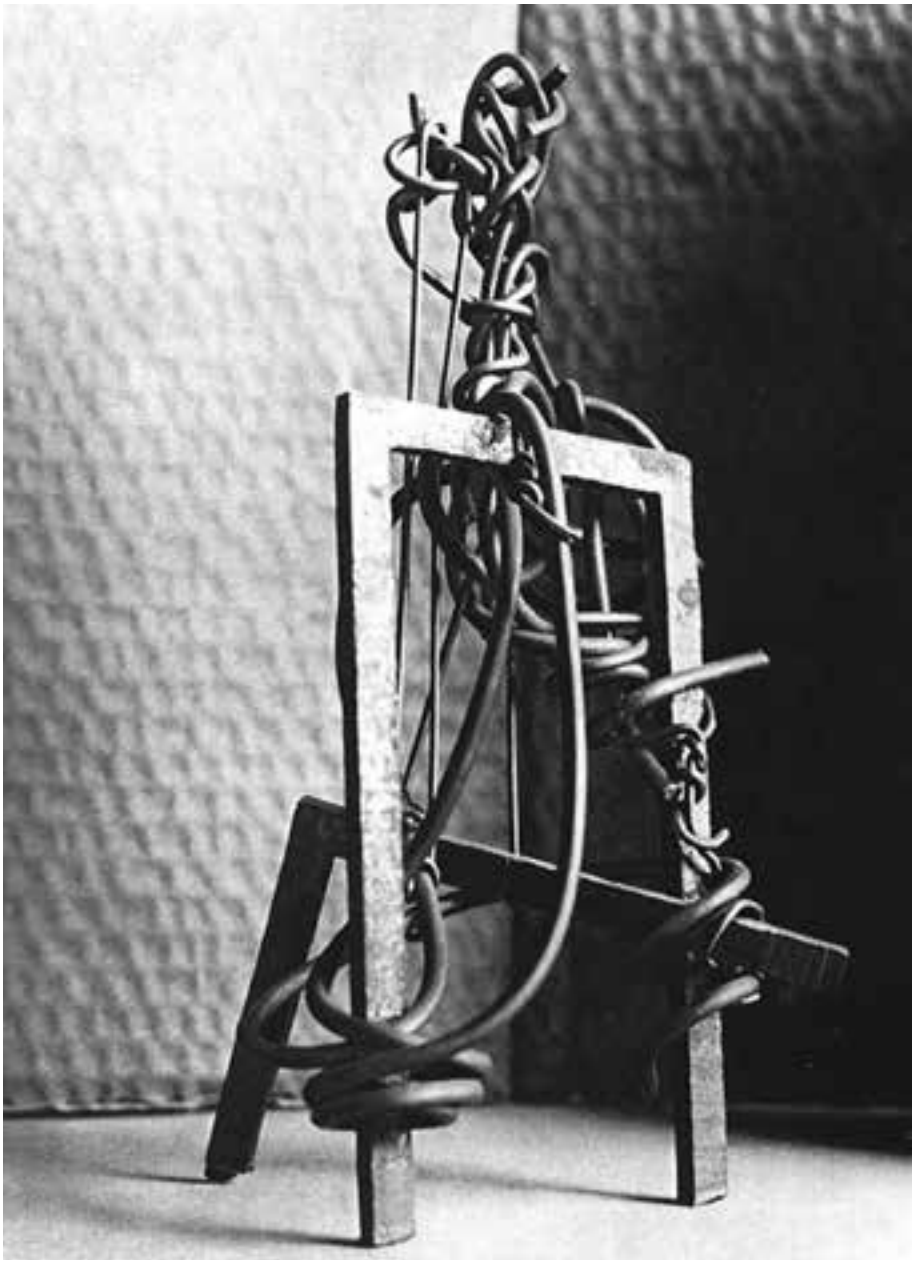


FIG. 13. Picasso, *Figura abstracta II,* 1931. El trabajo en la forja, con la colaboración de Julio González y un herrero, permitió a Picasso la obtención de formas complejas con tendencia a las asociaciones curvas y espirales. La abstracción de la composición prevalece sobre las referencias figurativas y el desarrollo formal se proyecta en la dimensión estética en condiciones de igualdad con las novedades técnicas.

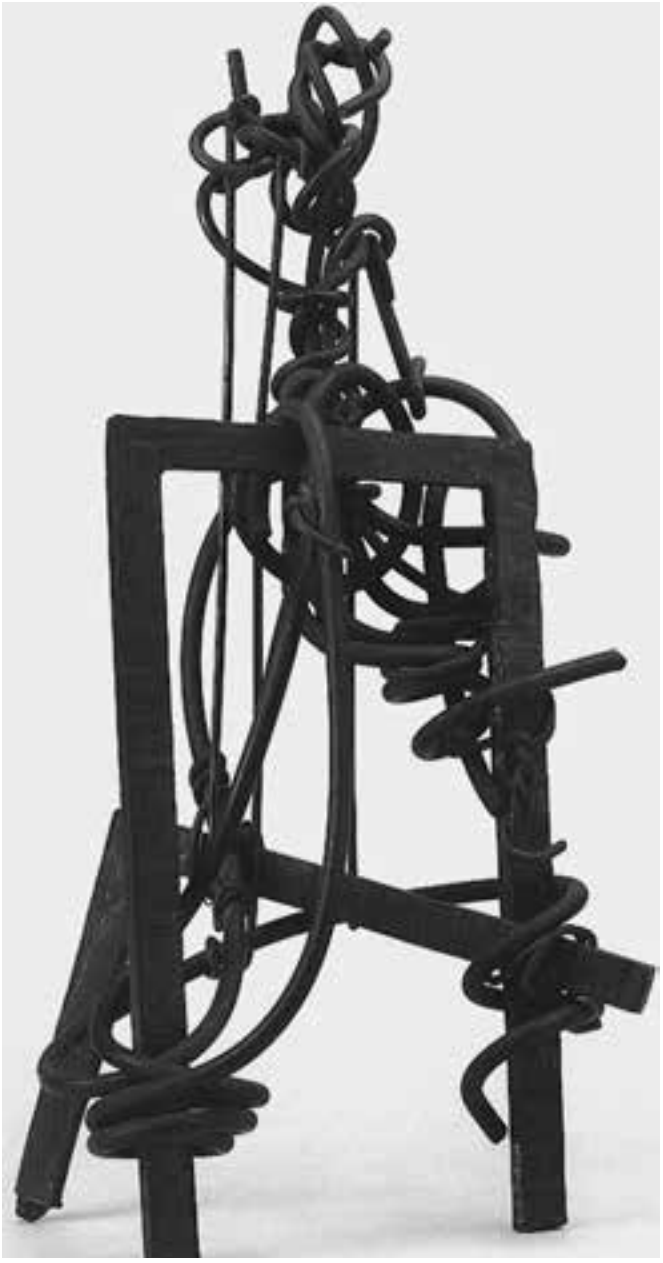


FIG. 14. Picasso, *Figura abstracta II,* 1931. Es una de las excepciones en las que Picasso llegó a la plena abstracción. El aprovechamiento de las cualidades naturales del hierro forjado como objetivo prioritario de la configuración la sitúa como un claro precedente del informalismo.

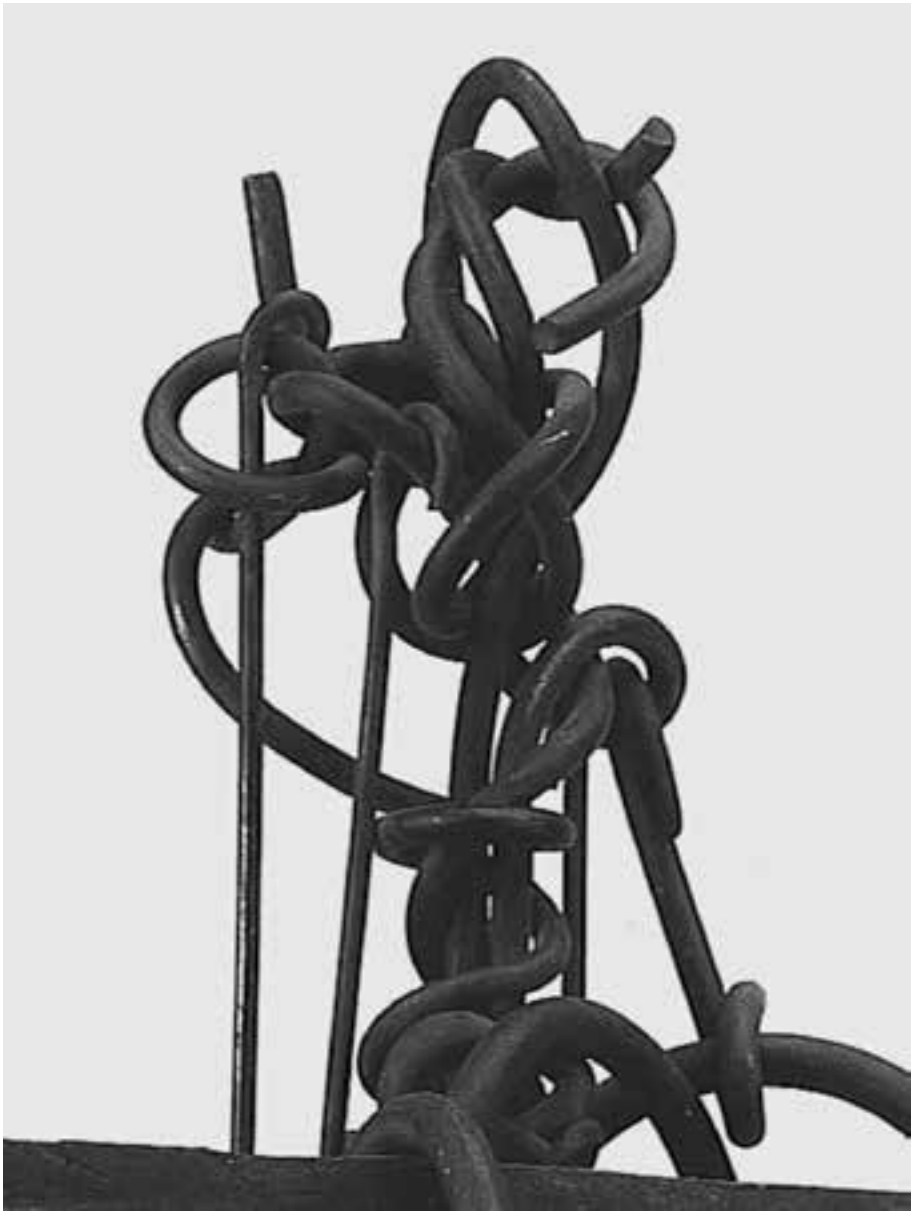


FIG. 15. Picasso, *Figura abstracta II,* 1931. Detalle. La distribución de las curvas, espirales y lazos de hierros con sección circular, presenta relaciones con doble incidencia visual, la que concierne a cada disposición y la relativa a las densidades proporcionadas por las agrupaciones.

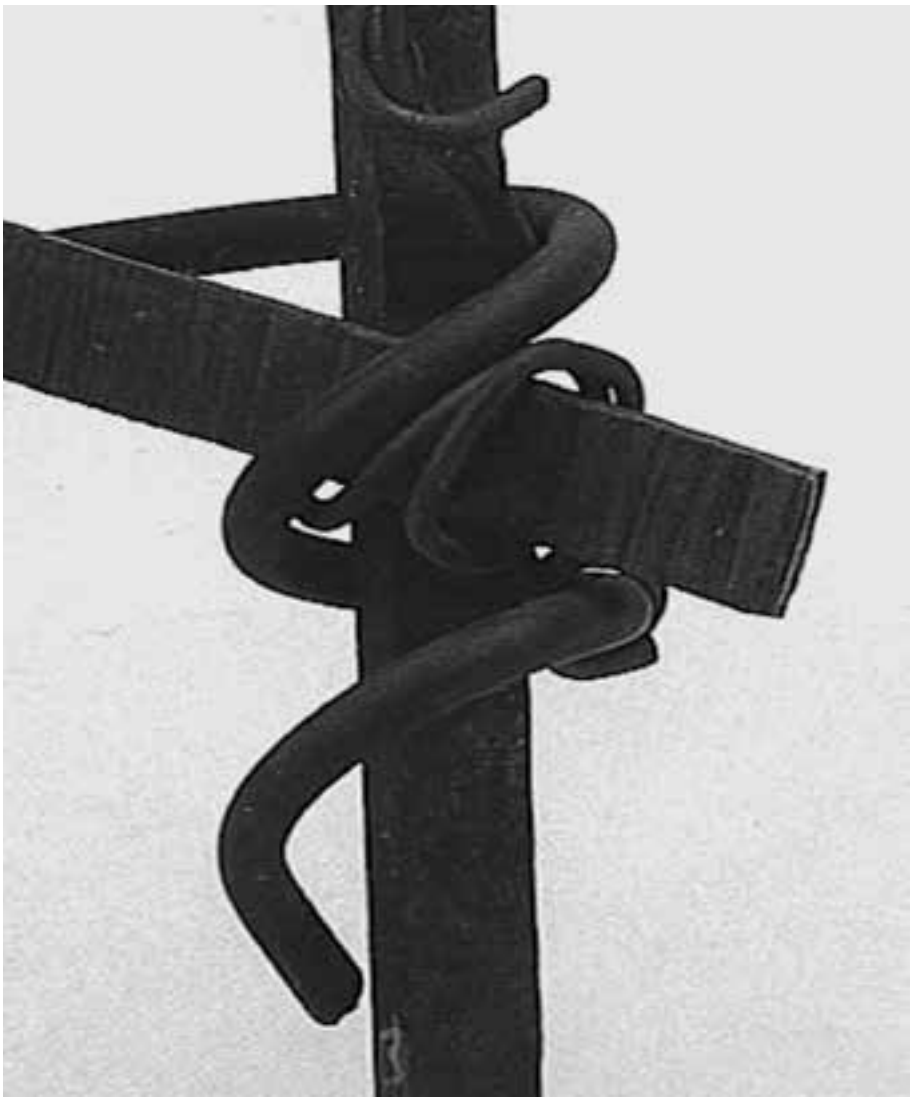


Fig. 16. Picasso, *Figura abstracta II,* 1931. Detalle. La doble espiral, como tal plena de movimiento, fija a la estructura, cuyas líneas rectas, en principio estáticas, presentan una decidida movilidad, proporcionada por el desplazamiento de los segmentos. La inversión de los valores potencia los efectos expresivos determinados por la monumentalidad de las formas.

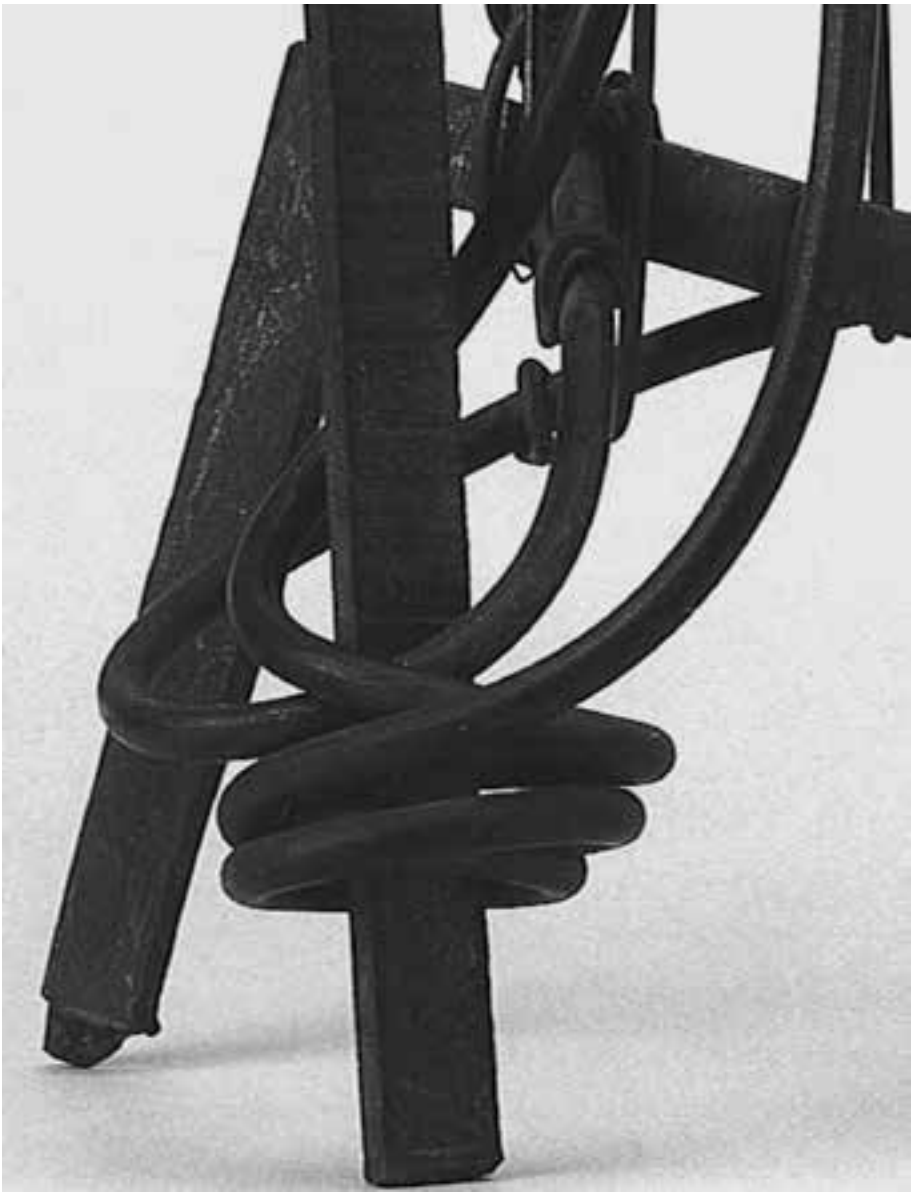


FIG. 17. Picasso, *Figura abstracta II,* 1931. Detalle. La complejidad de los trazos curvos y circulares del hierro forjado se manifiesta en cada detalle de la composición.

FIG. 18. Picasso, *Figura femenina III,* 1930. El ensamblaje de elementos metálicos y de madera muestra la ascendencia cubista de los planos y la actualización de las formas lineales en consonancia con el surrealismo.

FIG. 19. Picasso, *Figura femenina IV,* 1930. La adición de juguetes y elementos textiles transformó de modo efímero la escultura anterior, incidiendo en las connotaciones surrealistas de la representación.

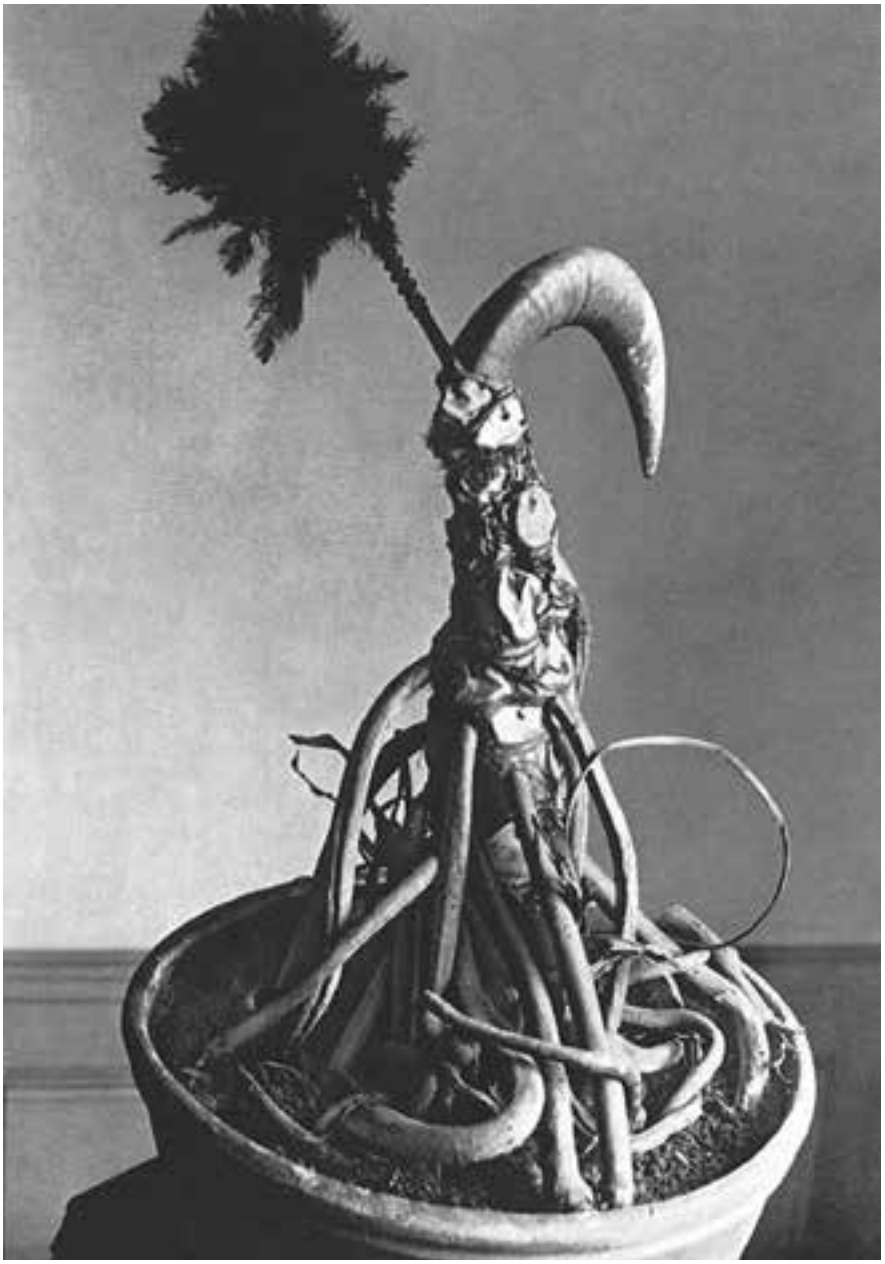


FIG. 20. Picasso, *Instalación abstracta I,* 1931. Es la primera instalación con naturaleza escultórica del arte contemporáneo. Picasso transformó una maceta con una planta seca y con el tronco cortado, cuyas abundantes raíces, emergentes, recuerdan las proyecciones circulares de los trabajos con hierro forjado, con el ensamblaje de un cuerno y un plumero en la parte superior de aquel.

Pervivencia de formas góticas en la arquitectura del Barroco. El caso de León

Emilio Morais Vallejo
Universidad de León

Resumen

En este artículo analizamos, desde una perspectiva diferente a la habitual en la historiografía, la utilización de formas góticas en cinco construcciones de la arquitectura leonesa del Barroco, atendiendo a las razones teóricas, estéticas e ideológicas que motivaron la elección de un repertorio medieval en la época del Barroco. El fenómeno, en el que están implicados arquitectos, comitentes y público, no es un mero arcaísmo ni un hecho aislado, sino que debemos entenderlo dentro de una determinada corriente arquitectónica que se da al mismo tiempo en España y Europa.

Abstract

This article examines the use of Gothic forms in five buildings from the Baroque period in the architecture of Leon, taking a viewpoint differing from what is usual in historiography. It considers the theoretical, aesthetic and ideological reasons that motivated the choice of a mediaeval repertoire during the Baroque era. This phenomenon, which involved architects, developers and the general public, is not merely an archaism or an isolated event, but should be understood as forming part of a specific architectural trend that simultaneously affected both Spain and other parts of Europe.

Cada etapa de la Historia de la Arquitectura tiene unas características formales más o menos propias, las cuales, oportunamente definidas por los historiadores del Arte, sirven para hacer la conveniente clasificación y ordenación de los edificios conforme a unos criterios taxonómicos generalmente asumidos por la historiografía. El problema surge cuando una forma que es considerada representativa de un determinado período histórico aparece en otro muy distante en el tiempo, pero no de manera esporádica, lo cual sería meramente anecdótico, sino con la suficiente profusión como para ser de obligada atención a la hora de realizar un es-

tudio formal de carácter genérico. También resulta problemático en los estudios concretos de determinados edificios que están datados en una etapa específica y, sin embargo, presentan elementos que parecen más propios de otra precedente. ¿Cómo explicar semejante anomalía sin atentar contra los criterios preestablecidos y comúnmente aceptados?

Esta cuestión atañe a la arquitectura española del Barroco, donde aparecen, con mucha más frecuencia de lo que habitualmente se ha dicho y tratado, ciertas formas en apariencia góticas, que incluso pueden hacer dudar al especialista sobre su verdadera cronología [1]. Además, se da el caso de que, en vez de localizarse en lugares secundarios, lo más habitual es que tengan un protagonismo destacado en los edificios donde se encuentran. A pesar de ello, la historiografía no ha reconocido todavía la importancia del tema en su justa medida.

A la hora de abordar esta cuestión, pueden seguirse varias opciones. Las más fáciles de adoptar son dos, o bien sencilla y llanamente eludir la cuestión sin mencionarla por considerar que está fuera de lugar, o bien tratarla como una mera antigualla sin mayor trascendencia que se despacha declarándola como un anacronismo. Estas han sido tradicionalmente las actitudes más practicadas, ya que hasta el momento el tema ha estado prácticamente olvidado por la historiografía de la arquitectura del Barroco en España, salvo contadas excepciones. No existe todavía ningún estudio específico que lo aborde de forma global y documentada. De hecho, podemos comprobar que entre las obras que tratan de manera general la arquitectura del Barroco español, son muy escasas las que incluyen un apartado concreto para atender el fenómeno que ahora nos ocupa. Cuando aparece, la mayoría de las veces es para tratarlo de forma tangencial, reduciéndolo a un arcaísmo que se trata de explicar por la insuficiente preparación o los pocos conocimientos de las novedades que tienen sus autores, o acaso por la situación periférica de la obra. En esta postura subyace la idea convencional de que las formas propias de un estilo están desubicadas cuando son utilizadas fuera de su época, por lo que deben ser calificadas de anacrónicas, entendiendo

[1] Antes de seguir queremos precisar que cuando utilizamos el término Barroco nos estamos refiriendo a un límite histórico, no tanto a una caracterización de estilo artístico. En el caso de España, entendemos por arquitectura del Barroco la que se realizó dentro de la etapa comprendida entre, aproximadamente, los años 1600 y 1760, que es conocida históricamente como la etapa del Barroco. Como dice BIALOSTOCKI, J., *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973, pp. 91-92, el Barroco es algo más que un estilo, es una época y una actitud, siendo por lo tanto más correcto hablar de los fenómenos que se llevaron a cabo en la «época Barroca».

de esta manera el estilo como algo cerrado y peculiar de su momento, cuyas fórmulas solo son válidas en el contexto temporal para el que fueron creadas.

Pero el asunto no es exclusivamente formal, lo cual sería un tema menor. Hay otras cuestiones de mayor entidad que son las que realmente nos preocupan a los historiadores del Arte. ¿Por qué se escogen esos motivos, en apariencia desfasados? ¿Con qué objetivo? ¿Quién promueve la utilización de formas antiguas más allá de su tiempo? ¿Hay una ideología determinada tras esta forma de proceder? ¿Es un asunto que tan solo atañe al problema del gusto? ¿Tiene algún fundamento estético? ¿Qué significado tiene en su momento histórico? Estas y otras preguntas similares son las que pretendemos contestar para el caso de la provincia de León, con la intención de que nuestro análisis sea una contribución más en la confección de un posterior estudio general que aporte conclusiones para el conjunto de la España del Barroco.

Una vez que entramos en materia, comprobamos que en Europa no resulta tan extraña la utilización de elementos decorativos o estructurales característicos del estilo gótico en construcciones barrocas, tal y como se constata en importantes edificios repartidos por todo el territorio europeo. Un destacado elenco de arquitectos hizo uso de ese lenguaje medieval para sus construcciones durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII, siendo considerado un recurso más de su repertorio, según es posible verificar analizando la historiografía especializada. Algunos autores han puesto de manifiesto la importancia de este peculiar fenómeno, llegando incluso a denominarlo con un término específico; así lo hace por ejemplo Werner Oeschlin, quien no tiene reparo en hablar de *Barockgotik* cuando trata estas peculiares obras [2].

Desde el punto de vista teórico no hay demasiadas aportaciones en la época, por eso destacamos la moderada valoración del estilo gótico que hace Bernhard Fischer von Erlach en el prólogo de su libro *Esbozo de una arquitectura histórica,* publicado en 1721, cuando afirma «[…] la costumbre autoriza ciertas bizarrías en el arte de construir, como son la tracería gótica y la bóveda de crucería con arcos apuntados» [3]. En la práctica,

[2] Oeschlin, W., «Bemerkungen zu Guarino Guarini und Juan Caramuel de Lobkowitz», en *Raggi,* vol. 9, 1969, pp. 91-109, traducido al español con el título «Anotaciones a Guarino Guarini y a Juan Caramuel de Lobkowitz», en *Anales de Arquitectura,* vol. 2, 1990, pp. 76-89.

[3] Citado por Panofsky, E., *El significado en las artes visuales,* Madrid, 1979, p. 203.

uno de los arquitectos más relevantes en el uso de este doble lenguaje es Jan Blažej Santini Aichel (1677-1723), más conocido como Giovanni Santini Aichel, arquitecto checo de ascendencia italiana dotado de una prolífica imaginación. Se atrevió a utilizar en muchos de sus proyectos tanto elementos del último gótico como del barroco, que, unidos a su propia inventiva, le permitieron crear un original gótico-barroco que se extendió por la región de Chequia e influyó en un buen número de arquitectos europeos [4]. Pero no fue el único caso en el centro y norte de Europa, como se puede comprobar si rastreamos la bibliografía dedicada a la arquitectura de esta zona durante el Barroco [5].

En Francia la presencia de lo gótico, entre otras razones por la espléndida manifestación que supone la presencia de las grandes catedrales medievales, mantiene su continuidad casi ininterrumpida hasta la aparición del neogótico decimonónico [6]. Algo parecido podemos decir para el caso de Gran Bretaña, donde el peculiar estilo de las islas aporta particularidades que estuvieron vigentes hasta el surgimiento de los *revivals* [7]. Por lo que respecta a Italia, lo más interesante para nuestro tema es el debate suscitado por la terminación de algunos templos medievales em-

[4] Su importancia queda patente en la dedicación que han demostrado diversos investigadores sobre sus realizaciones. Entre los principales trabajos destacamos los siguientes. SEDLAK, J., *Santini: Setkani Baroku S Gotikou,* Praga, 1987; CERULLI, S., *Giovanni Santini. Rappresentazione di una solidarieta fra tradizione gotica,* Roma, 1988; HORYNA, M., *Jan Blažej Santini-Aichel,* Praga, 1998; ROBSON, D., «St. John on the Green Hill: the mystic geometry of Giovanni Santini-Aichel», *The Journal of Architecture,* vol. 3-1, 1998, pp. 63-80; BARTH, F., *Santini 1677-1723: ein baumeister des barock in Böhmen,* Hatje Cantz, 2004; HORYNA, M., «L'architecture idéale de Jean-Blaise Santini-Aichel: fondement géométrique et signification esthétique», en M.E. Ducreux (eds.), *Baroque en Bohême,* 2009.

[5] Sirvan como ejemplos por su relevancia los siguientes trabajos, NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura barroca tardía y rococó,* Madrid, 1973; BARTHEL, G., y KERSTING, A., *Barockkirchen in Altbayern, Schwaben und in der Schweiz,* Munich, 1971; VLIEGHE, H., *Arte y arquitectura flamenca. 1585-1700,* Madrid, 2000; MÜLLER, W., *Böhmens Barockgotik,* Weimar, 2000; V. POSPIŠILOVA, «Le gothique baroque et la Légende de saint Ivan de Bedrich Bridel», en M.E. Ducreux (eds.), *Baroque en Bohême,* 2009; SNAET, J., «Rénovation versus tradition: l'architecture au temps de la Contre-Réforme dans les Pays-Bas méridionaux», en *L'architecture religieuse européenne au temps des Réformes: héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques,* París, 2009, pp. 112-122. PANOFSKY, E., ob. cit., pp. 195-233, plantea la utilización teórica y práctica de elementos góticos fuera de su época en Europa.

[6] Entre los numerosos estudios existentes destacamos los siguientes ensayos: HELIOT, P., «La fin de l'architecture gothique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles», *Gazette des Beaux-Arts,* París, 1951, pp. 111-128; *ídem,* «La fin de l'architecture gothique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles», *Gazette des Beaux-Arts,* París, 1951; *ídem,* «La fin de l'architecture gothique dans le Nord de la France aux XVIIe et XVIIIe siècles», *Bulletin de la Comission Royale des Monuments et des Sites,* t. VIII, Bruselas, 1957, pp. 8-159; pp. 111-128; FISHER, F.W., y TIMMERS, J.M., *Le gothique tardif,* París, 1976; RYKWERT, J., *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII,* Barcelona, 1982; PEROUSE DE MONTCLOS, J.M., *Historie de l'architecture française. De la Renaissance à la Revolution,* París, 1989; ROUSTEAU-CHAMBON, H., *Le gothique des Temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain,* París, 2003.

[7] Para acercarse al tema en las Islas Británicas puede servir el ensayo, considerado como un clásico, de CLARCK, K., *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste,* Londres, 1974.

blemáticos, como la catedral de Milán o la iglesia de San Petronio de Bolonia, tanto por la discusión conceptual que supuso, como por la aportación formal de los proyectos que fueron presentados para solucionar el dilema estilístico[8]. Igualmente es significativa la inserción de una lámina con una arquitectura gótica en el tratado de Galli Bibiena[9]. Tampoco debemos olvidar que un personaje tan destacado como Borromini adopta morfologías góticas en su original pluralismo lingüístico[10].

Centrándonos ya en España, constatamos que hay una importante nómina de manifestaciones arquitectónicas diseminadas por la geografía peninsular que incluyen en su configuración formas *gótico-barrocas*. Sin embargo, no hay una relación adecuada con la escasa cantidad de estudios que se les ha dedicado, siendo muy pocos los trabajos específicos que abordan en profundidad el tema. Además, los escritos que tratan sobre la arquitectura barroca española, tanto de forma general como monográfica, suelen dejar de lado los caracteres que podemos denominar como góticos, o bien los consideran desdeñosamente como elementos desfasados utilizados fuera de su tiempo, no deteniéndose en su análisis o haciéndolo solo de forma marginal.

No obstante, tenemos que reconocer que existen algunos estudios que abordan de manera particular el fenómeno. Uno de los pioneros en afrontarlo fue el profesor José María Azcárate, quien se interesó brevemente por el tema e inició el camino para posteriores investigaciones, aunque dedicara más atención a las opiniones ilustradas y neoclásicas que a la visión barroca del problema[11]. En el *Simposio Nacional del C.E.H.A.* celebrado en Segovia el año 1987, que versó sobre *Arte gótico postmedieval,* curiosamente fueron pocos autores los que se ocuparon del asunto, tratando ejemplos muy concretos y sin aportar una visión global[12]; lo mismo sucedió en el *Congreso Medievalismo y Neomedieva-*

---

[8] Sobre esta cuestión resulta esclarecedor el libro de WITTKOWER, R., *Gothic vs. Classic. Architectutural projects in seventeenth-century Italy,* Nueva York, 1974.

[9] Citado por CHECA, F., y MORÁN, J.M., *El Barroco,* Madrid, 1989, p. 116.

[10] Encontramos citas góticas en las capillas laterales de San Juan de Letrán, en el Oratorio de San Felipe Neri o en el Colegio de Propaganda Fide, por ejemplo.

[11] AZCÁRATE, J.M., «La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII», *Cuadernos de la Cátedra Feijoo,* n.º 18, Oviedo, 1966, pp. 525-549.

[12] *Simposio Nacional del C.E.H.A. Arte gótico postmedieval,* Segovia, 1987, solo podemos destacar dos aportaciones: LABEAGA MENDIOLA, J.C., «La girola gótica de la parroquia de Santa María de Viana (Navarra), realizada entre 1693 y 1717», pp. 171-179, y MONTOLIU SOLER, V., «Mantenimiento de las estructuras góticas en la arquitectura barroca valenciana», pp. 179-185.

lismo en la arquitectura española. Aspectos generales[13], que tuvo lugar el mismo año en Ávila, lo que demuestra fehacientemente la falta de interés de la historiografía por analizar la cuestión hasta ese momento.

Hay que esperar a la década de los noventa del siglo pasado para encontrar trabajos dedicados a esta original manifestación arquitectónica en distintas regiones españolas. Es el caso de Germán Ramallo, quien se ocupó del fenómeno en la zona de Asturias[14], e Isabel Cofiño Fernández centrada en los territorios de Castilla y León y de Cantabria[15]. Joaquín Bérchez Gómez aborda la materia de forma directa dentro de su estudio general sobre la arquitectura barroca valenciana, cuando habla del *gótico oblicuo* y del *barroco hibernado*[16]. En los últimos años han aparecido varios ensayos centrados en ejemplos de distintas partes de Andalucía, destacando en este sentido las aportaciones de Teodoro Falcón Márquez[17], Pablo J. Pomar Rodil[18] y Esperanza de los Ríos Martínez[19].

A pesar de estos ejemplos, podemos decir que la mayoría de los estudios regionales procuran soslayar las menciones a las formas góticas, como si no existieran o no tuvieran entidad relevante, mientras que otros las mencionan de pasada sin entrar en mayores disquisiciones[20].

---

[13] Navascués, P., y Gutiérrez Robledo, J.L. (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Aspectos generales,* Ávila, 1990, la única referencia concreta es la de Almuni Balada, M.V., «Influencia de las estructuras góticas en la arquitectura religiosa de la comarca del Montsia: desde finales del siglo XVI a finales del siglo XVIII», pp. 177-196.

[14] Ramallo Asensio, G., «Recurrencias a la estética tardogótica en la arquitectura asturiana del primer tercio del XVIII», *Anales de la Historia del Arte,* n.º 4, Madrid, 1994, pp. 225-236; del mismo autor es otro trabajo que abunda en las mismas tesis, «Vías de aproximación a la arquitectura barroca asturiana desde la Historia del Arte», en *La intervención restauradora en la arquitectura asturiana. Románico, Gótico, Renacimiento y Barroco,* Hevia Blanco, J. (comp.), Oviedo, 1999, pp. 53-74.

[15] Cofiño Fernández, I., «Las recuperaciones historicistas en la arquitectura religiosa del barroco castellano», en *Edades, Revista de Historia,* n.º 2, 1997, pp. 113-122. Esta misma autora aborda el tema en Cantabria, también de manera somera, *Arquitectura religiosa en Cantabria 1685-1754. Las Montañas Bajas del arzobispado de Burgos,* Santander, 2004.

[16] Bérchez, J., *Arquitectura barroca valenciana,* Valencia, 1993.

[17] Falcón Márquez, T., «Un edificio gótico fuera de época. La prioral de El Puerto de Santa María», *Laboratorio de Arte,* n.º 5, tomo I, Sevilla, 1992, pp. 205-222.

[18] Pomar Rodil, P.J., ha escrito varios trabajos sobre el tema: «La pervivencia de la técnica medieval en la arquitectura andaluza: la catedral de Jerez de la Frontera (Cádiz), una construcción "gótica" del pleno barroco», *Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción,* t. II, Sevilla, 2000, pp. 841-851; «La pervivencia de la técnica medieval en la arquitectura andaluza: la catedral de Jerez de la Frontera, una construcción "gótica" del pleno barroco», en *III Congreso Nacional de Historia de la Construcción,* tomo II, Sevilla, octubre 2000, pp. 841-852; «Arquitectura barroca de progenie gótica en España e Hispanoamérica», en *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano,* Sevilla, 2001, pp. 1109-1122.

[19] De los Ríos Martínez, E., «Gótico barroco y romántico en la arquitectura jerezana del siglo XVIII», *Revista de Historia de Jerez,* 2001, pp. 127-135.

[20] Tal es el caso de Astiazaraín Achábal, M.ª I., «Puntos de encuentro y comportamientos tipológicos en la arquitectura barroca vasca», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales,* n.º 19, San Sebastián, 2000, p. 30, donde afirma que las bóvedas de nervios

Una cuestión relativamente distinta es el tratamiento que ha merecido para la historiografía la intervención barroca en diversas catedrales medievales españolas. Este argumento ha suscitado mayor interés y ha sido planteado en algunas reuniones científicas, pero a pesar de ello tenemos que insistir, aunque a estas alturas estemos resultando reiterativos, que no con la profusión que el asunto merece. Hay que destacar en primer lugar el congreso celebrado en Ávila los años 1992 y 1993, titulado *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León I;* también el encuentro sobre *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado,* que tuvo lugar en Santiago de Compostela en 2000, y el congreso titulado *El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos,* desarrollado en Murcia en 2003. Producto de estas reuniones es un reducido listado de artículos que abordan el tema con más o menos entusiasmo y con criterios diversos [21]. No queremos olvidar el libro de Díaz Muñoz, que hace un amplio recorrido por las obras barrocas efectuadas en las principales catedrales españolas [22], ni el extenso trabajo de Matesanz acerca de la actividad en la catedral

imitando las del último gótico son una tendencia muy generalizada en el barroco guipuzcoano, pero lo considera una manifestación anacrónica; *ídem, Arquitectos guipuzcoanos del siglo XVIII,* San Sebastián, 1988; Barrio Loza, J.A., y Moya Valgañón, J.G., «El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVII», *Kobie,* n.º 10, 1980, pp. 283-369, consideran la utilización durante el Barroco de bóvedas de crucería como la continuación de una tradición de la cantería vasca desarrollada en el Renacimiento. Aramburu-Zabala Huiguera, M.A., «La arquitectura barroca en Cantabria», *Altamira,* n.º 48, 1989, pp. 113-142, apunta a que la tendencia que hubo en Cantabria pudo estar inspirada por el maestro arquitecto Bernabé de Hazas. Azanza López, J.J., *Arquitectura religiosa del barroco en Navarra,* Pamplona, 1998, solo cita, sin mostrar mayor interés, las fábricas navarras que utilizan bóvedas de nervios o terceletes, justificando la acción por mantener la unidad formal en edificios preexistentes. De forma similar actúan para las regiones concretas que estudian los trabajos de Zaparaín Yáñez, M.J., *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII,* Burgos, 2002; Mateos Gil, A.J., *Arte barroco en La Rioja: arquitectura en Calahorra (1600-1800). Sus circunstancias y artífices,* Logroño 2001. Azofra, E., aborda casos concretos burgaleses en su obra más reciente, *Del barroco cortesano a la recuperación de Herrera. La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la provincia de Burgos,* Burgos, 2009. Por nuestra parte hemos hecho un sucinto acercamiento al tema con referencia a algunas obras leonesas en Morais Vallejo, E., *Aportación al barroco en la provincia de León. Arquitectura religiosa,* León, 2000, y en «La fachada occidental de la catedral de Astorga. Un ejemplo de restauración barroca», *Astórica,* n.º 24, 2005, pp. 247-282.

[21] Entre los trabajos publicados destacamos por su mayor implicación en el tema los siguientes: Rodríguez de G. Ceballos, A., «Las catedrales de Salamanca», y Ruiz Hernando, A., «La catedral de Segovia», en P. Navascués y J.L. Gutiérrez Robledo (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León I,* Ávila, 1994; Rosende Valdés, A.A., «La modificación de las tipologías tradicionales en el mundo moderno: la ampliación y reforma de las catedrales gallegas», en *Encuentros sobre Patrimonio. Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado,* Madrid, 2001, pp. 51-84; Rodríguez G. de Ceballos, A., «Gótico versus Clásico: el principio de uniformidad de estilo en la construcción de la catedral nueva de Salamanca», en *Actas del Congreso El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos,* Murcia, 2003, pp. 15-22.

[22] Díaz Muñoz, M.P., *Catedrales en el Barroco,* Madrid, 2003.

burgalesa en la etapa barroca [23], o el análisis que hace Azofra sobre los criterios de actuación aplicados en la seo mirobrigense [24].

Aunque García Melero se ha especializado en el estudio de las intervenciones realizadas en las catedrales españolas en la segunda mitad del siglo XVIII, algunas de sus investigaciones resultan atractivas para nuestros presupuestos, ya que aportan claves significativas [25]. Por las mismas razones, pero referentes al siglo XVI, nos interesa también traer aquí las reflexiones contenidas en los trabajos de Castillo Oreja y Nieto Alcaide referidas a la arquitectura del Renacimiento español [26].

Hemos dejado para el final de este rápido recorrido historiográfico el sobresaliente y clarificador estudio que Javier Gómez Martínez elaboró sobre las bóvedas de crucería utilizadas en la Edad Moderna. Aunque el trabajo está centrado sobre todo en la arquitectura del período renacentista, tiene un capítulo muy ilustrativo sobre la época barroca que trata cuestiones claves para descifrar las actuaciones de determinados arquitectos en los siglos XVII y XVIII [27].

En resumen, una bibliografía escasa, a nuestro modesto parecer, para un fenómeno no suficientemente valorado, pues tiene unas dimensiones mucho mayores de las que dan a entender los ensayos publicados hasta el momento. En el caso concreto de Castilla y León, resulta evidente la necesidad de afrontar el elevado número de ejemplos que aparecen en la región y que han sido marginados hasta el momento.

Las formas góticas en el período Barroco

Las razones que explican la pervivencia que tuvieron ciertos elementos góticos durante siglos –y decimos pervivencia porque siguieron vivos a pesar del paso del tiempo, de los cambios estilísticos, de las nuevas acti-

---

[23] Matesanz, J., *Actividad artística en la Catedral de Burgos de 1600 a 1765,* Burgos, 2001.

[24] Azofra, E., «Criterios de intervención en las actuaciones arquitectónicas acometidas en la catedral de Ciudad Rodrigo en el siglo XVIII», en *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones,* Salamanca, 2006, pp. 523-566.

[25] Sirvan de ejemplo, García Melero, J.E., «Bases metodológicas para el estudio de las transformaciones arquitectónicas de las catedrales góticas», *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III,* Madrid, 1989, pp. 125-135; «Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas», *Espacio, Tiempo y Forma,* serie VII, t. 2, 1989, pp. 223-286; «Espiritualidad y estética: las transformaciones en los exteriores de las catedrales góticas españolas durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Hispania Sacra,* n.º 41, 1989, pp. 603-640.

[26] Castillo Oreja, M.A., «La reforma de las catedrales españolas en el siglo XVI», y Nieto Alcaide, V., «La versatilidad del sistema gótico: construcción y reforma de las catedrales castellano-leonesas en el Renacimiento», ambos en *Encuentros sobre Patrimonio. Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado,* Madrid, 2001.

[27] Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna: bóvedas de crucería,* Valladolid, 1998.

tudes ante la percepción del pasado arquitectónico e incluso de la modificación del gusto– son múltiples y de variado signo, no siempre comprensibles desde la lógica histórica. Algunos autores diferencian el uso arcaizante de las formas góticas, efectuado en zonas periféricas por operarios de baja cualificación e incapaces de abandonar técnicas heredadas, del practicado en círculos instruidos y con holgadas posibilidades económicas por verdaderos arquitectos que están al tanto de las novedades [28]. Es indudable que los presupuestos que mueven ambas actuaciones son distintos y que en los resultados, desde luego, hay una gran distancia. No obstante, creemos que las diferencias están en la calidad técnica o estética, pero que ambas tendencias conviven porque hay un determinado ambiente que las hace posible. Existe en esta época una categoría del gusto con la que comulgan las dos y por eso tiene éxito una cierta estética filomedieval. La bóveda de crucería satisface a los fieles de una parroquia de la misma manera que lo hace a los visitantes de una gran catedral o a los componentes de su cabildo. Es más, probablemente los pequeños templos adoptaban como modelo ideal, ajustado a sus escasas posibilidades, la imagen de la catedral o la capilla del noble. No debemos olvidar que el arte barroco, a diferencia del más intelectualizado renacentista, tiene predilección por los valores sensibles de la obra artística y el objetivo de su retórica es llegar al pueblo para inculcarle, de manera persuasiva, la ideología del poder, ya sea político o religioso. Para conseguirlo deben utilizarse de manera adecuada los valores plásticos, provocando una reacción emocional que es más fácil de alcanzar con formas conocidas y asumidas por el público.

Cuando decimos que la arquitectura barroca manejó formas góticas, por lo general nos referimos a la utilización de bóvedas de crucería, ya que fueron los diseños medievales adoptados con mayor profusión en la época, pues, aunque no fueron ni mucho menos los únicos, sí parecen ser los más relevantes [29]. Para empezar, queremos dejar constancia de que el estudio de este tipo de bóvedas, tanto científico como técnico, se mantuvo vigente de manera ininterrumpida en la teoría arquitectóni-

[28] Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, pp. 227-228, hace esta diferencia y al primer caso lo denomina «pervivencia» *(survival)*, y al segundo «recurrencia» *(revival)*.

[29] Recordamos, a modo de ejemplo, la flecha que remata la torre del convento de San Pelayo de Oviedo, construida hacia 1654, o la coronación de la torre de la catedral ovetense, restauración mimética realizada a partir de 1730. Sobre la primera obra véase, Ramallo Asensio, G., «Recurrencias a la estética tardogótica…», p. 227; sobre la segunda, De la Madrid Álvarez, V., «La reconstrucción de la torre gótica de la catedral de Oviedo en el siglo XVIII»; en *Actas del 1.er Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 1996, pp. 345-352.

ca durante toda la Edad Moderna, con más o menos fuerza según las fechas y los territorios. También en España, y prueba de ello es la importante lista de tratados, manuscritos o impresos, que incluían entre sus materias el análisis de las crucerías, así como diversas lecciones de estereotomía; incluso fueron elaborados buenos manuales específicos sobre esta particular y difícil técnica [30]. Muchos maestros de obras y arquitectos del Barroco utilizaban los tratados escritos en su época, pero también textos del siglo XVI. Lo comprobamos al verificar las nuevas ediciones hechas de la célebre obra de Alonso de Vandelvira sobre el arte de cortar la piedra, que lleva por equívoco título *Tratado de Arquitectura,* demostrando así su actualidad [31].

El primer tratado conocido de época barroca que se ocupa de la estereotomía es el titulado *Cerramientos y trazas de montea,* compuesto por Ginés Martínez de Aranda probablemente en los primeros años del seiscientos [32]. Por otro lado, el *Compendio de Architectura* de Simón García, a pesar de haber sido publicado en 1681, tiene importantes débitos con Rodrigo Gil de Hontañón, del que copió gran parte de los capítulos, por lo que se puede considerar una obra con aportaciones de ambos arquitectos que vivieron en siglos diferentes [33]. De menor difusión, debido a la insularidad de su autor, es el manuscrito elaborado a mediados del siglo XVII por el mallorquín Joseph Gelabert, *Vertaderas traçes del art de picapedrer*[34], mientras que el libro de José Ximénez Donoso, escrito en las mismas fechas, desgraciadamente no ha llegado a nuestros días [35]. Hasta en América hubo tratados que explicaban las bóvedas de crucería, como el del gaditano afincado en México fray Andrés de San Miguel,

---

[30] Un acercamiento a este tema se puede leer en Bonet Correa, A., «Los tratados de cortes de piedra españoles en los siglos XVI, XVII y XVIII», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 1989, n.º 69, pp. 29-62.

[31] Debido a su utilidad fue editado al menos dos veces en el siglo XVII, la primera titulada *Libro de cortes de cantería de Alonso de Vande Elvira, arquitecto, sacado a la luz y aumentado por Philipe Lázaro de Goiti, arquitecto, maestro mayor de obras de la Santa Iglesia de Toledo,* Toledo, 1646. La otra edición lleva por título *Exposición y declaración sobre el tratado de cortes de fábrica que escribió Alonso de Vandelvira por el excelente e insigne architecto y maestro de architectura don Bartolomé de Sombigo y Salcedo, Maestro Mayor de la Santa Iglesia de Toledo,* probablemente del año 1671.

[32] Martínez de Aranda, G., *Cerramientos y trazas de montea.* Conocemos el manuscrito parcialmente gracias a la copia que hizo a mediados del siglo XVII José Simón de Churriguera, del que solo nos llegaron tres de las cinco partes de las que constaba, y que utilizaron sus descendientes en el siglo XVIII, lo que habla de la vigencia de la obra a lo largo de los años.

[33] Simón García, *Compendio de Architectura y simetría de los templos conforme a la medida del Cuerpo Humano con algunas demostraciones de geometría,* Salamanca, 1681.

[34] Gelabert, J., *Vertaderas traçes del art de picapedrer, de les quals sa poden aprofitar molt facilment tots los qui desitjen asser mestras aprimorats de dit art sols sapien llegir y conoxer las cifras,* Mallorca, 1653.

[35] El manuscrito lo conocemos porque es citado por Palomino de Castro y Velasco, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica,* Madrid, 1724.

quien hacia 1630 preparó un manuscrito tratando el tema [36]. Situados en el siglo XVIII, confirmamos que todavía algunos tratados mantenían capítulos centrales para explicar el arte de la montea. A principios de la centuria reseñamos la aportación del matemático Tomás Vicente Tosca, cuyo voluminoso texto *Compendio Mathematico* incluye el tomo V donde dedica gran parte a la estereotomía [37]; la obra tuvo tanto éxito que fue reeditada en Madrid los años 1727 y 1794 y en Valencia en 1757. Juan de Portor trata en su manuscrito algunos ejemplos de bóvedas de crucería de recuerdos vandelvirescos [38]. Todavía a mediados de siglo el trasmerano Andrés Julián de Mazarrasa retomaba algunos ejemplos de Tosca, uniéndolos a la tradición de la cantería cántabra [39]. La sorprendente vitalidad de la estereotomía en este siglo no se debe tanto a la continuidad propia de la tradición española, como a una nueva reflexión de matiz historicista surgida en el contexto centroeuropeo, lo que nos obliga a recordar que más allá de nuestras fronteras sucedía algo similar [40], como ya apuntamos al tratar la historiografía. En cualquier caso, hemos reseñado un repertorio suficiente para demostrar la preocupación teórica que había sobre el tema, que a su vez evidencia el interés práctico de gran número de maestros barrocos que siguen trabajando con bóvedas de crucería, los cuales tienen que salvar las dificultades de la construcción de la época, que, como afirma el profesor Bonet, obedece a problemas diferentes de los medievales, y que por ello tenemos que analizar con presupuestos distintos [41].

Por otro lado, ya que estamos hablando de tratados barrocos, no queremos pasar por alto el hecho de que el primero en amparar la definición de un orden gótico fue el ilustre teórico e innovador Juan de Caramuel Lobkowitz, lo cual nos lleva a pensar que había entonces una cierta corriente favorable a la revalorización del citado estilo medieval [42],

---

[36] Citado por Gómez Martínez, J., *El gótico español…*, p. 34.

[37] Tosca, Tomás Vicente, *Compendio Mathematico en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad.* El tomo V está dedicado *a Arquitectura civil, Montea y Cantería, Arquitectura Militar, Pirothecnia y Artillería,* Valencia, 1707.

[38] Portor y Castro, Juan de, *Cuaderno de Arquitectura,* 1708.

[39] Mazarrasa, Andrés Julián de, *Tratado de Arquitectura,* escrito entre 1750 y 1760, compuesto de seis libros, uno de los cuales está dedicado a *Montea y cortes de cantería.*

[40] Así lo afirma Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, p. 52.

[41] Bonet Correa, A., «Los tratados de cortes de piedra…».

[42] Caramuel Lobkowitz, Juan de, *Architectura civil recta y obliqua. Considerada y dibvxada en el Templo de Ierusalen,* Vigevano, 1678, tomo II, tratado V, p. 42: «El Octavo [orden] es el Góthico, que se usaba en las Provincias del Septentrión antiguamente; y quando sus Naturales, por no caber en ellas, entraron en Italia y España; y inundando mas con su multitud, que venciendo con su valor, las sugetaron, vino tambien con ellos, y revocando las leyes, que la arquitectura Griega y Latina prescribía, fue todo puesto en obra, como consta de todos los Templos y Palacios, que después, que ellos empeçaron a mandar, y reynar, se edificaron en España y Italia».

del que además alaba sus técnicas de trazar la montea [43]. Esta querencia también se puede explicar si consideramos la utilización de formas góticas como una manera de subvertir las normas clásicas, de romper con lo canónico abriendo más posibilidades a la característica libertad compositiva de la arquitectura barroca, y a la adopción de elementos decorativos de variada procedencia. También elogia Caramuel las bóvedas de crucería, que le parecen difíciles de ejecutar, afirmando que

> […] no solamente en las colunas, sino tambien en las vovedas tuvieron los Godos muy especial Architectura […] esta es en summa la Architectura Gothica, que es muy dificultosa si se ha de hazer bien hecha [44].

Para este teórico la arquitectura gótica ofrece interés porque resulta original respecto al mundo clásico greco-romano, rechazando el academicismo propio del clasicismo «[…] assi los Judios y los Godos cortaron o dibuxaron muchas piedras sin haver visto semejantes Ideas en Griegos y Romanos alcazares» [45]. Defiende, pues, la posibilidad de utilizar otros modelos que hasta entonces habían sido considerados como bárbaros y que, sin embargo, tienen valores distintos a los canónicos. Por último, conviene recordar que cuando Caramuel hablaba del orden gótico no solo se estaba refiriendo a un estilo pretérito, sino también a un modo constructivo vigente en su tiempo. Tanto es así, que por aquellos años surgió en Italia una interesante polémica sobre la convivencia de estilos distintos en un mismo edificio, como sucedió con los proyectos para la conclusión de las construcciones medievales de San Petronio en Bolonia y la catedral milanesa, que citamos más arriba [46].

La historiografía española sobre restauración arquitectónica ha soslayado con demasiada frecuencia el período Barroco, cuestión especialmente patente en los manuales sobre la materia, por lo que tenemos pocas teorías que expliquen las actuaciones de esta etapa histórica a pesar del gran número de intervenciones llevadas a cabo. Así, son escasos los argumentos formulados para explicar una de las coyunturas en la que

---

[43] Caramuel Lobkowitz, Juan de, *op. cit.*, p. 74: «[…] que para ser bien executada, pide que con gran ingenio, y no sin gran cuydado y advertencia se proceda en sus cortes».

[44] Caramuel Lobkowitz, Juan de, *op. cit.*, p. 75.

[45] Bonet Correa, A., *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles,* Madrid, 1993, p. 223.

[46] Esta cuestión la plantea Pena Buján, C., «La arquitectura de los bárbaros: Juan de Caramuel Lobkowitz y el orden gótico», *Quintana,* n.º 4, pp. 197-212; véase también Wittkower, R., *op. cit.*

es más frecuente mantener fuera de su tiempo el lenguaje gótico: cuando se trataba de concluir, aumentar o transformar un edificio de perfiles medievales; en estos casos, la mayoría de las veces se optaba por lograr la unidad de estilo, continuando la obra en el primigenio. La idea no tenía que salir necesariamente del arquitecto, sino que en muchas ocasiones era el promotor de la obra el que hacía tal recomendación. Recordamos como el duque de Lerma fue quien encargó al arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios, representante del clasicismo barroco de principios del siglo XVII, la continuación de la construcción de la iglesia colegial de San Pedro en Lerma con el estilo original [47], constando en las condiciones de la obra la obligación de que lo nuevo se haría en «correspondencia y uniformidad de lo ya hecho» [48]. El criterio no era nuevo, ni mucho menos, pues ya había sido defendido en la antigüedad por Vitrubio, quien propugnaba «la correspondencia total del edifico». La teoría renacentista mantuvo este principio, y así, por ejemplo, Alberti puso las bases teóricas de la restauración al definir en su tratado de arquitectura el concepto de *conformità* o *convenienza* [49], estableciendo la manera de proceder cuando había que actuar sobre un edificio antiguo, obligando al arquitecto a mantener la coherencia total del conjunto y lograr la armonía mutua de todas las partes del edificio. Para resolver el problema había tres posibles soluciones. La primera, remodelar la estructura preexistente haciendo un revestimiento contemporáneo y permitir la ampliación en las formas propias de la época de la intervención. Otra era continuar la obra en el estilo previo. La tercera consistía en establecer un compromiso entre las dos alternativas [50]. De todas ellas, sin duda la más sencilla de adoptar era la segunda, la que propugna mantener la unidad de estilo, razón suficiente para ser escogida en aras de tener menos inconvenientes, ya que conjugar estilos distintos conlleva una mayor complejidad proyectiva. Cuestión importante para España que vivía una época de crisis económica aguda, por lo que fueron abundantes las intervenciones para consolidar o agrandar edificios heredados, haciendo caso de la sugerencia de fray Lorenzo

[47] Cervera Vera, L., *La iglesia colegial de San Pedro en Lerma,* Burgos, 1981, p. 71.

[48] Se puede comprobar en la transcripción completa de las condiciones que hace Cervera Vera, L., *La iglesia colegial…*, pp. 156-158.

[49] Esta idea la plantea Alberti en el libro sexto, capítulo segundo, de su tratado titulado *Los diez libros de arquitectura*. En la traducción española de 1582, realizada en Madrid por el impresor Alfonso Gómez, se encuentra en los folios 161-163.

[50] Este triple planteamiento renacentista lo interpreta así Panofsky, E., *El significado de las artes visuales,* Madrid, 1979, pp. 210-211.

de San Nicolás «[…] oy esta España y las demas provincias, no para emprender edificios grandes, sino para conservar los que tiene hechos» [51].

Los tratados barrocos de arquitectura no tratan explícitamente el tema, por lo que no tenemos documentos que avalen la opinión generalizada de los teóricos. No obstante, podemos deducir que sostenían posturas similares a las propuestas en los tratados renacentistas, ya que no mostraron interés en ofrecer doctrinas contrarias; además, recordamos que los más importantes tratados del siglo XVI siguieron vigentes durante mucho tiempo. Comprobamos que en la práctica real también continuaban las mismas fórmulas anteriores, atendiendo más a procedimientos empíricos que a normativas teoréticas. Baste recordar ahora el ejemplo de la catedral de Salamanca y el resultado de la polémica mantenida entre 1585 y 1589 sobre el estilo que se debía adoptar en la conclusión del edificio [52]. A la hora de escoger entre lo *moderno* (gótico) o lo *antiguo* (clásico), el cabildo decidió que el maestro Juan del Ribero Rada –que, no olvidemos, era un reconocido arquitecto con una sólida formación clásica que trasladó a la mayoría de sus obras– «[…] continue la obra a lo moderno, como esta lo hecho, sin que esceda de ello en cosa alguna» [53]. Más adelante, en la fase constructiva del Barroco iniciada a partir de 1658, de nuevo se confirmó la idea de mantener la unidad de estilo, y, a pesar del tiempo transcurrido, siguieron la edificación haciendo uso de formas góticas [54].

En cualquier caso, siempre apreciamos un especial respeto del Barroco por las obras del pasado, junto con el deseo de mantener las construcciones antiguas en un estado que fuera lo más parecido posible al originario, alterando lo mínimo indispensable su fisonomía y procurando realizar las adiciones necesarias con las menores discordancias posibles.

Parece evidente que durante mucho tiempo hubo una tendencia histórica a identificar el gótico con ciertas tipologías arquitectónicas. Este es

---

[51] San Nicolás, Lorenzo de, *Arte y Uso de Arquitectura. Segunda parte,* Madrid, 1663, fol. 216.

[52] No queremos ser exhaustivos en los ejemplos ni en los personajes fuera de León, para no alargar en exceso el artículo y no superar los límites propuestos en el título, pero los atenderemos cumplidamente en próximos trabajos sobre el tema que ya tenemos planteados.

[53] Rodríguez G. de Ceballos, A., «Gótico versus Clásico: el principio de uniformidad de estilo en la construcción de la catedral nueva de Salamanca», en *Actas del Congreso El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos,* Murcia, 2003, pp. 15-16.

[54] Pereda, F., «La catedral de Salamanca en la segunda mitad del siglo XVII», *B.S.S.A.,* t. 60, 1994, pp. 393-394.

el caso particular de la catedral, que el imaginario colectivo sigue entendiéndola todavía en la actualidad en clave gótica. En el siglo XVI incluso se produjo una recuperación de los modelos clásicos del estilo, no de los más cercanos utilizados en la etapa de los Reyes Católicos, para continuar las obras de estos simbólicos edificios [55]. Pues bien, si nos atenemos a la mayoría de los ejemplos conocidos, da la sensación de que los arquitectos barrocos tampoco pudieron sustraerse de este influjo, quizás mediatizados por la visión del paisaje religioso de su alrededor, donde ciertamente predominaban las realizaciones góticas. Las catedrales españolas llegaron a la época Barroca como símbolos vivos donde se podía advertir la persistencia del espíritu religioso de otros tiempos, no como imágenes decadentes de algo superado [56]. Por esta razón los obispos y cabildos cuidaron con esmero las actuaciones a realizar en sus sedes, haciéndolas de manera muy rigurosa y atendiendo con igual interés tanto las cuestiones técnicas como las formales [57], bien fuera en obras de restauración, ampliación o reforma.

Las intervenciones llevadas a cabo en los interiores de las catedrales españolas, salvo raras excepciones, mantuvieron las formas primitivas a la hora de abordar nuevas obras, con el fin de que el espacio religioso siguiera manteniendo el mismo ambiente de sacralidad que concibieron los arquitectos medievales. Es notorio que el peculiar sistema gótico seguía teniendo gran prestigio como lenguaje propio de la arquitectura catedralicia y se había convertido en una expresión permanente de valores y creencias enraizados en la tradición. No sucedió lo mismo en los exteriores, ya que las seos que remodelaron o añadieron fachadas –también en esto salvo contadas excepciones– lo hicieron utilizando caracteres propios del Barroco, incluso no sintieron especial necesidad por mantener en las nuevas composiciones ninguna relación directa con el interior. Colegimos, por tanto, que no les interesaba prolongar al exterior el recuerdo de estilos anteriores y reservaban para su comunicación con el mundo civil de la ciudad las formas modernas, más adecuadas a su tiempo. Todo lo cual nos induce a pensar que son precisamente los interiores, el escenario litúrgico y el espacio religioso de los templos, lo que se asocia al lenguaje gótico y coincide en simbología. Conviene re-

[55] Nieto Alcaide, V., «La versatilidad del sistema gótico: construcción y reforma de las catedrales castellano leonesas en el Renacimiento», en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna,* Madrid, 2001, p. 140.

[56] Tovar Martín, V., «La arquitectura religiosa en el siglo XVII», en *Los siglos del Barroco,* Madrid, 1997, p. 59.

[57] Tovar Martín, V., «Arquitectura», en *El Arte del Barroco,* Madrid, 1990, p. 112.

cordar en este sentido que una de las categorías estéticas más relevantes del Barroco es la persuasión, la cual es más fácil de conseguir utilizando formas aceptadas que no supongan una ruptura con la morfología conocida y asumidas inconscientemente por el fiel.

Una de las alegaciones más frecuentes que solía esgrimirse para explicar el mantenimiento de las formas góticas más allá de su tiempo era la afirmación de que se trataba del resultado del trabajo realizado por maestros poco instruidos y alejados por incapacidad de las novedades arquitectónicas propias de la época. Semejante aserto queda deslegitimado cuando comprobamos que no solo las utilizaron maestros de obras que aprendieron la práctica constructiva en el taller de manera empírica, sino también importantes arquitectos de reconocido prestigio y buena formación teórica; incluso algunos máximos representantes del clasicismo proyectaron o construyeron importantes obras usando bóvedas de crucería estrellada. Ya vimos más arriba el caso de fray Alberto de la Madre de Dios, que en la misma ciudad de Lerma hizo edificios en distintos estilos, o la actuación de los sucesores de Ribero Rada en la continuación de la catedral salmantina. Si nos situamos en el siglo XVIII podemos aludir a los casos de Juan de Sagarbinaga [58], o Manuel de Larra Churriguera [59], que llevaron a cabo encargos de estilos muy distintos, según fuera el edificio en cuestión o el promotor que encargara el trabajo. Todos estos ejemplos nos llevan a pensar que hay muchos artífices que están versados en ambas maneras de interpretar los edificios, y que su forma de proceder se adecuaba a las circunstancias específicas que rodeaban los proyectos concretos. Por lo indicado, podemos resolver que en los repertorios particulares coexisten formas diversas que son válidas y varían según los objetivos propuestos en cada momento. Toman motivos góticos igual que manejan motivos característicos del primer renacimiento español, mudéjares o, saltándose las barreras existentes entre las artes, elementos propios de los retablos de madera, de los trabajos del cuero o la taracea; todo es válido y se escoge según demanda la situación particular. Por lo tanto, hay que distinguir en cada caso lo que se trata de arcaísmo por falta de conocimiento o capaci-

[58] Ejemplo de la doble actitud de este arquitecto se puede comprobar en AZOFRA, E., *Del barroco cortesano a la recuperación de Herrera. La obra del arquitecto Juan de Sagarbinaga en la provincia de Burgos,* Burgos, 2009.

[59] Hizo en la catedral de Ciudad Rodrigo la capilla de los Dolores, cubierta con una bóveda de crucería de plena tradición gótica; véase AZOFRA, A., «Criterios de intervención en las actuaciones arquitectónicas acometidas en la catedral de Ciudad Rodrigo en el siglo XVIII», en *La catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones,* Salamanca, 2006, pp. 526-536. También diseñó cubiertas de crucería para la sacristía, antesacristía y oficinas de la catedral nueva de Salamanca, aunque no llegó a realizarlas, cfr. CASASECA CASASECA, A., «La Catedral Nueva», en *Salamanca. Ciudad Europea de la Cultura,* Salamanca, 2001, pp. 169-172.

dad del artífice, de lo que es una elección libre entre varias opciones posibles. Las razones pueden ser ideológicas, técnicas o estéticas, aunque siempre con una justificación consciente detrás; será más o menos válida, según quien lo interprete, pero no siempre resultado de una mera incompetencia, como a veces se quiere hacer ver.

La apuesta por las bóvedas de crucería tampoco hay que asociarla a maestros inexpertos o a la falta de financiación para los proyectos, ya que este sistema de cubrición es más difícil y costoso de realizar que las cubiertas de albañilería o carpintería; los necesarios conocimientos de estereotomía no están al alcance de cualquiera y también es necesario disponer de operarios expertos para su ejecución.

En otras ocasiones se liga la utilización del abovedamiento de crucerías a la actuación de maestros trasmeranos. La afirmación tiene un gran contenido de verdad, pues un importante elenco de ellos se extendió por la mitad norte de España para realizar un ingente número de edificaciones desde el siglo XVI, manteniendo más allá de su época los sistemas constructivos tradicionales casi como una marca de escuela. Es cierto que a ellos y sus discípulos se debe la mayoría de las nervaduras barrocas de Cantabria, el País Vasco, y una parte importante de las gallegas, asturianas o castellano y leonesas [60], pero no hay que darles la exclusividad.

Si nos centramos en el tema del gusto, vemos que desde finales del siglo XVII y hasta la mitad del XVIII se desarrolla en España una corriente cada vez más interesada por los valores plásticos de la arquitectura, pudiendo ser considerada como una manifestación estética que refleja de manera fiel la ideología cultural reinante entonces, a la vez que es un testimonio del gusto de las clases populares de la época a las que iba especialmente dirigida [61]. Esta tendencia supuso una continuación de la tradición arquitectura española y por consiguiente representó un distanciamiento con lo que se estaba haciendo en el resto de Europa en esos momentos. Por ello suele denominarse a esta arquitectura como *castiza,* ya que prima aquello que puede ser considerado como típico y genuino del país [62]. Era una arquitectura propiciada por una clientela conservadora y defensora a ultranza de lo tradicional, opuesta a los aires innova-

[60] Remitimos a la bibliografía específica de estas regiones, citada anteriormente, para comprobar los términos de esta afirmación.

[61] VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *La arquitectura española del siglo XVIII, Summa Artis,* v. XXVII, Madrid, 1984, p. 598.

[62] El término *castizo* para designar esta arquitectura se está utilizando de forma generalizada en la historiografía actual, véase por ejemplo RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *El siglo XVIII. Entre tradición y Academia,* Madrid, 1992, p. 11; PÉREZ SÁNCHEZ, A., *El siglo de oro. El sentimiento de lo Barroco,* Barcelona, 1997, p. 31; CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Barroco y Rococó: Arquitectura y Urbanismo,* en *Historia del Arte,* t. 3, *La Edad Moderna,* Madrid, 1997, p. 200; BELDA, C., y otros, *Los siglos del Barroco,* Madrid, 1997, p. 93.

dores traídos por la nueva dinastía borbónica. La pequeña nobleza provinciana, ciertas órdenes religiosas, algunos obispos, los gremios y el pueblo llano –este último por la influencia ejercida por aquellos– eran los principales defensores de esta corriente, que, en su idea de considerar a los edificios del pasado como signo de identidad nacional, no dudaron en retomar formas del pasado para las nuevas realizaciones. Pues bien, dentro de esta inclinación estética podemos incluir el gusto por lo gótico, tanto por ser una expresión sentida como tradicional y recuerdo de un pasado glorioso de España, como por su facilidad para ofrecer mayor amplitud al repertorio plástico de la arquitectura. No podemos obviar que el diseño curvilíneo y variado de las tracerías góticas es un motivo anticlásico de gran valor plástico, que casa bien con las preferencias estéticas del Barroco, lo mismo que la libertad compositiva de sus soportes. La arquitectura gótica no tiene formas normalizadas, ni se basa en concepciones cerradas y reguladas como son los órdenes, por lo que le resulta más versátil y fácil amoldarse a cualquier exigencia estructural o exornativa [63]. Además, conjuga con la voluntad barroca de negar la validez objetiva de las reglas clásicas, ofreciendo alternativas a la uniformidad y rigidez canónica defendida por la teoría renacentista. El dibujo de los nervios de las bóvedas estrelladas alienta la creatividad de los arquitectos que, imprimiendo mayor carga personal en sus proyectos, hacen aumentar la entidad de los valores subjetivos del Arte y crean atmósferas espaciales más emocionales con el fin de lograr mejor la pretendida persuasión, cuestión que tanto interesa a la arquitectura barroca.

Todas las razones expuestas pueden explicar por sí mismas la utilización del lenguaje gótico en obras barrocas. Lo cual no quiere decir que sean válidas en su totalidad, ni que sean aplicadas siempre y en todas las obras de manera consciente y con las mismas intenciones. Cada artífice o promotor tiene sus propias motivaciones para decidir sobre su empleo en un momento determinado y en un edificio concreto, sintiéndose libre para escoger entre un repertorio que es ahistórico. Sirva como resumen de tal afirmación la catedral de Ciudad Rodrigo, que con pocos años de diferencia hace la capilla de Nuestra Señora de los Dolores aplicando fórmulas góticas, y la capilla de Nuestra Señora del Pilar de clara expresión barroca [64].

[63] La cuestión se trata con relación al siglo XVI en: NIETO ALCAIDE, V., «La versatilidad del sistema gótico: construcción y reforma de las catedrales castellano leonesas en el Renacimiento», en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna,* Madrid, 2001, pp. 129- 147.

[64] Sobre la historia arquitectónica de esta catedral véase AZOFRA, E. (coord.), *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones,* Salamanca, 2006.

A continuación pasamos a analizar los cinco ejemplos más característicos llevados a cabo en la provincia leonesa entre el último tercio del siglo XVII y mediados del siguiente, vistos desde una perspectiva diferente a la habitual en la historiografía barroca. Son obras de diferente tipología y calidad, promovidas por comitentes heterogéneos, pero representativos de un determinado grupo social con poder, realizadas a su vez por arquitectos de variada consideración y origen diverso. En cada una de ellas hay argumentos distintos para utilizar las formas góticas, así como son varias las soluciones adoptadas. Precisamente por eso nos parece interesante reunirlas en un mismo bloque, como prueba palpable de la complejidad de opciones y motivaciones que hubo en la España de la época, sirviendo León de botón de muestra. También las presentamos como argumento para mostrar una alternativa que tiene un valor destacado en la interpretación de la arquitectura barroca española. Por último, queremos contribuir con ellas a la realización del mapa de las construcciones gótico-barrocas en España.

Capilla funeraria del conde de Rebolledo

La capilla funeraria de don Bernardino de Rebolledo y Villamizar[65], puesta bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, está situada en la crujía norte del claustro de la catedral de León. El conde, queriendo hacer un enterramiento proporcionado a su alta categoría social que perpetuase su memoria y la de su familia, pidió permiso en 1667 al cabildo catedralicio para ocupar tan digno lugar. El cabildo accedió a la petición del noble y cedió el espacio a cambio de una buena compensación económica. La obra se hizo de inmediato, pues los maestros de cantería trasmeranos Pedro del Hoyo, Juan de Rucavado y Juan de Vega[66] la terminaron en diciembre de 1669, conforme al contrato de la obra firmado al efecto[67]. Queremos destacar desde el principio que los tres trabaja-

[65] El conde Bernardino de Rebolledo (León, 1597-Madrid, 1676) fue un ilustre personaje de la nobleza leonesa, poeta, político, militar y diplomático, que desempeñó importantes cargos oficiales para la monarquía española en varios países europeos. Sobre su vida y obra véase: López Sedano, J., *Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos,* Madrid, 1771, t. V, pp. 32-48; Mingote y Tarazona, P., *Varones ilustres de la provincia de León,* León, 1890, pp. 133-155; Río Alonso, F. del, *El conde de Rebolledo y sus obras,* León, 1927; Gigas, E., *Grev Bernardino de Rebolledo Spansk i Kjöbenhavn, Kjöbenhavn,* 1883; Casado Lobato, C., «Un poeta y diplomático leonés del siglo XVII: Bernardino de Rebolledo», *Archivos Leoneses,* n.º 57-58, León, 1975; González Cañal, R., «El conde de Rebolledo y la reina Cristina de Suecia: una amistad olvidada», *Tierras de León,* n.º 62, León, 1986, pp. 93-108.

[66] Sobre la actividad de estos maestros, Morais Vallejo, E., *Aportación al barroco…*, pp. 67, 74 y 77.

[67] Archivo Histórico Provincial de León (AHPL), *Protocolos de Antonio Rodríguez Losada,* caja 334.

ron en fechas cercanas en la construcción de la Plaza Mayor de León, obra característica de la arquitectura y urbanismo barrocos, donde no hay ni el más mínimo atisbo de goticismo [68].

La capilla es de planta rectangular –de unos cinco por siete metros–, con el eje más largo situado perpendicularmente con respecto al sentido de la crujía del claustro. Se abre mediante un vano situado excéntricamente con respecto a la ojiva original que le cobija. El arco de ingreso resulta de molduración y proporciones clasicistas, al igual que las pilastras sobre las que se apoya. En su interior está el monumento funerario del conde, conformado como un arcosolio a modo de arco de triunfo de formas representativas del primer Barroco español, con la efigie central de Bernardino Rebolledo arrodillado en actitud orante, siguiendo el modelo formalizado por los Leoni y que continuó vigente durante mucho tiempo. En el frente de la capilla hay un retablo de buenas maneras barrocas, obra del ensamblador José de Margotedo.

El espacio interior aparece cubierto con una bóveda de crucería estrellada de cuidada factura, dibujada con terceletes y nervios combados, adornada con cinco claves voluminosas que llevan diversos relieves. En la central aparece el escudo heráldico de la familia Rebolledo, que se repite en otros lugares de la capilla con una reiteración que persigue significar al espacio sepulcral como particular del conde (fig. 1).

Como vemos, para la composición total del conjunto fueron utilizados elementos derivados de diferentes lenguajes artísticos, sin creer en ningún momento que ello conllevaría desajustes estéticos. Si pensamos que todos los componentes de la capilla fueron proyectados y realizados en un mismo momento, con la intención de lograr un espacio único, tenemos que convenir que los autores de la obra estaban convencidos de la validez de una propuesta donde se produce una fusión ahistórica de estilos artísticos.

A la hora de la concepción de la obra se tuvo muy en cuenta el entorno monumental donde se iba a llevar a cabo, atendiendo las recomendaciones del cabildo que exigió que se hiciera con «[…] la decencia que pide la capilla por ser en la dicha Santa Yglesia y para su excelencia» [69]. Por esta razón se intentó en todo momento la integración

[68] Cf. Campos, M.D., y Pereiras, M.L., *Historia y evolución de un espacio urbano. La Plaza Mayor de León,* León, 2001.

[69] Archivo Histórico Diocesano de León (AHDL), *Protocolos de Sebastián Calças del Castillo,* C. 46, n.º 74, fol. 71r. Más adelante se vuelve a insistir: «[…] con la decencia que se refiere en el segundo capítulo».

con el claustro de la manera más armoniosa posible y la correspondencia con el ambiente gótico que se suponía propicio para un espacio religioso y mortuorio.

Si tenemos en cuenta que los muros interiores del claustro y los arcos formeros que corren sobre ellos son de época gótica, mientras que las bóvedas, los arcos exteriores y los pilares son obra renacentista de Juan de Badajoz «el Mozo»[70], no había campo para la unidad de estilo. Por ello se optó por hacer una entrada clasicista y un interior de recuerdos góticos gracias a la rotunda presencia de la cubierta nervada. Los proyectistas recurrieron a la bóveda de crucería seguramente porque era del mismo tipo que las utilizadas en las crujías del claustro, aunque con otro diseño, pero también porque cerraba un espacio religioso dentro de un conjunto catedralicio, ajustándose más al ambiente que se quería subrayar. De esta manera resultaba más fácil cumplir el mandato del cabildo que pedía alcanzar la mayor correspondencia (decencia) con su entorno y la máxima excelencia de la obra, con el fin de no desentonar con la categoría artística y simbólica de la catedral.

Colegiata de Santa María de Arbas del Puerto

La Colegiata, de larga trayectoria histórica, está situada muy cerca del puerto de Pajares, al pie del camino de peregrinación que llevaba hasta Oviedo. Su ubicación motivó que el conde Fruela Díaz fundara, hacia el año 1116, una hospedería en el mismo lugar donde hubo con anterioridad un monasterio[71]. Posteriormente, en 1214, el rey leonés Alfonso IX hizo una donación para edificar una capilla asociada al complejo; esta sería la iglesia románica que, con modificaciones y añadidos posteriores, ha llegado hasta nuestros días[72]. Después de entrar en declive du-

[70] El claustro renacentista ha sido estudiado por Campos Sánchez-Bordona, M.D., *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León,* León, 1993, pp. 349-376.

[71] Para conocer la historia de la colegiata véase García Lobo, V., y García Lobo, J.M., *Santa María de Arbas. Catálogo de su archivo y apuntes para su historia,* Madrid, 1980; García Lobo, V., *Santa María de Arbas. Proyección social, religiosa y cultural de una canónica,* Madrid, 1985; Uría Ríu, J., *Las fundaciones hospitalarias en los caminos de peregrinación a Oviedo,* Oviedo, 1940.

[72] Los estudios arquitectónicos se refieren generalmente al edificio románico y obvian lo barroco: Menéndez Pidal, F., «La colegiata de Arbas», *La Ilustración Gallega y Asturiana,* t. III, 1881, p. 394; Becerro de Bengoa, R., *De Palencia a Oviedo y Gijón,* Palencia, 1884, p. 128; Lampérez y Romea, V., «La colegiata de Arbas (León)», *La Ilustración Española y Americana,* 1907, pp. 78-79; Gómez Moreno, M., *Catálogo monumental de la provincia de León,* Madrid, 1925, p. 416; Luengo, J.M., «Aportaciones para el estudio de la Real Colegiata de Santa María de Arbas del Puerto (León)», *AEA,* 1946, pp. 35-46; Viñayo, A., *León y Asturias (La España románica),* Madrid, 1979; Cosmen, C., Fernández, E., y Valdés, M., «La arquitectura románica», *Historia del Arte en León,* León, 1990, pp. 68-69; Tejera, J.J., y otros, *Arquitectura monumental en la provincia de León,* León, 1993, pp. 8-9; Rivera Blanco, J., *Catálogo monumental de Castilla y León,* Salamanca, 1995, pp. 329-330.

rante el siglo XVI, el aumento de las rentas posibilitó un período de cierto esplendor desde los últimos años del siglo XVII, que fue aprovechado para remodelar y ampliar el viejo edificio, regido por una comunidad de agustinos regulares. Aunque la documentación referida a las obras realizadas durante el Barroco se ha perdido, el abundante repertorio de inscripciones, repartidas por las nuevas zonas edificadas, permite datar sin equívocos la actividad edilicia, conocer a sus promotores y saber quién fue el principal arquitecto [73].

Durante el abadengo de Toribio de Cienfuegos Miranda (1690-1697) [74] se levantó la torre campanario [75], cuyo cuerpo bajo resulta ser un pórtico superpuesto a la portada de la iglesia, cubierto con una bóveda de crucería estrellada de nervios combados y dibujo cuatrilobulado, cuyas claves van adornadas con rosetas y cruces. El abad José Fuentes y Castañeda (1711-1727) modificó la cubierta de la nave central de la iglesia [76], sustituyendo la original, que según Gómez Moreno era una simple estructura de madera [77], por tres bóvedas de crucería con terceletes, cuyas claves se ornan con relieves de motivos vegetales, menos la situada en medio de la bóveda central que ostenta la cruz santiaguista en honor del promotor, que era del hábito de Santiago (fig. 2). Los nervios, reunidos en los ángulos, descansan sobre los soportes originales de la fábrica románica, excepto los de las esquinas de ambos extremos que lo hacen sobre ménsulas de nueva traza. En la misma época se hizo el coro alto [78], situado a los pies del templo, y la sacristía, también cubierta con bóveda de nervaduras [79]. Más tarde, el abad Justo Morán Lavander (1730-1743) hizo el pórtico sur [80], organizado en cuatro tramos de tamaños y diseños diferentes. El ángulo situado delante de la torre está cubierto mediante bóveda de crucería estrellada de nervios combados, con

[73] Sobre las diversas obras llevadas a cabo en la época barroca, véase Morais Vallejo, E., *Aportación al barroco…*, pp. 276-280.

[74] Este asturiano fue capellán de honor de Carlos II y prior de San Marcos de León.

[75] Así consta en la cartela situada en la base: HIZOSE ESTA TORRE REINANDO EN ESPAÑA LA MAGESTAD DE DON CARLOS SEGUNDO SIENDO ABAD DON TORIVIO DE ZIENFUEGOS DEL ABITO DE SANTIAGO Y CAPELLAN DE ONOR DE SU MAGESTAD. AÑO DE 1693.

[76] Así consta en la clave de la bóveda central: HIZOSE EL AÑO DE 1715. ABAD S. FUENTES.

[77] Gómez Moreno, M., *Catálogo monumental…*, p. 416.

[78] Lo atestigua la inscripción sita en el frente del coro: REGN^{TE} PH^{O} V HUIUSQ ANTIQ^{MI} AEDIS VIGIAN ABB^{TE} D. JOSEPHO A FUENTES ET CASTAÑEDA, RUBE^{O} S^{TI} JACOB STEMATE INSIGNI^{TO}, CHO^{RS} HIC AC CAP^{LLE} SUNT RAEDIFICA^{TE}. ANNO DOMINI MDCCXVI.

[79] En la clave de la bóveda se puede leer: HUIC OPERI FUIT FINIS ABBATE D. JOSEPHO A FUENTES. 1727.

[80] Nuevas cartelas desvelan la fecha de realización y el artífice: FRND^{S} A COMPOST. AÑO DE 1734 ME FECIT. Sin duda se refiere a Fernando de Compostizo, maestro de obras de la catedral de León durante los años centrales del siglo XVIII, véase Morais Vallejo, E., *Aportación al barroco…*, p. 62.

claves adornadas con medallones; los nervios descansan sobre sencillas pilastras toscanas de fuste liso colocadas en las esquinas (fig. 3). Los tres tramos siguientes llevan bóvedas de crucería de distinto diseño, que apoyan sus nervios sobre ménsulas situadas en las esquinas. En el primero de ellos los nervios forman un rombo, en el segundo dibujan un triángulo, mientras que en el último se hace una simple bóveda de terceletes. Curiosamente, la fachada del pórtico, constituida como la verdadera fachada exterior de la colegiata, se conforma con elementos propios del repertorio clasicista, con volúmenes cúbicos, arco de medio punto, entablamento quebrado, pilastras de diseño toscano y decoración basada en formas geométricas. Así pues, se levanta a la vez una edificación con lenguaje gótico en el interior, mientras que fuera es moderno.

La obra barroca parece tener dos intenciones que en principio podrían parecer contradictorias. Por un lado se muestra interés por mantener un edificio heredado del pasado, lo que indica implícitamente un respeto y una valoración de la obra románica; por otro lado se quiere transformarlo, cambiando su apariencia mediante adiciones y permutas en sus estructuras para dar un aspecto nuevo. Como hemos visto, en todos estos añadidos aparecen siempre bóvedas de crucería de apariencia gótica, lo cual nos indica que, a pesar de variar los comitentes y dilatarse en el tiempo las obras, se mantiene una misma idea rectora en la concepción estética. También constatamos que al mismo tiempo que se hacía esto, utilizaban ménsulas, pilastras y arcos de medio punto de apariencia clasicista, con una libertad estilística sin ningún tipo de prejuicios, utilizando los repertorios arquitectónicos según conveniencia o gustos particulares.

En la actuación llevada acabo en la nave central, es posible que se quisiera solucionar un problema estructural. Es fácil pensar que si la cubierta original era de madera tendría notables deterioros, debido al paso del tiempo y a los efectos de la climatología de la zona donde la nieve es habitual. Esta circunstancia se pudo aprovechar para modificar la fisonomía del edificio. El resultado es una verdadera transformación arquitectónica, que da una nueva configuración al espacio interior.

En el caso del pórtico, aunque pudiera haber también motivos estructurales relacionados con el contrarresto de la nave central, la principal preocupación hay que buscarla en el deseo de conferir una mayor prestancia y monumentalidad al exterior del edificio, más allá de otras cuestiones funcionales.

Lo que más llama la atención es la elección estilística de la remodelación. En vez de utilizar los caracteres y las estructuras propias del Ba-

rroco, la opción fue volver la vista atrás, pero no hacia el románico original, sino hacia el gótico. No creemos que se deba a la impericia de los maestros de obra, ya que hubiera sido más fácil y barato hacer bóvedas sencillas. Es más factible ver en ello una identificación con la ideología de ciertos grupos de poder de la España del momento –entre los que estaban la mayoría de las órdenes religiosas– defensores a ultranza de una tradición que sienten gloriosa en el final del medievo. También es sintomático que los principales abades constructores de Santa María de Arbas tuvieran una relación directa con la Orden de Santiago, de por sí tradicionalista, dejando el escudo santiaguista visible en varios sitios. Lo que parece claro es que el espacio religioso de recogimiento se asocia al ambiente medieval, mientras que la apariencia externa se recubre de modernidad. De ahí la utilización de bóvedas de crucería para las cubiertas y el uso de elementos clasicistas para componer los alzados exteriores.

La remodelación fue realizada en un momento en el que todavía no existía un verdadero concepto de restauración arquitectónica, ni tampoco doctrina sobre ella. La idea arquitectónica que sustenta la intervención permite la conservación de todos los elementos útiles del edificio primigenio, al tiempo que autoriza la inserción de otros nuevos de estilo diferente, en yuxtaposición con aquellos, mostrando un desinterés total por la unidad de estilo. Aquí no había modelos preexistentes que copiar, por lo que, si utilizaron bóvedas de crucería fue debido a una elección totalmente autónoma, sin ningún pie forzado y con la intención clara de crear un determinado ambiente religioso. No debemos hablar de arcaísmo cuando estamos en pleno siglo XVIII y se escogen voluntariamente elementos estilísticos contrastados para ejecutar una misma obra.

Iglesia del monasterio de Sancti Spiritus de Astorga

El origen histórico del monasterio de monjas Terciarias Franciscanas de la Penitencia, conocido por la advocación de Sancti Spiritus, se remonta a una pequeña iglesia medieval ubicada extramuros de la ciudad[81]. El edificio definitivo, ya en la situación actual, se construyó en el siglo XV, siendo consagrado hacia el año 1500 por el obispo franciscano don An-

[81] La historia del monasterio ha sido estudiada y documentada por CASTRO CASTRO, M.J.A., *El monasterio de Sancti Spiritus de Astorga (1500-1836)*, Astorga, 1993. Véase también RODRÍGUEZ LÓPEZ, P., *Episcopologio Asturicense*, Astorga, 1910, pp. 278 y ss.; SAN ROMÁN, A., *Historia de la Beneficencia de Astorga*, Astorga, 1908, pp. 213 y ss.; RODRÍGUEZ DÍEZ, M., *Historia de la muy noble, leal y benemérita ciudad de Astorga*, Astorga, 1909 (2.ª ed.), p. 598. También el libro publicado con motivo del V centenario, *El convento de Sancti Spiritus. Astorga 1499-1999*, Astorga, 1999.

tonio de Garay. El templo originario, levantado al mismo tiempo que el resto del edificio monacal, fue sustancialmente modificado a principios del siglo XVIII, dentro del plan general de modernización del convento [82]. Una constante del Barroco es la modernización de los monasterios, que de forma general acometieron obras para adaptarlos a las nuevas necesidades litúrgicas, o simplemente para cambiar su fisonomía, adecuándola al gusto de la época [83].

Se desconoce las razones exactas que motivaron la sustitución de las cubiertas de la iglesia, pues nada indica al respecto la documentación encontrada; probablemente tuvieran fallos estructurales que indujeran a su renovación, pero sin duda también tuvo que influir el citado deseo de renovación de imagen. De cualquier modo, la intervención sirvió, en su vertiente técnica, para mejorar las estructuras constructivas del edificio y, en su vertiente estética, para proporcionar nuevo adorno al ámbito religioso de este espacio monacal público.

El encargado de proyectar la reforma fue el maestro trasmerano Pablo Antonio Ruiz, en aquellos momentos maestro de obras de la catedral de Astorga [84]. Hizo las trazas y redactó las pertinentes condiciones de la construcción, con las cuales se iniciaron los trabajos. La fatalidad hizo que muriera al poco tiempo de comenzada la obra, siendo relevado en 1737 por los maestros Francisco Blas y Francisco de la Sota [85], que siguieron fielmente el proyecto aprobado. La planta, los fundamentos y los apoyos de los elementos estructurales de la iglesia mantuvieron su estado primitivo, mientras que las cubiertas y la zona alta de los muros fueron modificadas completamente [86], dando de esta manera una apariencia muy distinta al espacio interior [87].

---

[82] El Barroco es considerado el período más determinante para el desarrollo de la cultura conventual, cfr. SEBASTIÁN, S. «Sentido del barroco español», en *Los siglos del barroco,* Madrid, 1997, p. 8.

[83] CÁMARA MUÑOZ, A., *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro,* Madrid, 1990, pp. 22-23 y 110.

[84] Sobre la actividad de este maestro trasmerano véase GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., «Arquitectos, aparejadores y responsables de obra de la Catedral de Astorga», *Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías,* Astorga, 2001, p. 187; MORAIS VALLEJO, E., *Aportación al barroco en la provincia de León. Arquitectura religiosa,* León, 2000, p. 75; *ídem, La arquitectura del barroco…*, p. 21; VELADO GRAÑA, B., *La catedral de Astorga y su museo,* Astorga, 1991, p. 24; MAZARRASA MOWINCKEL, O., «Los maestros canteros de Trasmiera: noticias de algunos artífices desconocidos», *Cuadernos de Trasmiera,* t. I, Santander, 1988, p. 76.

[85] Francisco Blas era maestro de albañilería y Francisco de la Sota fue maestro de obras de la catedral de Astorga desde 1732, cuando muere su antecesor en el cargo, Pablo Antonio Ruiz, hasta 1737, año de su fallecimiento; cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., ob. cit., p. 187.

[86] El contrato de la obra está en AHPL, *Protocolos de José García Raposo,* caja 10.190, fols. 240-242.

[87] Las obras realizadas durante el Barroco se analizan en MORAIS VALLEJO, E., y BECKER ZUAZUA, R., «La reforma de la iglesia del monasterio de Sancti Spiritus de Astorga en el siglo XVIII. La aportación documental», *Astórica,* 2002, n.º 21, pp. 159-181.

La cabecera tiene forma poligonal, siguiendo planes propios de la última etapa medieval, y es muy probable que en su origen la cubierta fuera abovedada, aunque desconocemos su diseño porque no ha llegado hasta nosotros ningún documento gráfico. La reforma barroca la cerró mediante una bóveda estrellada con una gran clave pinjante en el centro; los nervios, compuestos de finas molduras, se prolongan hasta apoyarse en los ángulos sobre cortas y desproporcionadas pilastras de gusto toscano, que a su vez descansan sobre ménsulas de similares características, unidas entre sí por un cornisamento de perfil moldurado (fig. 4). A continuación discurre la nave dividida en tres tramos, definidos cada uno de ellos por una bóveda de crucería, separados entre sí por el correspondiente arco perpiaño apoyado en un juego de sencillas pilastras toscanas. La primera bóveda tiene un diseño basado en la utilización de nervios combados, mientras que las otras dos son mucho más sencillas de dibujo, con la simple adición de terceletes a los nervios principales (fig. 5). En todos los cruces donde confluyen los nervios hay claves decorativas con relieves escultóricos de motivos vegetales, heráldicos o figurativos. Con ellos se organiza un programa iconográfico que pretende la exaltación de San Francisco de Asís y de la Orden fundada por él, además de la alusión al Espíritu Santo representado mediante el símbolo de la paloma. Al parecer, algunas de estas claves fueron rescatadas del edificio antiguo, pues el documento contractual de la obra dieciochesca menciona su aprovechamiento[88].

Los muros de la iglesia se articulan gracias a las pilastras y arcos formeros, sirviendo estos para albergar una labor de yesería típica del Barroco, la cual combina diferentes molduras para ofrecer un comedido juego exornativo basado en diseños geométricos y abstractos. Anotamos la curiosa simbiosis lingüística que funciona sin estridencias: pared con ornamentos barrocos y cubierta con modos góticos.

El contrato, además de las cuestiones técnicas, atiende a los aspectos formales y al cuidado de la composición de los elementos decorativos, que son los que determinan los valores estéticos que deben acoplarse al gusto del promotor de la obra. En este sentido resulta interesante destacar que las condiciones sugieren el uso de claves de las bóvedas antiguas, que debían ser restauradas antes de volver a ubicarlas en su nuevo lugar; también citan la confección de otras nuevas, a gusto del maestro

[88] AHPL, *Protocolos de José García Raposo,* caja 10.190, fol. 241.

de la catedral o del canónigo Jerónimo Fernández de Velasco y Pantoja, que actuaba en nombre del monasterio; no obstante, se debe tratar, según dice de manera explícita el escrito, de que sea notoria su novedad para no confundirlas con las primitivas[89]. Esto indica que el nuevo dibujo de las bóvedas es necesariamente diferente al primitivo y no constituye una mera copia, pues tiene un mayor número de claves.

Por otro lado, subrayamos la circunstancia que supone la yuxtaposición de bóvedas nervadas con pilastras, ménsulas y cornisas de estética clasicista, y todo ello al lado de yeserías de gusto barroco. Todo lo cual nos habla de una libertad total para conjugar formas de estilos diversos, sin prejuicios ni fórmulas preestablecidas.

Una vez comprobado en qué consistió la reforma, nos preguntamos por las razones que motivaron el mantenimiento de las bóvedas de crucería, cuando lo que se pretendía era modernizar el aspecto de la iglesia. Podría aducirse un hecho mimético, ya que por aquellas fechas estaba concluyendo la obra de la catedral asturicense, donde habían empleado bóvedas de crucería para cubrir las naves[90]. Pero nosotros creemos que, aunque fueran las mismas personas quienes estaban trabajando a la vez en los dos edificios, en el templo catedralicio había un claro deseo de mantener la unidad de estilo, cuestión de todo punto innecesaria en el caso de Sancti Spiritus.

Otra posibilidad, más plausible, tendría que ver con la historia del monasterio y con el carácter de las religiosas que lo ocupaban. La intervención estaba encaminada a cubrir de nuevo espacios antiguos, manteniendo en su mayor parte la edificación anterior, quizás por ello se optó por utilizar cubiertas que no desentonaran en exceso con el primitivo aspecto, tratando de no romper con la memoria del edificio y siguiendo un método que hoy consideraríamos historicista. La sobria Orden de San Francisco, desechando el ostentoso repertorio de galas barrocas propias de la época, prefirió formulaciones más sencillas que remitieran a lo tradicional y, de nuevo, a la asociación de gótico con espacio religioso. No hay unidad de estilo en su sentido literal, pero se quiso

[89] En el folio 241 leemos: «[…] compartir la cruzeria en la forma que esta en el diseño, aprovechando las claves que ai antiguas, despues de averlas perfizionado en la forma que ellas piden para que no se equiboquen con lo nuebo, y las que faltan hazerlas a gusto del maestro de dicha catedral o de el espresado don Jeronimo […] Y para todo esto se le an de dar al dicho Franzisco Blas todos los materiales nezesarios, y los despojos de las bovedas antiguas para que las claves las componga como queda advertido […] y las claves que falten, las que agan medio buen adorno, las de los extremos mas leves».

[90] Esta es la teoría que defiende Castro Castro, M.J.A., ob. cit., p. 28.

establecer de alguna manera con el recuerdo de la iglesia original; prueba de ello son las tracerías, el tratamiento de las claves antiguas y su relación con las nuevas.

La catedral de Astorga

La sede episcopal de Astorga está ubicada donde hubo antes una catedral románica, terminada durante el obispado de Pedro Fernández «el Venerable» (1242-1265). En el último tercio del siglo XV se inició la construcción de una nueva catedral gótica[91]. La obra fue comenzada por la cabecera, demoliendo la fábrica románica según iba avanzando la construcción, de manera que coexistían en el tiempo una parte del edificio antiguo con lo nuevo que se iba fabricando. Al inicio del siglo XVII la obra estaba inconclusa y todavía subsistían del románico la zona de los pies y una torre exenta de considerables dimensiones. A mediados de siglo arranca la etapa edilicia del Barroco, derribando lo que quedaba antiguo y levantando los tres últimos tramos y la fachada monumental, pretendiendo dar un digno y monumental remate al edificio[92]. Obispo y cabildo tuvieron que decidir en aquel momento cómo proseguir aquellos y cómo diseñar esta. En el primer caso parecía obligado el sentido de la continuidad para distorsionar lo menos posible el espacio interior del templo, optándose por una solución continuista y aparentemente mimética, en la que quedara a salvo la unidad de estilo. En el segundo la inventiva era más libre para diseñar un proyecto moderno e independiente. Como no tenemos referencias documentales de los argumentos del promotor ni de los supuestos conceptuales del arquitecto, tenemos que deducir las intenciones a partir de la realidad que ha llegado a nuestros días.

La opción escogida para continuar las obras de las naves fue la de hacer una repetición, más o menos exacta, de los elementos de la etapa anterior, tanto de soportes como arcos, molduraciones y muros. Al exterior siguieron utilizando contrafuertes, arbotantes y pináculos con el mismo

[91] La catedral de Astorga ha sido estudiada en su conjunto por diversos autores: Gómez Moreno, M., *Catálogo monumental…*, pp. 320-336; Torres Balbás, L., *La arquitectura gótica,* Madrid, 1952; Quintana Prieto, A., *Guía de la catedral,* Astorga, 1973; Pastrana, J., *La catedral astorgana,* León, 1984; Velado Graña, B., *La catedral de Astorga y su museo,* Astorga, 1991; *ídem,* «La catedral de Astorga», *Las catedrales de Castilla y León,* León, 1992, pp. 3-23; Riestra, P. de la, *La catedral de Astorga y la arquitectura del gótico alemán,* Oviedo, 1992.

[92] Sobre las obras de la etapa barroca, véase Morais Vallejo, E., *Aportación al barroco…*, pp. 294-305; *ídem, La arquitectura del Barroco en la ciudad de Astorga,* León, 2000, pp. 14-54.

diseño de los precedentes. La idea rectora parece haber sido proseguir la empresa de manera que el cambio de época no generara contrastes importantes, ya que hubiera tenido que darse una solución genial, desconocida hasta el momento, para utilizar formas barrocas acopladas a la altura y fisonomía de las góticas sin distorsionar el conjunto. A pesar de todo esto, se quiso dejar la impronta propia de la época. Los ventanales son algo distintos, pues los nuevos carecen de la tracería y maineles góticos, pero donde apreciamos realmente la diferencia es en el interior, cuando nos fijamos en el diseño de las cubiertas.

Las tres nuevas bóvedas de la nave central tienen un mismo esquema. Tratando de asemejarse a las primigenias, presentan una crucería simple con terceletes. Si bien, buscando un mayor sentido decorativista, multiplican el número de claves de manera aleatoria y fuera de toda lógica estructural, distribuyéndolas por toda la superficie de los nervios, y no solo en los cruces (fig. 6). En la bóveda de los pies las claves llevan motivos figurativos con bustos de papas, obispos y otros variados personajes. Las otras dos bóvedas tienen las claves decoradas con formas vegetales.

Cada uno de los tres tramos de las naves laterales utiliza tracería de nervios combados, para dibujar formas de sentido más plástico que las construidas en los siglos anteriores (fig. 7). Por lo que se refiere a las bóvedas de las capillas situadas en la parte inferior de las torres son también de crucería estrellada, con la novedad de tener el polo de la bóveda horadado (hoy cerrado por un tablado de madera), de manera que se conforma un amplio vano circular en la parte central, planeado para dar servicio al campanario (fig. 8)[93].

Si comparamos los diseños de las bóvedas correspondientes a las dos etapas constructivas, lo primero que apreciamos es el sentido de continuidad, por el hecho de utilizar el mismo tipo de cubiertas. No obstante, si nos fijamos con atención, vemos la voluntad de marcar una distinción con las antiguas; son parecidas, pero ni mucho menos iguales. Hay un claro deseo de mantener la unidad de estilo en el interior del edificio, si bien con una peculiar manera barroca de interpretación, pues la actuación cambia el significado estricto de la *concinnitas* vitruviana, aunque no la idea subyacente[94]. En cualquier caso, subsisten en aparien-

[93] Este tipo de bóveda originaria del siglo XIII, lo analiza Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, pp. 160-162.

[94] Gómez Martínez, J., *El gótico español de la Edad Moderna…*, pp. 235-236.

cia las formas y el ambiente gótico porque son considerados modélicos para el espacio religioso de una catedral.

Para la configuración de la fachada el punto de partida era distinto. Primero porque no existía ninguna precedente a la que adaptarse o continuar. Segundo porque la arquitectura barroca entendía que el funcionamiento de la fachada podía ser autónomo con respecto al resto del templo, con valor en sí misma y más obligada con el entorno de la ciudad que con el interior que cierra [95]. Así, el arquitecto encargado de trazarla disponía de una mayor libertad para plantear un proyecto de características más modernas que las seguidas en la ampliación de las naves, sin necesidad de estar ligado a presupuestos pretéritos [96]. El abanico de posibilidades se abría mucho más para una intervención imaginativa. Conviene recordar que estamos hablando de la fachada principal, aquella que se abre a la ciudad integrándose en el tejido urbano que la rodea, convirtiéndose desde el principio en símbolo predilecto del templo [97]. La cuestión no era banal, y merecía una decisión digna para la categoría de la iglesia mayor de la diócesis.

A la hora de trazarla no hubo intención de romper totalmente con la arraigada tradición gótica de la arquitectura catedralicia, tomando como modelo una de las catedrales más paradigmáticas del gótico español. El encargado de diseñarla se inspiró en la que tenía la catedral de León en aquellos momentos, que nosotros conocemos por documentos gráficos de los siglos XVIII y XIX [98]. La comparación entre ambas catedrales no deja lugar a dudas: la nueva fachada fue concebida como un trasunto de la leonesa, lo que podemos verificar con la imagen que acompaña al texto, pero estando muy lejos de la mera mímesis estilística (fig. 9). Como en León, el hastial se conforma mediante un gran rectángulo vertical enmarcado por machones laterales y horadado por un gran rosetón. También aquí está exento y apoyado en las torres por sendos contrafuertes, rematándose con un edículo que es una traducción barroca

[95] Los valores de la fachada barroca los analiza Tovar, V., *El arte del barroco. Arquitectura,* Madrid, 1990, pp. 167-168.

[96] Véase Morais Vallejo, E., «La fachada occidental de la catedral de Astorga. Un ejemplo de restauración barroca», *Astórica,* n.º 24, 2005, pp. 247-282.

[97] La estrecha relación que se establece siempre entre la ciudad y su catedral es analizada por Bonet Correa, A., «La catedral y la ciudad histórica», en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna,* Madrid, 2001, pp. 11-26.

[98] Recordamos que la parte superior de la fachada fue desmontada en la restauración decimonónica y sustituida por la actual. Véase, AA.VV., *Una historia arquitectónica de la catedral de León,* León, 1994; Rivera Blanco, J., *Historia de las restauraciones de la Catedral de León,* Valladolid, 1993.

del que tenía la fachada leonesa, formado por una peineta horadada por un rosetón calado [99], coronada por un frontón triangular y flanqueada por dos templetes unidos al conjunto por cortos arbotantes. Se da la curiosa paradoja de que el remate de la catedral leonesa es una interpretación renacentista del modo gótico, realizado hacia 1570 para mantener la unidad de estilo; en Astorga, con una nueva vuelta de tuerca, se convierte en barroco.

Por otro lado, también en Astorga la portada se adelanta al plano de la fachada, formando una terraza en su parte superior, pero la diferencia está tanto en la composición como en lo decorativo. Se estructura teniendo como eje central una gran hornacina a modo de exedra, con una gran profusión de elementos exornativos sobre los muros que confluyen de forma oblicua hacia la entrada. Este esquema cóncavo crea un interesante dinamismo al situar en distintos planos de profundidad a entablamentos y columnas [100], del cual no faltan muestras interesantes en la arquitectura barroca española, evocación de las exedras romanas y renacentistas.

No sabemos quién pudo ser el artífice que concibió la idea arquitectónica y dio las trazas para su ejecución. Los nombres conocidos de los directores de los trabajos de la catedral mientras se hacía la fachada, Pedro Álvarez de la Torre, Francisco de la Lastra Alvear, Manuel de la Lastra Alvear, Pablo Antonio Ruiz o Francisco de la Sota, parecen ser más bien maestros de obras dedicados a la realización práctica, que arquitectos en el sentido estricto de la palabra. En cualquier caso, si alguno de ellos fue quien pergeñó la fachada, nosotros apostamos por Francisco de la Lastra Alvear, maestro de la catedral cuando las obras estaban en su inicio. Otra posibilidad es que fueran encargadas las trazas a otro arquitecto de renombre nacional, no vinculado directamente con la fábrica de la catedral, siguiendo una práctica bastante normal en la época. La desaparición de los documentos del archivo catedralicio hace que, por ahora, el autor siga en el anonimato.

El maestro de Astorga, viéndose en la necesidad de cerrar una catedral de características góticas, optó por la solución que le pareció más honesta con la fábrica anterior. Sin romper radicalmente con las estructuras

[99] La forma de la peineta también recuerda a la que remata la fachada de San Marcos de León.

[100] En opinión de Tovar, V., *El arte del barroco…*, p. 178, este tipo representa la experiencia tridimensional más acusada de las fachadas del barroco hispánico.

existentes, hizo una fachada que actualizaba y reinterpretaba los esquemas medievales con principios barrocos. Era la elección menos arriesgada, y por tanto la menos innovadora, pero al menos personal.

Varias catedrales españolas construyeron nuevas fachadas en fechas cercanas, por lo tanto el caso de Astorga no era un hecho aislado. Unas se hicieron para cerrar edificios góticos (Gerona, Valencia, Murcia…), otras con el fin de acoplarse a edificios renacentistas (Granada, Jaén…) o bien para ocultar una construcción románica (Santiago de Compostela). Es evidente que las soluciones adoptadas fueron distintas en cada caso, pero en la mayoría de ellas, a diferencia de Astorga, tienen intención de camuflaje o tramoya escenográfica, no dejando traslucir los edificios primigenios y ocultándolos tras una pantalla de lenguaje barroco. Los arquitectos consideraban que las catedrales eran edificios donde existía una interacción de estilos y épocas y por lo tanto no resultaba ofensiva la superposición de un programa barroco, esencialmente distinto del original, pudiendo recurrir a soluciones innovadoras [101]. Ahí radica la diferencia esencial de la idea astorgana; no solo no quiso ocultar las estructuras góticas del edificio preexistente, sino que además acomodó a ellas el propio lenguaje barroco, produciendo una interesante simbiosis estilística. No se pretendió en ningún momento poner un telón retórico para ocultar el carácter goticista del edificio previo, ni se quiso establecer una ruptura con la parte antigua utilizando una yuxtaposición beligerante de formas dispares. Más bien a la inversa, constatamos la intención de un enriquecedor diálogo entre dos lenguajes distintos.

La evocación de la tradición está presente en la propia estructura compositiva de la fachada, pero también se encuentra en múltiples detalles ornamentales que no solo atienden al gótico. Podemos encontrar algunos elementos de apariencia románica (en recuerdo de la primitiva catedral), mientras que el débito a la decoración del primer Renacimiento español es evidente en los relieves de grutescos, mascarones, *putti* y demás motivos que recubren paramentos y soportes.

La mayoría de los obispos y cabildos españoles han tenido fama de ser conservadores a la hora de acometer trabajos arquitectónicos en sus sedes, y este caso confirma la regla. A la vista de los resultados, los capitulares astorganos no estuvieron dispuestos a pasar a la vanguardia en aquella ocasión y prefirieron un proyecto de corte tradicionalista, donde

[101] Tovar, V., *El arte del barroco…*, p. 115.

la modernidad estuviera matizada y contenida en recipientes que resultaran, cuando menos, familiares para sus gustos y los del pueblo llano. Todo lo dicho no presupone, sin embargo, que el conjunto de la fachada de la catedral asturicense carezca de la personalidad particular del Barroco. Por el contrario, a todo lo anterior se une un programa iconográfico representativo de su momento histórico, tanto en significado como en apariencia formal. Estamos ante un ejemplo característico y singular del barroco castizo, aquel que utilizando estructuras tradicionales son disfrazadas con una profusión decorativa y una manipulación intencionada de los repertorios propios de estilos pretéritos. Una manera barroca de entender la arquitectura en los primeros años del siglo XVIII, a la que se acogen todos aquellos que queriendo mantener la identidad nacional, se oponían a las nuevas corrientes llegadas con la renovadora dinastía de los borbones, propiciadora de una arquitectura de corte más europeo con formas más contenidas y clásicas.

Creemos que el arquitecto para su diseño hizo previamente un análisis riguroso de la catedral existente, así como de las formas arquitectónicas tradicionales para este tipo de templos, fijándose para ello en alguno de los edificios más emblemáticos de su entorno más cercano, con el fin de adoptar fórmulas útiles en su proyecto. Anotamos también la intención de lograr una metamorfosis del edificio, ya que partiendo del diagnóstico del monumento precedente y aplicando recursos compositivos y formales muy elaborados, se pretende una configuración nueva [102]. La intención era alcanzar el carácter persuasivo barroco mediante una fachada expresiva y elocuente, portadora de una serie de significados seleccionados por los comitentes.

Claustro de San Marcos

El claustro de San Marcos fue realizado en dos etapas de cronologías distintas. Durante la primera mitad del siglo XVI se levantaron el ala oriental y la de mediodía [103]; las otras dos se hicieron entre el último tercio del siglo XVII y los primeros años del XVIII, según señalan las fe-

[102] Según interpreta la metamorfosis arquitectónica CAPITEL, A., *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración,* Madrid, 1988, p. 11.

[103] La obra renacentista del claustro ha sido estudiada en todos sus aspectos por CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M.D., *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León,* León, 1993, pp. 276-298. Remitimos a este estudio para un conocimiento más extenso del tema.

chas grabadas en varias bóvedas y los pocos documentos conservados que desvelan algunos de los contratos de obra [104]. La empresa barroca se llevó a cabo en fases sucesivas, que se corresponden con cada una de las crujías levantadas en esta época (fig. 10). Los trabajos del ala de poniente, que corre perpendicular a la fachada del convento, fueron reanudados hacia 1671, siendo prior de la comunidad García de San Pelayo. Sabemos al menos el nombre de dos maestros que dirigieron las obras, los arquitectos trasmeranos Pedro del Hoyo y Toribio de la Texe. La construcción de la crujía norte, la que restaba para cerrar por completo el claustro, debió de iniciarse alrededor del año 1700 y finalizaría durante la prelatura de Diego González Castañón, hacia 1714, ya que nombre y fecha aparecen grabados en las bóvedas de esta zona (fig. 11). En cuanto a la autoría de esta ala, solo conocemos el nombre del maestro que la finalizó, Pedro Salgar Sota [105].

La idea global del claustro debe adjudicarse en puridad a la época del Renacimiento, ya que en ella se levantó más de la mitad de este patio, y lo realizado sirvió de modelo para todo lo posterior. El alzado se estructura mediante dos cuerpos con arquerías, teniendo el superior el doble número de vanos que el inferior. En el claustro bajo cada uno de los tramos está cerrado con bóvedas de crucería de variado diseño, prolongándose los nervios hasta unas ménsulas que les sirven de apoyo. Plementos, claves y ménsulas sirven para recibir abundante decoración escultórica que forma un extenso programa iconográfico. El claustro alto, articulado mediante una galería de arcos escarzanos, no utiliza bóvedas y la cubierta, de madera, es plana.

La parte obrada en el Barroco se hizo con la clara intención de mantener y respetar la unidad estilística a toda costa, aunque, eso sí, introduciendo variantes en los temas iconográficos conforme los nuevos intereses de la época, ya fueran religiosos o políticos. Formalmente, nada se cambió en el alzado, ni en la composición ni en las estructuras, respetando escrupulosamente el diseño de arcos, soportes, entablamentos, balaustradas, medallones, etc. En cuanto al dibujo de los nervios de las bóvedas, constatamos que todos y cada uno de los diseños de las crucerías habían sido utilizados con anterioridad en la primera etapa; la mímesis es total, no existe ni una sola variante.

---

[104] Sobre la obra barroca del claustro, véase MORAIS VALLEJO, E., *Aportación al barroco…*, pp. 234-243.

[105] Sobre la actividad de este maestro véase MORAIS VALLEJO, E., *Aportación al barroco…*, p. 75.

La construcción del ala de poniente se reanudó a partir de la segunda capilla. Pues bien, el trazado de las nuevas bóvedas de esta panda repite con exactitud el dibujo de la que ya existía, manifestando un claro deseo continuista. Además, si tenemos en cuenta que en el ala situada enfrente, la construida en el XVI, todas las bóvedas son iguales entre sí, comprobamos que se estableció la misma solución para la nueva crujía. En la capilla del ángulo noroeste, la única distinta por estar ubicada en un lugar especial (fig. 12), copia literalmente el dibujo de la bóveda renacentista situada en el otro extremo, la del ángulo nordeste.

Por lo que se refiere a la crujía norte, se hizo con la clara intención de imitar enteramente la estructura presente en la de mediodía. Cada una de sus bóvedas tiene trazados sus nervios con una forma diferente; esto se debe a que repite, capilla a capilla y en idéntica situación, el mismo diseño que presenta la correspondiente de la obra realizada en el Renacimiento.

De esta manera se quiso conseguir un claustro en el que existiera una concepción unitaria y global del conjunto, por encima de las diferencias cronológicas, no dudando en sacrificar la novedad y la propia personalidad artística de la época. Para ello se hizo uso de conceptos racionalistas, utilizando la simetría como base para emprender la continuación de la obra y establecer la composición final.

Como hemos ido viendo, no se diseñaron elementos nuevos, todos tienen su antecedente en la obra previa. Esto no es casual o muestra de indolencia, sino más bien lo contrario, forma parte fundamental de la concepción intelectual de la obra, que en este caso fue idea de los comitentes, los cuales impusieron su criterio sobre los artífices. En varios documentos de los contratos de obra podemos leer como los priores de San Marcos dan órdenes taxativas sobre la manera de continuar los trabajos imitando lo primitivo, es decir, garantizando la unidad de estilo. Lo vemos en un documento de 1676 en el que se advierte que se debe imitar en todo a la última capilla levantada en el siglo XVI y que los motivos iconográficos los determinará el prior[106].

[106] AHPL, *Protocolos de Francisco Fernández,* caja 263, fol. 369: «[…] dixeron que por quanto los señores prior y canonigos del dicho real conbento de San Marcos tratan de prosiguir con la obra que esta començada en el claustro principal del dicho conbento y estan ajustados en que los dichos Pedro del Oyo y Toribio de la Texe principales an de açer una capilla de canteria de piedra de Boñar en continuacion de las nuebamente fabricadas en dicho claustro con su segundo alçado asta el tejado en la forma que se fabrico y lo esta la ultima con todas sus pilastras, basas, dobelas, cruçados, medallas, y figuras de adentro y fuera, y la repisa correspondiente a la que esta en los jarsamentos antiguos y la primera y segunda basa de el arco principal que corre el claustro a de corresponder a la que esta fabricada frente a la esquina de la puerta del refectorio y los quatro huecos de lo alto de la capilla que en las otras se icieron figuras y reboltones a la boluntad del Sr. prelado que a la saçon hera, se an de poner en los que nuebamente se fabricaren las medallas y con la maestria que gustare su Señoria el Sr. don Thoribio de Cienfuegos prior que al presente es del dicho conbento».

Dos años más tarde, al contratar la bóveda del ángulo, se toma como modelo la realizada por Juan de Badajoz «el Mozo» que cobija el relieve de Juan de Juni, fijando que el diseño ha de ser idéntico, solo cambiando los motivos iconográficos [107].

De forma similar se piensa y actúa ya en el siglo siguiente, como vemos en un nuevo contrato, este de 1707, donde se dice reiteradamente que la nueva obra se haga «a imitación de lo demás fabricado», «de la misma forma que los ya hechos»… [108].

Estas ideas reflejan una manera particular de pensar y de concebir la intervención en monumentos antiguos heredados del pasado, a los que se tiene profundo respeto y admiración, razones por las que mantienen la unidad de estilo por encima del tiempo. Los pocos cambios introducidos no se refieren a los elementos arquitectónicos ni a la composición general, sino fundamentalmente a la iconografía y, como no podía ser de otra manera, a las características estilísticas de los motivos exornativos.

Con San Marcos cerramos los ejemplos en los que hemos constatado las motivaciones de todo tipo que propiciaron la pervivencia de formas góticas en el Barroco leonés, similares a las utilizadas en el resto de España, e incluso de Europa. La variedad se debe tanto a los intereses de los diferentes comitentes como a las posibles alternativas que pueden escoger los arquitectos, tanto desde la teoría como la práctica, dentro de un ambiente cultural en el que predomina una estética basada en los valores plásticos y el gusto por la tradición, sin necesidad de que debamos entenderlo como un mero arcaísmo o falta de preparación.

---

[107] AHPL, *Protocolos de Francisco Fernández,* caja 264, fols. 34-37: «Ase de fabricar tambien la capilla que cae al rincon sobre el refectorio en la misma conformidad que esta la capilla del rincon enfrente a la entrada de la yglesia donde esta el retablo del Nacimiento, llevando las claves ymagines, cornocopias, reboltones, lazos y cruceria y repisa sobre el poste que tiene el referido arco y capilla del nacimiento, salbo que las medallas se han de poner y esculpir las que los señores del convento señalaren y elixieren…».

[108] AHPL, *Protocolos de Juan Rodríguez,* caja 525, fol. 126 r: «[…] que por quanto dichos Srs. prior y canonigos tienen tratado con dicho Pedro Salgar el que ademas de fenecer la obra de los arcos de uno de los quatro lienzos del claustro […] ha de fabricar el corredor o galeria que corresponde sobre dicho lienzo y los seis antepechos corredores que faltan en los tres lienzos fabricados, unos y otros a imitazion de lo demas fabricado […]
La segunda condicion es que aya de poner todos los corredores de dicho lienzo […] según estan los demas y a imitazion de los mejores.
La tercera condicion es que las […] columnas ayan de ser […] a imitacion de las demas y de los mejores.
La quarta condicion […] en cada uno de los arcos arbotantes quatro medallas, y todo segun se muestra en lo ia fabricado.
La quinta condicion es que encima del friso que ha de ser por dentro y fuera de la misma labor que los fabricados y al mismo nivel, […] segun y de la misma forma que los dos que estan echos al lado de la escalera y sala…».

FIG. 1. Bóveda de la capilla funeraria del conde Rebolledo (Fotografía del autor).

FIG. 2. Nave central de Santa María de Arbas (Fotografía del autor).

FIG. 3. Bóveda del pórtico de Santa María de Arbas (Fotografía del autor).

Fig. 4. Bóveda del presbiterio de la iglesia de Sancti Spiritus (Fotografía del autor).

FIG. 5. Bóveda de la nave de la iglesia de Sancti Spiritus (Fotografía del autor).

FIG. 6. Bóvedas de la nave central de la catedral de Astorga (Fotografía del autor).

FIG. 7. Bóvedas de la nave lateral de la epístola de la catedral de Astorga (Fotografía del autor).

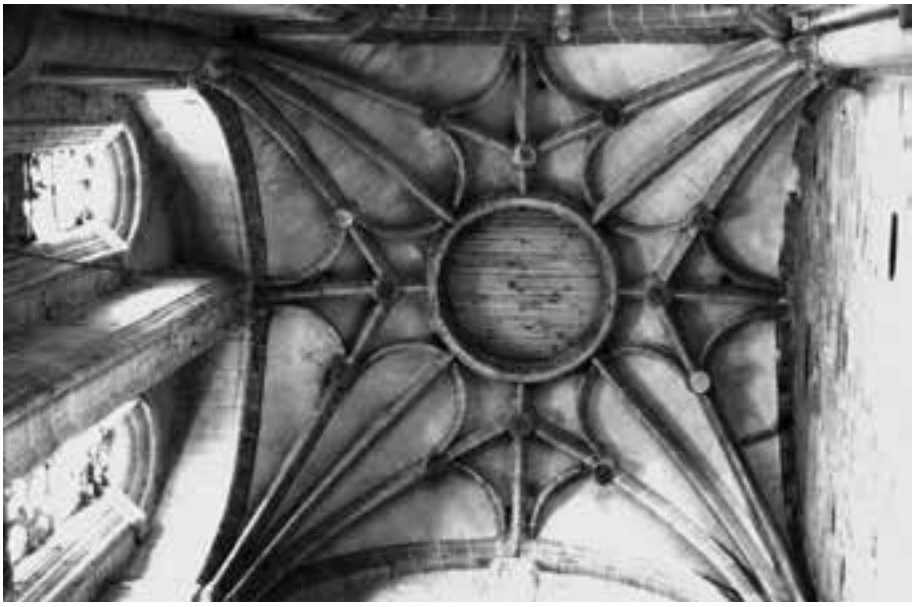


FIG. 8. Bóveda de la capilla inferior de la torre sur de la catedral de Astorga (Fotografía del autor).

FIG. 9. Comparación de la fachada de la catedral de Astorga con la que tenía la de León en el siglo XVIII. El dibujo de la leonesa está incluido en M. RISCO, *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma Ciudad,* Madrid, 1792 (Fotografía del autor).

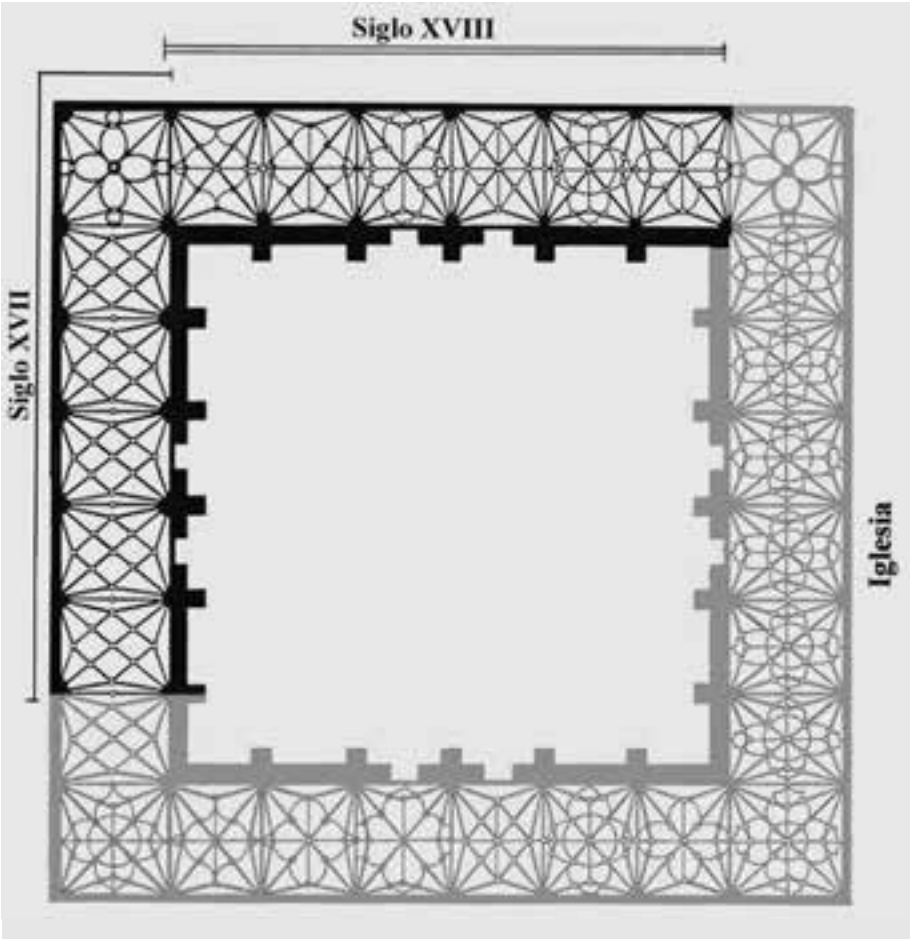


FIG. 10. Plano del claustro de San Marcos.

FIG. 11. Vista de la crujía del claustro de San Marcos, construida en el siglo XVIII (Fotografía del autor).

FIG. 12. Vista de la bóveda noroeste del claustro de San Marcos (Fotografía del autor).

A mayor Gloria de Dios y de los Villahermosa

Carlos Pardos Solanas
Universidad de Zaragoza

Resumen

La Capilla Villahermosa del antiguo Colegio de los Jesuitas de Zaragoza es un magnífico conjunto barroco, terminado en 1693, que aúna arquitectura, pintura y escultura. Su programa iconográfico, diseñado por el jesuita Tomás Muniesa, refleja tanto la personalidad de los duques que lo costearon como la doctrina católica sobre la Eucaristía afirmada en el Concilio de Trento.

Los escritos de la Venerable María Jesús de Ágreda y del jesuita Baltasar Gracián influyeron en el programa, en el cual también se apoya la práctica de la comunión frecuente, un asunto en litigo en la época que era defendido por los padres jesuitas.

Abstract

The Villahermosa Chapel, part of the old Jesuit College in Zaragoza, is a magnificent Baroque complex, completed in 1693, that combines architecture, painting and sculpture. Its iconographic program, designed by the Jesuit Tomás Muniesa, reflects both the personality of the Dukes who sponsored it, as well as the Catholic doctrine on the Eucharist affirmed at the Council of Trent.

The writings of the Venerable María Jesús de Ágreda, and the Jesuit Baltasar Gracián influenced the program, which also encourages the practice of frequent communion, a controversial issue at the time but that was highly defended by the Jesuits.

La Capilla Villahermosa, de San José o del Sacramento del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza. Estudio de su programa iconográfico

Dentro del antiguo Colegio de la Compañía en Zaragoza y de su iglesia, dedicada actualmente a San Carlos, destaca especialmente la Capilla de San José. Se trata de un conjunto barroco terminado en 1693 que fue costeado por los Duques de Villahermosa para servir como capilla funeraria, oratorio particular y distribuir en ella la comunión a los fieles.

Siempre se ha destacado la calidad de las obras de arte que albergaba, especialmente las esculturas de origen italiano, los lienzos de Vicente Berdusán, las pinturas sobre cobre y los delicados estucos policromados.

En esta ocasión haremos hincapié sobre el programa iconográfico que contiene la capilla, obra del jesuita Tomás Muniesa, en el que se combinaron los deseos de perpetuarse y las devociones de los Villahermosa con el pensamiento jesuítico sobre la comunión frecuente, un aspecto de la práctica religiosa que se encontraba en debate en esa época.

Estado de la cuestión

El único estudio monográfico que se ha realizado, a fecha de hoy, sobre el Real Seminario de San Carlos de Zaragoza [1] sigue siendo el de Federico Torralba Soriano de 1952 que fue reeditado en 1974 [2]. En él, se propone que fue la capilla de San José la que orientó e influyó toda la redecoración de la iglesia (que se realizaría a partir de 1723). Describe todos los elementos que forman la capilla, proponiendo el origen andaluz de algunas piezas que posteriormente, al poder manejar otras fuentes, fue desechado. Al revisar las descripciones hay que tener en cuenta que la capilla fue objeto de un robo posteriormente y que también fue modificada la disposición de la hornacina central del retablo. Informa de que la sacristía, renovada en 1747, sufrió transformación cegándose una puerta y eliminando el acceso a las tribunas.

Posteriormente, Arturo Ansón y Belén Boloqui se han ocupado del Seminario de San Carlos en las sucesivas ediciones de la Guía de Zaragoza [3], aportando novedades muy interesantes. Dentro de la capilla de San José afirman la procedencia napolitana de las imágenes del retablo y atribuyen la serie de lienzos al pintor Vicente Berdusán, confirmándolo documentalmente y por localizar la firma y fecha del artista en una de las obras. También, entre otras precisiones, atribuyen el busto del Ecce Homo al escultor napolitano Nicolás Fumo.

---

[1] Tras la expulsión de los jesuitas en 1767 el hasta entonces conocido como *Colegio de la Inmaculada de la Compañía de Jesús* pasó a ser *Real Seminario de San Carlos Borromeo*. Hoy en día cumple la función de residencia sacerdotal y la iglesia está abierta al culto público.

[2] Torralba Soriano, F., *Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1974 (2.ª ed., repite el texto de la 1.ª de 1952).

[3] Ansón, A., y Boloqui, B., «Real Seminario de San Carlos», *Guía histórico-artística de Zaragoza,* director Guillermo Fatás, Zaragoza, Ayuntamiento, 1991 (3.ª ed.), pp. 273-283.

Juan Carlos Lozano comenta en un artículo una fuente manuscrita fechada en 1725 que va a ser de extraordinaria importancia, la *Historia del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza* del P. Juan Arbizu [4]. Nos aporta información sobre la construcción de la Capilla de San José en el capítulo 2.º de la década quinta (1690-1700), citando expresamente la autoría de Berdusán de los lienzos y del programa iconográfico del jesuita Tomás Muniesa. Los capítulos 2, 3 y 6 fueron usados literalmente por Jaime Nonell en su biografía de la Santa Duquesa de 1892 [5], para glosar la vida de la duquesa María Enríquez de Guzmán.

El profesor Lozano incluye, dentro de su tesis doctoral dedicada al pintor Vicente Berdusán, un estudio de la capilla [6] con novedades muy interesantes y donde aporta importantes datos para desentrañar el programa iconográfico de la capilla.

Descripción iconográfica y significado del programa

El vestíbulo de la capilla

La capilla de San José se realizó aprovechando una parte de la antigua sala de congregación que formaba parte del claustro y comunicaba con la iglesia. La primera capilla del lado de la epístola quedó convertida en vestíbulo de acceso a la nueva capilla, que queda cerrada por una magnífica reja de bronce sobre pedestal en piedra que remata en medio punto también enrejado (fig. 1). Sobre este medio punto aparece el escudo de los Villahermosa, dejando claro su patronazgo, y un gran relieve en madera dorada donde entre rayos, nubes y ángeles surge triunfante una custodia. A los lados escoltan el conjunto dos imágenes femeninas: a nuestra izquierda aparece una mujer velada vuelta hacia el Sacramento y al otro lado otra portando una cruz y mirando hacia el frente. Dos pequeñas figuras de San Francisco y Santo Domingo, relacionadas estilísticamente con otras del interior, aparecen sobre sendas ménsulas a los lados del medio punto.

---

[4] Lozano López, J.C., «Noticias artísticas en una fuente poco conocida: La Historia del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza del P. Juan Arbizu (S.I.)», *Artigrama,* 2001 (16), pp. 403-420.

[5] Nonell, P. Jaime (S.I.), *La Santa Duquesa. Vida y Virtudes de la venerable y excelentísima señora doña Luisa de Borja y Aragón condesa de Ribagorza y duquesa de Villahermosa,* Madrid, Imp. Manuel Tello, 1892.

[6] Lozano López, Juan Carlos, *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: Catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura,* Zaragoza, Prensas Universitarias (Edición electrónica), 2005, pp. 348-369.

Las paredes laterales del vestíbulo están también completamente decoradas. A la izquierda (fig. 2) hay, en la parte superior, un lienzo en forma de triángulo curvo donde aparece un cordero blanco portando una bandera roja sobre un montículo. Debajo dos grandes lienzos con San Gregorio y San Jerónimo. Bajo ellos dos paneles de estucos polícromos, imitando trabajo de piedras duras, a la izquierda un racimo de uva, hojas de parra y un cáliz y a la derecha un pelícano picándose el pecho, tradicional símbolo eucarístico. Entre ellos nos encontramos con un cobre al óleo con la Transfiguración del Señor. En el lado derecho (fig. 3), la distribución es idéntica variando los motivos: en lo alto, aparece un altar con un cordero quemándose y debajo San Ambrosio y San Agustín. En los estucos se representa el cordero sobre el libro con siete sellos y una hostia rodeada de espigas. Entre ellos cobre con la Resurrección.

Los motivos del vestíbulo están anunciando, claramente, el carácter eucarístico de la capilla, algunos son muy obvios, como la propia custodia o los estucos, pero otros merecen algunas consideraciones.

El sacrificio del cordero

Sobre los cuadros de los Padres de la Iglesia hay una inscripción en letras mayúsculas que no ha sido reseñada anteriormente por ningún autor. Es muy difícil de leer pero en la parte de la derecha se alcanza a distinguir: «IMPONENT SVPER ALTARE TVVM», parece tratarse parte del versículo bíblico: «Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes et holocausta: tunc imponent super altare tumm virtulos», «Entonces aceptarás los sacrificios rituales –las oblaciones y los holocaustos– y se ofrecerán novillos en tu altar» (Salmo 51, 21). Pertenece al célebre Salmo Miserere muy utilizado en la liturgia por su carácter penitencial y está ilustrando la aparición del cordero que es sacrificado como expiación de los pecados y que se sustituirá por el sacrificio de Cristo, un sacrificio que se renueva en la celebración eucarística y que se representa por el cordero blanco que porta la bandera roja o lábaro, un símbolo de Cristo Resucitado y triunfante.

Este tipo de comparaciones son muy propias de la época barroca, se venían utilizando desde finales del siglo XVI por los escritores y fueron profusamente empleadas en los autos sacramentales[7]. El jesuita Francisco

[7] Marcos Villanueva, Balbino, *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón,* Bilbao, Universidad de Deusto, 1973, pp. 81-85.

de Ribera, cuya forma de utilizar los símbolos es muy similar a la que utilizará Calderón en sus autos, emplea muchas referencias a las fiestas del Templo, sacrificios, víctimas, el altar, el fuego, los corderos y palomas sacrificados…

> Existe también una relación bastante cercana entre las expresiones del P. Ribera, al hablar del «vitulum» del sacrificio, símbolo de Cristo inocente que va al sacrificio con mansedumbre, y del altar, símbolo del ara de la Cruz y de la mesa eucarística, con todo el ambiente general de los autos que nos representan a Cristo redimiendo al hombre con su sangre y entregándose a él como alimento y bebida en la Eucaristía [8].

Los Padres de la Iglesia

Tampoco es de extrañar la presencia en este contexto eucarístico de los Padres de la Iglesia. Por un lado, no es rara su aparición en los autos sacramentales. En la que se considera la primera manifestación de este género, una obra de Fernán López de Yanguas que no se conserva y fue escrita hacia 1520 [9], los protagonistas son cuatro pastores: Ambrosio, Jerónimo, Gregorio y Agustín, que son una evidente referencia a los Padres de la Iglesia. Además también tenemos ejemplos de su presencia en obras plásticas, una de las más conocidas es el lienzo pintado por Francisco de Herrera para la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla en 1655 [10]. En esta pintura, que fue difundida por una estampa grabada por Martín de Arteaga en 1661, se representa a la custodia radiante entre nubes, rodeada de ángeles y adorada por la Inmaculada Concepción. Contemplan la escena los Padres de la Iglesia acompañados por dos doctores: Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura, los seis parecen estar departiendo sobre el Misterio que contemplan. La presencia de todas estas autoridades está certificando la autenticidad de la doctrina de la Iglesia Católica sobre la Eucaristía que había quedado expresada claramente en el Concilio de Trento [11] pero que se basaba en

---

[8] *Ibídem,* p. 84.

[9] Arellano, Ignacio, y Duarte, J. Enrique, *El auto sacramental,* Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, pp. 89-91.

[10] Pérez Sánchez, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo 1650-1700* (Catálogo de Exposición), Madrid, 1985. Ficha de catálogo en p. 268 y lámina en color en p. 173.

[11] Concretamente la doctrina sobre la Eucaristía se estableció en el *Decreto sobre el Santísimo Secreto de la Eucaristía* promulgado en la sesión XIII el 11 de octubre de 1551 y en el *Decreto sobre la Comunión Sacramental* de la sesión XXI del 16 de julio de 1562.

la Tradición y el Magisterio de la Iglesia. Ejercen de auténticos notarios y garantes de la veracidad de la doctrina. Otro ejemplo lo podemos ver dentro de la serie de cartones para tapices *La Apoteosis de la Eucaristía* encargada por Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, a Rubens. En uno de los tapices, citado con frecuencia como *Los Defensores de la Eucaristía,* aparecen los Padres de la Iglesia junto a Santa Clara, santo Tomás y San Norberto [12].

Las imágenes doradas

Nos queda por interpretar el significado de las dos grandes figuras femeninas, una velada (fig. 4) y otra portando una cruz (fig. 5). Para Torralba representan la Fe y la Incredulidad (trasponiendo a la Iglesia y la Sinagoga medievales) [13], Ansón y Boloqui [14] mantuvieron esta idea y Lozano [15] propone que se tratan de la Fe (la velada) y la Esperanza (con la cruz). Nosotros pensamos que tienen un significado más profundo y que se trata de la plasmación de la forma en que se puede comprender el Milagro Eucarístico. Desde la Edad Media los teólogos buscaban una posible explicación racional a la doctrina de la verdadera presencia y de los problemas que esta acarreaba. Si Cristo estaba en todo pan consagrado, ello exigía una multilocación que se manifestaba también al fraccionar la Hostia que volvía a contener al completo a toda la divinidad. Santo Tomás de Aquino, el gran teólogo escolástico, terminará por concluir que Cristo está verdaderamente presente en la Eucaristía pero que esta presencia nunca podrá ser accesible por los sentidos (que quedan engañados y solo ven pan y vino) y que solo lo será por la fe. En la Summa Teológica (III, q.75, a.1) expondrá: «Por los sentidos no se puede apreciar que estén en este sacramento el verdadero cuerpo y la sangre de Cristo, sino por la sola fe, que se apoya en la autoridad de Dios…». Esta forma de abordar el problema fue asumida por la Iglesia Católica para contraponerla a las tesis de la iglesia reformada y ha sido mantenida por el magisterio durante los siguientes siglos [16].

---

[12] Díaz Padrón, Matías, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura del siglo XVII,* Barcelona, Prensa Ibérica, 1995, vol. II, pp. 1000-1004.

[13] Torralba, p. 26.

[14] Ansón, Boloqui, p. 280.

[15] Lozano (2005), *op. cit.,* p. 349.

[16] De hecho el argumento de Santo Tomás es de nuevo citado en uno de los documentos más recientes que ha emitido el magisterio pontificio sobre el tema: la encíclica *Mysterium Fidei* promulgada por Pablo VI el 3 de septiembre de 1965.

Esto, que puede parecer una sutileza teológica, no tenía que ser una idea extraña a finales del siglo XVII para los fieles. Por el contrario, vamos a revisar varios ejemplos que nos demuestran que su uso en la liturgia y en la devoción eucarística ha sido constante. La letra del *Tantum Ergo,* el himno compuesto por Santo Tomás de Aquino para la liturgia de la fiesta del Corpus Christi y que se cantaba con asiduidad en las solemnes exposiciones y bendiciones con el Santísimo Sacramento, dice en su primera estrofa: «Tantum ergo Sacraméntum / Venerémur cérnui, / Et antíquum documéntum / Novo cédat rítui. / Præstet fides suppleméntum / Sénsuum defféctui», lo que se traduce por: «A tan alto Sacramento / veneremos reverentes / y el antiguo orden litúrgico / ceda el paso al nuevo Rito. / La fe añada lo que falta / al defecto de los sentidos». Podemos observar la referencia al rito nuevo que sustituye al antiguo (el del Antiguo Testamento), idea que ya hemos visto reflejada en las representaciones del altar del Holocausto y del Cordero.

La misma idea de la torpeza de los sentidos la encontramos en otro himno de origen medieval que, aunque sin certeza, se suele adjudicar también a Santo Tomás, el *Adoro te devote:* «Adóro te, devóte, latens déitas, / quæ sub his figúris vere latitas. / Tibi se cor meum totum súbiicit, / quia te contémplans totum déficit. / Visus, tactus, gustus in te fállitur, / sed audítu solo tuto créditur; / credo quidquid dixit Dei Fílius: / nil hoc verbo veritátis vérius» (Te adoro con devoción, Dios escondido, oculto verdaderamente bajo estas apariencias. A ti se somete mi corazón por completo, y se rinde totalmente al contemplarte. Al juzgar de ti se equivocan la vista, el tacto, el gusto, pero basta con el oído para creer con firmeza; creo todo lo que ha dicho el Hijo de Dios; nada es más verdadero que esta palabra de verdad).

La representación que estamos estudiando sería una plasmación de las mismas ideas que aparecían en la predicación y en la liturgia. La mujer de la izquierda mira hacia el Sacramento, pero como se fía de sus sentidos corporales no lo puede comprender y muestra un gesto de inquietud, el velo representaría esa ceguera ante lo sobrenatural. Por el contrario, la otra mujer no tiene ni siquiera que volver la cabeza, su fe, representada en la cruz, le es suficiente para comprender el misterio ante el que se encuentra y para descubrir al «Dios escondido».

Todo este conjunto del vestíbulo se completa con los dos cobres de la Transfiguración y la Resurrección. Dado que forman parte de una extensa serie de cobres con episodios de la vida de Cristo creemos que simplemente se eligió de entre todo el conjunto dos escenas de carác-

ter glorioso que fueran acordes con el programa de exaltación de la Eucaristía que se contempla en el acceso a la capilla.

Ya hemos contemplado el exterior, con un contenido más teológico y doctrinal. Veremos que en el interior el programa va a estar más orientado hacia la práctica de la comunión.

El interior de la capilla

El retablo

La capilla está presidida por un retablo churrigueresco articulado por columnas salomónicas (fig. 6). Como podemos observar comparando con fotografías antiguas [17] (fig. 7), este elemento ha sido el que ha sufrido más modificaciones de la capilla. Las cuatro imágenes de santos jesuitas originales (San Ignacio, San Francisco Javier, San Francisco de Borja y San Estanislao de Kostka) fueron robadas en los años setenta y se sustituyeron por otras. Además se alteraron las hornacinas ya que se observa que antes las imágenes reposaban sobre pequeñas ménsulas y sin embargo ahora están dentro de las hornacinas sobre bastos soportes de madera. La parte central es la más alterada, sobre el sagrario se dispone lo que parece ser un expositor que no es original del retablo y tuvo que ser traído de otra parte (fig. 8). Sobre este expositor se encuentra la imagen de San José [18] que sí es la original (excepto la imagen del niño que lleva en sus brazos que es desproporcionada) rodeada por un semicírculo de nubes y ángeles con un pelícano en el centro.

Hasta no hace muchos años, la imagen central del retablo era un grupo de San José llevando al niño de la mano, de tamaño mucho mayor al titular original de la capilla. Esta imagen se ha traslado a la iglesia y actualmente se puede contemplar en la capilla de la Natividad y podría tratarse de la imagen de San José que encargó la Hermandad de carpinteros en 1810 para sustituir la que había perdido con la voladura del Monasterio de Santa Engracia. Faustino Casamayor [19] nos informa de este dato y también de que la citada Hermandad cambió su sede a San Carlos.

---

[17] La que reproducimos está tomada de Abbad Ríos, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza. Láminas,* Madrid, CSIC, 1957, fig. 491.

[18] Se puede consultar una ficha catalográfica sobre esta imagen, redactada por Federico Torralba, en: *El espejo de nuestra historia: la Diócesis de Zaragoza a través de los siglos: San Juan de los Panetes, Lonja, Palacio Arzobispal, 5 octubre-6 enero, Zaragoza, 1991-1992,* Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, 1991, pp. 578-579.

[19] San Vicente Pino, Ángel, *Años artísticos de 1782-1833: sacados de los Años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor, alguacil de la misma ciudad,* Zaragoza, Ibercaja, 1991, p. 183.

La hornacina central con nubes y con ángeles y un pelícano en el centro de la parte superior parece más bien estar destinada a expositor del Santísimo. Pensamos que hasta 1810 tenía que haber algún tipo de hornacina sobre el sagrario que servía para alojar al San José y a la vez de base para la custodia que quedaría rodeada por las nubes y ángeles. Al llegar la cofradía de carpinteros e instalarse allí, querrían una imagen de mayor tamaño, que se pudiera sacar en procesión (Casamayor habla también del encargo de una peana) y para poder colocarla en el retablo hubo que hacer algunos cambios.

Sobre esta hornacina hay una imagen de la Inmaculada y rematando aparece el escudo de los Villahermosa. La Inmaculada que hay actualmente no es la original que se ha repetido en la bibliografía que fue copiada en el altar mayor, parece ser que fue sustituida y se conserva en San Carlos. La unión entre la Inmaculada y la Eucaristía es muy habitual en la época como ya hemos podido ver al estudiar el altar mayor de la iglesia [20]. A los lados del retablo, sobre sendas puertas, aparecen sobre ménsulas San Miguel y el Santo Ángel de la Guarda, dos defensores del alma cristiana que gozaron de gran culto durante la época contrarreformista [21].

El sagrario

En la puerta del sagrario (fig. 9) aparece representada en relieve la Virgen, quien arrodillada recibe la comunión de San Juan, representado muy joven, vestido de sacerdote. Los dos aparecen rodeados de ángeles y de la paloma del Espíritu Santo. No se trata de un motivo muy habitual pero conocemos otros ejemplos, quizá el más conocido en el arte español sea el lienzo de Alonso Cano sobre este tema pintado entre 1635 y 1637 [22]. Las comuniones de los santos son un tema que surgió con fuerza en la contrarreforma como una forma de remarcar el valor de la comunión [23]. Era creencia habitual que María vivió con San Juan tras la muerte de Cristo y por lo tanto de él recibiría la comunión regu-

[20] PARDOS SOLANAS, Carlos, «Obelisco de maravillas y dorado monumento: fuentes tipológicas e iconográficas del retablo mayor de la iglesia de San Carlos de Zaragoza», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* n.º 100, 2007, pp. 247-295.

[21] MALE, Emile, *El arte religioso de la contrarreforma,* Madrid, Ediciones Encuentro, 2002, pp. 282-288.

[22] Este cuadro formaba parte del retablo de San Juan Evangelista del Convento de Santa Paula de Sevilla y actualmente se encuentra en el Museo de San Carlos, Ciudad de México. WETHEY, Harold E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto,* Madrid, Alianza, 1983, pp. 113-114.

[23] MALE, Emile, *op. cit.*, pp. 75-84. Durante la Edad Media la representación de la práctica de la comunión fue extraordinariamente infrecuente, a partir de Trento se hará cada vez más popular la representación de las comuniones de los Santos y en especial la última vez que la recibían antes de morir.

larmente. En la obra *Mística Ciudad de Dios* de Sor María Jesús de Ágreda [24] podemos leer refiriéndose a esos momentos de la vida de la Virgen: «cuando comulgaba, que era casi cada día» [25], «el Señor […] ordenó que […] comulgase cada día por los años que le restaban de vida» [26] y

> Cuando llegaba la hora de comulgar, oía primero la misa que de ordinario la decía el Evangelista San Juan; y aunque entonces no había Epístola ni Evangelio, que no estaban escritos como ahora, pero decíanla con otros ritos y ceremonias y muchos Salmos y otras oraciones, pero la consagración fue siempre la misma. En acabando la Santa Misa, llegaba la divina Madre a comulgar, precediendo tres genuflexiones profundísimas, y toda enardecida recibía a su mismo Hijo sacramentado, y a quien en su tálamo virginal había dado aquella humanidad santísima le recibía en su pecho y corazón purísimo [27].

En la misma obra de la mística franciscana encontramos la curiosa revelación de que por un curioso y extraño privilegio la Eucaristía se conservaba en el interior de María: «En este raro y prodigioso beneficio, que las especies sacramentales con el Sagrado Cuerpo se conservasen siempre en el pecho de María santísima» [28]. Es decir, para la monja visionaria, María fue un auténtico sagrario que conservaba en su interior la Eucaristía. Lo más habitual era representar en la puerta de los sagrarios a Cristo Resucitado, o alguno de sus símbolos como el cordero o el pelícano. La propagación de esta creencia piadosa nos podría explicar la razón de representar a la Virgen en dichas puertas como es el caso que nos ocupa [29]. Por otro lado, también se ha identificado tradicionalmente

---

[24] María Fernández Coronel y Arana (1602-1665) conocida por su nombre religioso de Sor María Jesús de Ágreda. Fue abadesa del convento de la Concepción franciscana de Ágreda desde donde mantuvo una intensa correspondencia con Felipe IV, quien le consultaba asuntos de estado. Tuvo fama de santa, experimentó visiones místicas y escribió varias obras siendo la más conocida la denominada *Mística ciudad de Dios*. Esta obra se publicó en 1670 y sufrió la prohibición de la inquisición, posteriormente esta censura fue levantada y ha conocido 173 ediciones en diversas lenguas. En ella narra las visiones en las que la propia Virgen le narra los pormenores de su vida y de la de Cristo. La obra se puede consultar completa en versión electrónica en la dirección: http://iteadjmj.com/docs/docs.html

[25] Ágreda, María Jesus de, *Mística Ciudad de Dios,* edición electrónica, Libro VIII, Cap. 10, 583.

[26] *Ibídem,* Libro VIII, Cap. 11, 605.

[27] *Ibídem,* Libro VIII, Cap. 10, 585.

[28] *Ibídem,* Libro VII, Cap. 8, 119.

[29] Es posible que Sor María Jesús de Ágreda recogiera una creencia ya extendida, conocemos casos anteriores en los que aparece la Virgen en la puerta de un sagrario como es el caso del retablo mayor de la parroquial de Fuentes de Jiloca cuya labor escultórica fue realizada entre 1640 y 1644. Ver: Carretero Calvo, Rebeca, *et al., El retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca,* Diputación de Zaragoza, 2007.

a la Virgen como «primer sagrario» por haber llevado en su interior a Cristo durante la gestación.

El frontal de altar (fig. 10) es una magnífica pieza de estuco policromado que recuerda a los diseños que eran propios de los bordados que procedían de las tierras de misión de suramérica o del oriente. Alrededor del escudo de los Villahermosa aparece, sobre fondo blanco, una bella composición de flores y ramas vegetales con pájaros exóticos. El estudio más completo ha sido realizado por Javier Delgado [30], quien afirma que se trata de una representación simbólica del paraíso, lugar donde habita el alma que disfruta de los misterios que se celebran sobre el altar.

La Anunciación

La cabecera de la capilla está cubierta con una bóveda en abanico en la que se representa al seco la Anunciación (fig. 11). A la izquierda aparece el rey David, que se reconoce por llevar corona y portar un arpa, con un pergamino con la inscripción: «Inclinavit coelos et descendit» (Salmos 18, 10: Inclinó el cielo y descendió). A la derecha el profeta Isaías en este caso con el texto: «Ecce Virgo concipit et pariet Filiu» (Is 7, 14: La joven está embarazada y dará a luz un hijo). Ambas son profecías mesiánicas del Antiguo Testamento que anuncian la Encarnación.

La presencia de profetas acompañando el momento de la Encarnación, enlazando así el Antiguo y el Nuevo Testamento, la Vieja y la Nueva Ley, es uno de los primeros temas que son propios de la iconografía jesuítica [31]. La nueva orden tuvo buen cuidado en que la decoración de sus templos siguiera programas elaborados por sus teólogos, en que se reflejara correctamente la doctrina y la espiritualidad que les era propia, sobre todo a través de referencias a los asuntos que, como este de la Anunciación, eran protagonistas de alguna de las meditaciones de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio. En la primera iglesia de la Compañía, la Anunciación de Roma terminada en 1567, Federico Zuccaro pintó un gran fresco en el ábside. Aunque esta iglesia fue demolida en 1640 el fresco se conoce a través de los grabados de Cornelis Cort (1571) y de Rafael Sadeler (1580). A los lados de la escena del saludo del ángel, que transcurre entre los muros de una estrecha estancia que

[30] Delgado Echevarría, Javier, *Jardín cerrado. Flora escondida en la colegiata de Santa María de Borja,* col. «Temas Populares», 10, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 2001.

[31] Pfeiffer, Heinrich, «La Iconografía», *Ignacio y el arte de los jesuitas,* Bilbao, Mensajero, 2003, pp. 169-206, sobre el tema de la Anunciación: pp. 172-173.

tiene las medidas de la casa milagrosamente transportada de Loreto, aparecen a un lado los profetas Moisés, Isaías y David y al otro Salomón, Jeremías y Ageo, todos ellos portando tablillas con textos de sus libros alusivos al nacimiento del Mesías.

En nuestro caso, observamos la presencia de dos profetas, pero ha cambiado completamente el escenario y la forma de representar la escena. Han desaparecido las paredes de la casa y la única referencia arquitectónica es una barandilla sostenida por balaustres que nos sugiere estar en una estancia a cielo abierto, una especie de balcón o terraza, y un cortinaje muy teatral. Se ha abandonado toda referencia a la casita de Loreto y a los guiños a la cotidianeidad y lo doméstico que son tan propios de las anunciaciones medievales. Aquí queda mucho más clara la excepcionalidad del momento en el que se unen lo terreno y lo celeste, de hecho, las nubes, los angelitos y querubines rellenan toda la escena que parece transcurrir mucho más en el mundo celeste que en la Tierra. La Virgen, coronada por estrellas, muestra delicadamente su sorpresa ante la aparición del arcángel Gabriel que aparece, literalmente volando, con la rama de lirios en la mano mientras desde lo alto el Espíritu Santo en forma de paloma rodeada de querubines contempla la escena. Esta forma de representar la Anunciación era la utilizada por la escuela de pintura madrileña durante la segunda mitad del siglo XVII, encontramos ejemplos de Francisco Rizi en la Catedral de Plasencia de 1655[32] o en la Anunciación algo posterior conservada en el Museo del Prado[33]. También siguen los mismos presupuestos Anunciaciones de Claudio Coello como la de la sacristía del Palacio de Riofrío[34], la de la antigua colección del conde de Casal fechada en 1666[35] o la denominada *La Anunciación o la Encarnación como cumplimiento de todas las profecías* realizada en 1668 para el altar mayor del convento de las benedictinas de San Plácido de Madrid, de la que se conservan además dos bocetos de menor tamaño[36]. En Zaragoza se guarda en las dependen-

[32] Pérez Sánchez, *op. cit.,* p. 66.

[33] *Ibídem,* p. 255.

[34] Álvarez Espejo, Inmaculada, «Una anunciación de Claudio Coello», *Archivo Español de Arte,* 1981 (216), pp. 458-459.

[35] Gutiérrez Pastor, Ismael, «Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* XV (2003), pp. 125-145.

[36] Sullivan, Edward J., *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña,* Madrid, Nerea, 1989, pp. 93-95 y 174-175, 180. Esta obra resulta especialmente interesante porque en ella aparecen profetas. Su complicada composición derivaría del fresco de Zuccaro ya mencionado pero a través del boceto de Rubens denominado *La Encarnación como cumplimento de todas las profecías* (Merion Station, Pensilvania, The Barnes Foundation).

cias capitulares de la Basílica del Pilar un lienzo de José Antolínez de 1667[37] donde se observan las mismas características. Juan Carlos Lozano[38] propone como autor de las pinturas a Pedro Aybar, quien estuvo influenciado por el estilo de Coello.

Una vez establecido que la Anunciación sigue los modelos de la escuela madrileña de la época y que mediante la inclusión de dos profetas y la eliminación de todo lo anecdótico se le está dando un carácter más doctrinal y espiritual, nos quedaba la incógnita de dilucidar por qué se había elegido este episodio para colocarlo de forma tan destacada en la capilla. Es cierto que, como ya hemos visto, es muy frecuente asociar en esta época a María y a la Eucaristía, y también que si consideramos la dedicación a San José no es raro incluir el momento que suele comenzar los ciclos de la Vida de la Virgen. Sin embargo, encontramos una relación directa entre la Anunciación y la práctica de la Comunión en la obra del jesuita Baltasar Gracián *El Comulgatorio*[39]. Este libro fue escrito en 1655 en una época en la que vivía en el colegio de Zaragoza, fue el primero que firmó con su propio nombre y que publicó con la autorización de la compañía. Según su propia portada «contiene varias meditaciones para que los que frecuentan la sagrada Comunión puedan prepararse, comulgar y dar gracias». Es un librito dedicado a la devoción privada, el propio autor lo expresa claramente al dirigirse al lector: «LIámole El Comulgatorio, empeñándole en que te acompañe siempre que vayas a comulgar, y tan manual, que le pueda llevar cualquiera o en el seno o en la manga». La primera meditación que propone el libro es «De la plenitud de gracia con que la Madre de Dios fue prevenida para hospedar al Verbo Eterno. Primer ejemplar de una perfecta Comunión». Es decir, que equipara la forma en que María acepta la encarnación en su vientre con la recepción de la comunión, el fiel debe tener la misma pureza, debe recibirla con la misma actitud y reverencia. Estas ideas quedan muy explicitadas a lo largo de la meditación en las que también aprovecha para defender la doctrina de la Inmaculada Concepción:

> Considera el majestuoso aparato de santidad, el colmo de virtudes con que la Madre de Dios se preparó para haber de hospedar en sus purísimas entrañas el Verbo Eterno: disposición debida a tan alta

[37] Rincón, Wifredo, *María en el Misterio de la Pasión* (exposición), Zaragoza, Ibercaja, 2006.

[38] Lozano (2005), *op. cit.*, p. 355, nota 1503.

[39] Hemos consultado la versión electrónica disponible en Internet en la dirección: http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=592

ejecución. Fue lo primero concebida y confirmada en gracia, porque ni un solo instante embarazase la culpa el animado sagrario del Señor

o

¡Pondera ahora tú, que has de llegar a recibir el mismo Verbo Encarnado en tu pecho, que María concibió en su vientre, si ella, con tanta preparación de gracias, como tú tan vacío de ellas! Mira que el que comulga, el mismo Señor recibe que María concibe, allí encarnado, aquí sacramentado; si la Madre de Dios, con tanto aparato de santidad se turba al concebirle, ¿cómo tú tan indigno no te confundes al recibirle? ¿La Virgen, llena de virtudes, teme, y tú, lleno de culpas, no tiemblas? Procura hacer concepto de una acción tan superior, y si la Virgen para concebir una vez al Verbo Eterno se dispone tantas, tú para recibirle tantas, procura prepararte esta.

Las imágenes de los duques

A los lados del presbiterio aparecen, en sendas hornacinas, imágenes orantes en mármol blanco del duque (a la derecha, fig. 12) y de la duquesa (fig. 13) sobre pedestales con largas inscripciones. María Enríquez fue enterrada aquí, mientras que su esposo lo fue en el Monasterio de Santa María de Veruela, unas calaveras en la lápida de la duquesa advierten de este hecho para el que no comprenda la inscripción latina.

Aunque a finales de la Edad Media ya encontramos ejemplos de estatuas funerarias en «adoración perpetua» fue entre 1580 y 1720 cuando en Italia, Francia y España fueron más frecuentes[40]. Las imágenes más célebres de este tipo son las del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial que representan a Carlos I y Felipe II con sus respectivas familias. Fueron realizadas por Pompeo Leoni y colocadas en su ubicación definitiva en 1600. La importancia del lugar, que reunía las diversas características de palacio, convento y panteón real y su monumentalidad y posición destacada en el conjunto de la iglesia tuvo que hacer que estos grupos de imágenes, por fuerza, se convirtieran en un poderosísimo icono que causara admiración, respeto y también afán de emulación por los nobles que los contemplaran[41]. El conjunto escurialense coloca a los

[40] Osten Sacken, Cornelio von der, *El Escorial Estudio Iconológico,* Bilbao, Xarait, 1984, sobre los monumentos funerarios y en especial los de El Escorial, pp. 65-73.

[41] Entre las emulaciones por parte de nobles podemos mencionar los conjuntos encargados por el duque de Lerma en la iglesia del Convento de San Pablo de Valladolid o los de Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias, en el Convento de Porta Coeli de la misma ciudad castellana.

reyes y su familia por encima del pueblo, adorando perpetuamente el Santísimo Sacramento que en un destacado tabernáculo es el punto de atención de todo el retablo mayor.

Las imágenes de nuestra capilla tendrían diversa significación. Por un lado, los difuntos continuarían orando ante el Sacramento eternamente, continuando una actividad que la duquesa realizó en vida con mucha frecuencia. Como veremos más adelante, María Enríquez era muy devota de la Eucaristía y en esta misma capilla por ella fundada pasaba largos ratos en oración. Por otro lado sería una forma de recordar perpetuamente el patronazgo de los duques de la capilla y asegurarse la oración agradecida de las futuras generaciones de jesuitas que rezaran en ese mismo ámbito. El Concilio de Trento había defendido la doctrina de la Comunión de los Santos por la que vivos y difuntos podían seguir orando unos por otros [42] y consiguió que fuera práctica habitual durante toda la época del barroco, abundando la institución de capillas para sufragios perpetuos y del culto a las ánimas del purgatorio.

Tras las imágenes, en las hornacinas, aparecen pinturas donde en el caso del duque se representan a San Pedro y San Pablo al modo de santos protectores. Tras la duquesa aparece una imagen de una Virgen en su camarín (fig. 14), vestida de manera que solo queda visible su cabeza y la del niño que lleva en brazos. Esta forma de presentar las imágenes marianas era muy habitual en el siglo XVII y se les denominaba popularmente imágenes «de alcuza», por recordar su forma triangular a los recipientes utilizados para guardar el aceite. La Virgen que aquí aparece es idéntica a la que aparece en un lienzo del pintor Ruiz González conservado en el Museo del Greco de Toledo [43] y de la que, lamentablemente, no se ha podido identificar sus advocación.

Inscripciones

En la capilla encontramos varias inscripciones en sus muros. La que ha sido citada en todos los trabajos es la que escrita en letras doradas rodea las dos paredes laterales y la de los pies: «AD M.D.G. AD VOTUM, ET SUMPTUS EXMAE DNAE D. MARIAE ENRIQUEZ DE GUZMAN, DV-

[42] Concretamente en la Sesión XXV del Concilio en el Decreto sobre el Purgatorio. Rodríguez de Ceballos explica a partir de esta creencia la multiplicidad de retratos de la Casa de Austria (incluyendo tanto a los reyes como a sus familias) que se conservan en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Arte y mentalidad religiosa en el Museo de las Descalzas Reales», *Reales Sitios,* 138 (1998), pp. 13-24.

[43] PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.,* p. 339.

CISSAE DE VILLAHERMOSA, COMITISSAE DE LVNA, SASTAGO MORATA, FICALLO &C. EXMI CAROLI ARAGÓN DUCIS INCLITI, DIGNISSMAE CONJUGIS ANNO DOMINI 1692». Nos informa del patronazgo de los duques sobre la capilla y la fecha de su dedicación [44].

En la pared de la puerta de acceso aparece otra inscripción (fig. 15) esta vez en color rojizo: «S. Ioseph Panem vivum è coelo servandu accepit ta sibi qua toti mudo / S. Bernard». Se trata de una cita de San Bernardo de Claraval [45] tomada de los cuatro sermones *De laudibus virginis matris* (Sobre la excelencia de la Virgen Madre), concretamente de la Homilía II (A una virgen desposada) basada en Luc. I, 26, 27 «16: iste panem vivum e coelo servandum accepit tam sibi quam toti mundo» que se traduce por: «Éste (José) recibió el pan vivo del cielo para guardarle para sí y para todo el mundo». Encontrar una cita que relacionara la eucaristía con San José no es una tarea fácil, indica un profundo conocimiento de los escritos de los grandes teólogos de la Iglesia. Es posible que fuera sugerencia de alguno de los monjes bernardos de Santa María de Veruela, un monasterio con el que los duques tuvieron mucha relación y donde fue enterrado don Carlos.

En la parte alta de los muros laterales hay una serie de marcos de madera dorada con decoración vegetal muy carnosa con inscripciones latinas en su interior. Son todas citas bíblicas y muchas de ellas pertenecen a las lecturas propias de la festividad del Corpus Christi. Las detallamos a continuación:

Pared izquierda (del altar a los pies):
Efca dedit timetib fe (Salmo 110, 5; Ha dado alimento a quienes le temen).
Ego fum panis vite (Jn 6, 35 y 48; Yo soy el pan de vida).
Panem (de) caelo dedit eis (Jn 6, 31b; Les diste el pan del cielo).
Qui maducat indigne indiciu fibi manducat (I Cor 11, 29; Quien come indignamente come su propio castigo).
Qui maducat huc Pan e vivem aternum (Jn 6, 58; El que coma este pan vivirá para siempre).

Parte derecha (del altar a los pies):
Convivium pinguium (Is 25, 6; Convite abundante).

[44] En realidad la capilla no estaba terminada en 1692 ya que sabemos por Arbizu que la fábrica y el retablo se terminaron en 1693 y el Sacramento no se trasladó solemnemente hasta el 4 de julio de 1694 (ARBIZU, Juan, *Historia del Colegio de la Compañía de Jesús,* 1725, década V (1690-1700), cap. 6, pp. 501-509). El duque murió el 13 de agosto de 1692 y es posible que por eso se colocara dicha fecha en la inscripción.

[45] Las obras completas de San Bernardo se pueden consultar en su edición electrónica en: http://www.binetti.ru/bernardus/

Panis qui de Caelo defcendit (Jn 6, 58; El pan que ha bajado del cielo).
Panis cor hominis confirmat (Salmo 103, 15; Pan que conforta el corazón del hombre).
Panem Angelorum manducavit homo (Jn 6, 31; El hombre comió el pan de los ángeles).

Por último en el techo aparecen otra serie de marcos con los anagramas de José (HPI), María (AM), Jesús (IHS) y con el símbolo trinitario del triángulo con HVIV.

Lienzos de Vicente Berdusán

Nos encontramos ante una serie de seis cuadros con temas cuidadosamente elegidos en los que se muestran diversos episodios relacionados con la eucaristía (fig. 16). Los temas se interpretan sin ningún problema por las inscripciones latinas que lleva cada uno de los lienzos.

San Carlos Borromeo administrando la primera comunión al Beato Luis Gonzaga: Este santo jesuita vivió entre 1568 y 1591, fue beatificado en 1621 y canonizado en 1726. A los trece años, el obispo San Carlos Borromeo, al visitar su diócesis, se encontró con Luis Gonzaga y se asombró de que en medio de la corte en que vivía rodeado de los mayores lujos, mostrase tanta sabiduría e inocencia, y le dio él mismo la primera comunión.

El Beato Estanislao recibe la comunión de un ángel en presencia de Santa Bárbara: De nuevo nos encontramos ante un santo jesuita (1550-1568, beatificado en 1604 y canonizado en 1726). En 1566 tuvo que guardar cama durante varios días y pidió recibir la comunión pero, vivía en casa de un luterano y este se negaba a que en su casa entrara el Sacramento. Una noche, tras encomendarse a Santa Bárbara, de la que era muy devoto, tendrá la visión de que dos ángeles le llevan la comunión. Curiosamente aunque en esta escena no aparece el Niño Jesús, sí que lo vemos en sus brazos en el lienzo de Berdusán. Probablemente era una forma de que los devotos pudieran identificar al santo jesuita que se representa normalmente llevando en sus brazos al Niño Jesús.

Visión por Santa Teresa de Jesús del palio celestial sobre jesuitas comulgantes: Se trata de un episodio, rara vez representado, que la propia Teresa narró en su *Libro de la Vida*[46] (Capítulo 39, 27):

[46] Las obras completas de Santa Teresa de Jesús están disponibles en edición digital en: http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=68

> Estando en un Colegio de la Compañía de Jesús [se refiere al Colegio de San Gil de Ávila], y estando comulgando los hermanos de aquella casa, vi un palio muy rico sobre sus cabezas. Esto vi dos veces. Cuando otras personas comulgaban, no lo veía.

Conversión del duque Guillermo de Aquitania por San Bernardo: Se representa el momento en el que San Bernardo sale de la iglesia en la que está celebrando misa con la Sagrada Forma sobre la patena en la mano y conmina al duque Guillermo de Aquitania para que abandone su apoyo al antipapa Anacleto. Ante el poder de la Eucaristía, Guillermo cede y termina el cisma que afectó a la Iglesia entre 1130 y 1137.

San Buenaventura recibiendo la comunión de manos de un ángel: Narra como San Buenaventura tenía grandes escrúpulos para comulgar con frecuencia hasta que ocurrió un hecho prodigioso que le hizo cambiar completamente:

> Desde hacía varios días no se atrevía a acercarse al banquete celestial. Pero, cierta vez en que asistía a la Misa y meditaba sobre la Pasión del Señor, Nuestro Salvador, para premiar su humildad y su amor, hizo que un ángel tomara de las manos del sacerdote una parte de la hostia consagrada y la depositara en su boca [47].

San Antonio de Padua y el milagro del asno: Es un milagro muy popular de San Antonio que aparece en cualquiera de sus hagiografías. Un descreído pidió al santo que le probara con un milagro que Cristo estaba verdaderamente en la Hostia. El hombre dejó a su mula tres días sin comer, y luego cuando la llevó a la puerta del templo le presentó un bulto de pasto fresco y al otro lado a San Antonio con la Eucaristía. La mula dejó el pasto y se fue ante la Santa Hostia y se arrodilló.

Este ciclo de pintura revela en la elección de los episodios una fuerte intencionalidad. Por un lado se están contemplando escenas de grandes santos medievales muy reconocidos (San Antonio, San Buenaventura, San Bernardo) con Santa Teresa, que fue canonizada en 1622 y es un buen exponente de la nueva espiritualidad de la reforma católica, y con dos jóvenes, todavía beatos entonces, jesuitas: Estanislao de Kostka y Luis Gonzaga. Es una forma de hacer propaganda y exaltar a los ojos de los estudiantes del Colegio y a los devotos que frecuentarían la capilla a estos hijos predilectos de la nueva orden que todavía estaban pendientes de la canonización.

[47] Según consta en las actas de canonización.

En cuanto a las historias representadas, en unas se exalta el poder de la Eucaristía que es reconocido por las bestias como la mula del milagro de San Antonio o que lleva a la fulminante conversión del duque Guillermo. Mientras, en el resto se representan comuniones sobrenaturales (San Buenaventura, San Estanislao), la aprobación divina a la práctica de la comunión (Visión de Santa Teresa) o la recibida por un niño (San Luis Gonzaga).

En la pared de la epístola (fig. 17) hay además de dos cuadros de Berdusán seis óleos sobre cobre que parecen de la misma serie de los dos que ya hemos comentado en el vestíbulo. Cuatro representan escenas de la Pasión y los otros dos la adoración de los Reyes y de los pastores al Niño Jesús. Estas obras y el busto del Ecce Homo que el profesor Lozano relaciona con la devoción que tenían los duques a una reliquia de la Santa Espina no parece que fueran encargadas o adquiridas para la capilla sino que, probablemente, eran ya poseídas por los duques, quienes decidieron usarlas para enriquecer su fundación.

Los duques de Villahermosa y Tomás Muniesa, responsables del programa

El conocimiento de la biografía de los duques, en especial de la duquesa, nos permite explicar gran parte del programa. Como podemos ver en su árbol genealógico (fig. 18), la casa de Villahermosa estaba emparentada tanto con San Francisco de Borja [48] como con su hermana, Luisa de Borja, conocida como *la Santa Duquesa*. Los duques de Villahermosa fueron siempre grandes protectores de la Compañía de Jesús, especialmente en sus primeros momentos cuando su implantación fue muy dificultosa por las resistencias del clero secular y de las demás órdenes que los veían como una peligrosa competencia. La duquesa María Enríquez sentía especial admiración por *la Santa Duquesa,* de quien encargó escribir su biografía [49], y buscó emular su fama de mujer devota y caritativa [50].

---

[48] Duque de Gandía, se hizo jesuita después de enviudar llegando a ser tercer Padre General de la Compañía de Jesús y uno de sus primeros santos al ser canonizado en 1671.

[49] Muniesa, Tomás, *Vida de la V. y Exma. Sra. D. Luisa de Borja y Aragón, Condesa de Ribagorza, Duquesa de Villahermosa,* Zaragoza, Imp. Pascual Bueno, 1691.

[50] Sobre esta identificación entre ambas duquesas: Nonell (1892), pp. 251-252, y recientemente Lozano López, Juan Carlos, «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena en Los Fayos (Zaragoza)», *Turiaso,* XVII (2003-2004), pp. 239-254.

De la biografía de la duquesa escrita por Jaime Nonell en 1892, deducimos que su devoción se acrecentó al vivir en Flandes al ser el duque Gobernador y convivir con seguidores de la Reforma Protestante. Gustaba allí de comulgar en público, visitar iglesias y venerar las imágenes de los santos. Su devoción al sacramento era muy grande «pasando noches con su devota familia ante las Aras del Santísimo patente en trances que lo pedían» [51] y también pasaba grandes ratos en oración «En su oratorio se entrava á sus devociones, orava postrada y en cruz los brazos; otras oras pasava en oracion mental» [52]. La capilla de San José iba a cumplir esta función de oratorio particular de la duquesa contando incluso con una diminuta tribuna para ello «una escalerilla, que sube á una tribuna al lado de dicho Altar, en la cual tenia su retiro y hacia larga oracion delante del Santísimo Sacramento aquella novilísima y devotísima Señora, después de haber comulgado» [53]. Hemos visto la influencia en la iconografía de la capilla de textos que tuvieron gran divulgación en la época y serían bien conocidos por los duques como *El Comulgatorio* de Baltasar Gracián o la *Mística Ciudad de Dios* de Sor María Jesús de Ágreda. Los duques tenían casa en Los Fayos [54], población del somontano del Moncayo que solo dista 18 kilómetros de Ágreda, por lo que es muy probable que los duques conocieran personalmente a la célebre monja. Su pariente Fernando de Borja fue un gran benefactor del convento colaborando en su construcción [55]. María Enríquez pidió en su testamento ser enterrada «vestida del Abito de Religiosa descalza de la Concepción de Agreda» [56] y con ese hábito fue representada en su escultura orante. También la piedad del duque fue alabada de lo que nos quedan testimonios como el sermón de Tomás Muniesa en el primer aniversario de su muerte: «Tierna devoción a la Santísima Virgen, la invocaba continuamente, todos los días visitaba el Pilar, trabajó con sus propias manos sacando tierra para la nueva fábrica del Pilar» [57] también

[51] Nonell (1892), p. 312.

[52] *Ibídem,* p. 313.

[53] *Ibídem,* p. 317.

[54] Entre sus títulos se incluía la baronía de Torrellas, Los Fayos y Santa Cruz.

[55] Echevarría Goñi, Pedro Luis, «La Madre Ágreda y la construcción de un convento», *El papel de Sor María de Jesús de Ágreda en el Barrco español,* Soria, Universidad Internacional Alfonso VIII, 2002, p. 98.

[56] *Ibídem,* p. 315.

[57] Muniesa, Tomás, *Oracion del P. Thomas Muniessa de la Compania de Jesus a la feliz recordación…*, Zaragoza, Pascual Bueno, 1693, p. 19.

nos informa de que el duque murió en Veruela y que acudió allí porque había ido a celebrar la fiesta de San Bernardo y con la intención de celebrar sus exequias en vida.

Los duques conocieron a Tomás Muniesa durante su estancia en Barcelona y lo eligieron para ser su confesor y posteriormente cuando se trasladaron a Zaragoza pidieron permiso para llevarlo a Zaragoza con ellos. En la construcción y decoración de la capilla de San José sería decisiva su intervención especialmente en la elección de los motivos de los lienzos de Berdusán. Entre sus obras teológicas destaca *Disputationes scholasticae de mysteris incarnationis et eucharistiae…* publicada en 1689 en Barcelona.

La capilla fue equipada con gran generosidad destinándole ornamentos litúrgicos del oratorio de su propio palacio y adquiriendo otros. La capilla costó en total doce mil ducados de plata y se le dotó con dos legados que aseguraran una capellanía perpetua. Es evidente que los duques tenían gran preocupación por dejar asegurados los rezos por sus almas y también por asegurar el futuro de sus bienes materiales. No solo dejaron bienes a los jesuitas y donaron obras de arte para la capilla sino que también establecieron el destino de otras obras como la serie de cuadros con la historia del primer duque de Villahermosa que donaron a Veruela [58]. Los duques no tuvieron descendencia [59] e incluso no estaba nada claro cuál iba a ser el destino del título y casa, de hecho estuvo en litigio durante más de cincuenta años hasta 1750. Estas circunstancias tuvieron que ser las que les hicieran disponer de tal manera de sus obras de arte y de asegurar, al morir sin herederos, que habría sufragios y oraciones por su eterno descanso.

La disputa sobre la comunión frecuente

La función de la capilla es clara en los escritos de la época «que en ella se reservase el Santísimo Sacramento y diese la comunión á los fieles» [60]. Dedicar una capilla para esta función sacramental es propio del pensamiento jesuítico de la época que se encontraba inmerso dentro de la polémica sobre la frecuencia con que era recomendable comulgar.

---

[58] Pardos Solanas, Carlos, «Ecos del Salón de Reinos. La Serie Villahermosa del Museo de Zaragoza», *Boletín del Museo de Zaragoza,* 2004 (18), pp. 239-308.

[59] Solo conocemos que el duque tuvo una hija ilegítima, Úrsula de Borja, que en 1695 era monja en Zaragoza.

[60] Nonell (1892), p. 316.

La frecuencia con la que los fieles comulgaban había disminuido durante la Edad Media, algo que ocurrió, en realidad, con todos los sacramentos. El Concilio de Trento dedicó su sesión XIII (11 de octubre de 1551) a *El Sacramento de la Eucaristía* donde además de sentar su doctrina sobre el mismo dio algunas disposiciones prácticas. En el capítulo VI ordena «que se conduzca la misma sagrada Eucaristía para administrarla a los enfermos, y que con este fin se conserve cuidadosamente en las iglesias». En el capítulo VIII invita a todos los cristianos a tener fe y devoción para «que puedan recibir con frecuencia aquel pan sobresustancial». Años después se dedicó otras sesiones a *La comunión sacramental* (XXI, 16 de julio de 1562) y a *El Sacrificio Eucarístico* (XXII, 17 de septiembre de 1562). En el capítulo VI de esta última se lee: «Quisiera por cierto el sacrosanto Concilio que todos los fieles que asistiesen a las Misas comulgasen en ellas, no solo espiritualmente, sino recibiendo también sacramentalmente la Eucaristía». El Concilio parece animar a que la comunión sea mucho más frecuente pero, como sucede en muchos otros aspectos, no es excesivamente claro ni establece una normativa nueva por lo que se sucedieron diversas interpretaciones, siendo las más extremadas y difundidas las que provenían de los jansenistas[61] y de los jesuitas.

Los seguidores de Jansenio eran extremadamente rigurosos y consideraban que la comunión estaba reservada para muy pocos, requiriendo grandes ayunos, penitencias y oraciones para ser digno de recibirla, su doctrina se propagó a través del libro *De la fréquente comunión* de Antonio Arnauld, publicado en 1643. Los jesuitas mantuvieron opiniones completamente contrarias y unos y otros se enfrentaron en agrias polémicas. San Ignacio de Loyola ya fue un ferviente defensor de la comunión frecuente y en sus escritos aparece en repetidas veces la recomendación de practicarla. Así lo encontramos en los célebres *Ejercicios Espirituales*[62]: «alabar el confessar con sacerdote y el rescibir del sanctíssimo sacramento una vez en el año, y mucho más en cada mes, y mucho mejor de ocho en ocho días, con las condiciones requisitas y debidas». En la *Carta a los habitantes de Azpeitia*[63], se apoya en las prácticas

[61] Sobre el jansenismo: García-Villoslada, Ricardo, y Laboa, Juan María, *Historia de la Iglesia Católica. IV Edad Moderna. La época del absolutismo monárquico (1648-1814),* Madrid, BAC, 1980, pp. 297-408, en especial sobre la frecuencia de la comunión: pp. 340-342.

[62] Loyola, Ignacio de, «Ejercicios», *Obras completas,* Transcripción, introducciones y notas de Ignacio Iparraguirre y Cándido de Dalmases, Madrid, BAC, 1977, pp. 167-290. La cita pertenece a las reglas que complementan los ejercicios y se incluye en la p. 287 (párrafo 354).

[63] «Cartas», *ibídem,* pp. 673-676.

de los primeros cristianos y en la autoridad de San Agustín para exhortarles al culto al Sacramento y a comulgar con mayor frecuencia. Lo mismo recomendó a Francisco de Borja cuando todavía era virrey de Cataluña [64]: «recibir el santísimo Sacramento del altar a menudo, de suyo es santa y bendita obra, y así se debe aconsejar cuando hay la disposición y aparejo en el alma que le ha de tomar» o a la monja clarisa Teresa Rejadell [65]:

> en la primitiva Iglesia todos se comulgaban cada día, y que después acá no hay ordenación ni escritura alguna de la nuestra santa madre Iglesia, ni de los santos doctores escolásticos ni positivos, que no puedan comulgar cada día las personas que fueren movidas por devoción; y si el bienaventurado Sant Agustín dice que comulgar cada día ni lauda ni vitupera, en otra parte deciendo que exhorta a todos a comulgar todos los días de domingos.

También recomienda a los padres jesuitas que recomienden estas prácticas [66]: «Exhortando a las personas (que conversando pudiere) a confesar, comulgar y celebrar a menudo, a ejercicios espirituales y a otras obras pías». Los jesuitas siguieron fielmente a su fundador y se convirtieron en los más firmes partidarios durante el siglo XVII de la comunión frecuente.

La polémica surgida llevó al papa Inocencio XI a promulgar el 12 de febrero de 1679 un decreto *Sobre la comunión frecuente y diaria* [67] donde se aprueba el uso frecuente y hasta diario de la Eucaristía si bien «el frecuente acceso a recibir el sagrado alimento ha de dejarse al juicio de los confesores […] los cuales deberán prescribir a los negociantes laicos y casados lo que vieren ha de ser provechoso a la salvación de ellos». Los arzobispos de Zaragoza también expresarán su deseo de facilitar la comunión, lo que vemos reflejado en las disposiciones que resultaron de los sínodos de la diócesis en el siglo XVII. En el de 1655 se dedicará el Título 11 a *De venerabili eucharistae sacramento* [68] y se pro-

---

[64] *Ibídem*, pp. 681-682.

[65] *Ibídem*, pp. 692-694.

[66] Carta a los Padres enviados a Trento, *ibídem*, pp. 705-708.

[67] Se puede consultar en la recopilación de doctrina papal y conciliar de Denzinger accesible en edición electrónica en: http://es.catholic.net/biblioteca/libro.phtml?consecutivo=218

[68] *Constituciones sinodales hechas por el Ilustrísimo y Excelentísimo Sr Don Fr. Juan Cebrián, Arzobispo de Zaragoza.* Manuscrito que forma parte del volumen *Processo de convocación de sínodo diocessano celebrada por el excmo sr d fr joan cebrian arzobispo de zaragoza en el año 1655* conservado en el Archivo Diocesano de Zaragoza.

mulgará en la constitución II: «Que en todas las iglesias esté y se administre con mucha decencia el Santísimo Sacramento» dando indicaciones muy precisas sobre aspectos doctrinales y prácticos. En 1697 se celebrará nuevo sínodo y en las sinodales se dedicará de nuevo un título (el VIII) a la Eucaristía y en él se estipula:

> se conserve en el Tabernáculo del Altar Mayor la Sagrada Eucaristía, con la reverencia, y decencia devida a tan admirable Sacramento. Y si para con mayor comodidad en dar la Comunión, se juzgare necesario, se ponga en alguna otra Capilla a más de el Altar mayor, se nos pedirá licencia, que concederemos [69].

Nuestra capilla se encuentra, por tanto, dentro de todo este movimiento a favor de la comunión frecuente encabezado por los jesuitas y permitido, con los debidos reparos, por la jerarquía eclesiástica. La elección de los motivos de los lienzos de Berdusán están claramente defendiendo esta opción: San Buenaventura recibe la comunión milagrosamente, salvando sus reparos a recibirla, y Santa Teresa contempla el palio sostenido por los ángeles sobre los novicios jesuitas que están comulgando. Sabemos por su biografía que la duquesa pasaba largos ratos de oración ante la Eucaristía y que la recibía con frecuencia y que tenía por confesor al P. Tomás Muniesa. Esta capilla iba a ser el lugar donde expresar su devoción y en el que se invitaría a los fieles a adorar el sacramento y a recibirlo con frecuencia.

[69] *Constituciones sinodales del Arzobispado de Zaragoza…*, Zaragoza, Imprenta de Pascual Bueno, 1698.

FIG. 1. Acceso a la capilla.

FIG. 2. Acceso a la capilla. Muro izquierdo.

FIG. 3. Acceso a la capilla. Muro derecho.

FIG. 4. Imagen de mujer velada.

FIG. 5. Imagen de mujer con cruz.

FIG. 6. Retablo de la capilla.

FIG. 7. El retablo en 1957.

FIG. 8. Retablo. Detalle de la hornacina central.

FIG. 9. Sagrario del retablo.

FIG. 10. Detalle del frontal del altar.

FIG. 11. Bóveda que cubre la cabecera de la capilla.

FIG. 12. Estatua funeraria del duque de Villahermosa.

FIG. 13. Estatua funeraria de la duquesa de Villahermosa.

FIG. 14. Detalle de la Virgen pintada tras la estatua de la duquesa.

FIG. 15. Balcón y coro sobre el acceso a la capilla.

FIG. 16. Lienzos de Vicente Berdusán en el muro izquierdo.

FIG. 17. Muro derecho. Cobres flamencos y lienzo de Berdusán.

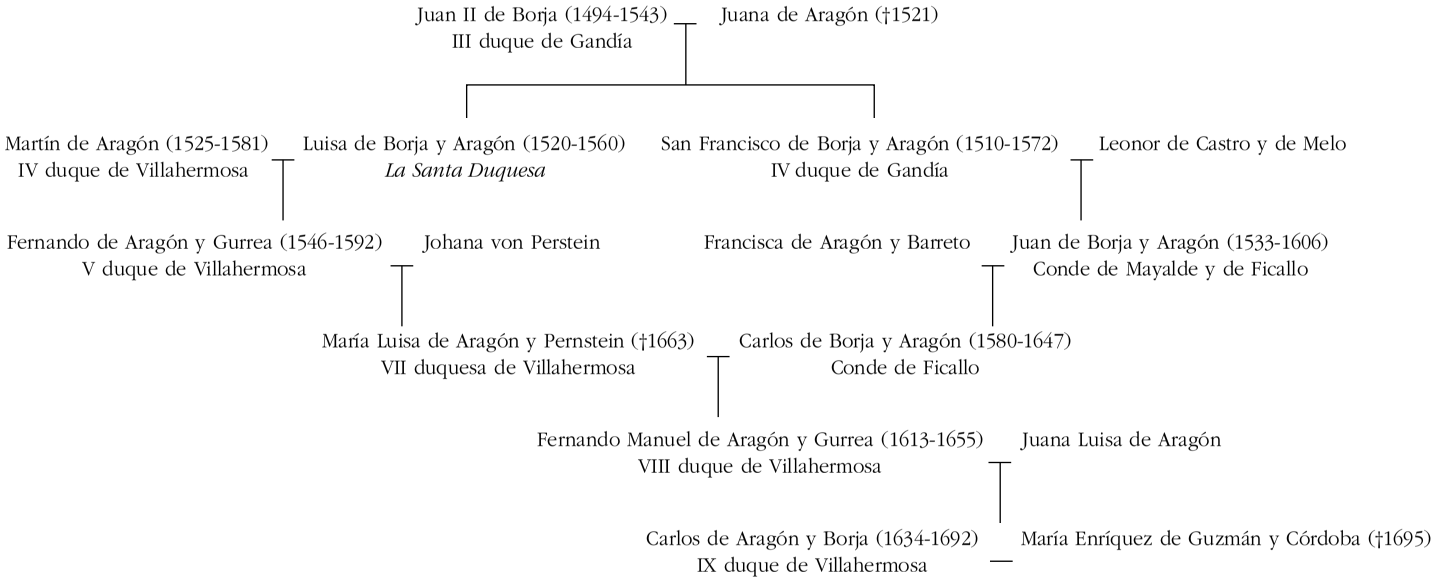


FIG. 18. Ascendencia del IX duque de Villahermosa.

Un manuscrito desconocido perteneciente a la Biblioteca Pontificia de Pedro Martínez de Luna (Benedicto XIII)[1]

Josefina Planas
Universidad de Lleida

Resumen

A través de este estudio pretendemos dar a conocer un manuscrito desconocido que formó parte de la biblioteca papal de Benedicto XIII. La obra *Flores Chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum* a la que se suman en un solo volumen misceláneo otros textos redactados por el dominico Bernard Gui, es un interesante manuscrito iluminado, a principios del siglo XV, que se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (ms. A 267 inf.). La vinculación con el papa cismático Benedicto XIII viene dada por la existencia de un deteriorado emblema heráldico, situado en el margen inferior del primer folio, y su localización en el inventario realizado en Peñíscola en 1423, a raíz de la muerte de Pedro Martínez de Luna. La elaboración de este manuscrito recayó en el calígrafo Antonio Sánchez y en dos personalidades artísticas, de las que destaca un miniaturista de la Corona de Aragón que había entrado en contacto con las formas elaboradas en Aviñón.

Palabras clave

Manuscritos iluminados. Manuscritos de la Corona de Aragón. Benedicto XIII. Cisma de Occidente.

Abstract

With this research we want to show an unknown manuscript that benlonged to the Pope Benedict's XIII library. The work Flores Chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum *to which are added in one miscellaneous volume other texts written by the dominican monk Bernard Gui, is an interesting manuscript illuminated in*

[1] Deseo hacer llegar mi agradecimiento al señor François Avril, conservador honorario en el Departamento de Manuscritos de la Bibliothèque Nationale de France, quien me dio a conocer este manuscrito, mal catalogado entre los fondos librarios de la Biblioteca Ambrosiana. La generosidad de este reconocido investigador me ha permitido estudiar el texto de Bernard Gui, códice que años atrás había despertado su interés, al advertir la presencia de un miniaturista vinculado con la Corona de Aragón.

the early XV century, conserved in the Biblioteca Ambrosiana of Milan (ms. A 267 inf.). The link with the schismatic pope Benedict XIII is given due to the existence of a deteriorated heraldic emblem situated at the bottom of the first folio and its verification in the inventory made in Peñíscola in 1423 after Pedro Martínez de Luna's death. The elaboration of this manuscript went to the calligrapher Antonio Sánchez and two other artists. One of them was an important miniaturist of the Aragon Crown who had known the elaborated formal language in Avignon.

Keywords

Illuminated manuscripts. Manuscripts from the Aragon Crown. Benedict XIII. Western Schism.

La obra *Flores chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum,* a la que se suman en un solo volumen misceláneo otros textos redactados por el dominico Bernard Gui (1261-1331)[2], es un interesante manuscrito iluminado a principios del siglo XV, escasamente estudiado que en la actualidad se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (ms. A 267 inf.)[3]. Este códice aparece mencionado en el enorme trabajo consagrado por Léopold Delisle a la traducción manuscrita de las obras de Bernard Gui[4], investigador que seguramente no lo llegó a tener nunca entre sus manos y en algún estudio más reciente, dedicado a glosar la fértil producción historiográfica del que fue obispo de Lodève[5]. Desde la vertiente artística, se incluyó en el catálogo de códices miniados de la Biblioteca Ambrosiana, relacionándolo con la escuela napolitana de miniatura, dato a todas luces incorrecto[6].

---

[2] Lamarrigue, Anne-Marie, *Bernard Gui (1261-1331). Un historien et sa méthode,* Honoré Champion éditeur, París, 2000. Kaeppeli, Thomas, O.P., *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi,* vol. I, A-F, ed. S. Sabinae, Roma, 1970, pp. 205-206. Potthast, A., *Repertorium fontium historiae Medi Aevi,* vol. II, Roma, 1967, pp. 507-514. *Clavis Apocryphorum Novi Testamenti,* ed. M. Geerard, Turnhout, 1992, 88. *Catalogue Bibliothèque Nationale de France Opale-plus* (catálogo digital) http://www.Bnf.fr.

[3] Ceruti, Antonio, *Inventario dei manoscritti della biblioteca ambrosiana,* vol. I, Trezzano-Milano, 1973 (reimpresión), pp. 146-147. *Catálogo dei manoscritti. Biblioteca Ambrosiana* (catálogo digital) http://www.ambrosiana.it. Fue restaurado gracias a la liberalidad de Biancamaria y Enrico Rovelli en memoria de su hijo Daniel, según ratifica una nota suscrita por Gianfranco Ravasi, situada en la contratapa, el día 10 de octubre de 1996.

[4] Delisle, Léopold, «Notices sur les manuscrits de Bernard Gui», *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale,* tomo XXVII-2, París, 1879, pp. 169-454 (n.os 51, 52, 60, 83, 94, 103, 117, 148, 149, 151, 153, 211 y 213).

[5] Vernet, André, «La diffusión de l'oeuvre de Bernard Gui d'après la tradition manuscrite», *Cahiers de Fanjeaux,* n.º 16 (1981), Anexo, p. 240.

[6] Cipriani, Renata, *Codici miniati dell'Ambrosiana. Contributo a un catalogo,* Neri Pozza Editore, Milán, 1968, p. 162.

A lo largo de este estudio deseamos demostrar, mediante la aportación de pruebas documentales y de otros datos extraídos del contenido interno del manuscrito que este ejemplar miniado fue confeccionado para Benedicto XIII (Pedro Martínez de Luna), el Papa aragonés asentado en Aviñón.

El texto de Bernard Gui se inaugura con una magnífica decoración marginal dispuesta en el primer folio. Esta orla desbordada sobre los cuatro márgenes de la página envuelve una escena de dedicación situada sobre la primera columna de la caja de escritura [7] (fig. 1). En el margen inferior, dos ángeles tenantes sostienen un emblema heráldico que en una fecha imprecisa fue raspado con la voluntad de eliminar cualquier vestigio alusivo a su primitivo posesor. No obstante, la proyección al trasluz del verso de este folio, deja entrever las armas de Pedro Martínez de Luna, el papa Benedicto XIII: escudo de gules con creciente abatido de plata y punta del mismo metal (fig. 2). La identificación de este emblema heráldico relaciona al ejemplar de Bernard Gui con la curia cismática instalada en Aviñón, trasladada años después al castillo-fortaleza de Peñíscola, emplazado en los territorios de la Corona de Aragón.

El conocido escriba *Antonius Hyspanus* (Antonio Sánchez de Balbuena) caligrafió este manuscrito, según consta en el folio 317 «Qui scripsit scribat semper cum Domino vivat. Antonius Hyspanus vocatur qui scripsit benedicatur amen» [8]. Antonio Sánchez firmó numerosos códices para el papa Benedicto XIII, destacando el que contiene las *Vitae Romanorum Pontificum* y la *Cronica* de Martín de Troppau (París, BnF, ms. latín 5142), asociado a un miniaturista anónimo sobre el que incidiremos más adelante [9] y a Jean de Toulouse, artista que lideró uno de los talleres más prolíficos de la ciudad papal [10] (fig. 3). En el folio 212v se lee su nom-

[7] Manuscrito membranáceo, compuesto. III + 317 + I folios. 408 × 300 mm. Encuadernación actual.

[8] La escritura –gótica formada– no obedece a una sola autoría ya que desde el folio 174, inicio de «De origine prima francorum», hasta el folio 189v, donde concluye el «Arbor genealogiae regum Francorum», existe una caligrafía independiente al resto del manuscrito. El primer autor que asoció este manuscrito con la figura del papa Benedicto XIII fue Léopold Delisle, hipótesis reproducida por Vernet, A., «La difusión de l'oeuvre de Bernard Gui d'aprés la tradition…», p. 235. Delisle, Léopold, *Notices sur les manuscrits de Bernard Gui,* p. 214. *Ibídem, Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale (nationale),* vol. I, París, 1868, pp. 490-492.

[9] Planas, Josefina, «Vitae Romanorum Pontificum. Martinus Polonus Cronica», *La Llum de les Imatges,* Catálogo de exposición, Xàtiva, 2007, pp. 446-449, n.º 129. François Avril había hecho hincapié en un sentido más genérico en: Avril, F., Aniel, J.-P., Mentre, M., Saulnier, A., y Zaluska, Y., *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique,* París, 1982, pp. 112-114.

[10] La trayectoria profesional de este miniaturista ha sido trazada por Francesca Manzari y ampliada por Avril, François, *Le Livre de la chasse Morgan 1044, Gaston Febus: Le Livre de la chasse Morgan 1044,* The Pierpont Morgan Library, vol. 2, Luzern-New York, 2006, pp. 125-167.

bre, de acuerdo con las pautas habituales utilizadas en este tipo de colofón *(Antonius Ispanus vocat. qui scripsit benedicatur. Amen…)*. Su presencia se deja sentir en la *Historia eclesiástica* de Ptolomeo de Lucca (París, BnF, ms. latín 5126) (c. 1401)[11], otro manuscrito promovido por Pedro Martínez de Luna, como ratifica un escudo de armas dispuesto en el margen inferior del primer folio. En su decoración intervino Sancho Gontier, miniaturista de origen hispano vinculado a la escuela figurativa boloñesa a través de Niccolò di Giacomo que había participado en el frontispicio de las *Vitae* y había recibido destacados encargos por parte de la élite religiosa aviñonesa[12].

La figura de *Antonius Hyspanus* se proyecta más allá de estos explícitos colofones: la documentación lo incluye entre el conjunto de escribas que trabajaron en el *scriptorium* organizado en Peñíscola. Este dato resulta significativo por reflejar una situación mantenida por otros calígrafos y miniaturistas que siguieron al pontífice cismático desde la ciudad del Ródano hasta su asentamiento en tierras levantinas[13].

Los lazos establecidos entre el texto de Bernard Gui, custodiado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, y la curia cismática cobran más consistencia cuando analizamos los diversos inventarios efectuados bajo el pontificado de Benedicto XIII, divididos en dos períodos: una primera fase que aglutina a los redactados durante su estancia en Aviñón y la segunda que refleja el traslado de la biblioteca a Peñíscola. No está en nuestro ánimo describir con exhaustividad las cuatro grandes etapas que configuran el desarrollo de esta gran colección libraria –desde su constitución bajo el pontificado de Honorio III (1216-1227) hasta la creación de la actual Biblioteca Vaticana impulsada por Martín V– pero sí

---

[11] «… Antonius dictus Sancii cognomine fultus,
Ispanus natu, Astigie [Ecija, España] fonte perunctus,
Hunc librum scripsit iussu sanctissimi patris…»
SAMARAN, Charles, y MARICHAL, Robert, *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou copiste,* vol. II, París, 1962, pp. 259-261. *Colophons des manuscrits occidentaux des origines au XVIe siècle* a cargo de los Bénédictins du Bouveret, Ed. Universitaires Fribourg Suisse, Fribourg, 1965, p. 151, n.º 1208. LABANDE, L.H., « Les miniaturistes avignonnais et leurs oeuvres», *Gazette des Beaux-Arts* (1907), pp. 213-240. MANZARI, Francesca, «Contributi per una storia della miniatura ad Avignone nel XIV secolo», *La vie culturelle, intellectuelle et scientifique a la cour des Papes d'Avignon,* Textes et études du Moyen Age, 28, Brepols, 2006, p. 138.

[12] MANZARI, Francesca, *La miniatura ad Avignone al tempo dei Papi (1310-1410),* Módena, 2006, pp. 275-276. Entre ellos un Pontifical romano (París, BnF, lat. 968). D'ANCONA, Paolo, y AESCHLIMANN, E., *Dictionnaire des miniaturistes,* 2.ª edición, Milán, 1949, p. 189.

[13] PERARNAU, Josep, «Tres notes entorn de la Biblioteca papal. III "Scriptores (illuminatores) librorum domini nostri pape" a Peníscola, 1411-1413», *Arxiu de Textos Catalans Antics,* n.º 6 (1987), p. 308.

detenernos en los inventarios redactados a instancias de Pedro de Luna para poder reconstruir la «fortuna histórica» de un ejemplar de lujo que entraría a formar parte, después del fallecimiento del pontífice, en la denominada colección dispersa [14].

Si existe una cualidad personal que caracterice a Pedro Martínez de Luna, esta fue su amor a los libros. Nombrado cardenal en 1375 por Gregorio XI, accedió al solio pontificio en 1394 cuando contaba aproximadamente con sesenta y seis años, después de haber ejercido una notable actividad diplomática durante el pontificado de su predecesor, Roberto de Ginebra (Clemente VII). La incorporación en la biblioteca del palacio papal de casi doscientas obras, ordenadas por materias, dan cuenta de sus inquietudes intelectuales y del ejercicio de la enseñanza de derecho canónico en la Universidad de Montpellier [15], a pesar de que en esta relación faltan algunos volúmenes consignados en 1423, reconocibles por mostrar las armas cardenalicias de Pedro Martínez de Luna. A partir de este momento, creará una colección de libros excepcional, guiada por unos gustos personales y unos intereses culturales comunes a un selecto círculo de eruditos pre-humanistas residentes en Aviñón, con los que compartió su admiración por la antigüedad clásica. Dentro de esta primera generación de humanistas destaca su secretario, Nicolás de Clamanges, hombre de intensa formación clásica, convertido en un elemento dinamizador a la hora de establecer el proceso de clasificación metódica de los volúmenes acumulados y de adquirir manuscritos para su selecta biblioteca [16]. Entre las nuevas incorporaciones destaca una copia de las cartas de Plinio [17] conseguida a través de los contactos establecidos con Gontier Col, secretario de

[14] Se conservan relaciones librarias elaboradas durante este período, aunque se sospecha que algunas listas se han perdido o están incompletas y todavía existen discrepancias numéricas entre ciertos inventarios, circunstancias que dificultan una visión nítida, distorsionada además, por la desmembración de esta biblioteca. MANFREDI, Antonio, «Ordinata iuxta serenitatem et aptitudinem intellectus domini nostri pape Gregorii undecimi». Note sugli inventari della Biblioteca papale avignonese, «La vie culturelle, intellectuelle…», pp. 87-109. Uno de los ejemplos más destacados es la ausencia de obras pertenecientes a Francesc Eiximenis, cuando se sabe que existió una sólida amistad entre Benedicto XIII y el franciscano gerundense, rubricada en el prólogo del *Psalterium Laudatorium*. PERARNAU I ESPELT, Josep, «Els inventaris de la Biblioteca Papal de Peñíscola a la mort de Benet XIII», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, n.º 6 (1987), p. 16, nota 26.

[15] VERGER, Jacques, «Pedro de Luna/Benoît XIII et l'université de Montpellier», *Cahiers de Fanjeaux,* n.º 39 (2001), pp. 271-289.

[16] JULLIEN DE POMMEROL, Marie-Henriette, «Les papes d'Avignon et leurs manuscrits», *Cahiers de Fanjeaux,* n.º 31 (1996), pp. 133-156. Para conocer la organización de cada una de las estancias que configuraban el palacio de los Papas en Aviñón, *vide:* SCHIMMELPFENNING, Bernhard, «Ad maiorem pape gloriam. La fonction des pièces dans le palais des Papes d'Avignon», *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des Grandes Demeures a la fin du Moyen Age et a la Renaissance.* Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988, Picard ed., París, 1994, pp. 25-46.

[17] MANFREDI, Antonio, «Un codice di Plinio il Giovane per Benedetto XIII», *Avignon & Naples. Italy in France-France in Italy in the Fourteenth Century,* ed. por Marianne Pade, Hannemarie Ragn Jensen y Lene Waage Petersen, Roma, 1997, p. 33.

otro excepcional amante de los libros, Jean de Berry. Las relaciones con la corte de Juan de Francia facilitaron que la Biblia de Gerona, un espléndido ejemplar del Duecento perteneciente a la escuela boloñesa, enriqueciera las colecciones papales [18]. Los amplios horizontes culturales de Benedicto XIII, encajan con los elogios efectuados por parte de Clamanges hacia la personalidad del denominado Papa Luna: «acutissimus et doctissimus, colligendorumque egregiorum librorum avidissimus» [19].

Este interés por la antigüedad también lo compartió con intelectuales de la talla de Colucio Salutati, quien a través de una carta, redactada en 1395, le anunciaba el envío de la traslación latina de la *Odisea,* quizás con la esperanza de obtener una versión aragonesa de las *Vidas Paralelas* de Plutarco [20] que habían sido traducidas para otro aragonés, Juan Fernández de Heredia, Gran Maestre del Hospital (c. 1310-1396) afincado desde 1382 en la ciudad del Ródano [21]. En 1411, cuando Pedro de Luna asumió que jamás regresaría a Aviñón, ordenó trasladar buena parte de los libros conservados en el piso superior de la *Turris pape,* con la finalidad de crear en la nueva sede una biblioteca más rica que la anterior [22]. El interés y la preocupación por los libros justifican las intervenciones directas de Benedicto XIII sobre los catálogos sucesivos de sus bibliotecas, mediante escritos de su propia mano identificados en los márgenes de los mismos [23].

La primera referencia documental relativa a la crónica de Bernard Gui (Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 267 inf.) figura en el inventario rea-

---

[18] A partir de la muerte de Benedicto XIII esta Biblia figuró entre los bienes del arzobispo de Tarragona, Dalmau de Mur, prelado de gustos exquisitos. Yarza Luaces, Joaquín, «La Bibbia di Carlo V nella Cattedrale di Gerona», *Il gotico europeo in Italia,* a cargo de Valentino Pace y Martina Bagnoli, Nápoles, 1994, p. 415. Medica, Massimo, «La Bibbia di Gerona e il suo committente: una proposta peri l cardinale Jean Cholet», *Arte Medievale,* 2 (2003), pp. 65-85.

[19] Serrano i Caldero, Josep, «La biblioteca de Peníscola després de Benet XIII (1423-1329)», *Jornades sobre el Cisma d'Occident a Catalunya, les Illes i el País Valencià,* VI Centenari del Cisma d'Occident, Segunda parte, Barcelona, 1988, p. 548.

[20] Jullien de Pommerol, Marie-Henriette, y Monfrin, Jacques, *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñiscola,* Collection de l'école Française de Rome, n.º 141, vol. I, Roma, 1991, p. 58.

[21] Planas, Josefina, «Representaciones de tema clásico en la Corona de Aragón: códices miniados hacia 1400», *Rivista di Storia della Miniatura,* n.º 4 (1999), pp. 105-120. A este mismo personaje se asocia el encargo de un conjunto pictórico mural. Leonelli, Marie-Claude, «Un aspecto du mécénat de Juan Fernández de Heredia dans le comtat: les fresques de Sorgues», *Génese et debuts du Grand Schsime d'Occident,* Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1980, pp. 409-421.

[22] Estos libros fueron despachados en diferentes remesas por Martín de Alpartil. Galindo Romeo, Pascual, *La biblioteca de Benedicto XIII (Don Pedro de Luna),* lección inaugural, Universidad de Zaragoza, 1930, p. 22. Jullien de Pommerol, Marie-Henriette, y Monfrin, Jacques, *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñiscola,* vol. I, pp. VII-XII.

[23] La letra del pontífice aparece reproducida en la obra de Puig y Puig, Sebastian, *Pedro de Luna último Papa de Aviñón (1387-1430),* Barcelona, 1920, p. 531.

lizado a la muerte de Benedicto XIII, localizada entre los libros agrupados en el *Studium* del palacio-fortaleza de Peñíscola. Este inventario (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 235) se realizó el día 30 de junio de 1423, siete días después de su fallecimiento, por un escriba que solo anotó el nombre del autor y el título de la obra, ignorando cualquier indicación codicológica. De todos modos, la transcripción de las primeras palabras del *incipit* y las últimas del primer folio identifican, en esta relación, al compendio histórico de Bernard Gui custodiado en la Biblioteca Ambrosiana: N.º 330 «Item Cronica Guidona Romanorum pontificum, imperatorum et regum Francorum, incipit "Sanctissimo patri", et finit in secunda columna "ac gesta pas"» [24].

Se desconoce el emplazamiento exacto de estos *libri in studio,* al contrario de lo que ocurre con la *librarie maioris castri Paniscole* o librería mayor, reconstruida topográficamente por Josep Perarnau. De acuerdo con la opinión de este investigador, se hallaba en una estancia cuadrangular perforada por dos vanos que se había habilitado en la segunda planta del castillo, mientras los libros se distribuían en tres armarios. Mayores dificultades plantea reconocer el emplazamiento exacto de la biblioteca privada del pontífice, ya que los documentos aluden a un *studium portatile domini nostri pape* realizado por el carpintero valenciano Vicent Serra, mueble que quizás hizo las veces de biblioteca [25]. A estas dos grandes colecciones se deben añadir los libros conservados en la *camera pape,* esto es, la habitación privada de Benedicto XIII. En el momento de su muerte, se hallaron en esta pieza dos cofres de hierro de la Obra de la catedral de Barcelona que contenían en su interior veintinueve códices. Entre estos manuscritos destacaban las *Epístolas* de Plinio, textos de Vegecio, Cayo Solino, Boecio, Petrarca y otras de carácter jurídico o filosófico y, en especial, un *De Arquitectura* de Vitrubio [26].

El manuscrito analizado permaneció en Peñíscola hasta 1429, año que coincide con la abdicación del efímero Clemente VIII (Gil Sánchez Mu-

---

[24] Jullien de Pommerol, Marie-Henriette, y Monfrin, Jacques, *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñiscola,* vol. II, p. 674, n.º 330. En la edición elaborada por Josep Perarnau i Espelt este códice consta inventariado con el número 364 de registro. Perarnau i Espelt, Josep, «Darrer inventari de la biblioteca privada de Benet XIII (1423)», *Arxiu de Textos Catalans Antics,* n.º 6 (1987), p. 210 n.º 364.

[25] Perarnau i Espert, Josep, «Els inventaris de la Biblioteca Papal de Peníscola a la mort de Benet XIII», *Arxiu de Textos Catalans Antics,* n.º 6 (1987), pp. 33-34.

[26] Galindo Romeo, Pascual, *La biblioteca de Benedicto XIII (Don Pedro de Luna),* p. 42. Serrano, Josep, y Perarnau, Josep, *Darrer inventari de la Biblioteca Papal de Peníscola,* p. 183, n.º 1456.

ñoz) y su nombramiento frente al obispado de Mallorca. Por esas fechas, el cardenal Pierre de Foix, autorizado por Martín V, viajó hasta la antigua residencia de los papas, para hacerse con los bienes que pertenecían a la Iglesia. Durante el lapso de tiempo que separa el deceso de Benedicto XIII, el nombramiento del Papa Clemente VIII y su posterior renuncia, se asiste a la desmembración de la biblioteca papal [27]. En el inventario conservado en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya (ms. 229), caligrafiado en 1429, el escriba se limita a seguir el catálogo realizado a la muerte de Pedro Martínez de Luna, acentuando la tendencia a abreviar las descripciones. Todo parece indicar que este listado fue dictado a un calígrafo con problemas a la hora de verificar con fidelidad algunos de los títulos o autores [28], escriba que además se tomó la licencia de ironizar respecto a la disminución de volúmenes contabilizados en esta espléndida biblioteca. El texto de Bernard Gui se consigna del siguiente modo: «Item coronica guidona (sic) romanorum pontificum imperatorum et renum francie incipit sanctissimo finit in 2a columpna gesta pars» [29].

A partir de este momento se pierde el rastro de este ejemplar miniado, separado de la colección, para derivar, a través de cauces desconocidos y en un breve margen de tiempo, a manos del aristócrata lombardo Gian Giacomo Trivulzio (1440-1518), según testifica uno de los folios de guarda [30]. El resto de la colección pasó a poder del cardenal Pierre de Foix para depositarse en la Biblioteca Nacional de Francia, tras haber sido adquirida por Jean Baptiste Colbert, secretario de estado de Luis XIV [31].

---

[27] Un número indeterminado de volúmenes fue trasladado a Valencia, con el fin de entrar en los circuitos comerciales de la época, y otros pasaron a formar parte de los bienes particulares de Gil Sánchez Muñoz. WITLIN, C.J., «Les manuscrits dits "del Papa Luna" dans deux inventarires de la bibliothèque de Gaspar Johan Sánchez Munyoz à Teruel», *Estudis Romànics,* a cargo de R. Aramon i Serra, vol. XI (1962), pp. 11-30.

[28] JULLIEN DE POMMEROL, Marie-Henriette, y MONFRIN, Jacques, *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñiscola,* vol. I, pp. 49-50.

[29] BARCELONA, Martí de, «La biblioteca papal de Penyíscola», *Estudios franciscanos,* vol. XXIX (1923), p. 270, n.º 547. JULLIEN DE POMMEROL, Marie-Henriette, y MONFRIN, Jacques, *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñiscola,* vol. 2, p. 739, n.º 534.

[30] La existencia de unas actas pertenecientes a un notario milanés situadas en el folio de guarda n.º III no parecen relevantes a la hora de plantear una posible cronología que esclarezca la llegada del códice a la capital lombarda. En primer lugar, este folio fue recortado para adaptarlo a las dimensiones del resto de folios, particularidad que impide descifrar el contenido con unas mínimas garantías de coherencia. En segundo lugar, este folio de pergamino (los que le preceden son de papel) formaba parte de un bifolio, en la actualidad sesgado, independiente al resto de cuadernos del manuscrito, constatación que aleja a estas actas notariales del corpus textual del manuscrito.

[31] Pierre de Foix depositó esta colección en el colegio de Foix, sito en Toulouse, previo paso por Aviñón. Pero algunos de los últimos volúmenes custodiados en la antigua residencia de los papas fueron expedidos a Roma, en unas circunstancias un tanto oscuras, porque no todos los libros ingresaron en las colecciones Vaticanas. RUDOLF, Karl, «Archiv und Bibliothek der Päpste im 15. Jahrhundert Untersuchungen I», *Römische Historische Mitteilungen,* 21 (1979), pp. 59-81. MANFREDI, Antonio, «Per la riconstruzione della biblioteca di Martino V», *Alle origini della nuova Roma. Martino V (1417-1431),* Roma, 1992, pp. 163-185.

Marie-Henriette Jullien de Pommerol y Jacques Monfrin identifican a este manuscrito con uno de los ejemplares citados en el inventario realizado en una fase previa al abandono del palacio papal de Aviñón, por parte de las huestes de Benedicto XIII. En concreto, formaría parte de los volúmenes que integraban la biblioteca portátil[32]. A nuestro juicio, no existe coincidencia entre esta noticia y el códice descrito, en primer lugar por la ausencia de datos específicos que lo relacionen con precisión y porque, además, Anneliese Maier asocia esta noticia documental con un ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Francia (ms. lat. 4975)[33], ajeno a la copia de Milán. La misma casuística se repite con el catálogo editado por Maurice Faucon que corresponde al *Inicium inventarii librarie majoris Castri Paniscole*[34]. El *décalage* existente entre los inventarios caligrafiados en Aviñón y los redactados en Peñíscola autoriza a creer que la obra de Bernard Gui fue realizada en una fase que coincide con la instalación de la colección libraria, atesorada por Pedro Martínez de Luna, en la Corona de Aragón.

El interés personal mostrado hacia las crónicas y los libros de historia, por parte del último papa aviñonés, justifica la presencia en sus inventarios de la compilación histórica de Bernard Gui, junto a otros textos redactados por el mismo autor[35]. En este sentido, Benedicto XIII se sumaba a la atracción que habían despertado los escritos del padre dominico entre la curia aviñonesa[36]. Se calcula la existencia de diez obras redactadas por este autor en la biblioteca papal, amén de las adquiridas por otras jerarquías eclesiásticas, situación paradójica que no se dio entre la monarquía francesa, a excepción del rey Carlos V[37]. Aparte de Bernard Gui, se registran los nombres de Casiodoro, Eusebio, Flavio Josefo, Vin-

---

[32] En el catálogo de los libros conservados en la *major libraria sacri palacii,* transcrito por Pascual Galindo Romeo, consta la existencia de unas *Flores cronicarum,* redactadas por Gui, Bernard, «Item Flores cronicarum pontificum romanorum fratres Bernardi Guidonis». Galindo Romeo, Pascual, *La biblioteca de Benedicto XIII (Don Pedro de Luna)*, p. 158 n.º IXcXLVIII.

[33] Mayer, Anneliese, «Die "Bibliotheca minor" Benedikts XIII (Petrus de Luna)», *Archivum Historiae Pontificae,* n.º 3 (1965), p. 179, n.º 429.

[34] Faucon, Maurice, *La librairie des papes d'Avignon,* vol. II, Ernest Thorin éditeur, París, 1887, p. 144, n.º 1001.

[35] Hacemos referencia a dos ejemplares inventariados en 1423 que formaban parte de la magna librería de Peñíscola. Jullien de Pommerol, Marie-Henriette, y Monfrin, Jacques, *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñiscola,* vol. I, pp. 529 y 533, n.º 857 y 876, respectivamente.

[36] *Bibliothèques ecclésiastiques au temps de la Papauté d'Avignon, Inventaire de bibliothèques et mention de livres dans les Archives du Vatican, Inventaire de prélats et de clercs non français,* vol. I, ed. Daniel Williman, París, 1980; *Inventaires de prélats et de clercs français,* vol. II, ed. Marie-Henriette Jullien de Pommerol y Jacques Monfrin, París, 2001.

[37] Vernet, André, *La difusion de l'oeuvre de Bernard Gui d'après la tradition manuscrite,* pp. 221-242.

cent de Beauvais o Martín de Troppau, guías para acceder a Tierra Santa y relatos de viajeros que trataban de revitalizar el espíritu de las cruzadas [38]. En la librería mayor de Peñíscola advertimos la presencia de una *Genealogia regum et principum mundi* que a tenor del énfasis puesto en su descripción, debió de ser un códice suntuoso, relacionado con la monarquía de la Corona de Aragón, como testifican los emblemas heráldicos que campean sobre sus folios: «cum smaltis regis Aragonie, et intus est cum copertis nigris et armis regis predicti et smaltis cum leopardis et timbris et coronis…» [39].

* * *

El programa iconográfico de las *Flores chronicorum seu catalogus pontificium romanorum* (Milán, Bibl. Ambrosiana, ms. A 267 inf.) se concentra en el primer folio que actúa de frontispicio y en un ciclo de imágenes correspondientes al *Arbor genealogiae regum Francorum* (fols. 174v-189v) [40]. La compilación de las *Flores Chronicorum* comenzó el 26

[38] Jullien de Pommerol, Marie-Henriette, «Les papes d'Avignon et leurs manuscrits», p. 150.

[39] Serrano, Josep, y Perarnau, Josep, «Darrer inventari de la biblioteca…», p. 176, n.º 1358.

[40] El contenido textual de esta obra se dispone del siguiente modo:
–*Flores chronicorum seu catalogus pontificium romanorum, cum eorum Actis* (fols. 1-152v).
–*Imperatoris romani* (fols. 153-173v).
–*Arbor genealogiae regum Francorum* (fols. 174-189v).
–*Reges francorum* (fols. 190-256v).
–*Comites Tolosani* (fols. 257-262).
–*De temporibus et annis generalium et particularium conciliorum* (fols. 262-277).
–*Nomina apostolorum Iesu Christi* (fols. 277-279v).
–*Nomina discipulorum domini Iesu Christi* (fols. 280-295v).
–*De ordinatione officii Missae* (fols. 296-304v).
–*De praeceptis decalogi, de articulis fidei, de sacramentis ecclesiae. Cum quibusdam aliis annexis in fine pro rectoribus et curatis Lodonensis ecclesiae* (fols. 304v-311, 316).
–*Pontifices romani, fragmentum?* (fols. 312-315v).
–*Epistola Abgari cum Christi responso* (fol. 287v).
Junto a estos dos conjuntos de ilustraciones coexisten once letras capitales con decoración polícroma. Estas iniciales se sitúan en el comienzo de cada uno de los libros y capítulos de la obra (fols. 152, 159, 174, 190, 257, 262, 262v, 277, 280, 294 y 304v). Por sus características, concuerdan con las tipologías elaboradas en el Principado de Cataluña y en el reino de Valencia, durante el primer cuatro del siglo XV. Los trazos de estas iniciales se proyectan con un sentido tridimensional sobre una superficie de pan de oro bruñido, a la que se superpone una decoración vegetal de hojas de acanto, enriquecida con juegos volumétricos. De los extremos de estas iniciales suelen salir vástagos que se desparraman por los márgenes del folio, acompañados por pequeños circulitos dorados, cuyos orígenes hunden sus raíces en las propuestas artísticas de la península italiana. Uno de los ejemplos más destacados se observa en el folio 174, encabezando «De origine prima francorum». Planas, Josefina, «El alfabeto gótico del estilo internacional en Cataluña», *Fragmentos,* n.os 17-18-19 (1991), pp. 72-84.

de marzo de 1311 en Aviñón, aunque los materiales necesarios para su redacción se habían empezado a recopilar hacia 1306[41]. El ejemplar estudiado pertenece a la última versión de este texto, ya que concluye con el nombramiento del cardenal Talleyrand, obispo de Auxerre, el 24 de mayo de 1331[42].

El relato, compuesto con el afán de condensar la historia y hacerla asequible al lector, comienza con una espléndida orla desarrollada sobre los cuatro márgenes del folio número uno (fig. 4). Esta decoración marginal, dispuesta entre el espacio inter-columnar generado por la caja de escritura, se articula en base a un eje rectilíneo que sirve de soporte a formaciones vegetales rematadas por carnosas hojas de acanto, tratadas con un sentido plástico y cromático, característico de los códices iluminados en la Corona de Aragón a principios del siglo XV. En los ángulos rectos de la composición y en los espacios medios laterales, estas formaciones vegetales acogen la presencia de desenvueltos *putti* u otros seres imaginarios que asisten en calidad de espectadores a esta representación fantástica: nos referimos a las dos figuras masculinas situadas en la zona inferior del folio que tratan de dar caza, mediante un arco y una cerbatana, a dos faisanes y sendos ánades (fig. 5). La presencia de perdices, gallos o los citados faisanes, más un sentido lúdico impuesto por el lenguaje gestual de los niños, impregna con un cierto tono provocador esta escenografía marginal y trae a la memoria códices miniados de la categoría de la *Summa Collectionum sive communiloquium; Breviloquium de virtutibus antiquorum principum ac philosophorum* (Palermo, Bibl. naz. ms. XIII, fol. 15) (1.er decenio del siglo XV)[43] (fig. 6).

Sobre la primera columna del texto correspondiente al prólogo se representa una escena de dedicación, cuyos orígenes iconográficos remontan a la Antigüedad (fig. 7). En la zona central, Juan XXII entronizado, tocado con la tiara papal y vestido con indumentaria pontifical, toma de las manos de Bernard Gui un volumen con cierres y cubiertas de color carmín. El padre dominico, adoptando la postura tradicional del donante, lleva sobre su cabeza la mitra en recuerdo de su condición

[41] Amargier, Paul, «Élements pour un portrait de Bernard Gui», *Bernard Gui et son monde*, «Cahiers de Fanjeaux», n.º 16 (1981), p. 19. Delisle, Léopold, *Bibliothèque de l'École des chartes,* n.º XXXVII (1876), p. 515.

[42] Delisle, Léopold, «Notices sur les manuscrits de Bernard Gui», *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale,* p. 216.

[43] Estas similitudes iconográficas se hacen extensivas a la decoración marginal del Breviario del rey Martín I de Aragón (París, BnF, ms. Rothschild 2529). Planas, Josefina, *El Breviario del rey Martín I de Aragón: un códice de lujo para un panteón regio* (en prensa).

de obispo de Tuy y en especial de Lodève, prelatura otorgada en 1324 por el mismo pontífice a quien dedicó esta obra, el día 7 de agosto de 1319. A ambos lados de la máxima autoridad eclesiástica, se disponen tres cardenales que contemplan la acción animadamente. Esta ilustración tiene puntos de contacto con una escena de las mismas características, iluminada por el enigmático Maestro de las Iniciales de Bruselas, en un ejemplar de las cartas de Plinio (Bibl. Vaticana, ms. lat. 1777, fol. 1) que había pertenecido a Benedicto XIII [44].

Esta vistosa composición culmina, en el margen inferior del folio, con la representación de dos ángeles tenantes que sujetan entre sus manos un clípeo, envuelto en hojas de acanto, cuyo espacio circular debió de acoger en origen el emblema heráldico de Pedro Martínez de Luna. La presencia de las armas del último Papa cismático en los volúmenes de su propiedad confirma una práctica usual presente en manuscritos de las características de las *Vitae Romanorum Pontificum* (París, BnF, ms. latín 5142, fol. 232), decoradas por Jean de Toulouse o las citadas cartas de Plinio (Bibl. Vaticana, ms. lat. 1777, fol. 1) [45].

Entre los folios 174v y 189v se desarrolla el árbol genealógico de los reyes de Francia, formado por un conjunto de imágenes correspondientes a la sucesión, filiación y cronología de los monarcas galos. Cada soberano está en pie, situado en el interior de un elemento circular con su nombre y la duración de su reinado. A su alrededor, se agrupan pequeños círculos que contienen imágenes en busto de las reinas y los infantes, más los príncipes y santos más ilustres de la dinastía, acompañados por leyendas y signos distintivos.

A la hora de organizar este árbol genealógico, Bernard Gui consignó unas reglas específicas con la intención de reproducir una visión con-

---

[44] Manfredi, Antonio, «Un codice de Plinio il Giovane per Benedetto XIII», pp. 27-37. Medica, Massimo, «Maestro de las Iniciales de Bruselas. Epistolario de Plinio el Joven 1404-1406», *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV,* Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Del 21 de enero al 6 de mayo de 2001. Valencia, Museo de Belles Arts de València, del 18 de mayo al 2 de septiembre de 2001, pp. 190-193, n.º 11.

[45] Los inventarios papales dan cuenta de la existencia de manuscritos que acogen las armas papales. Uno de estos ejemplares se conservaba entre los libros del estudio privado de Benedicto XIII, en un habitáculo muy próximo al códice analizado: «Item, Cronica fratres Ptolomei, ordinis fratrum predicatorum. Incipit de littera rubea, in prima columna, "Epistola quam" et finit in sequenti "ut superius est" et est ad arma domini Benedicti pape xiij». Perarnau, Josep, «Inventari dels "libri in Studio" de Benet XIII», p. 210, n.º 362. Las referencias heráldicas no se ceñían exclusivamente a los folios de pergamino, también se disponían sobre las desaparecidas encuadernaciones y los cierres de estos lujosos volúmenes. Sobre el particular existen numerosas citas señaladas por Serrano i Caldero, Josep, «La biblioteca papal de Peníscola després de Benet XIII (1423-1429)», pp. 550-553.

servadora de la historia que se manifiesta a la hora de disponer un discurso iconográfico. Por ejemplo, los reyes fallecidos sin descendencia fueron ignorados en la sucesión por línea directa y no recibieron un número de orden, argumento que le permitió descartar algunos monarcas pertenecientes a la dinastía merovingia. Otro factor determinante será la legitimidad dinástica, ausente en otros soberanos engendrados fuera del matrimonio o que fueron hijos de una concubina [46]. En cuanto a la cronología, el ejemplar de la Biblioteca Ambrosiana, reproduce la quinta y última edición de este árbol genealógico, concluida en 1331, coincidiendo con la muerte de su autor [47].

Durante los siglos del gótico la genealogía se convirtió en un importante tema de interés, traducido en la representación de estructuras gráficas arraigadas en la mentalidad de la sociedad medieval [48]. Uno de los aspectos fundamentales, desde el punto de vista artístico, es la creación de una composición arbórea, elemento difundido en las artes representativas de su tiempo asociado a las prácticas mnemotécnicas utilizadas en el *Compendium* de Pedro de Poitiers [49]. Los orígenes del tema se rastrean en la representación del árbol de Jesé, inspirado en los versículos de Isaías (XI, 1-2), a partir de la interpretación mística realizada por Tertuliano en el siglo III, pero este concepto no tuvo trascendencia icónica hasta el siglo XI. En este contexto, cabe preguntarse qué modificaciones debieron operarse en la iconografía del árbol de Jesé, estructurado en sentido ascendente, con respecto a la iconografía del *Compendium* o de las Crónicas Universales organizadas de modo contrario, con el fin de señalar el sentido descendente de los herederos [50].

Por su parte, los diversos ejemplares del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana difundieron una breve representación de la parentela

---

[46] Lamarrigue, Anne-Marie, *Bernard Gui (1261-1331). Un historien et sa méthode,* pp. 437-442.

[47] Delisle, Léopold, *Notice sur les manuscrits…*, pp. 254-257.

[48] Alexander, Jonathan J.G., «Iconography and Ideology: uncovering social meanings in Western Medieval Christian Art», *Studies in Iconography,* 15 (1993), pp. 1-44. Rudloff Stanton, Anne, «La genealogie comence: Kinship and difference in the Queen Mary Psalter», *Studies in Iconography,* n.º 17 (1996), pp. 177-214. Monroe, W.H., «Two medieval genealogical roll-chroniques in The Bodleian Library», *Bodleian Library Record,* 10 (1981), pp. 215-221.

[49] Di Mauro, A., «Un contributo alla mnemotecnica medievale: il "Compendium Historiae in Genealogia Christi" in una redazione pisana del XIII secolo», *Atti del III Congresso di Storia della Miniatura,* Cortona, 20-23 ottobre 1988, Firenze, 1992, pp. 453-467. Monroe, William H., «A Roll-Manuscript of Peter of Poitiers'Compendium», *Bulletin of Cleveland Museum of Art,* LXV (1978), pp. 92-107.

[50] Sheingorn, Pamela, «Appropriating the Holy Kinship. Gender and Family History», *Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society,* ed. Kathleen Ashley y Pamela Sheingorn, The University of Georgia Press, Athens and London, 1990, pp. 170-171.

de Cristo, mediante un esquema arbóreo que se afianzó en las artes figurativas a partir del siglo XII. La unión de estas dos tipologías iconográficas descritas se produjo con la aparición de códices jurídicos y la fusión de un esquema geométrico originario del mundo romano, sintetizado en dos imágenes: las *tabulae consanguineitatis y las tabulae affinitatis*[51].

El carácter utilitario de la genealogía se afirma en el dominio del derecho y de las pretensiones políticas, especialmente en Francia, donde estos debates genealógicos alcanzaron notorio protagonismo durante la Guerra de los Cien Años. En el caso analizado (fols. 174v-189v) el miniaturista ha optado por reproducir una abreviación de la crónica de los monarcas galos, titulada *Árbol de la genealogía de los Reyes de Francia*. Este tratado, conservado en una treintena de manuscritos, es el primero en incluir en su título la expresión «árbol genealógico», quizás porque su autor, un padre dominico, se adueñó de la imagen del árbol que asciende al cielo, metáfora muy utilizada por los predicadores del siglo XIII. A esta lectura simbólica se debe añadir el carácter sagrado otorgado a la monarquía a imitación de las genealogías bíblicas[52].

El texto comienza con un preámbulo que justifica los orígenes legendarios de la nación francesa. Bernard Gui, del mismo modo que otros historiadores anteriores, el primero de los cuales fue pseudo-Fredegario en el siglo VII, asocia el inicio de la dinastía real de Francia con la aparición del pueblo franco. Su versión se basa directamente en el *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (II, 66): después de la destrucción de la mítica ciudad de Troya, sus habitantes se aglutinaron en torno a Francion, nieto del rey Príamo, hijo de Héctor y otros alrededor de Turcus, descendiente de Troilo, el hijo menor de Príamo. Ambos fundaron la ciudad de Sycambria, en Panonia, pero debido a la presión del emperador romano Valentiniano, la abandonaron. Más tarde, los duques de los francos Marcomir y Genebaldus condujeron este pueblo a Germania, cerca del Rhin, instalándose en una región denominada «Franconia», desde la cual acabaron por dominar en diversas etapas la Galia[53].

---

[51] Carlino, Laura, *Cronache Universali in Rotulo nel Tardo Medioevo. La storia per immagini nel ms. 258 della Biblioteca statale di Cremona,* Istituto Poligrafico e zecca dello Stato, Roma, 1997, pp. 13 y ss.

[52] Klapisch-Zuber, Christiane, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire medieval de la parenté,* Fayard, 2000, pp. 174-176. *Ídem,* «La genèse de l'arbre généalogique», *L'arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Age,* Éditions Le Léopard d'Or, París, 1993, pp. 41-81. Martínez de Aguirre, Javier, «En torno a la iconografía de la familia en el Occidente medieval», *La familia en la Edad Media,* XI Semana de Estudios Medievales, Nájera, 2000, pp. 413-453.

[53] Lamarrigue, Anne-Marie, *Bernard Gui (1261-1331). Un historien et sa méthode,* pp. 435-439.

Esta leyenda se representa en la zona superior del folio, materializada a través de las imágenes de *Turchotus sive Torgotus* (Torcus) y *Francio*, duques de la ciudad de Sycambria (fig. 8). Bajo la inscripción *Arbor genealogie* se observa una doble construcción arquitectónica, rematada por sendos doseles de forma hexagonal que culminan en torrecillas circulares. Los doseletes se sustentan en tres esbeltas columnas helicoidales de color verde, verdaderos ejes imaginarios de la composición. Bajo estas estructuras arquitectónicas se acomodan las elegantes figuras míticas, origen de la genealogía de los reyes de Francia, identificados por las inscripciones rotuladas en las filacterias que les acompañan. *Turchotus* luce sobre su cabeza un tocado de color carmín, viste una bella jaqueta de color azul y unas calzas de tono verdoso, mientras sostiene un cetro en su mano derecha, atributo de poder regio. Franco se cubre con una suntuosa hopa de color carmín adamascada, cuyo envés coincide con el mismo tono del refinado sombrero que le cubre. Un cetro, de las mismas características que el anterior, legitima su categoría regia. Los dos personajes se inscriben en el interior de un espacio ficticio, aislado por un pequeño murete alzado frente al espectador, flanqueados por la siguiente inscripción: *«Civitas Sycambrie Turchotus sive Torgotus et francio fuerunt duces in prima fundatione civitatis sycambrie»* e *«Inicium francorum»*.

Sigue a continuación un prolijo título explicativo que justifica las directrices seguidas por el relato histórico. Por sus peculiaridades, parece inspirarse en un modelo anterior de la misma obra conservado en la Biblioteca Municipal de Toulouse (ms. 450, fol. 183v)[54]. En el espacio intercolumnar se observa la presencia de Marcomir y Genebaldus, duques de Sycambria, ciudad destruida por el emperador romano Valentiniano. Los antiguos duques se acomodan en el interior de un pretendido marco arquitectónico, sostenido en la zona central por una columna helicoidal más tosca que las descritas en la zona superior.

En el eje central de cada uno de los folios se despliega un árbol, interpretado en clave naturalista. Alrededor de este vástago vegetal y en el interior de espacios circulares, se ordenan los monarcas integrantes de esta genealogía. El primero de ellos es Faramundo, hijo de Marcomir,

[54] En la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 10126) se conserva un manuscrito con el texto de Bernard Gui, fechado en 1331. El carácter arcaico de los retratos y la cronología ha permitido afirmar que pudo ser un ejemplar original ofrecido por el autor a Felipe de Valois. Domínguez Bordona, Jesús, *Manuscritos con pinturas,* vol. I, Madrid, 1933, p. 299, n.º 734.

duque de la Francia oriental, quien en el año 420 fue elegido rey de los francos (fol. 174v) y el último, Felipe VII de Francia «Felipe VI de Valois»[55]. En los márgenes se disponen las reinas, santos u otros monarcas contemporáneos. Las líneas oblicuas se alejan del tronco con el fin de señalar visualmente los príncipes que no reinaron. Bernard Gui, abandonando el carácter continuo aportado por las Crónicas Universales, adapta su árbol genealógico al ritmo impuesto por la lectura de cada uno de los folios y el discurso cronológico, particularidad que supone un obstáculo para expresar de manera gráfica la continuidad dinástica[56].

Uno de los problemas latentes, manifiesto durante el proceso de elaboración de estas dinastías regias era el acceso al trono de Hugo Capeto, a raíz de la muerte, en un accidente de caza, del último monarca carolingio. La presencia de un rey usurpador, frente a la legitimidad dinástica encarnada por los descendientes de Carlomagno, exigía un esfuerzo por parte de los historiadores que se veían obligados a justificar la ascensión de la dinastía capeta al trono de Francia. En el manuscrito estudiado, se opta por una solución observada en otros testimonios de la *Genealogia regum Francorumque* que consiste en reproducir en un mismo folio al emperador Lotario (fol. 183) y a su hijo Luis V (fig. 9). El texto afirma que la dinastía de Carlomagno no tenía descendientes y omite cualquier referencia respecto a Carlos de Lorena, hermano de Lotario, pretendiente a la corona. Bernard Gui ha eliminado a Hugo Capeto de la línea directa de los reyes de Francia y su imagen se aprecia en un pequeño medallón localizado a la derecha. En el folio siguiente (fol. 183v) (fig. 10) la legitimidad se instala de nuevo en la sucesión dinástica con Roberto el Piadoso, rey que aparece coronado, iniciando la tercera serie de los monarcas galos[57].

Las tres dinastías que configuran la genealogía de los reyes de Francia culminan en torno a tres figuras destacadas: el rey merovingio Clodoveo, considerado un nuevo Constantino por ser el fundador de la monarquía cristiana (fol. 176) (fig. 11), consecuencia de su matrimonio con la hija del duque de Borgoña; Carlomagno, el soberano modelo conver-

[55] Una composición similar se observa en un ejemplar de esta obra conservado en Cambridge (Corpus Christi College, ms. 45, part, I, fol. 33v). Stones, Alison, «Some Secular Illustrated Manuscripts in Cambrdige Collections», *The Cambridge Illuminations. The Conference Papers,* ed. Stella Panayotova, London-Turnhout, 2006, pp. 139-150.

[56] Gautier, Marc-Edouard, *Mille ans d'histoire de l'Arbre Généalogique en France,* ed. Ouest-France, Rennes, 2008, pp. 60-63.

[57] Beaune, Colette, *Le Miroir du Pouvoir,* ed. Hervas, París, 1989, pp. 146-150.

tido en emperador (fol. 180) (fig. 12) y Luis IX el rey santo, encarnación de un ideal cristiano (fol. 186) (fig. 13) que sintetiza la esencia de esta obra redactada por un padre dominico.

* * *

La lectura de los inventarios encargados por Pedro Martínez de Luna pone de manifiesto que la *Cronica Guidona* (Milán, Bibl. Ambrosiana ms. A 267 inf.) debió de ser iluminada en la fortaleza-palacio de Peñíscola, en un espacio temporal indeterminado, acotado entre la recepción e instalación de los volúmenes procedentes de la biblioteca emplazada en el palacio de Aviñón y el día 23 de mayo de 1423, fecha correspondiente al óbito de Benedicto XIII. Esta constatación vincula al códice analizado con el *scriptorium* asentado en Peñíscola y, en consecuencia, con otros ejemplares iluminados en este enclave, bajo los auspicios de un prelado que ya había desarrollado sus inquietudes artísticas en la ciudad papal del Ródano [58], creando una de las colecciones librarias más importantes de este período, equiparable a las de otros monarcas o aristócratas coetáneos [59]. Estas inclinaciones estéticas se reforzaron con la instalación del escritorio papal en el reino de Valencia, especialmente entre los años 1411 y 1413, situación silenciada por los catálogos papales, ya que del conjunto de libros inventariados en 1423, solo cuarenta y cuatro poseían escenas figuradas o historias, cantidad matizable, si te-

[58] Con respecto a las iniciativas artísticas, promovidas por Benedicto XIII en los territorios de la Corona de Aragón, *vide:* LACARRA DUCAY, María del Carmen, «El Papa Luna, la escultura y pintura», VI Centenario del Papa Luna 1394-1994, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución Fernando el Católico, Calatayud, 1996, pp. 177-188.

[59] En los últimos años han aparecido un conjunto de publicaciones que han esclarecido el atractivo panorama artístico aviñonés, durante los años del Cisma de Occidente. Las bases de estos estudios, dedicados a miniatura, fueron puestas por Otto Pächt y Marie-Claude Leonelli. Esta última investigadora dio a conocer manuscritos iluminados en Aviñón, centrados en un período cronológico que corresponde al último cuarto del siglo XIV, a través de una exposición llevada a cabo en 1978 y de varias fichas catalográficas elaboradas con motivo de la celebración de *Les Fastes du Gothique.* Otra de las personalidades clave, a la hora de establecer nuevas premisas, ha sido François Avril. Su tarea se ha centrado en la identificación de los diferentes lenguajes figurativos que configuraron el carácter cosmopolita de estas creaciones y el reconocimiento de personalidades artísticas de la categoría de Jean de Toulouse. Las aportaciones de Francesca Manzari han contribuido, de forma ejemplar, a la sistematización de este complejo panorama miniaturístico, con una importante monografía. PÄCHT, Otto, y THOSS, Dagmar, *Die Iluminierten Handschriften und Inkunabeln des Österreichischen Nationalbibliothek. Französische Schule I,* 2 vols., Viena, 1974. AVRIL, François, «Manuscrits à peintures d'origine française à la Bibliothèque Nationale de Vienne», *Bulletin Monumental,* 134-IV (1976), pp. 329-338. *Avignon 1360-1410. Art et Histoire,* ed. M.C. Leonelli (Avignon, Musée du Petit Palais, 1978), Aviñón 1978. LEONELLI, Marie-Claude, *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V* (París, 9 octobre 1981-1 février 1982), París, 1981, pp. 355-359, n.os 312-315. MANZARI, Francesca, *La Miniatura ad Avignone al tempo dei Papi,* Módena, 2006. La misma autora ofrece un estado de la cuestión en: *Contributi per una storia della miniatura ad Avignone nel XIV secolo,* pp. 111-140.

nemos en cuenta las problemáticas condiciones en las que fueron elaborados estos inventarios [60]. Mucho más complejo resulta reconocer cuáles fueron ilustrados en el retiro de Peñíscola, circunstancia que obliga a ser cautos ante este tipo de afirmaciones.

El volumen de las *Vitae Summorum Pontificum. Martinus Polonus, Crónica* (París, BnF, ms. latín 5142) se asocia con el escritorio situado en tierras valencianas. Este manuscrito, de factura homogénea, fue ilustrado con toda probabilidad por tres miniaturistas en dos fases diferenciadas: la primera realizada en Aviñón, en torno a 1400 y la segunda ejecutada por dos artistas, uno de ellos conocedor de las formas artísticas desarrolladas en el reino de Valencia [61]. Las tres campañas ilustrativas fueron realizadas sucesivamente por Sancho Gontier, religioso de origen español que había decorado un Pontifical para Benedicto XIII (París, BnF, ms. 968) [62]; un miniaturista anónimo versado en el lenguaje artístico de la Corona de Aragón, sobre el que nos detendremos más adelante, y Jean de Toulouse, artífice que trabajó, desde 1380, al servicio del papa Roberto de Ginebra continuando esta labor con su sucesor, Pedro Martínez de Luna [63].

A iniciativa de Benedicto XIII obedece la iluminación de un misal en dos volúmenes (Bibl. Vaticana, ms. lat. 4764 y 4765) relacionado, a causa de la lectura incompleta de sus emblemas heráldicos, con el pontificado de Pablo II. A este misal se suma un tercer volumen conservado en Montecasino (Archivio dell'Abbazia, ms. 539). De los tres códices,

---

60 Laguna Paul, Teresa, *La Biblioteca de Benedicto XIII,* pp. 84-85.

61 Avril, François, *et al., Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique,* pp. 112-114, n.º 123. *Ídem, Les Fastes du Gothique,* pp. 356-357, n.º 313. Planas, Josefina, *El esplendor del gótico catalán. La miniatura a comienzos del siglo XV,* Universidad de Lleida, Lleida, 1998, p. 53, nota 141.

62 Sus dieciocho miniaturas conectan estilísticamente con la *Cronica de Ptolomeo de Lucca* (París ms. latín 5126) y con buena parte de los manuscritos iluminados para Juan Fernández de Heredia. Este Pontifical había quedado inconcluso en la década de los años 1330-1340 y Sancho Gontier fue el miniaturista responsable de finalizar el aparato ilustrativo. Alexander, J.J.G., *Medieval Illuminators and their methods of Work,* Yale, New Haven, London, 1992, pp. 26-27, 69-71. Planas, Josefina, *El esplendor del gótico catalán…*, pp. 52-53. *Eadem, Vitae summorum Pontificum. Martinus Polonus. Cronica,* pp. 446-449, n.º 129. Otro miniaturista citado por la documentación es Bernardo de Benevento. Pansier, P., *Histoire du Livre et de l'impression à Avignon du XIV au XV siècle,* Aviñón, 1922, p. 21.

63 En esta ocasión Jean de Toulouse realizó su labor con la estrecha colaboración de un miniaturista de origen bohemio que ya había intervenido en el misal de Clemente VII (París, BnF, ms. lat. 848). Manzari, Francesca, «La miniatura ad Avignone nel XIV secolo», *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte.* 1300-1377, Turín, 1996, pp. 201-223. *Eadem, La miniatura ad Avignone...*, p. 275. Avril, François, *Le Livre de la chasse Morgan 1044, Gaston Febus: Le Livre de la chasse Morgan 1044,* The Pierpont Morgan Library, vol. 2, pp. 125-167.

solo el conservado en Montecasino y el Vat. 4764, de forma fragmentaria, se decoraron bajo el pontificado del Papa aragonés. El principal miniaturista es un artista de formación flamenca y su equipo, de menor categoría artística, se hace eco de sus propuestas, en sintonía con las formas expresivas del gótico internacional. Este factor diferencial indujo a creer que su iluminación había sido efectuada en la Corona de Aragón [64], pero en la actualidad Francesca Manzari ha modificado esta hipótesis original, para reconocer su factura aviñonesa y datarlo alrededor del primer decenio del siglo XV [65]. No obstante, la presencia de ilustraciones de las características de la Epifanía, situada en el frontispicio del misal conservado en la Biblioteca Vaticana (ms. 4764) (fol. 1) permiten plantear la presencia de un miniaturista de origen meridional.

Esta suposición parece cobrar consistencia cuando constatamos la existencia de un volumen de Preparación a la misa para uso del papa Pablo II conservado en la biblioteca capitular de Toledo (ms. 38.13) que responde a las mismas características de los anteriores, adquirido en Roma por el cardenal Lorenzana [66]. En su iluminación, ejecutada a instancias de Pedro Martínez de Luna, se detecta la presencia de Sancho Gontier (fols. 1 y 22v), intérprete virtuoso del lenguaje formal gestado en la península italiana, acompañado por un colaborador menos diestro detectado en dos iniciales iluminadas situadas en el primer folio, correspondientes a un Papa recitando las oraciones preparatorias para la misa y la vestición de ornamentos. El manuscrito quedó inacabado y a partir del folio 18v se asiste a un cambio en la concepción del códice, efec-

[64] MANZARI, Francesca, «De Avignone a Roma. Committenza e decorazione di alcuni codici liturgici», *Liturgia in Figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana,* a cargo de G. Morello y S. Maddalo (Ciudad del Vaticano), Roma, 1995, pp. 59-65. *Eadem,* «Commande episcopale et pontificale. Manuscrits avignonnais de la Bibliothèque Apostolique Vaticane», *Mémoires de l'Académie de Vaucluse,* s. VIII, VI (1997), pp. 29-36. Más complicaciones plantea la asociación de un Breviario en dos volúmenes (Bibl. Vaticana, Ross. Ms. 125), probablemente iluminado en Aviñón, que aglutina, a través de sus imágenes, un conjunto de influencias de diversa procedencia. De acuerdo con la opinión de Francesca Manzari, podría tratarse de un artista de formación septentrional (Gueldria) afincado en la ciudad papal, pero existen otras ilustraciones que parecen producto de un artista catalán. MANZARI, Francesca, *La miniatura ad Avignone…*, pp. 299-307. YARZA, Joaquín, «La miniatura del Renacimiento. Los territorios de la Corona de Aragón, 1400-1450 (la tendencia tardogótica)», *El Renacimiento Mediterráneo…*, p. 53. PLANAS, Josefina, «El estilo Internacional y la ilustración del libro en la Corona de Aragón: estado de la cuestión», Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar», n.º XCII (2003), p. 223.

[65] MANZARI, Francesca, *La Miniatura ad Avignone al tempo dei Papi,* pp. 294-299.

[66] De nuevo las certeras indicaciones del señor François Avril me han servido para advertir la existencia de esta obra, custodiada entre los fondos del archivo y biblioteca capitulares de la sede toledana. Por otra parte, también deseo expresar mi agradecimiento a don Ángel Fernández Collado por todas las facilidades de las que fui objeto durante mi breve estancia en el archivo capitular. JANINI, José, y GONZÁLVEZ, Ramón, *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la catedral de Toledo,* Toledo, 1977, pp. 143-144, n.º 130.

tuado por un miniaturista que reproduce las formas artísticas de la Corona de Aragón, seguramente cuando este ejemplar había sido desplazado hasta el reino de Valencia.

Otro manuscrito asociado con la biblioteca papal de Peñíscola, inventariado en 1429, es el texto de *Iohannes de Paguera Barcinonensis, Martyrologium* (París, BnF, ms. latín 7300 B) con introducción y complementos escritos en catalán. Se trata de una obra marginada por parte de la historiografía, quizás por ser producto de un miniaturista poco diestro [67].

En paralelo al testimonio aportado por estos ejemplares conservados y asociados al escritorio de Peñíscola, los cuadernos de cuentas de la tesorería papal, datados entre 1411-1413, contienen una serie de anotaciones precisas sobre las cantidades de dinero abonadas a los calígrafos e iluminadores que confeccionaban libros para el Papa. Entre los dieciocho escribas consignados, consta Antonio Sancho de Astigia *(Antonius Hyspanus),* autor del compendio histórico objeto del presente estudio, conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (ms. A 267 inf.) que había intervenido con anterioridad en la copia de otros volúmenes para Benedicto XIII, entre ellos la *Cronica de Ptolomeo de Lucca* (París, BnF, ms. latín 5126) (c. 1401), al final de cuyo texto caligrafió veinte versos en honor de Benedicto XIII o las ya citadas *Vitae Romanorum Pontificum* y la *Cronica* de Martín de Troppau (París, BnF, ms. latín 5142) [68].

Otro calígrafo destacado fue fra Guillem d'Alest, quien percibía un sueldo superior al resto de escribas y además, la cámara papal le pagaba el alquiler de una casa en el pueblo de Peñíscola, donde residía. Este último dato plantea la posibilidad de considerar a Guillem d'Alest, padre celestino, responsable de la escribanía papal [69].

Entre los *illuminatori librorum domini nostri pape* se verifica la presencia de cuatro miniaturistas, algunos conocidos gracias a la existencia de otros testimonios documentales que permiten reconstruir de forma

---

[67] Avril, François, *et al., Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique,* p. 112, n.º 122. Planas, Josefina, *La miniatura catalana del período Internacional. Primera generación,* tesis doctoral leída en la Universidad de Barcelona el día 4 de abril de 1992, vol. II, pp. 556-560.

[68] Figura citada en un documento fechado el día 31 de octubre de 1411. Perarnau, Josep, «Tres notes entorn de la Biblioteca papal. III "Scriptores (illuminatores) librorum domini nostri pape" a Peníscola, 1411-1413», p. 308.

[69] Perarnau, Josep, «Tres notes entorn de la Biblioteca papal. III "Scriptores (illuminatores) librorum domini nostri pape" a Peníscola, 1411-1413», pp. 307-311.

sucinta, su trayectoria profesional en la Corona de Aragón. A uno de ellos, Pere Metge, citado por la documentación *Petro Medici,* se le ha supuesto procedente del extranjero [70]. Otro miniaturista identificado es Pere Crespí, miembro de uno de los linajes más prestigiosos del reino de Valencia, oriundo de Altura, localidad próxima a Segorbe [71]. No obstante, el mejor considerado fue Pere Soler: su asignación diaria ascendía a cinco sueldos y dos dineros, estipendio superior al resto de iluminadores [72]. Esta diferencia salarial se explica por la fama que habría adquirido realizando un Breviario y un libro de oraciones para la reina María de Luna [73]. El aprecio de la realeza hacia su labor continuó con el advenimiento de la dinastía Trastámara iluminando, en colaboración con otro afamado miniaturista y pintor valenciano –Domingo Adzuara–, una *Summa predicabilium* para la reina María de Castilla, esposa de Alfonso el Magnánimo, en 1429 [74]. En este orden de cosas, cabe preguntarse qué papel desempeñaron estos ilustradores procedentes del clausurado escritorio papal en la decoración del Salterio-Libro de Horas de Alfonso V de Aragón (Londres, British Library, ms. Add. 28962) [75].

Este grupo de copistas e iluminadores desapareció en diciembre de 1413, a causa de las dificultades económicas que acuciaron a la curia cismática. Las razones no están plenamente justificadas, pero tratan de argumentarse en base a las costosas embajadas dirigidas al emperador Segismundo, el pago de cuantiosas cantidades monetarias a los agentes papales que actuaban en la península italiana y al encargo de regalos muy costosos, realizados entre 1414 y 1415, con la finalidad de contentar a la familia del monarca Fernando de Antequera, inversión desaprovechada porque al año siguiente el rey negó la obediencia a Benedicto XIII [76].

---

[70] Yarza, Joaquín, «La miniatura del Renacimiento. Los territorios de la Corona de Aragón, 1400-1450 (la tendencia tardogótica)», p. 60, nota 19.

[71] Ramón Marqués, Nuria, *El origen de la familia Crespí: iluminadores valencianos,* col. Estudios n.º 1, Segorbe, 2002, pp. 51-54. La autora elude cualquier cita documental que incida sobre la estancia de Pedro Crespí a las órdenes de Benedicto XIII en Peñíscola.

[72] Los iluminadores, del mismo modo que los escribas, poseían una vivienda entre las casas de la población. Perarnau, Josep, «Tres notes entorn de la Biblioteca papal. III "Scriptores (illuminatores) librorum domini nostri pape" a Peníscola, 1411-1413», p. 309.

[73] Javierre Mur, A.L., *María de Luna, reina de Aragón,* Madrid, 1942, p. 251, doc. LXXIV; p. 272, doc. CII.

[74] Villalba Davalos, Amparo, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV,* Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1964, pp. 75, 221, doc. n.º 33.

[75] Planas, Josefina, «Figlio d'Arte. Leonardo Crespi, miniatore di Valencia», Alumina. Pagine miniate, n.º 28 (2010), pp. 24-31.

[76] Perarnau, Josep, «Tres notes entorn de la Biblioteca papal. III "Scriptores (illuminatores) librorum domini nostri pape" a Peníscola, 1411-1413», pp. 310-311.

En el estado actual de nuestros conocimientos, resulta complejo barajar cualquiera de estos nombres con el miniaturista más importante de las *Flores Chronicorum* de Bernard Gui (Milán, Bibl. Ambrosiana, ms. A 267 inf.). A pesar de esta dificultad inherente, trataremos de contextualizar, mediante el análisis estilístico, el lenguaje formal de este artista en el panorama artístico de la Corona de Aragón. *A priori,* debemos reconocer que la creación del escritorio papal en Peñíscola no fue consecuencia de una ruptura drástica con respecto a la situación existente en Aviñón, sino fruto de un hiato temporal previo, inaugurado desde la precipitada salida de Pedro de Luna del palacio papal, hecho que tuvo lugar en 1403. Esta situación anómala, prolongada hasta 1410, facilitó el establecimiento de conexiones puntuales entre ambos centros de producción artística. Uno de los testimonios documentados corresponde al ya citado calígrafo Antonio Sánchez, pero existe constancia de la presencia de otros escribas, entre ellos Guillem Coma, quien en 1408 había copiado un misal para Benedicto XIII, durante los desplazamientos de este prelado por el sur de Francia. Tres años después, Coma aparece consignado entre la nómina de calígrafos que ejercían su profesión en el escritorio de Peñíscola [77].

En este escenario artístico, adquieren relevancia las noticias documentales referentes al destacado miniaturista y pintor Rafael Destorrents, *alias Gregori*. La primera remonta al mes de febrero de 1402 y se refiere a la transcripción de unos *Maitines* costeados por Pedro Martínez de Luna, cuando todavía residía en la sede pontificia, a orillas del Ródano. La segunda, fechada en 1408, alude a la adquisición de una serie de materiales empleados por este artista, con el fin de confeccionar refinados códices miniados, para el mismo cliente [78]. Estas noticias son relevantes por ofrecer datos desconocidos relativos a la biografía de este artista y, en concreto, por destacar el protagonismo de la ciudad papal en la penetración del gótico internacional en Cataluña, de la mano de Rafael Destorrents, uno de los miniaturistas más notables de principios del siglo XV que ejecutó encargos importantes para elevadas dignidades ecle-

[77] En mayo de 1414, cuando había desparecido este grupo de copistas, se le cita en calidad de beneficiado de la catedral de Girona. Perarnau, Josep, «Tres notes entorn de la Biblioteca papal. III "Scriptores (illuminatores) librorum domini nostri pape" a Peníscola, 1411-1413», pp. 307, 310, nota 11. Jullien de Pommerol, Marie-Henriette, y Monfrin, Jacques, *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñiscola,* vol. I, p. 60, nota 124.

[78] Jullien de Pommerol, Marie-Henriette, y Monfrin, Jacques, *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñiscola,* vol. I, pp. 60-61, notas 124 y 131, respectivamente.

siásticas y miembros de la monarquía [79]. Resulta plausible considerar que sería en esta ciudad donde Destorrents tendría la oportunidad de entrar en contacto con artistas del Norte de Francia o Gheldria, situación propiciada por el desplazamiento efectuado en 1395, de la denominada embajada de los tres duques integrada por Jean de Berry, el duque de Borgoña y el duque de Orleans. Sin olvidar que el anhelo por concluir el Cisma había incitado el envío de delegaciones diplomáticas ante el rey Carlos VI de Francia, integradas por dignatarios religiosos oriundos de la Corona de Aragón, afines a Pedro de Luna y a la corona, entre los que destaca el obispo de Barcelona Joan Ermengol [80]. A instancias de este prelado, Rafael Destorrents iluminó el Misal de Santa Eulalia (Barcelona, Arch. Capitular, ms. 116), uno de los manuscritos más relevantes del gótico internacional catalán [81]. No cabe duda de que estos viajes impulsaron el conocimiento, por parte de los artistas de la confederación catalano-aragonesa, de las nuevas aportaciones estilísticas gestadas en las cortes del país vecino. Los vínculos establecidos con promotores y obras elaboradas en el Norte de Francia, tamizadas a través de su paso por la ciudad del Ródano, legitiman la presencia de motivos y formas de más allá de los Pirineos en la iluminación del libro catalán, justificando su carácter vanguardista frente a la pintura sobre tabla, sin descartar otros cauces de comunicación más directos apuntados en publicaciones anteriores [82].

El espíritu nórdico y más en concreto flamenco, se observa en el lenguaje expresivo utilizado por el miniaturista más importante de las *Flores Chronicarum* (Milán, Bibl. Ambrosiana, ms. A 267 inf.). La personalidad de este artista se advierte con nitidez en el folio 174v, inicio del árbol genealógico de los Reyes de Francia. En este punto, las represen-

---

[79] Los monarcas de la Corona de Aragón adquirieron códices en Aviñón. En 1386 el duque de Montblanc, futuro rey Martín I de Aragón, encargaba la compra de manuscritos en esta ciudad con el fin de abastecer la recién creada biblioteca de la cartuja de Valldecrist. El mismo monarca, en 1406, escribía al papa Benedicto XIII solicitándole una compilación de Séneca, en dos volúmenes, de la que ignoramos si contenía imágenes miniadas. RUBIO I LLUCH, Antoni, *Documents per a l'estudi de la cultura catalana mig-eval,* vol. I, Barcelona, 1908, pp. 340-342, doc. CCCLXXX. JULLIEN DE POMMEROL, Marie-Henriette, y MONFRIN, Jacques, *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñiscola,* vol. I, p. 61.

[80] VIELLARD, J., y MIROT, J., «Inventaire des lettres des Rois d'Aragon a Charles VI et à la cour de France conservés aux archives de la Couronne d'Aragon a Barcelona», *Bibliothèque de l'École des Chartes* (1942), pp. 131-132, n.os 121-123-124 y 125.

[81] PLANAS, Josefina, «El Misal de Santa Eulalia», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»,* n.º XVI (1984), pp. 33-62.

[82] Esta hipótesis la habíamos avanzado en un estudio publicado en 1984, opinión que volvíamos a repetir en un artículo posterior. PLANAS, Josefina, «El Misal de Santa Eulalia», pp. 33-62. *Eadem,* «Recepción y asimilación de formas artísticas francesas en la miniatura catalana del estilo Internacional y su proyección en el reino de Valencia», *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte (CEHA),* Mérida, 1992, pp.119-127.

taciones de Turchotus y Francio alcanzan unas elevadas dosis de refinamiento, manifiestas en la elegancia típicamente cortesana de los dos personajes y en la lujosa indumentaria que les arropa, inspirada en modelos aristocráticos creados en las cortes septentrionales del país vecino. La existencia de sendos doseletes arquitectónicos, rematados por torres prismáticas, dirige nuestra atención hacia los Países Bajos del Sur, ámbito donde un reducido número de iluminadores aplicó este recurso compositivo, alrededor de 1400. Entre ellos se identifica al denominado maestro de Ushaw y al conjunto de miniaturistas que integran el denominado «Grupo de los baldaquinos rosas». Los orígenes del tema hunden sus raíces en el área septentrional francesa para ser adaptado por la miniatura flamenca, en una fase previa al naturalismo simbólico desarrollado por los hermanos Van Eyck [83].

El resto de ilustraciones son producto de un miniaturista menos hábil en el manejo de los pinceles, que traduce a formas más reductivas el lenguaje representativo utilizado por parte del iluminador más importante, inmerso en un ambiente cosmopolita, en consonancia con la pluralidad de propuestas artísticas observadas en Aviñón (fig. 14).

El segundo miniaturista plantea analogías con la segunda personalidad artística que decoró las *Vitae summorum Pontificum. Martinus Polonus Cronica* (París, BnF, ms. latín 5142), perceptible en el folio 102, marco representativo ceñido en torno a una letra capital que encabeza la carta dirigida por San Jerónimo al papa Dámaso (fig. 15). En el campo de la inicial, el traductor de la Vulgata, entronizado, extrae la espina clavada en una de las patas del legendario león. La letra, rodeada mediante una orla formada por hojas de acanto, presenta afinidades con las ilustraciones que decoran el texto de Juan de Gales *Summa Collectionum, sive communiloquium; Breviloquium de virtutibus antiquorum principum ad philosophorum* (Palermo, Bibl. naz. XIII, fol. 15) [84].

Las analogías descritas permiten afirmar que este manuscrito fue iluminado en el escritorio de Peñíscola, aunque no se descarta la posibilidad

[83] SMEYERS, Maurice, *Pre-Eyckian Manuscripts mass production and workshop practices I,* «Le dessin sous-jacent dans la peinture», Colloque IX, 12-14 septembre 1991, Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier (ed. Roger van Schoute y Hélène Verougstraete-Marcq), Louvain-la-Neuve, 1993, p. 59-73. *Ibídem, L'Art de la miniature flamande du VIIIè au XVIè siècle,* Leuven, 1998, p. 204.

[84] Esta asociación la habíamos efectuado con anterioridad en: PLANAS, Josefina, *Vitae summorum Pontificum. Martinus Polonus. Cronica,* pp. 446-449, n.º 129. En relación a las diversas fases de realización de este manuscrito se habían pronunciado previamente AVRIL, François, *et al., Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique,* pp. 112-114, n.º 123. MANZARI, Francesca, *La Miniatura ad Avignone…,* pp. 275-276.

de contemplar que hubiera sido iniciado en el Sur de Francia, por parte de un artista oriundo de la Corona de Aragón impregnado del ambiente cosmopolita generado en Aviñón. Resulta plausible considerar que este refinado miniaturista solo dejaría esbozada su tarea, en un momento político complejo que obligó a interrumpir la fecunda creación de libros miniados, como consecuencia de las intensas tensiones que enfrentaron a Benedicto XIII con los poderes civiles y religiosos contrarios a la obediencia.

La factura formal de las representaciones figurativas comentadas, contrasta con el elevado nivel alcanzado por las formaciones fitomorfas del árbol genealógico que vertebran la serie dinástica de los monarcas franceses. Las raíces, el tronco, las ramas y las hojas de este árbol, simbolizado de forma constante entre los folios 174v y 189v (fig. 16), sugieren elevadas cotas de verismo y una calidad representativa equiparable a la decoración marginal de obras como el denominado *Pontifical de Gerona* (Girona, Archivo Capitular, ms. 10) costeado entre los años 1409-1415 por el obispo Castellar (figs. 17 y 18). En el Pontifical del obispo gerundense la ornamentación de signo naturalista presenta similitudes con otros códices iluminados en el área oriental francesa, zona geográfica que estuvo en contacto con las experiencias formales lombardas. Los modelos gestados en el valle del Po, moldeados a través de diversos enclaves franceses de las características de Aviñón, desembocaron por una parte en el Norte de Francia y los Países Bajos del Sur, generando el naturalismo simbólico de la pintura flamenca tardo-gótica, y por otra, penetraron en Cataluña para arraigar en el lenguaje figurativo correspondiente a la segunda generación del gótico internacional, en ejemplares de la envergadura del *Salterio-ferial y Libro de horas,* decorado por Bernat Martorell y un miniaturista anónimo (Barcelona, AHCB, ms. A 398) (fig. 19)[85].

En definitiva, con estas últimas palabras deseamos destacar que se ha rescatado del olvido un manuscrito promovido por Pedro Martínez de

[85] Esta corriente naturalista se reproduce en otras disciplinas artísticas. Existe un testimonio significativo representado en un paramento de altar que reproduce la Resurrección de Cristo (Girona, Museo de Bellas Artes, principios del siglo XV), procedente de la iglesia de San Félix de la misma ciudad. Otra obra que materializa esta aproximación empírica a la vegetación es un frontal de altar, conservado en una colección privada, costeado por la reina María de Luna y su esposo Martín I de Aragón, del que solo existe constancia fotográfica (Arxiu Mas, n.º digital IM.0419006). PLANAS, Josefina, «Le Pontifical de Gerone. La seconde phase du style International en Catalogne», *Flanders in a European perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and abroad,* Peeters, Leuven, 1995, pp. 141-154. PLANAS, Josefina, «Bernat Martorell y la iluminación del libro: una aproximación al Libro de Horas del Archivo Histórico Municipal de Barcelona», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»,* XLVI (1991), pp. 115-142.

Luna, elaborado en el escritorio creado por este Papa en la fortaleza-palacio de Peñíscola, mediante la pluma de un calígrafo –Antonio Sánchez–, antiguo colaborador del pontífice desde su etapa aviñonesa. En la iluminación del códice custodiado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (ms. A 267 inf.) intervinieron dos personalidades artísticas: un miniaturista de la Corona de Aragón que había entrado en contacto con las formas «internacionales» presentes en la ciudad de Aviñón a fines del siglo XIV y una segunda personalidad artística que reinterpreta en clave reductiva las aportaciones del iluminador más cosmopolita. Ambos ilustraron un manuscrito misceláneo con las obras históricas de Bernard Gui que en la actualidad se convierte en el único testimonio conservado, de un ejemplar de estas características, realizado en la Corona de Aragón.

FIG. 1. Escena de dedicación. Juan XXII recoge la obra de Bernard Gui. *Flores chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum* (Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 267 inf., fol. 1) (segundo decenio del siglo XV).

FIG. 2. Emblema heráldico de Pedro Martínez de Luna (Benedicto XIII). Bernard Gui. *Flores chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum* (Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 267 inf., fol. 1) (segundo decenio del siglo XV).

FIG. 3. *Vitae Romanorum Pontificum* y la *Cronica* de Martín de Troppau. Jean de Toulouse (París, BnF, ms. latín 5142, fol. 232) (primer cuarto del siglo XV, 1410-1415?).

FIG. 4. Prólogo. Bernard Gui. *Flores chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum* (Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 267 inf., fol. 1) (segundo decenio del siglo XV).

Fig. 5. Detalle de la decoración marginal. Bernard Gui. *Flores chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum* (Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 267 inf., fol. 1) (segundo decenio del siglo XV).

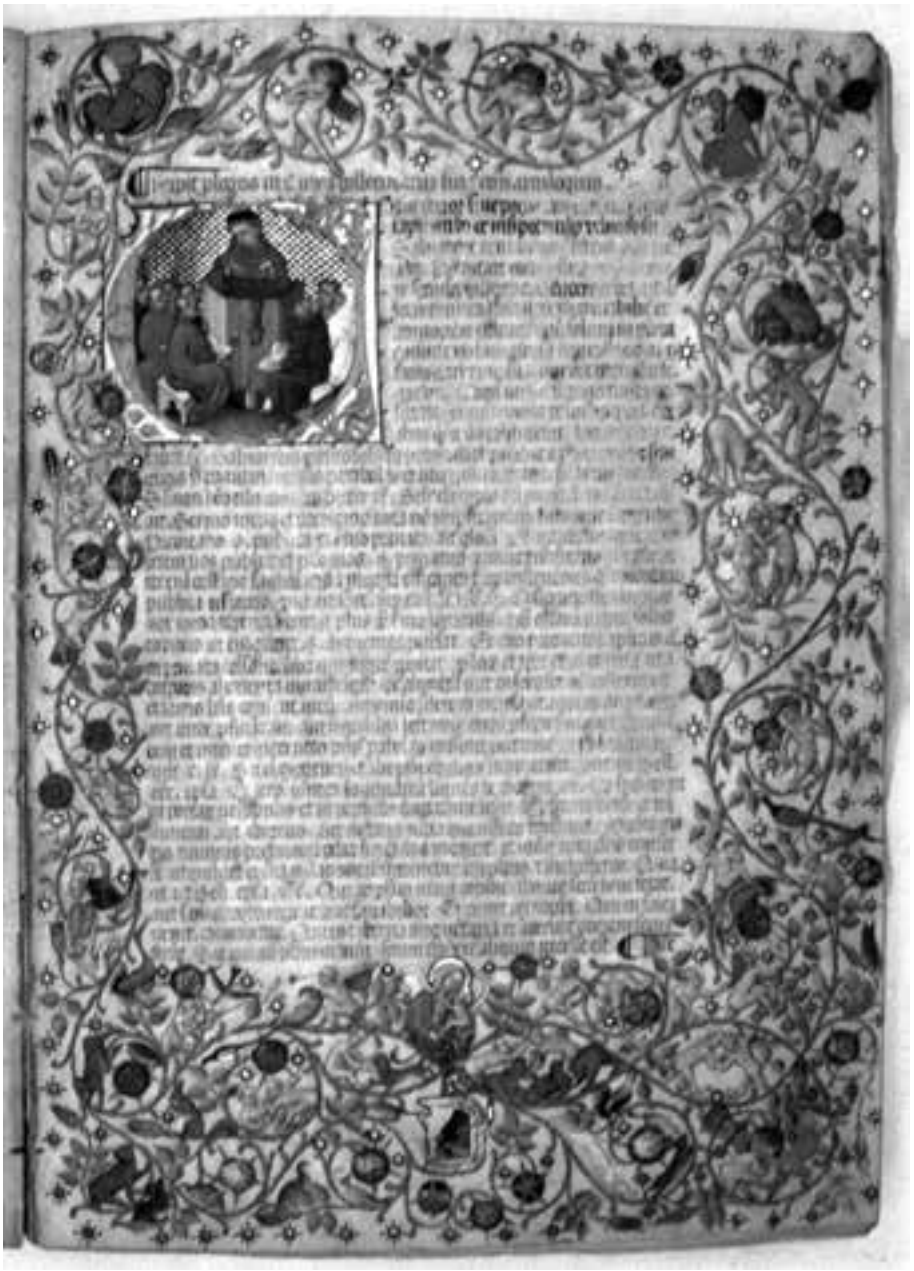


Fig. 6. Juan de Gales. *Summa Collectionum sive communiloquium; Breviloquium de virtutibus antiquorum principum ac philosophorum* (Palermo, Bibl. naz. ms. XIII. F. 15, fol. 15) (primer decenio del siglo XV).

FIG. 7. Escena de dedicación. Juan XXII recoge la obra de Bernard Gui (detalle). *Flores chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum* (Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 267 inf., fol. 1) (segundo decenio del siglo XV).

Fig. 8. Torcus y Francio, duques de la ciudad de Sycambria. Bernard Gui. *Flores chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum* (Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 267 inf., fol. 174v) (segundo decenio del siglo XV).

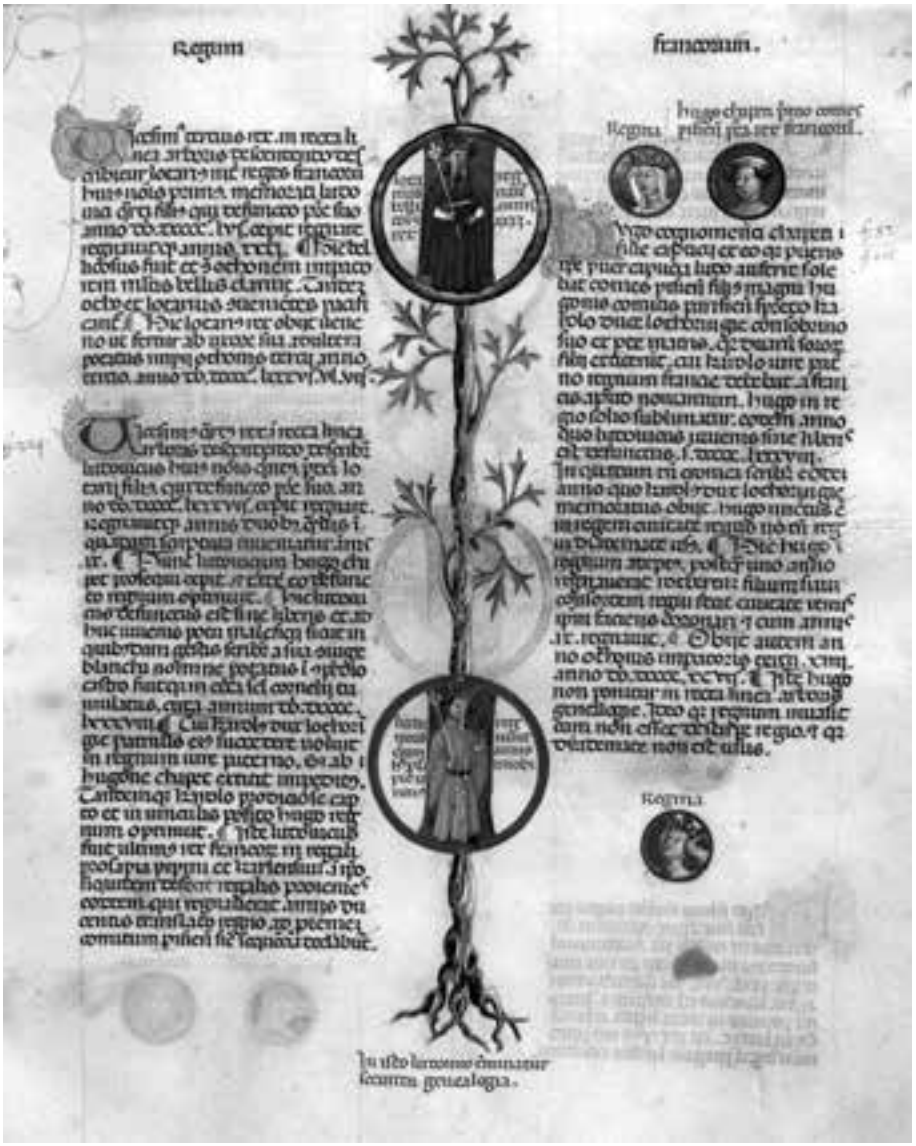


FIG. 9. El emperador Lotario (fol. 183) y su hijo Luis V. Bernard Gui. *Flores chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum* (Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 267 inf., fol. 183) (segundo decenio del siglo XV).

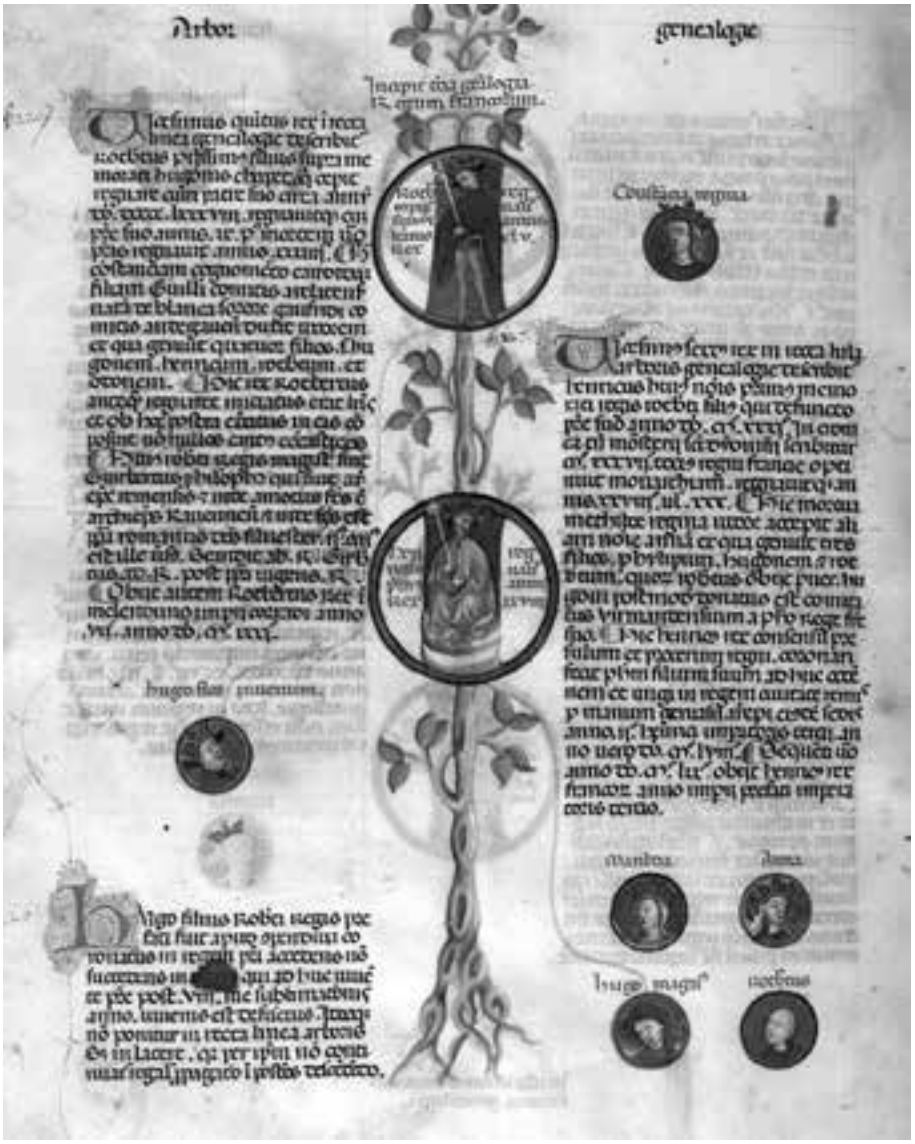


FIG. 10. Roberto el Piadoso. Bernard Gui. *Flores chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum* (Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 267 inf., fol. 183v) (segundo decenio del siglo XV).

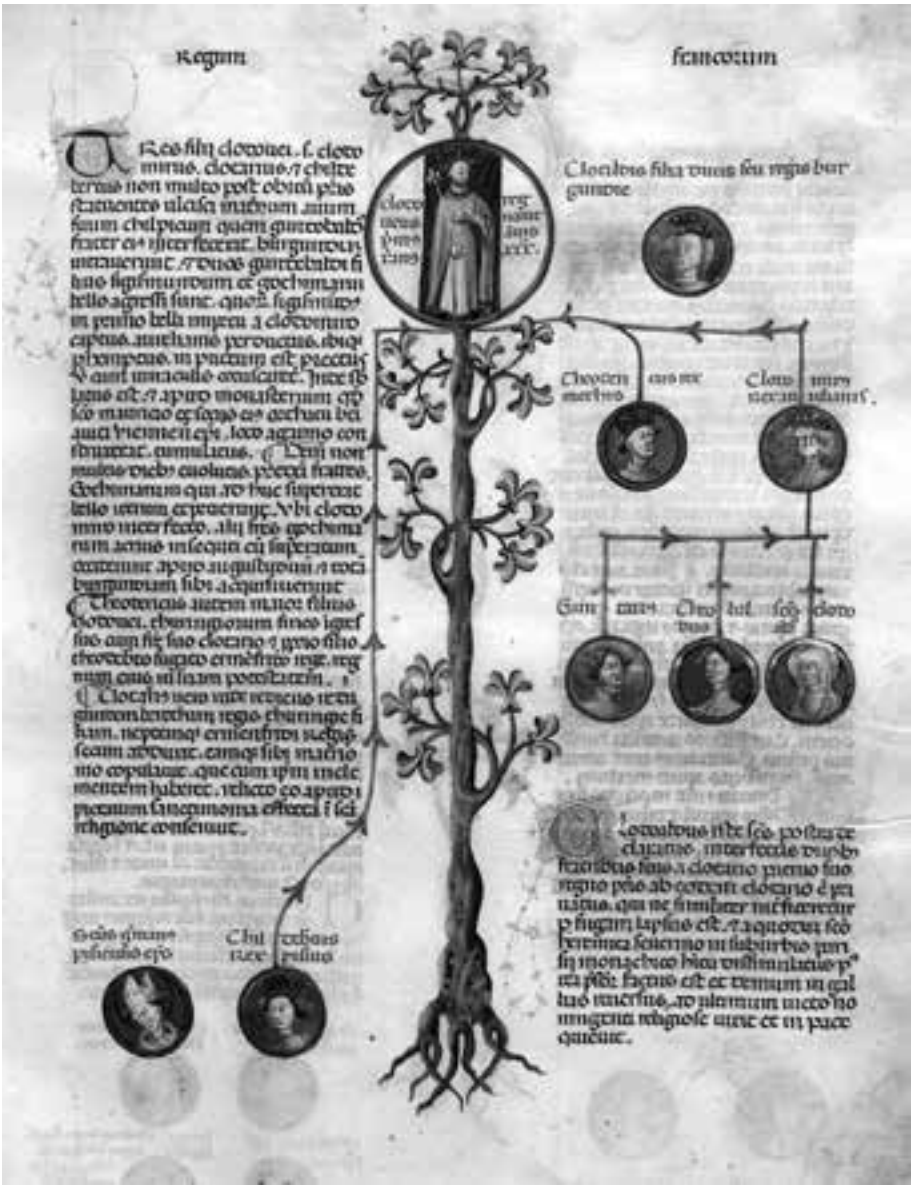


FIG. 11. Clodoveo. Bernard Gui. *Flores chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum* (Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 267 inf., fol. 176) (segundo decenio del siglo XV).

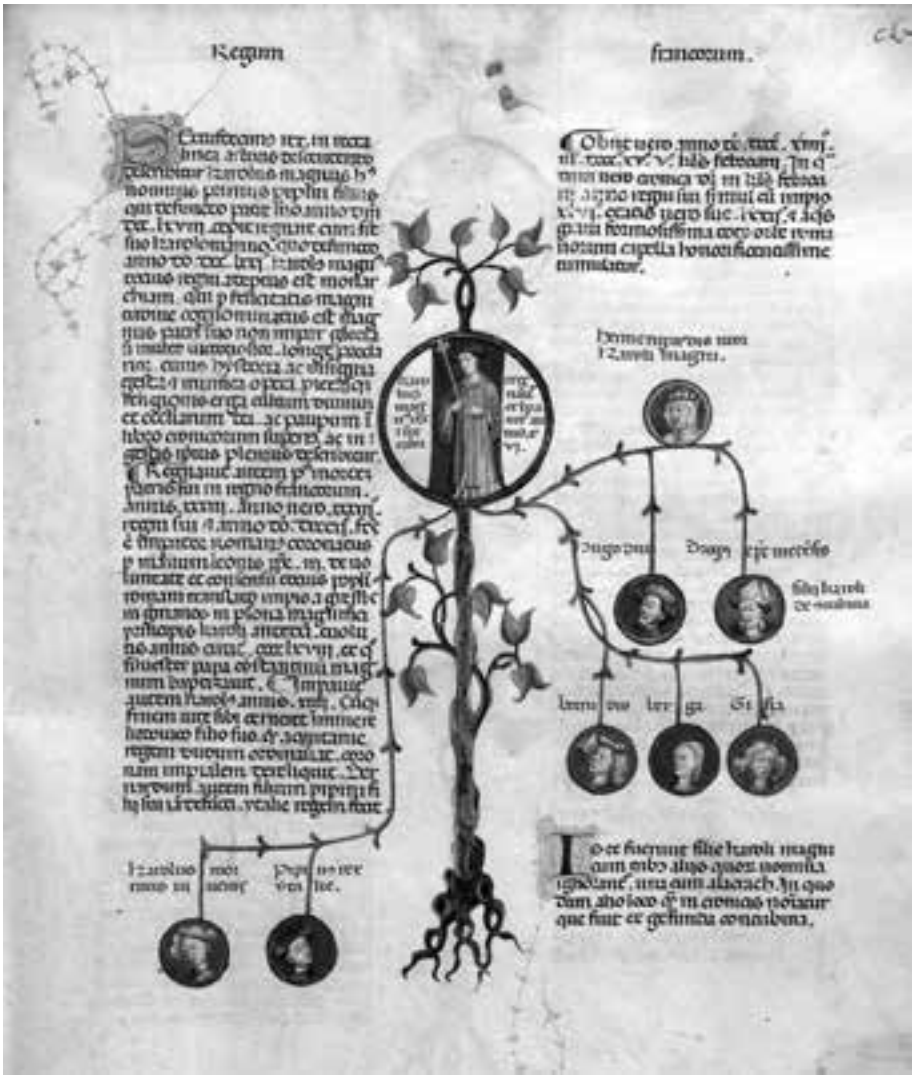


FIG. 12. Carlomagno. Bernard Gui. *Flores chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum* (Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 267 inf., fol. 180) (segundo decenio del siglo XV).

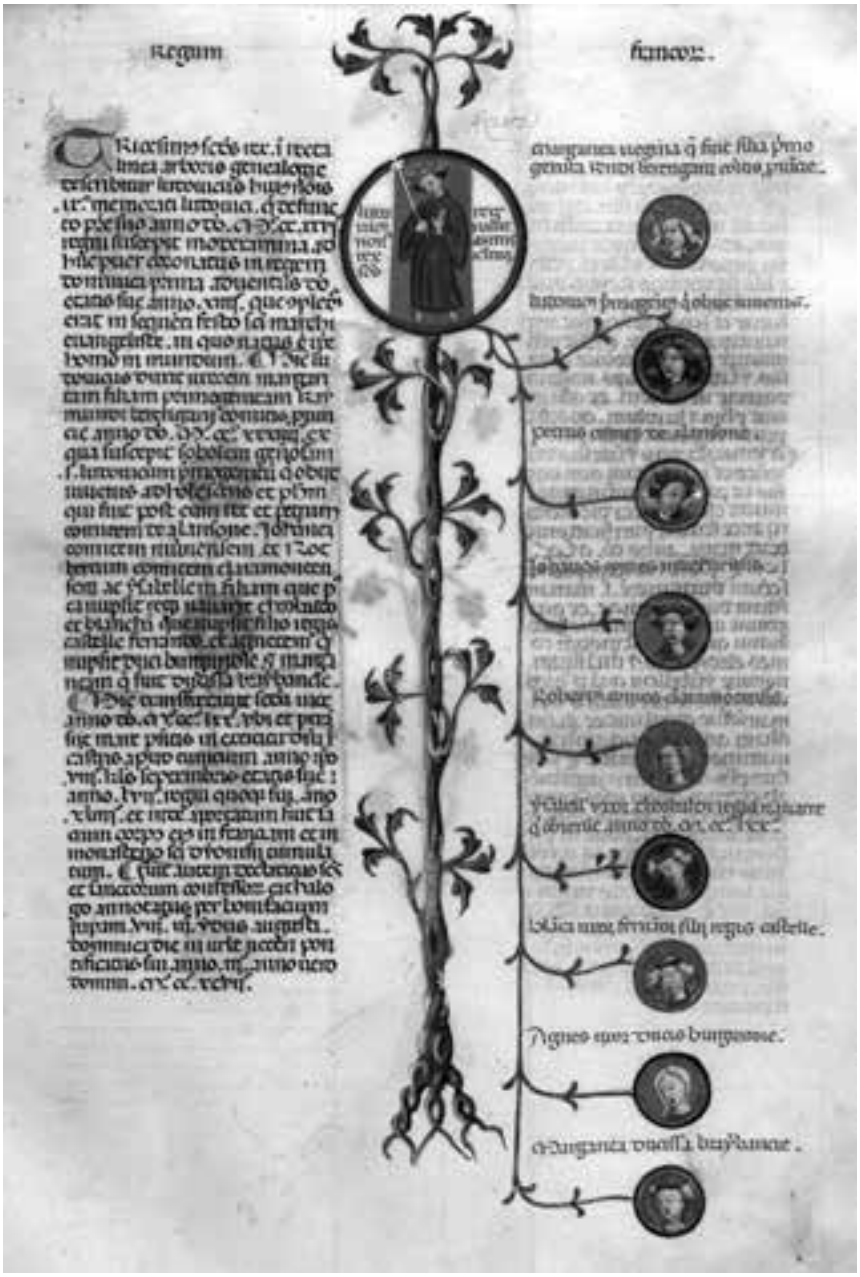


Fig. 13. Luis IX el Santo. Bernard Gui. *Flores chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum* (Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 267 inf., fol. 186) (segundo decenio del siglo XV).

FIG. 14. Felipe VII «Felipe VI de Valois». Bernard Gui. *Flores chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum* (Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 267 inf., fol. 189v) (segundo decenio del siglo XV).

FIG. 15. San Jerónimo. *Vitae Romanorum Pontificum* y la *Cronica* de Martín de Troppau. (París, BnF, ms. latín 5142, fol. 102) (primer cuarto del siglo XV, 1410-1415?).

Fig. 16. Childerico. Bernard Gui. *Flores chronicorum catalogus pontificum romanorum. Catalogus imperatorum Romanorum. De originis prima Francorum* (Milán, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 267 inf., fol. 175v) (segundo decenio del siglo XV).

FIG. 17. *Ordo ad recipiendum prelatum*. *Pontifical de Gerona* (Girona, Archivo Capitular, ms. 10, fol. 323v) (1409-1415).

Fig. 18. *Ordo ad recipiendum reginam vel principissam processionaliter. Pontifical de Gerona* (Girona, Archivo Capitular, ms. 10, fol. 325v) (1409-1415).

FIG. 19. Detalle de la decoración marginal. Salmo 38. *Salterio-ferial y Libro de horas*. Miniaturista anónimo colaborador de Bernat Martorell (Barcelona, AHCB, ms. A-398, fol. 32) (c. 1444).

Obra escultórica de Agustín Querol en el Museo de Historia de Tarragona*

Ramón Ribera Gassol
Historiador del Arte

Resumen

El Museo de Historia de Tarragona conserva en sus colecciones un pequeño grupo de esculturas realizadas por el destacado artista de la segunda mitad del siglo XIX Agustín Querol Subirats, las cuales son objeto de estudio en el presente artículo.

Abstract

The Tarragona Museum of History preserves in its collections a little group of sculptures maked by the distinguished artist in the middle of 19th century Agustin Querol Subirats, which are object of study for the present article.

Agustín Querol. Notas biográficas

Agustín Querol Subirats (Tortosa, 1860-Madrid, 1909) estudió en su ciudad natal con el escultor Ramón Cerveto, con dieciocho años se fue a ampliar su formación a Barcelona, estudiando en la llamada Escuela de «Llotja», y empezó a trabajar en el taller del escultor Domingo Talarn, y posteriormente en el de los hermanos Agapito y Venancio Vallmitjana. Consiguió dos pensionados para estudiar en Roma (1884-1887 y 1889-1891), de retorno a España, se establece definitivamente en Madrid, donde obtuvo la protección del político Antonio Cánovas del Castillo; con sus grandes dotes escultóricas enseguida consiguió numerosos encargos tanto públicos como privados, y también en América del Sur, Filipinas y Cuba, que le proporcionaron premios y prestigio; aparte de su oficio de escultor, también se dedicó a otros negocios, y a la literatura, al teatro

* Agradecimientos: Cristòfol Salom (Museo de Historia de Tarragona), Elena Virgili (Hemeroteca Municipal, Tarragona), Mercè Doñate (Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona), Leticia Azcue (Museo Nacional del Prado, Madrid), Rosa Cardero (Servicio de Patrimonio Histórico, Comunidad de Madrid), José María Palencia (Museo de Bellas Artes, Córdoba), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), María del Carmen Duque (Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife), Real Academia de la Lengua Española (Madrid), Subastas Goya (Madrid).

y también a la política, fue diputado a Cortes. Murió joven, a los 49 años. Su obra se insiere dentro del movimiento ecléctico, que combina el clasicismo, el realismo, el neobarroquismo y el modernismo; le influyeron los escultores alemanes Begas, Eberlein y Benk, el francés Auguste Rodin y los italianos Monteverde, Zanelli y Bistolfi.

Obras destacadas: *La Tradición* (1884), *Mater Dolorosa, El Vencido de Hoy* (1887), Busto de M. Buterfield (1889), *Sagunto* (1888), *Tulia,* Monumento del Almirante Méndez Núñez (Vigo, 1890), Busto de la Reina regente María Cristina de Habsburgo, Monumento a los Bomberos (1892, La Habana, Cuba), Monumento a Legazpi y Urdaneta (1893, Manila, Filipinas), Mausoleo de Antonio Cánovas del Castillo, Basílica de la Virgen de Atocha, Madrid (1903), Sepulcro de Pío Bermejillo, Iglesia de San Severino, Balmaseda (1905), Frontón de la Biblioteca Nacional, Madrid (1892-1903), *Moisés y las Leyes* (Palacio de Justicia, Barcelona), Monumento al poeta Francisco Quevedo, Madrid, Monumento al Coronel Francisco Bolognesi (1902, Lima, Perú), *La Cigarra* (1901), Monumento a doña Casilda Iturrízar (1906, Bilbao), Panteón Señora Luisa Sancho Mata (Cementerio de San Isidro, Madrid), Monumento a los Sitios de Zaragoza (Zaragoza), Busto de San Francisco de Asís, etc.

Obras en el Museo de Historia de Tarragona

El origen del Museo de Historia se inicia el año 1957 con la creación del Museo de la Ciudad, que estaba situado en la llamada «volta romana» (plaza del Pallol), en el cual se exponían todo tipo de objetos vinculados a la historia de la ciudad de Tarragona. Actualmente tiene su sede central en la Casa Castellarnau (la cual fue propiedad de una familia noble), el itinerario expositivo se divide en tres grandes ámbitos: la colección de Juan Molas Sabaté, formada por material arqueológico, etnográfico, cerámica, armas y numismática; piezas procedentes del antiguo Museo de la Ciudad; donaciones (destacan los legados de Sánchez Camargo, Antonio Quintana, Ferrer Janini, Nadal Malé) y adquisiciones. El museo además administra toda una serie de edificios de la ciudad de alto interés artístico y que son visitables: Casa Canals (casa que perteneció a una familia noble), el Circo romano, el Fórum de la Colonia, el Fórum Provincial, La Pedrera romana del Mèdol, el Anfiteatro romano, el Acueducto del Francolí, las Murallas y la Volta del Pallol.

En la colección de escultura, se conservan diez obras de pequeño formato realizadas por Agustín Querol, nada más hay una firmada, de las

cuales se desconoce por el momento en qué año ingresaron, y de qué manera (donación, adquisición, etc.); a continuación las describimos, comentar que al final de cada obra adjuntamos un apartado donde citamos algunas versiones o versión (en el caso de que haya) que realizó el propio escultor sobre la misma escultura, y que hemos podido localizar en museos, instituciones, colecciones privadas y en el mercado del arte, no siendo una búsqueda exhaustiva.

Niño de pie (fig. 1)
Núm. inv. MHT-4926.
Yeso.
50 × 33 cm.

Niño de pie (fig. 2)
Núm. inv. MHT-4018.
Mármol.
50 × 33 cm.

Las dos versiones pertenecen a uno de los dos niños desnudos que permanecen de pie del grupo escultórico *La Tradición* y que el escultor realizó en yeso el año 1884 cuando estaba pensionado en Roma. De ella realizó otros ejemplares con diferentes materiales, obteniendo varios premios en diversas exposiciones de Bellas Artes; la realizada en 1884 fue adquirida por Real Orden de 19 de julio de 1887 por el Estado Español y depositada en el Museo del Prado.

Versiones:

–Núm. inv. E-947. Mármol. 60 × 50 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. Adquirido por el Museo de Arte Moderno de Madrid el año 1948, desde el año 1992 está en depósito (núm. inv. 200318) en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona).

–Mármol. Club o Casino Español, Buenos Aires.

Proyecto del Monumento a Francisco Quevedo (fig. 3)
Núm. inv. MHT-453.
Yeso.
93 × 47 cm.

Boceto para el monumento que se erigió en Madrid en honor al escritor y poeta del Siglo de Oro Francisco Quevedo, actualmente ubicado en la plaza llamada Glorieta de Quevedo, la escultura del escritor está realizada en mármol, mientras que el pedestal está realizado en piedra

caliza blanca. Fue un encargo del Ayuntamiento de Madrid para conmemorar la mayoría de edad del rey Alfonso XIII. Junto con esta se erigieron otros tres monumentos dedicados a Lope de Vega, Agustín Argüelles y Francisco de Goya, realizados por otros escultores, siendo los cuatro inaugurados en enero de 1902.

La figura del escritor está de pie, sujetando un libro con la mano derecha, mientras que la izquierda la tiene apoyada en la empuñadura de una espada y al mismo tiempo se sujeta la capa; en las diferentes caras del pedestal encontramos los altos relieves de la Sátira enlazada con la Poesía, la Historia y la Prosa; en la parte inferior una serie de relieves alusivos a algunas de sus obras escritas: *Poderoso caballero es Don Dinero, Vida de San Tomás de Villanueva, Historia de Marco Bruto* y el *Gran Tacaño.*

Versiones:

–En la Real Academia de la Lengua Española, se conserva otro ejemplar en mármol, de tamaño natural, de la figura de Francisco Quevedo.

Cabeza de mujer (fig. 4)
Núm. inv. MHT-460.
Yeso.
56 × 16 cm.

Cabeza de mujer (fig. 5)
Núm. inv. MHT-3122.
Mármol.
52 × 23 cm.

Las dos versiones representan la cabeza de una mujer joven, en posición ladeada, de apariencia delicada, con los ojos cerrados y el cabello recogido; se diferencian aparte del material en que están realizadas, por la base en que se sustentan respectivamente.

Versiones:

–Núm. inv. (CE.2623 E). Yeso patinado. 53,5 x 22 cm. Museo de Bellas Artes, Córdoba.

Se diferencia de las de Tarragona por las molduras que tiene en la base.

–Yeso. 48 cm. Firmada en el reverso. Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

–Núm. inv. 341. Mármol. 42 × 44 cm. 1890. Museo Pau Casals, El Vendrell (Tarragona).

La base es diferente con respecto a las versiones anteriores, el mármol está sin trabajar, como si la cabeza emergiese del bloque, podría tratarse posiblemente de la primera versión.

Busto de mujer (fig. 6)
Núm. inv. MHT-467.
Yeso.
47 × 27 cm.

Cabeza de mujer, girada hacia el lado derecho, con la boca abierta y expresión de horror y desesperación, los cabellos recogidos hacia el mismo lado derecho, del cual también emerge un fragmento de ropaje.

Podría tratarse de un boceto para la cabeza de la mujer, del grupo escultórico en mármol *Sagunto* (1888) que se encuentra en el Museo Nacional del Prado; el tema alude en el momento en que una madre se clava en el pecho un puñal, con el cual antes ya ha matado a su hijo, cuyo cuerpo reposa encima del suyo; el motivo de tal situación es que prefiere morir antes que rendirse y ser sometida por las legiones romanas.

Versiones:

En este caso, no es una versión similar, se trata de una cabeza femenina diferente (bronce), lo único que tienen en común es la posición de la cabeza y la expresión de la cara, también se atribuye como boceto para el mismo grupo escultórico, la documenta con reproducción gráfica José Luis Melendreras en su libro sobre Agustín Querol (pp. 96, 100, 101. Ver Bibliografía).

Busto de San Francisco de Asís (fig. 7)
Núm. inv. MHT-466.
Yeso policromado.
69 × 40 cm.

Busto de San Francisco de Asís (fig. 8)
Núm. inv. MHT-5954.
Bronce.
69 × 40 cm.

Efigies de San Francisco, barbado, con la capucha puesta, con los ojos mirando hacia el cielo, como si estuviese en éxtasis, del cuello le cuelga el cíngulo, el cual lleva anudada en diagonal una cruz.

Versiones:

–Una primera versión realizada el año 1892 en mármol.

–Versión de la Colección José Canalejas. Documentada por José Luis Melendreras.

–Núm. inv. AS01630. Yeso policromado. 55 × 27 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

–Yeso. 70 × 40 cm. Hospital de la Venerable Orden Tercera, Madrid.

–Terracota. 60 cm. Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

–Num inv. 0215. Bronce. 61 × 40 cm. Firmada. Fundación CAPA. Castillo de Santa Bárbara, Alicante.

–Núm. inv. E911. Bronce. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fue adquirida el año 2001. No lleva el crucifijo en el pecho.

–Bronce. 61 × 40 cm. Colección Particular, Madrid. Documentado por la Sección de Patrimonio Histórico. Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad de Madrid.

–Bronce. 44 cm sustentado por una base de mármol blanco. Firmada «A. Querol» (lado lateral derecho) y marca de fundidor «La Metaloplástica / Campins y Codina / Madrid». Se observa un pequeño fragmento de cíngulo, no lleva crucifijo. Lote 329. Subastas Goya, Madrid. Sesión 28 de febrero de 2006.

–Bronce. 37 cm sustentado por una base torneada de mármol negro, con decoración en la parte frontal en forma romboidal. Firmada «A. Querol» y marca de fundidor «Codina». Lleva cíngulo y crucifijo. Lote 449. Subastas Goya, Madrid. Sesión 10 de julio de 2009.

Entre ellas hay alguna diferencia, centrada básicamente en la parte de los hombros, el cíngulo, en algún caso la cruz y la base que los sustenta.

Busto de Baco (fig. 9)
Núm. inv. MHT-474 a.
Yeso policromado.
50 × 30 cm.

Inscripción en la parte frontal de la base «Bacchus».

Busto de Baco (fig. 10)

Núm. inv. MHT-474 b.

Bronce.

50 × 30 cm.

Firmada «A. Querol» en la parte inferior derecha.

Inscripción en la parte frontal de la base «Bacchus».

Efigies del dios Baco, barbado, cabellos ondulados, con corona de hojas de vid y expresión irónica. Reproducen el ejemplar en mármol, que presentó en la Exposición de Bellas Artes de Madrid del año 1901; esta iba situada encima de un pedestal decorado con hojas de vid y otros motivos que aludían al dios del vino. Fue reproducida en *La Ilustración Artística*. Núm. 1015, 10 de junio de 1901. Barcelona, pp. 380, 386, documentada por José Luis Melendreras (pp. 212-215).

Bibliografía

Azcue Brea, Leticia, «Escultores catalanes del siglo XIX en el Museo Nacional del Prado. Una primera aproximación», *Butlletí,* Museo Nacional de Arte de Cataluña, núm. 10, Barcelona, 2009, pp. 111-139.

El Museo de Historia de Tarragona, Edita Museo de Historia de Tarragona, 1989.

El siglo XIX en el Prado, Catálogo Exposición. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2007.

Escultura catalana del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Realismo, Catálogo Exposición. Fundación Caixa de Catalunya, Barcelona, 1989.

Gil, Rodolfo, *Agustín Querol,* Editores Sáenz de Jubera Hermanos, Madrid, 1910.

Guinda Pérez, Antonio, *Agustín Querol Subirats,* Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2009.

Melendreras Gimeno, José Luis, *Un gran escultor monumental del eclecticismo y modernismo español del siglo XIX: Agustín Querol y Subirats (1860-1909),* Edita José Luis Melendreras, Murcia, 2005.

Reyero, Carlos, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público. 1820-1914,* Editorial Cátedra, Madrid, 1999.

Ribera Gassol, Ramón, «*La Tradición*. Una obra del escultor Agustín Querol», *TAG. Revista del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Tarragona,* núm. 55, Tarragona, 2009, pp. 30-31.

Subirats Burgaya, Judith, *La escultura del siglo XIX en Cataluña,* Publicaciones de la Abadía de Montserrat, Barcelona, 1994.

FIG. 1. Niño de pie (Fotografía MHT).

FIG. 2. Niño de pie (Fotografía MHT).

Fig. 3. Proyecto del Monumento a Francisco Quevedo (Fotografía MHT).

FIG. 4. Cabeza de mujer (Fotografía MHT).

FIG. 5. Cabeza de mujer (Fotografía MHT).

FIG. 6. Busto de mujer (Fotografía MHT).

FIG. 7. Busto de San Francisco de Asís (Fotografía MHT).

FIG. 8. Busto de San Francisco de Asís (Fotografía MHT).

FIG. 9. Busto de Baco (Fotografía MHT).

FIG. 10. Busto de Baco (Fotografía MHT).

Ventura Rodríguez, el neoclasicismo y el protorromanticismo

José Luis Souto
Investigador independiente

Resumen

Ventura Rodríguez (1717-1785), figura historiográfica central de la arquitectura española del siglo XVIII, hizo una relectura de Bernini a la luz del tardobarroco cosmopolita importado para la corte por Felipe V, pero no llegó a asumir el pleno neoclasicismo ni se deslizó hacia posiciones protorrománticas, contra lo que pretende cierta crítica anglosajona desde una positiva reconsideración de la literatura española de la Ilustración, en una supuesta línea prerromántica, planteamiento que implica una errónea comprensión de lo que es mero producto de la cultura de la *sensibilité*.

Abstract

Ventura Rodríguez (1717-1785), a central historiographic reference of the Spanish architecture of the XVIII century, made a reinterpretation of Bernini's work following the tendencies of the cosmopolitan late baroque imported to the court by Philip V, but failed to assume full neoclassicism and neither slipped into a protoromantic positions, despite what some anglo-saxon critics pretend from a positive reconsideration of Spanish literature of the Enlightenment in an alleged preromantic line. That approach implies a misunderstanding of the outcomes arising from the sensibilité's *culture.*

En un contexto cultural y artístico periférico y provincial como el de la España de la segunda mitad del siglo XVIII, donde se extreman y agudizan las limitaciones de todo orden a partir de las cuales algunos autores han cuestionado la existencia de una Ilustración italiana, procede determinar hasta qué punto el arquitecto más característico y decisivo del período de Carlos III, Ventura Rodríguez, principal definidor del diseño académico-cortesano –y al directo servicio de las obras reales hasta 1760 en que, con el advenimiento del citado monarca, pasa a trabajar para diferentes instituciones públicas y personas claves de la cúpula social, como el infante don Luis de Borbón–, llegó a desplegar un lenguaje propia y rigurosamente neoclásico, lo que por otra parte

suscitaría el interrogante de sus posibles incursiones en el pre o protorromanticismo vinculado, a fines de la centuria, con la relectura crítica de la antigüedad.

Entramos así en algunas de las cuestiones centrales de la debatida Ilustración española, cuyos condicionantes socio-económicos y políticos, sistema de valores, códigos formales y símbolos definen un mundo en penoso esfuerzo por la homologación con las pautas transpirenaicas, lo que solo conseguirá tardía y asimétricamente, pues si en arquitectura se alcanzará el pleno neoclasicismo, aún en tiempos de Carlos III, con Juan de Villanueva, en escultura no se logrará hasta la etapa de Carlos IV, y ello a través de artistas establecidos en Roma.

Curiosamente, la reconsideración historiográfica operada en este campo no ha seguido la pauta habitual de la reescritura revisionista vindicativa posmoderna del arte español –así, respecto al barroco castizo o autóctono–, con su típica sustitución del modelo exterior por otro interior pretendidamente autónomo, lo que desemboca en una contradictoria y absurda inoperatividad, dada la intrínseca inconsistencia de la nueva norma, surgida objetivamente de la foránea, y que solo en ella encontraba asidero y justificación. Tanto en arquitectura como en literatura, la defensa no ya de un pre-romanticismo neoclásico español, sino incluso de un romanticismo adelantado a su época, no ha partido de un neonacionalismo posmoderno empeñado desde presupuestos criptopolíticos en promover la singularidad propia de cara a un canon tildado de arbitrario tras la proclamada defenestración de los grandes pensadores, sino del marco académico anglosajón, algunos de cuyos portavoces, azuzados por la necesidad de exaltar su objeto de estudio frente al panorama general europeo, y específicamente los referentes francobritánicos, tienden a desconcertantes revalorizaciones radicales de concretas fenomenologías españolas con el resultado de un insostenible desequilibrio puntual de las perspectivas globales de la época, pues se deja en pie el marco contextual, comparativamente atrasado, en que debieran insertarse tales hallazgos. Cumple, no obstante, señalar que, en el epígrafe del protorromanticismo, cuanto se ha escrito sobre arquitectura queda aún a considerable distancia de lo manifestado desde el hispanismo literario, cuyo enfoque crítico acaba confluyendo con el artístico en el examen de una problemática cultural común.

En cierto modo, el positivo planteamiento rupturista de Ventura Rodríguez articulado por críticos anglosajones viene a entroncar con la pro-

pia tradición historiográfica española, que desde los mismos días del arquitecto y a lo largo del siglo XIX –pese a las quiebras romántica y ecléctica–, y de gran parte del XX, mantuvo una imagen avanzada del maestro como hito de la renovación clasicista que solo cedió, desde el interior, cuando el afianzamiento de una metodología científica hizo insostenible tal mito frente al salto estilístico anglofrancés de mediados del XVIII.

Como señalan León Tello y Sanz Sanz [1], la fuente más importante para resolver la cuestión de la visión contemporánea española de Ventura Rodríguez es el *Elogio* de Jovellanos, quien sitúa la verificación de la restauración de la buena arquitectura en ese momento central de la centuria por efecto de la magna obra del Palacio Real Nuevo de Madrid y de la acción de la flamante academia de San Fernando, en cuya coyuntura emerge el maestro como restaurador de la pureza clásica no sobre la base de la influencia extranjera, sino de su estudio de antecedentes hispánicos entre los que destacan, en el siglo XVI, Toledo, Villalpando y Herrera, mientras que –mediatizado el apologeta por Milizia– Juvarra habría sido poco amigo de los principios de sencillez, unidad y corrección. Lleva así a cabo el político y polígrafo Jovellanos, máxima pluma de la Ilustración española, una injusta y calculada operación de escamoteo y falsificación de la verdad mediante la cual, eliminado el Juvarra que bajo Felipe V había impuesto el tardobarroco cosmopolita clasicista en Madrid, y del que bebía directamente Rodríguez, se hace de este el restablecedor del modelo clásico en directa relación no con otros focos foráneos, sino con un modelo renacentista español que, como sucede en las letras, pasa a ser el fundamento del prenacionalismo impulsado por la balbuciente burguesía.

Siguiendo esa línea de discurso, Ceán-Bermúdez [2] redondea la figura del «restaurador de la arquitectura española» diciendo que si, de un lado, examinó las obras romanas, árabes, góticas y renacentistas subsistentes en el país, estudió, de otro, estampas de todo lo antiguo y moderno bueno de Roma –donde nunca estuvo–, y ello sobre la base de profundos conocimientos de teoría del arte, mientras que a Villanueva le adjudica el mérito de «acabar de arraigar en el reino» ese buen gusto implan-

[1] León Tello, Francisco José, y Sanz Sanz, M.ª Virginia, *Estética y teoría de la arquitectura en los tratadistas españoles del siglo XVIII,* CSIC, Madrid, 1994, pp. 581-583.

[2] Llaguno y Amirola, Eugenio, y Ceán-Bermúdez, Juan Agustín, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración,* vol. IV, Imprenta Real, Madrid, 1829, pp. 237-264.

tado por Rodríguez. En plena revolución burguesa, y bajo la óptica integradora de una historia de la arquitectura española escalonada hasta la consolidación de la segunda restauración de las artes, o sea, hasta fines del siglo XVIII, José Caveda [3] reconoce que Rodríguez se colocó «á una altura á que jamas llegaron sus maestros, y á donde no pudieron seguirle despues sus discípulos é imitadores», como superador de «la manera encogida y minuciosa» de los anteriores reinados borbónicos, en pro de «un nuevo estilo, ménos varonil y severo que el de Toledo y Herrera; pero mas elegante y gracioso, mas delicado y gentil»; complementariamente subraya que Villanueva, «amigo de las formas griegas hasta donde las ideas entónces recibidas lo permitian, supo dar á sus edificios cierto aticismo, que grandemente los realza».

Aunque una vez más se hace hincapié en la cesura o solución de continuidad entre el tardobarroco cosmopolita cortesano internacional anterior y los modos de Rodríguez, se formula claramente, bajo un ángulo de distanciado eclecticismo decimonónico, una diferenciación entre la elegancia sin excesiva severidad de este sumo magisterio dieciochesco y el estricto neoclasicismo vilanovino. Desde la perspectiva del naciente historicismo, con sus indistintas apelaciones, dentro del común denominador clásico, a las alternativas renacentista e ilustrada, se percibía nuevamente, bajo un aplauso a Rodríguez cuyo entusiasmo no había enfriado el romanticismo, pues la admiración a su obra se imponía a la protesta por su barbarie como destructor de monumentos medievales, el trecho existente entre su elegancia cortesana –todavía afín a «la manera encogida y minuciosa» de los aclimatadores del tardobarroco cosmopolita– y el «aticismo» propiamente dicho.

Si la reivindicación de la Edad Media revoluciona el panorama de los siglos correspondientes, la historiografía romántica mantiene para el XVII y el XVIII los criterios de Ponz y Llaguno-Ceán, con especial hincapié primero en el Escorial y después en Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva [4]. El panorama crítico de la Edad Moderna es, pues, para los románticos, el mismo que para los ilustrados, con condena del barroco castizo y aplauso para el tardobarroco cosmopolita y el neoclasicismo,

[3] Caveda, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días,* Imprenta de Santiago Saunaque, Madrid, 1848, pp. 506, 508, 509, 517 y 518.

[4] Calatrava, Juan A., «La visión de la historia de la arquitectura española en las revistas románticas», en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX,* VII Jornadas de Arte, 22-25 de noviembre de 1994 (Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos, CSIC, Madrid), Editorial Alpuerto, S.A., Madrid, 1995, pp. 60-62.

no obstante los reproches por la alteración o erradicación de templos románicos o góticos. Pero el tardoneoclasicismo ecléctico que sobrevivirá a lo largo de todo el siglo XIX –y en buena parte del XX, para reaparecer irónicamente bajo la posmodernidad– no se reclama de Rodríguez, sino de Villanueva y sus seguidores. No ha habido historicismo inspirado en Ventura, cuyo diseño se prestaba tan mal a una interpretación ecléctica como el propio barroco y tardobarroco romano, a diferencia de lo ocurrido con el barroco francés o el alemán.

Según Otto Schubert [5] –cuyo análisis de la evolución del arquitecto y de sus opciones estilísticas sigue latente bajo todos los estudios posteriores–, Rodríguez fue la personalidad histórica más importante del desarrollo de la vida artística en España, donde su apuesta herreriana frente a lo extranjero le proporcionó una general admiración como perfeccionador de un proyecto nacional, pero a lo sumo cabe afirmar que, ligeramente adelantado a su tiempo, se distinguió por un hábil empleo del barroco vitrubiano, sentido con clásica sencillez no obstante algunos dejes churrigueresco, mientras que Villanueva, libre de tales ataduras, practicó un clasicismo bastante insípido, aunque con habilidad y destreza.

Con similar intención revisionista, pero desde el interior, en fecha tan indicativa de la codificación de un lenguaje nacionalista autárquico como el año 1942, un analista tan determinante de la historiografía arquitectónica española como Chueca Goitia [6], rechazando la suposición de Jovellanos de que Rodríguez se educara en el estudio de los monumentos romanos, medievales y modernos de la península, pues nunca adoptó un criterio historicista que por añadidura hubiera resultado tan impropio de esos años como de su personal carácter, afirma que Ventura fue artísticamente un discípulo de Juvarra y por ende un heredero directo de la escuela barroca romana, y no solo a mediados de siglo, cuando a propósito de la Santa Capilla de Zaragoza se reclama de Bernini, Borro-

[5] SCHUBERT, Otto, *Historia del barroco en España,* trad., Editorial Saturnino Calleja, S.A., Madrid, 1924, pp. 394, 395, 399, 404, 405, 407, 418, 428, 461 y 462.

[6] CHUECA GOITIA, Fernando, «Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana», *Archivo Español de Arte,* n.º 52, 1942, pp. 185-210; reproducido en Antonio Fernández Alba (com.), *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785),* cat. exp. (Museo Municipal, Madrid), Concejalía de Cultura, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1983, pp. 11-19, 22, 23 y 30-38; *Varia neoclásica. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia el día 24 de junio de 1973 con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari,* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1973, pp. 84 y 85; «Introducción a Ventura Rodríguez», en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785),* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1985, pp. 19, 23, 24 y 27; *Historia de la arquitectura española. Vol. II, Edad Moderna y Contemporánea,* Fundación Cultural Santa Teresa, Ávila (pero depósito legal de León), 2001, p. 559.

mini, Rainaldi y Fontana, sino a lo largo de toda su suave y hábil evolución en busca de una depuración acorde con los tiempos, y particularmente en lo más personal y espontáneo, ya que incluso en sus relativas desviaciones hacia otros modos y corrientes, ya avanzada su carrera, se percibe bajo esas obras frías, híbridas, esos ensayos rectificatorios, la lucha por asfixiar el propio numen, pues solo con Villanueva tiene lugar la introducción de un nuevo mundo de sentimientos y formas; en relación a la calificación de neoclásico, influida por cierta mitificación de su persona tras su muerte, Chueca sostiene en 1973 que, frente a las exageraciones de Ponz y Jovellanos, ya está aceptada la tesis de su plena adscripción al barroco tardío.

Discípulo de Chueca, Navascués Palacio[7] asocia a Ventura Rodríguez con Diego de Villanueva y José de Hermosilla como protagonistas del abandono no solo lento, sino también contradictorio, del lenguaje barroco cortesano de los primeros Borbones en dirección a lo que llama «arquitectura académica», a cuyo propósito habría que distinguir entre el acercamiento crítico de Diego de Villanueva al clasicismo y el meramente intuitivo de Rodríguez, que en los últimos años se empeña en abordar un diseño neoclásico sin poder evitar gestos de ascendencia barroca, al margen –por supuesto– de toda tentación protorromántica; no obstante lo anterior, Navascués, en otro momento, influido por el rupturista Reese, sostiene que Ventura «terminó haciendo proyectos neoclásicos, como el de la colegiata de Covadonga, acordes con el neoclasicismo internacional contemporáneo». Sambricio[8], subrayando que Rodríguez se aplica a un clasicismo culto ligado al barroco romano pero alejado del modo historicista, pues para él la historia no significa ruina clásica, sino reinterpretación de ese pasado próximo, indica, por una parte, que Ventura parece creerse a veces impulsor de un cambio de gusto y, por otra, que los ilustrados próximos a Aranda y Jovellanos rechazan la lección extranjera a favor de maestros locales cuya formación a menudo no traduce los ideales del momento, sin percatarse de que hay una genera-

[7] Navascués Palacio, Pedro, «Introducción al arte neoclásico en España», en Hugh Honour, *Neoclasicismo,* trad., Xarait Ediciones, Bilbao, 1982, pp. 14 y 20; «Ventura Rodríguez entre el barroco y el neoclasicismo», en Fernández Alba (com.), 1983 [nota 6], pp. 111-114,117, 118, 120, 122, 123, 125 y 126; «La formación de la arquitectura neoclásica», en *La época de la Ilustración,* vol. I, «El estado y la cultura (1759-1808)» (Historia de España fundada por Ramón Menéndez Pidal y dirigida por José María Jover Zamora, vol. XXXI, 1), Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1987, pp. 665-674.

[8] Sambricio, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración,* Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1989, pp. 155, 156, 158 y 159.

ción en contacto con los teóricos franceses. El desfase artístico de Rodríguez se inscribe, pues, en el cultural de sus mentores, como expresión arquitectónica oficial –primero en las obras reales, y tras 1760, fecha de su salida de palacio, al servicio de diversas administraciones públicas y altas personalidades– de una variante periférica de la ideología ilustrada.

Frente a estos enfoques interiores de moderada ambición interpretativa en su visión de Rodríguez como epígono del barroco romano y, directamente, del tardobarroco internacional trasplantado a España por la nueva dinastía, Kubler[9], de un lado, parece rebajar el peso de ese referente cortesano próximo cuando dice que el maestro abandona en 1755 las formas inspiradas en obras del norte de Italia y de gusto rococó, y, de otro, no solo destaca la contemporaneidad estética del arquitecto como estudioso de teóricos foráneos –concretamente Blondel–, sino que, aunque negándole implícita o tácitamente el carácter de neoclásico por su equilibrio entre la fórmula barroca y la pedantería rigorista, le reconoce, en la fachada de la catedral de Pamplona, de 1783, un *pathos* romántico; para Kubler, es difícil explicar el silencio de los conservadores del gusto arquitectónico entre 1770 y 1830 sobre el uso por Ventura de los miembros curvos y los soportes pareados que reprochaban a la detestable escuela borrominesca, inhibición quizá debida a que tales críticos no eran arquitectos. Pero la posibilidad de una diferenciada situación profesional o –dicho de otro modo– de un estatuto propio o autónomo en el crítico de arte no podía comportar ese riesgo de radical incomunicación o incomprensión. Como veremos, en la España ilustrada la teoría clasicista corre disociada de la arquitectura efectiva o práctica.

Frente a la afirmación de Chueca en 1973 de que estaba ya aceptada la plena filiación barroca tardía de Rodríguez, cambia radicalmente el panorama de su ejecutoria y significación con los complejísimos y ambiciosísimos estudios de Reese[10], quien forzando al máximo, con enorme aparato referencial, todos los límites interpretativos desde premisas de absoluta homologación entre el diseño arquitectónico español de la época

[9] KUBLER, George, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII* (Ars Hispaniae. Historia General del Arte Hispánico, vol. XVII), Editorial Plus-Ultra, S.A., Madrid, 1957, pp. 225, 226, 231, 235-238, 241, 242, 247, 248, 253 y 254.

[10] REESE, Thomas F., *The Architecture of Ventura Rodríguez*, Garland Publishing Inc., Nueva York, 1976, vol. I, pp. 5, 14, 56-63, 78, 88, 99, 100, 102, 106-109, 113, 121, 122, 125, 130, 137, 143-145, 150, 151, 154, 155, 158, 159, 166, 167, 170, 171, 173-176, 180-182, 190, 194, 195, 227-229, 236, 237, 253, 259, 265-267, 271, 284-287, 289, 290, 293-295 y 298-301; vol. II, pp. 172-174 –notas (IV) 7 y 8– y 381-387 –nota (VII) 13–. «Ventura Rodríguez, Jovellanos y Covadonga: proto-romanticismo en la España del siglo XVIII», *Archivo Español de Arte*, n.º 197, 1977, pp. 31-57.

y el modelo central francobritánico, no solo considera que Ventura llega a un perfecto conocimiento, entendimiento y asimilación del neoclasicismo europeo, sino que advierte en su fase final, concretamente en el proyecto para el santuario de Covadonga, de 1777 (*sic,* por 1779), una inflexión protorromántica que va mucho más allá de la expresión con que Kubler se refiere a la fachada de la catedral de Pamplona, pues ahora topamos con el prerromanticismo en pretendido sentido técnico.

No podemos por menos de calificar de sorprendente la postura de León Tello y Sanz Sanz, quienes, ante las diversas opiniones vertidas sobre el estilo de Rodríguez, apelan a las tesis de Jovellanos, es decir, a la teoría de que aquel efectuó la «restauración neoclásica» con la ayuda de Diego de Villanueva y de Ponz, lo que lleva a concluir que «en último término su ideología estética queda claramente vinculada al neoclasicismo y academicismo»[11]. Pero en historia del arte no cabe lo que podría llamarse, en términos jurídicos, interpretación auténtica, pues las denominaciones y consideraciones contemporáneas a los hechos, es decir, el concepto que los propios artistas tuvieran de su producción, no es dato determinante para la construcción crítica o científica del pasado.

La fijación de las sucesivas etapas que jalonan la ejecutoria artística de Rodríguez se solapa con la posición historiográfica sobre el carácter avanzado o retardatario de su obra. Según Kubler no es fácil sentar períodos, pues su temprana formación «rococó» nunca se esfuma completamente. Más aún, la ausencia de una neta opción neoclásica en un contexto arquitectónico donde a las resistencias barrocas más tradicionalistas o locales se añadían las del código tardobarroco cortesano sobre el horizonte histórico de una norma renacentista relativamente autónoma y que, lastrado por la atipicidad de un supuesto «humanismo cristiano», no implicaba ningún debate acerca de la antigüedad, ni, consiguientemente, una inquietud prearqueológica, hace que la trayectoria de Rodríguez degenere en una confusión de citas sin claro hilo conductor y tan caracterizada por la ambigüedad como por las contradicciones o retrocesos. Schubert escalona tres momentos estilísticos: el barroco, con el grandioso efectismo teatral de la iglesia madrileña de San Marcos, de 1749-1753; el clasicista, representado por la Santa Capilla de Zaragoza, de 1750; y el herreriano, a partir de 1760, cuya mejor manifestación sería el convento de los Agustinos Filipinos de Valladolid, de

[11] León Tello y Sanz Sanz, 1994 [nota 1], pp. 570-574 y 581-583.

1759; pero a continuación agrega tres grupos de proyectos en los que se difumina la impronta estilística: el de las fachadas en edificios medievales, ejemplificado por la de la catedral de Pamplona, realización calificada de pintoresca –en sentido no técnico, o sea, no referido a las tipologías finiseculares así denominadas, añadimos–, el de las construcciones con cúpula, como el Sagrario de la catedral de Jaén, y el de las piezas civiles.

Llevado por características obsesiones ideológicas de los sectores más reaccionarios de la Alemania guillermina en las que se mezcla el darwinismo social con el racismo germánico, y que le fuerzan a superponer a la fenomenología barroca española una interpretación histórica que no viene precisamente avalada ni facilitada por sus análisis formales, de gran impacto en su momento, Schubert explica el eco del regreso de Rodríguez a Herrera –único arquitecto que supo satisfacer las formas clásicas con espíritu genuinamente nacional español– por el estado de decaimiento del país bajo los favoritos de Carlos III y Carlos IV, postración fruto de un absolutismo tanto espiritual como político de herencia africana cuya más marcada expresión fue Ignacio de Loyola y que a su vez venía del caos étnico resultante del doble proceso de la latinización general y del retroceso de la superior cultura nórdica. Convengamos en que, a la luz de la construcción historiográfica y literaria de la «nación», se impuso como alternativa clasicista arquitectónica autóctona al barroco el modelo escurialense, o sea, la correspondiente versión del canon renacentista propio. La elaboración, en línea con la depuración clasicista ilustrada, de todo un programa «nacional» que saltaba de la historia y la preceptiva literaria a la música o a la fijación o construcción del traje había de pasar inexorablemente, en lo que se refería a la arquitectura, por la cita herreriana, más asimilada como vocabulario que como lenguaje.

Conforme a su reduccionista planteamiento del personaje, Chueca restringe su clasificación a dos períodos, anterior y posterior a 1760, fecha del abandono de las obras reales, y en la que el antes seguidor de Juvarra ya ha pasado del fresco lenguaje de Fontana al noble y henchido de Bernini para emprender el camino que le llevará a Covadonga, su obra principal, pero no neoclásica. Acierta Chueca, pese a su pasión tanto por Herrera como por Rodríguez, cuando escribe que en los Agustinos Filipinos de Valladolid la influencia del primero solo se percibe en lo accesorio. No aborda, en cambio, el proceso por el que Ventura retrocede desde el tardobarroco cosmopolita cortesano italiano del primer tercio del siglo XVIII, es decir, desde Juvarra, a una figura central de la

anterior centuria como Bernini. Para Navascués las etapas serían tres, una primera de formación dentro de la escuela italiana, cuyas referencias irían de Bernini a Galilei; una segunda, en los años de 1750, en la misma línea estilística, y por último una de vocabulario sobrio en que coincide objetivamente con un registro proyectual francés de gran sencillez, acercándose e incluso saltando abiertamente al neoclasicismo. Kubler establece dos tiempos marcados por la muerte de Fernando VI en 1759, que supone el fin de la carrera del arquitecto al servicio de palacio. Si en este es difícil deslindar lo exacta o propiamente suyo, en la iglesia de San Marcos manifiesta un aprendizaje de las formas inspiradas en el norte de Italia y de gusto rococó que abandonará en 1755, fecha de la remodelación interior del templo conventual de la Encarnación, en Madrid, donde patentiza un gradual descubrimiento de la tradición clásica, basada en las formas canónicas. Según Kubler, Rodríguez, desde 1760, enlaza con la tratadística y práctica francesas contemporáneas, pero lo hace a través de Herrera, en busca de un equilibrio entre el barroco y el rigorismo. Cumple destacar que Kubler resitúa a Rodríguez en el amplio contexto de ejercicio arquitectónico foráneo cosmopolita a las órdenes de la corte española que, excediendo de la obligada cita de Juvarra, va desde el convento de Loyola, diseñado en el siglo anterior por Carlo Fontana, hasta Carlier, tracista en 1750-1758 del monasterio madrileño de las Salesas Reales.

Respondiendo a su voluntarista reivindicación integral de la figura de Rodríguez, Reese, puesto a seguir toda posible pista que ponga a su biografiado en contacto con cualquier manifestación arquitectónica de prestigio europeo, establece seis fases: una primera de formación, de 1731 a 1748; una segunda en que culmina un inicial estilo barroco, de 1749 a 1753, cuya principal cristalización es San Marcos, que proviene de Guarini, pero con gran claridad y simplicidad de las elevaciones pese a la aparente complejidad del plano; una tercera de estilo severo, de 1754 a 1759, en que, dejando el barroco piamontés, experimenta con masas reducidas y composiciones columnarias, lo que le orienta hacia otras corrientes tardobarrocas europeas, pero también, en el proyecto para la catedral de Burgo de Osma, de 1755, hacia el herrerianismo; una cuarta, de 1759 a 1766, en que la dimisión de las funciones palatinas se salda con una serie de alternativas estilísticas que van del neobarroco conservador de sus planos para San Francisco el Grande, de Madrid, en 1760, al herreriano de los Agustinos Filipinos de Valladolid, de 1759, y a modos abiertamente francófilos; una quinta, ya anunciada en 1766

pero bien definida desde el siguiente año hasta 1775, en que alcanza el pleno neoclasicismo romano, pero con posibles influencias de Peyre, Ledoux y Rousseau –contexto que, en 1770 y 1772, respectivamente, incluye la paradoja barroca de los palacios madrileños de Liria y Altamira, que aun así reflejan influencias del protoneoclasicismo tanto inglés como francés de los años centrales del siglo–, y por último otra de 1776 a 1785 que, potenciándole como arquitecto de la reforma, muestra un estilo herreriano de masas desornamentadas cuya máxima expresión y cumbre de toda la obra de Rodríguez son las trazas para Covadonga, de 1779, complejo que aunque como panteón entraña concesiones renacentistas y barrocas, no solo asume el rico neoclasicismo de la fachada de la catedral de Toledo, proyectada en 1773, sino también la idea de bloque geométrico desnudo con que el maestro resuelve sus múltiples trabajos de la Andalucía oriental para el Consejo de Castilla, síntesis dinamizada por una avanzadísima serie de connotaciones prerrománticas.

El pretendido doble carácter neoclásico y protorromántico de las propuestas maduras de Rodríguez suscita un debate en el que, para una más correcta comprensión del problema dentro del común horizonte referencial de la Ilustración española, procedería metodológicamente establecer un paralelo entre categorías arquitectónicas y literarias desde sus respectivas áreas disciplinares. En el campo del proyecto, el análisis espacial neopositivista no solo no ha permitido un consenso sobre el preciso alcance teórico y práctico de la vinculación de Rodríguez con el diseño europeo tanto neoclásico como protorromántico, sino que ha degenerado en un caos interpretativo que pone de manifiesto la debilidad de un revisionismo reivindicativo ajeno a la construcción ideológico-artística global de la doble coyuntura del tiempo-espacio ilustrado español.

Si, para Navascués, Rodríguez, en su tercera etapa, confluye con la edición definitiva del *Essai sur l'architecture* de Laugier, aparecida en 1755, no lo hace por gozar de un conocimiento directo de la obra, sino analógicamente, o sea, por propugnar ambos una decoración sencilla, enérgica, grave y severa de los templos. En los apologetas de Rodríguez, este tipo de relación de concomitancia deja paso a otra de franca comunicación. Para Kubler, Ventura estudió la *Architecture françoise,* de Blondel, de 1752-1756, asumiendo con muy pocos años de distancia su propósito de retener el carácter formal del diseño barroco bajo una nueva utilización funcional del ornamento, a medio camino entre el rococó y la pedantería rigorista.

Desbordando impensablemente este exceso interpretativo, Reese teje una amplísima red de concatenaciones entre Rodríguez y un variado abanico de opciones estilísticas europeas más o menos contemporáneas que sorprende por su total desencuentro con la imagen historiográfica habitual o común de la España ilustrada. Así, respecto a 1755, asocia el plan para el hospital de Madrid con los Inválidos de París y el monasterio de Mafra, de Ludovice, y el pórtico de la catedral del Burgo de Osma con el palacio de Blenheim, de Vanbrugh. En la iglesia universitaria de Alcalá de Henares, de 1762, descubre afinidades con una importantísima propuesta de Gabriel, la École Militaire de París, de 1755. En el palacio de Boadilla del Monte, de 1763 (*sic,* por 1762), vuelve a encontrar a Gabriel, al margen de posibles ecos de Ledoux y de claras citas palladianas, pero ese complejo principesco ofrece una depurada reflexión en torno a la economía de medios posherreriana sin vinculaciones directas o indirectas con el emergente neoclasicismo francés [12]. En la fachada de la Azabachería, de la catedral de Santiago de Compostela, de 1764, la solución de remate se le antoja próxima a Hawksmoor, Vanbrugh, Rainaldi y al mercado romano de Mileto. Entre las intervenciones del período de 1767-1775, supuestamente de neoclasicismo romano –expresión cuando menos infeliz, pues, válida en relación con la Roma antigua, carece de sentido a propósito de la contemporánea–, descubre algunas caracterizadas por lo que Emil Kauffmann llama «rebelión de las partes»; así, el proyecto para la fachada de la catedral de Toledo, de 1773, que, como señala Marías [13], está dentro de los límites de un barroco clasicista no excesivamente revolucionario. Respecto a la cúpula de la iglesia del hospicio de Oviedo, donde actúa Rodríguez en 1768, Reese remite el encasetonado al pavimento miguelangelesco del Capitolio, cita obvia, pero que no quita que en España ese diseño ya se usara para la solería de la sala capitular de la catedral de Sevilla a partir de 1591, actuación que Recio Mir atribuye a Asensio de Maeda [14]. Objetivamente, el guiño implícito al ejemplo hispalense reforzaría la tesis de Reese sobre la extensión del interés académico y en

[12] Souto, José Luis, «Estudio histórico», en Serredi, Lucía, y Souto, José Luis, *Jardines del palacio de Boadilla del Monte. Estudio histórico y propuesta de restauración,* Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Boadilla del Monte y Ediciones Doce Calles, S.L., Madrid, 2001, p. 32.

[13] Marías, Fernando, *Ventura Rodríguez en Toledo (1772-1785),* en *Estudios sobre…*, 1985 [nota 6], p. 69.

[14] Recio Mir, Álvaro, «"Sacrvm Senatvm". Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla», Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 1999, p. 170.

concreto de Rodríguez, más allá de lo «herreriano», a otras creaciones renacentistas hispanas, como, en el caso de Ventura, el palacio de Cadalso de los Vidrios (Madrid) y el castillo de Simancas (Valladolid)[15]. En cuanto al primero, aclaremos que su proyecto de reforma con regularización de fachada y patio no ofrece más muestra de respeto por el edificio que el mantenimiento de la doble loggia lateral y del patio-jardín[16] y que, respecto al segundo, su intervención es intrascendente. No existió tal historicismo renacentista español en Rodríguez fuera de lo «herreriano».

Visto este abanico de interpretaciones, tan dispares, se impone preguntarse si el panorama de la época sugiere, como es característico de la cultura hispana, un hecho diferencial. Según León Tello y Sanz Sanz[17], los historiadores coinciden en que la restauración neoclásica significó una mayor fractura estética en España que en otros países, y

> las diferencias entre el arte de los maestros españoles y extranjeros de la Corte plantean también problemas más complejos al historiador del arte que los suscitados en otras naciones;

señalan estos autores como consideración muy relevante que si para definir los caracteres del barroco italiano y sobre todo el francés se ha propuesto la denominación de barroco clasicista, ha de tenerse en cuenta que los interesados no la habrían comprendido.

Dejando de lado la impropiedad tanto del término «naciones» referido a las monarquías del siglo XVIII como del argumento de la denominación coetánea frente a la categoría científica del barroco-clasicismo –alegación ya empleada por estos autores para defender la significación «neoclásica» de Rodríguez–, lo cierto es que más fractura hubo en Prusia y en Rusia entre el rococó y el súbitamente impuesto neoclasicismo, sin que ello se tradujera en una debilidad formal del nuevo estilo.

Por ese camino de enfatización supuestamente «nacional» se llega a extrañas conclusiones que ponen de relieve un hecho diferencial en la historiografía ya que no en la arquitectura española del momento. Al doble fin, objetivamente, de desvalorizar el tardobarroco cosmopolita italiano de los primeros Borbones, del que parte su biografiado, y de ensalzar la magnitud de la ruptura artística por él protagonizada, Reese rehace arbi-

---

[15] Reese, 1976 [nota 10], vol. I, p. 173, y vol. II, pp. 245-246 –nota (IV) 119.

[16] Souto, 2001 [nota 12], p. 28.

[17] León Tello y Sanz Sanz, 1994, [nota 1], pp. 535-540.

trariamente la historia arquitectónica del primer tercio del siglo XVIII no solo respecto a España, sino a todo el marco europeo. Sorprendentemente, dice que la desintegración estructural del barroco halló un primer clímax en esta fase, pero tal reacción fue pospuesta a causa de la implantación del último estilo barroco piamontés de Juvarra y Sacchetti –exuberante desde las normas italianas– por Felipe V e Isabel de Farnesio, de manera que el diseño que los contemporáneos tomaron como reforma consistía en una mera sustitución del código español por otro igualmente decorativo. Así, en suma, la aceptación de esa intrusa norma piamontesa, ya entonces gastada, retrasó la entrada de una verdadera arquitectura posbarroca, aunque proveyó a España de nuevos tipos compositivos. Hasta aquí la interpretación de Reese.

Lo cierto es que en la década de 1730 ni el tardobarroco clasicista de Juvarra estaba desfasado ni había emergido la opción propiamente neoclásica francobritánica –no lo haría hasta mediados del siglo–, que no se explica sino en su contexto de reacción contra unos modelos de síntesis ya faltos de toda capacidad generativa, pero unas décadas antes aún pletóricos de energía y fuerza creadora. Durante el primer tercio del XVIII, no había ninguna opción clasicista, y menos en España, sino un cosmopolitismo tardobarroco del que Juvarra sobresalía como uno de sus más distinguidos e inventivos representantes. No pudo, pues, el estilo piamontés retrasar la entrada de un neoclasicismo aún inexistente. Por el contrario, con Juvarra, como antes con las propuestas de Robert de Cotte, la corte española se integró plenamente en una vanguardia artística de la que fue después separándose hasta la relativa homologación neoclásica de Villanueva.

Años después de la muerte de Juvarra, a mediados de siglo, precisamente cuando empieza a cuajar el arte de Rodríguez, despliegan una gran influencia sobre la arquitectura cortesana el francés Carlier y el italiano Bonavia en clave todavía bien distante del canon clasicista, pues el cosmopolitismo tardobarroco no se agotó con la desaparición del gran maestro piamontés, sino que continuó floreciendo en Madrid según un cansino bagaje formal que, aunque no acorde con el emergente rigorismo, era todavía válido como lenguaje del poder en otras monarquías[18]. La res-

[18] En relación a la importación de diseño italiano a España tras el fallecimiento de Juvarra, y concretamente al fondo documental de los Rabaglio adquirido por el gobierno español en 1996 y hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, se ha producido una lamentable serie de confusiones que pone de manifiesto que, para cierta historiografía, no solo es difícil distinguir

ponsabilidad del supuesto freno tardobarroco italiano al neoclasicismo en España se extendería, pues, tanto a Fernando VI como a esa nueva hornada de arquitectos extranjeros.

Hasta cierto punto León Tello y Sanz Sanz manifiestan una postura próxima a la de Reese respecto a las consecuencias de la entrada de artistas foráneos [19]. Refiriéndose a un proceso que arranca de Felipe V dicen que

> evidentemente en la Corte el establecimiento de los maestros extranjeros hizo más difícil el acceso de los españoles a la dirección de grandes obras promovidas por la monarquía, lo que se ha considerado como causa de la decadencia del arte nacional,

pero añaden a continuación que, no obstante, la presencia de esos profesionales produjo una renovación estética.

La tensión dialéctica entre extranjeros y naturales, cosmopolitismo y supuesta intrinsicidad nacional, la resuelve de otro modo Bottineau, para quien el período formativo de Rodríguez, acabado hacia 1748, le permitió asumir completamente el gran barroco italiano bajo sus formas piamontesa y romana y lograr, en fin, una síntesis con carácter español, sincretismo practicado exitosamente en el período de 1749-1753, tras el que la etapa de 1754 a 1759 se revela a un observador perspicaz menos simple de lo que parece a primera vista, pues traduce el conocimiento de Herrera y Palladio, las reducciones de masas y las composiciones columnarias, con lo que el maestro sentaría las bases de la originalidad

---

entre este tardobarroco cosmopolita y el último rebrote tradicionalista hispano, sino también entre el campo de la arquitectura y el de la mera ornamentación. Tanto Antonio Bonet Correa («Vigilio Rabaglio: arquitecto de la reina viuda doña Isabel de Farnesio y del infante cardenal don Luis Antonio de Borbón», en Antonio Bonet Correa (com.), *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid,* cat. exp., Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1997, pp. 25-27), como Silvia Sugranyes («Vigilio e Pietro Rabaglio in España [1737-1760]», en Carlo Agliati (ed.), *Mastri d'arte del lago di Lugano alla corte dei Borboni di Spagna. Il fondo dei Rabaglio di Gandria, sec. XVIII,* Edizioni dello Stato del Cantone del Ticino, 2010, p. 204) interpretan que, puesto que figuran en el citado corpus, unas trazas del palacio de Aldovea (Madrid) plasman un proyecto de Vigilio Rabaglio para el cardenal infante Luis de Borbón. Pero el retardatario casticismo de tan característico alcázar hispánico apunta, evidentemente, por exclusión, a José Arredondo, maestro mayor de la corte arzobispal de Alcalá de Henares, que se muestra aquí en la estela de Pedro de Ribera. Señalemos, incidentalmente, que en el catálogo del fondo Rabaglio, la ficha sobre el diseño de la fachada principal del palacio arzobispal de Alcalá de Henares, realizado por el mismo Vigilio en 1751, no parece establecer diferencias cronológicas y estilísticas entre el frente covarrubiano del siglo XVI y la adición dieciochesca, o sea, el gran escudo de armas del cardenal (Silvia Sugranyes (ed.), «Catalogo del fondo Rabaglio», en *Agliati,* 2010, pp. 268-269, n.º 49). La confusión entre obras de Bonavia, de su ayudante Rabaglio y de otros arquitectos cuyos dibujos acabaron, por la razón que fuese, en la colección de este último es recurrente en los citados estudios de Bonet y Sugranyes.

[19] León Tello y Sanz Sanz, 1994 [nota 1], p. 528.

de su obra posterior [20]. Parece ser, pues, que Rodríguez, bajo Juvarra, sabe distinguir y aislar el barroco romano seiscentista, cuya mezcla con el piamontés le da pie a un híbrido de sello español. Así es, por ejemplo, en el altar de San Julián, de Cuenca, en 1752, pero tanto el lenguaje como el vocabulario de Ventura a lo largo de esos años distan de toda pretensión de definir un compromiso con la línea tradicionalista. Más prudente, pero también con gran exageración, Rodríguez G. de Ceballos dice que el maestro, «sin haber salido de España y sin una cultura teórica indigesta, casi por un proceso de autodidactismo, alcanzó a dominar todos los registros de la arquitectura barroca romana» [21].

Rodríguez expresa una sucesión de tanteos dentro de lo que había sido un diseño tardobarroco europeo avanzado sin llegar a entender el naciente neoclasicismo, a cuyo propósito –como en cierto modo sucede en la Roma contemporánea con el eclecticismo seiscentista de un Galilei y otros exponentes de la decadencia cultural de la ya excéntrica urbe– retrocede en el tiempo hacia el Bernini clasicista. Si en su primera etapa aún bebe de unas fuentes que acaban de perder su condición vanguardista, más adelante, conforme se pierde camino de Bernini entre el cúmulo de signos al que Reese intenta buscar referencias transpirenaicas, cae en plena perificidad [22]. Si a Rodríguez le fue fácil subsumirse unilateral y miméticamente en los parámetros del tardobarroco cosmopolita de un Juvarra, mal hubiera podido navegar en el proceloso océano de una Roma desnortada que tendía a volver sobre sí misma a la búsqueda de unas formas lingüísticas que Madrid solo había conocido por medio del cosmopolitismo piamontés.

Resumiendo el estado de la cuestión de la arquitectura en el marco del arte romano del siglo XVIII, John Pinto y Elizabeth Kieven, a través de sus respectivos textos para los catálogos de las exposiciones de 2000 en Filadelfia y Houston y de 2005 en la propia capital italiana [23], se esfuerzan por reconocer a la ciudad una doble funcionalidad europea central, o sea, no solo como espacio internacional de estudio e intercambio de

[20] Bottineau, Yves, *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières. 1746-1808,* De Boccard, París, 1986, pp. 243, 244 y 388-390.

[21] Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, *El siglo XVIII entre tradición y academia,* Silex, Madrid, 1992, p. 86.

[22] Souto, José Luis, y Sancho, José Luis, «Baldaquinos de Ventura Rodríguez» (en prensa).

[23] Pinto, John, «Architecture and urbanism», en Edgar Peters Bowron y Joseph J. Rishel (eds.), *Art in Rome in the eighteenth century,* cat. exp. (Philadelphia Museum of Art y Museum of Fine Arts, Houston), Merrell publishers limited and Philadelphia Museum of Art, 2000, pp. 113, 116 y 118-121. Kieven, Elizabeth, «Alcuni aspetti dell'architettura romana del Settecento», en Anna Lo Bianco y Angela Negro (eds.), Il Settecento a Roma, cat. exp. (Palazzo Venezia, Roma), Silvana editoriale spa, Milán, 2005, pp. 25-33.

experiencias, sino también, en la primera mitad de la centuria, como foco activo o creativo. Desde planteamientos revisionistas posmodernos que persiguen la deconstrucción de los esquemas historiográficos consolidados según los cuales, como señalaba Diderot, Roma había dejado de ser la metrópoli de las artes a mediados del siglo XVII, enfoque al que contribuyó la crítica negativa de Francesco Milizia y otros racionalistas al barroco, Pinto subraya que hasta fechas relativamente recientes se partía de la superioridad francesa durante el XVIII, frente a la realidad de que la urbe mantiene durante esas cinco décadas su potencialidad modélica en la línea de un clasicismo por otra parte siempre presente bajo el anterior barroco romano, ahora objeto de interpretaciones de los maestros locales o del interés teórico de foráneos como Soufflot.

No sin enfatizar la relectura del barroco seiscentista romano desde la arquitectura contemporánea, primeramente merced a un borrominismo que en cierto sentido es la variante interna del rococó, y después gracias a otras corrientes que dan lugar a remisiones tan directas como la cita berninesca de Piranesi para su baldaquino de San Juan de Letrán, tras la decisión de Clemente XIII, en 1763, de dotar a la basílica de un nuevo altar mayor[24], Kieven señala otro influjo estilístico, el renacentista, intensificado a partir de esa segunda mitad, con el resultado de una mezcla de diseño antiguo para el museo y quinientista para el palacio que cultivará la Europa historicista del XIX. Dejando de lado esta última observación bajo cuyo ingenuo teleologismo late una vez más la obsesión por recuperar la perdida centralidad cultural de Roma, pues la especialidad tipológico-estilística del eclecticismo decimonónico tiene otros orígenes, cumple decir que, curiosa y significativamente, ambos autores parecen huir de los términos «Ilustración» y «neoclasicismo». Kieven, de pasada, se refiere a las dificultades opuestas a la asimilación del segundo, aunque este se halle íntimamente unido a la nueva idea del museo nacida en el Vaticano a partir de 1772.

Frente a las pretensiones reivindicativas de esta corriente crítica que tanto debe a Rudolf Wittkower, se impone, por una parte, la evidencia de que los dos únicos grandes arquitectos tardobarrocos activos en Roma, Filippo Juvarra y Luigi Vanvitelli, dejaron sus principales obras fuera de la ciudad, o sea, donde podían encontrar comitentes con recursos mate-

[24] Sörensen, Bent, «Two overlooked drawings by Piranesi for S. Giovanni in Laterano in Rome», *The Burlington Magazine,* vol. CXLIII, n.º 1180, julio de 2001, pp. 430-433.

riales y voluntad política acordes a su ímpetu proyectual y, por otra, la de que el ambiente artístico internacional no favoreció el surgimiento de un neoclasicismo siquiera mimético. Más aún, incluso desde las premisas críticas de la época, actuaciones como la de Vanvitelli a partir de 1748 en Santa María de los Ángeles constituyen un doble atentado contra el clasicismo antiguo y el de Miguel Ángel, como señaló el inteligente contemporáneo De Brosses: «on parle de l'orner et on le gâtera» [25]. No es ocioso destacar que, antes de dejar Roma en 1751 por Nápoles, Ferdinando Fuga patentizó en su nuevo modelo de fachada palacial una reorientación conservadora hacia el clasicismo berniniano. En vano Alejandro VII, de 1655 a 1667, precisamente cuando se apaga el relativo foco artístico vivo de Roma, emprende un gran programa de embellecimiento de su capital en pro de una imagen de moderna elegancia, con tanto énfasis formal que en sus empresas religiosas el uso o funcionalidad queda supeditado a lo artístico.

Ventura Rodríguez tiene en común con el panorama romano de su tiempo la dificultad de pasar del barroco tardocosmopolita –con una misma referencia, la de Juvarra– a un clasicismo para cuyo desarrollo faltaba un clima sociocultural y artístico propicio. Si, cuando se quiso abandonar esa estética, en Roma cundió la desorientación estilística en múltiples direcciones teñidas de barroco seiscentista pese a una doble y segura vía como la de la antigüedad y la presencia de arquitectos extranjeros vinculados a la ruptura neoclásica, la ausencia de adecuados horizontes referenciales en un Madrid donde el tardobarroco cosmopolita había sido un episodio aislado e importado frente a un último y espectacular rebrote de un barroco tradicionalista apenas contagiado de lenguaje europeo, explica que Ventura se lanzase a una dudosísima recuperación del tiempo perdido sin parangón con los ejercicios academicistas de la Roma coetánea.

Habían coincidido en la España de la década de 1730 dos lenguajes que, aunque constituían las máximas expresiones y marcaban el máximo desarrollo tanto del barroco interno como del tardobarroco europeo, se hallaban paradójicamente en su punto final. El pretendido «borrominismo» hispano, luego conocido como «churriguerismo», carecía de futuro, como evidenciaban sus préstamos de ese código europeo de tan dis-

[25] De Brosses, Charles de, *Lettres d'Italie du Président de Brosses,* vol. II, Mercure de France, París, 1986, p. 72; este juicio resulta más negativo teniendo en cuenta que el mismo viajero la consideraba «la plus belle église de Rome après Saint-Pierre» (*ibíd.*, p. 405).

tinta progenie. Por su parte, el tardobarroco piamontés, en sus representantes hispanos, no contaba con una tradición barroca a la romana hacia la que replegarse. Rodríguez fue tanteando estilemas y arbitrios primero a través de esas citas seiscentistas de Juvarra que aquí brillaban por su ausencia, y después, como los otros clasicistas cortesanos, más mediante un proceso de depuración empírica de vocabulario que de redefinición racionalista espacial, dirección esta última para la que, por exclusión, adoptó directa o indirectamente el modelo francés que venía impregnando la arquitectura italiana desde décadas atrás, pero Ventura, como sus colegas cortesanos, siguió este camino de renovación hacia el neoclasicismo en términos tan confusos y contradictorios que no es posible precisar exactamente sus sucesivos horizontes referenciales dentro del cosmopolitismo transpirenaico, problema agravado por la insatisfactoria información acerca de los concretos cauces a través de los cuales se importaban esas fuentes inspiradoras. El caótico abanico de opciones manejado a ese respecto por Reese, con proyección sobre el foco inglés, cuyo influjo en el diseño madrileño es aún más inaprensible, prueba hasta qué punto resulta inviable un cuadro operativo de remisiones a soluciones foráneas, fuera de muy determinadas tipologías.

A partir de un texto del propio maestro sobre la potencialidad representativa de la arquitectura como instrumento para plasmar la magnificencia monárquica, y desde la perspectiva metodológica de la operatividad formal e ideológica de este concepto en el crítico marco de la búsqueda de un clasicismo demasiadas veces confundido con el neoclasicismo, Rodríguez Ruiz [26] enfoca el problema de la filiación estética de Ventura diciendo que Chueca, Reese y Sambricio han definido en sus justos términos sus concepciones anteriores a la llegada de Carlos III, circunstancia histórica en que, frente al mito de una síntesis «académica» de lenguajes o fusión de tendencias, se da una pluralidad de opciones prácticas con importante reflejo en el debate teórico, multiplicidad solo superada al final del reinado, cuando se impone a través de Juan de Villanueva una efectiva «arquitectura de la razón»; según el discurso de Rodríguez Ruiz, la línea romana –antigua o reciente– de expresión de la magnificencia regia competía, por una parte, con el racionalismo de los Cordemoy, Laugier, Lodoli o Algarotti y la nueva relación entre arqueo-

[26] Rodríguez Ruiz, Delfín, «Los lenguajes de la magnificencia: la arquitectura madrileña durante el reinado de Carlos III», en Carlos Sambricio (comisario), *Carlos III, alcalde de Madrid,* cat. exp. (Centro Cultural de la Villa), Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1988, pp. 265-275.

logía y arquitectura y, por otra, con el flamante rigorismo romano de Fuga, Salvi, Galilei y en menor medida Vanvitelli, a cuyas alternativas se sumaba la de Blondel, que oponía la comodidad francesa a la magnificencia italiana, pero no se entiende qué rol jugaba, en tal contexto, y concretamente en el del efímero de 1760 para la entrada de Carlos III, el fracaso de la periférica propuesta clasicista de Rodríguez ante la interpretación de ese código definida por el propio soberano y por Sabatini, no menos provincial que su colega madrileño. De otro lado, ni las visiones de Chueca, Reese y Sambricio son coincidentes, ni el debate teórico conducente al neoclasicismo tiene en España más trascendencia que la historiográfica dentro de su propio y estricto campo, al constituir un subproducto autónomo respecto a la arquitectura efectiva o real, interdependientemente de su ínfimo nivel técnico.

La magnificencia, por otra parte, no podía hallarse fuera de lugar en el marco sociopolítico y cultural de la Ilustración católica, incluso bajo formas neoclásicas. Según León Tello y Sanz Sanz, en el particular sentido neoclásico de Azara no hay contradicción entre la claridad –opuesta al hermetismo del conceptualismo y el culteranismo barrocos– y la admisión de la grandiosidad, pues no se trata de la grandiosidad morfológica del siglo anterior, sino de la supresión de menudencias rococó, o sea, de la selección de datos que faciliten la aprehensión de la obra [27]. Pero, lógicamente, la superación de la grandiosidad absolutista del barroco no solo se contrae a la eliminación de fruslerías rococó, sino que implica un cambio radical de la espacialidad ideológica, como indica alguna iniciativa del propio Azara.

Para Rodríguez G. de Ceballos, Ventura, a partir del regreso al renacimiento, protagoniza tímidas y puntuales aproximaciones a los presupuestos estéticos neoclásicos, tras lo que desarrolla un diseño utilitario de extrema sobriedad. Dice que después de una segunda etapa en la que «cambió bruscamente de estilo buscando la inspiración de la arquitectura del XVI, bien fuera la nacional herreriana, bien la italiana de Vignola y Palladio», «en algunas ocasiones rozó los planteamientos racionalistas de Frezier, Cordemoy y Laugier, como en la escuela y el anfiteatro de Cirugía de Barcelona», tras lo que asumió humildes encargos de la Cámara de Castilla «concebidos con sentido funcional y espartana belleza» [28].

---

[27] León Tello, Francisco José, y Sanz Sanz, María M. Virginia, *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII,* segunda edición, Valencia, 1981, pp. 9 y 10.

[28] Rodríguez G. de Ceballos, 1992 [nota 20], p. 86.

La desorientación con que la historiografía española se acercó a Ventura Rodríguez bajo el prisma de su homologación neoclásica europea tuvo como principal hito la errónea interpretación, en 1935, de la hoy desaparecida maqueta del palacio de Buenavista, de Madrid [29]. Entonces vio Chueca en dicho modelo un proyecto de Ventura Rodríguez para el XII duque de Alba, con fecha límite en la del fallecimiento de este, 1773, lo que revolucionó un poco la historia de la arquitectura española y un mucho la del maestro, pues la propuesta incluía ciertos datos avanzados inéditos en su personal ejecutoria. Mientras que la historiografía oficial aceptó la tesis de Chueca, un aficionado, Martínez Friera, manifestó en 1943 que, constando que la maqueta se refería a un programa impulsado en 1807 por Godoy, adquirente del edificio, no podía adscribirse a Rodríguez. Si en 1973 Chueca reconoció que el modelo correspondía a tiempos de Manuel Godoy, en 2001 lo asignó a Isidro González Velázquez. Finalmente, atribuimos este proyecto de típico e inequívoco cuño francés a Bélanger, suegro de Dugourc, que a la sazón trabajaba en el inmueble, donde al menos dejó el hoy llamado «despacho de audiencias», sala central de la fachada sur. Enfocado como una especie de reinterpretación grandilocuente del lenguaje de Ledoux para destacar sobre un medio retardatario a través de un gran lujo de obras exteriores y magnífico aparato columnario según la ya vieja práctica de deslumbrante propuesta cosmopolita foránea con destino a la provincialidad hispana, el diseño en cuestión recoge no obstante algún elemento esencial de una anterior oferta para el palacio, de 1795, probablemente de Billard de Bellisard, como el saliente curvo, a lo tardobarroco, del citado frente meridional. Capítulo importante de las relaciones artísticas francoespañolas en el estricto neoclásico de hacia 1800 es el de las importaciones directas de trazas ultrapirenaicas. A este respecto, cumple señalar que si Mandar recibió el encargo de un palacio para el duque de Osuna, también en Madrid, que presentó en 1799, Bélanger, por su cuenta, remitió otro proyecto.

La diferencia existente entre el puntual voluntarismo internacionalista de Rodríguez y el diseño de efectiva directriz francesa queda puesta de relieve en otro episodio, dentro del área tipológica del arco triunfal,

[29] Chueca Goitia, Fernando, y De Miguel, Carlos, *Modelo para un Palacio en Buenavista. Ventura Rodríguez,* Editorial Plutarco, Madrid, 1935. Chueca Goitia, 1973 [nota 6], p. 51; 2001 [nota 6], vol. II, pp. 635, 636, 645 y 646. Martínez Friera, Joaquín, *Historia del Palacio de Buenavista, hoy día Ministerio del Ejército,* Talleres Gráficos de Afrodisio Aguado, S.A., Madrid, 1943, pp. 259-261. Sancho, José Luis, «Sitios reales. Arquitectura y decoración interior», en Pedro Moleón Gavilanes (dir.), *Isidro Velázquez. 1765-1840. Arquitecto del Madrid fernandino,* publicado con ocasión de la exposición del mismo título (Centro Cultural Conde Duque), Madrid, Área de las Artes, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2009, p. 343 (cita de José Luis Souto).

campo cuya más importante concreción en vida de Rodríguez fue el designio de la puerta de Alcalá, en Madrid, para la que, infructuosamente como tantas otras veces, hizo sus personales propuestas. Una vez más la suerte se le mostró adversa, ahora a favor de Sabatini, cuyo lenguaje provincial de magnificencia se le antojaba suficiente al mismo Carlos III que como monarca de Nápoles había dispuesto de un Vanvitelli. A propósito de un ejercicio académico de arco triunfal trazado hacia 1760 por el joven Juan Pedro Arnal, de formación transpirenaica, concretamente tolosana, dice Sancho que ese diseño, directamente relacionado con la columnata del Louvre de Perrault, muestra, como los de Sabatini y Rodríguez para la puerta de Alcalá, un lenguaje barroco tardío, pero mientras que el primero se expresa en francés los otros dos lo hacen en dialectos italianos[30]. El proyecto de Arnal, que efectivamente se remite a Claude Perrault, pues constituye una relectura simplificada del arco del Trono, de París, levantado por el arquitecto de Luis XIV en 1670 como estructura efímera, y cuya materialización permanente no llegó a completarse, plasma una alternativa cosmopolita avanzada muy al margen de las recapitulaciones de Rodríguez, penosamente en busca de una renovación dentro de un código gastado. Patentiza la modernidad de Arnal, frente a Ventura, el hecho de que cuando en 1810 el ya plenamente neoclásico Silvestre Pérez planea un arco asimismo provisional en honor de José Bonaparte, tenga en cuenta ese modelo en su ya depurada variante española[31].

Por encima de las divisorias entre etapas en línea a un relativo clasicismo, la ejecutoria del maestro está plagada de casos que prueban que cuando, más allá de objetivos utilitarios o funcionales, ejercía una voluntad de estilo, le era difícil hurtarse al lenguaje de la magnificencia barroca. Preparamos un trabajo sobre una tipología de altar rara en Rodríguez pero de la que subsisten suficientes testimonios que ilustran tanto su dependencia de Bernini respecto a los encargos más suntuarios, incluso en relectura modernizada o cosmopolita a la francesa, como sus continuos saltos hacia atrás para recuperar el lujo proyectual seiscentista romano: el baldaquino[32]. A través de este modelo de mue-

[30] SANCHO, José Luis, «El "Arco triunfal a la gloria de Carlos III" de Juan Pedro Arnal», en *Espacio, tiempo y forma,* serie VII, Historia del Arte, t. II, 1989, pp. 294-296.

[31] Una estampa de Antonio Poggioli según Giosue Narcio sobre los más famosos monumentos del reino de Etruria realizada bajo la regencia de la infanta María Luisa, o sea, en el período de 1803-1807, describe otro arco relacionado con el de Perrault pero en versión mucho más fiel que la de Arnal; existe un ejemplar en la RABASF, Gr-3.017.

[32] SOUTO, José Luis, y SANCHO, José Luis, «Baldaquinos de Ventura Rodríguez» (en prensa).

ble arquitectónico o monumental puede perfectamente comprobarse el errático y contradictorio proceso de diseño por el que Rodríguez, incluso en sus fases avanzadas, vuelve puntualmente a soluciones muy conservadoras. Si en su propuesta para iglesia de 1748 hace una reinterpretación poco imaginativa del baldaquino de San Pedro de Roma, en el altar de San Julián, de la catedral de Cuenca, de 1752, enlaza el lenguaje romano con el alzado arbitrado por José de Churriguera en 1719 para el retablo de San Francisco de Regis, en el templo madrileño del Noviciado. Patentizando su conocimiento de la contemporaneidad francesa –aspecto aún poco estudiado– en un tema que es una actualización del baldaquino de Bernini, formula en 1761 el de San Francisco el Grande, de Madrid, y en 1777 el de Játiva (Valencia), según el esquema de exedra columnaria cerrada por cuarto de esfera o remate de volutas. Supuestamente en 1784 traza el principal de la capilla de los arquitectos, en la iglesia capitalina de San Sebastián, cuya concepción más bien debe de corresponder al momento de redecoración del indicado recinto, 1766, y del que guarda el Museo del Prado un excepcionalísimo dibujo que destaca entre todos los suyos [33]. Si bien apela aquí al baldaquino de Santa Maria in Traspontina, de Roma, diseñado en 1674 por Carlo Fontana, parece asimismo apuntar al altar de San Paolo Maggiore, de Bolonia, proyectado por Bernini en 1634, y a su vez deudor del llamado del Sacramento en la basílica de San Juan de Letrán, ideado por Pietro Paolo Olivieri en 1597. Curiosamente, ese planteamiento de Olivieri y Bernini reaparece en un pequeño templete oratorio del círculo de Rodríguez conservado en el Museo de Historia, de Madrid [34], y que por otra parte determina o refleja el retablo de Brea del Tajo (Madrid), presentado en 1777 por Ignacio Thomas, discípulo de Ventura, a quien cumple atribuir este tipo o modelo independientemente del proceso de ejecución de esos dos ejemplos.

A la vista de sus experimentos con atlantes en el efímero de la entrada de Carlos III, de 1760, y en la fachada de la Azabachería de la catedral de Santiago, cuatro años posterior, cabría preguntarse si Rodríguez pensó en baldaquinos o montajes similares de soporte antropomórfico, a la manera del que se componía sobre los cuatro ángeles o virtudes portantes de Pompeo Leoni hoy en la capilla del Cristo de la iglesia madrileña de San Ginés, que probablemente sustentaban una urna, o, dentro

[33] Museo del Prado, Madrid, FA 1680.

[34] Museo de Historia, Madrid, I.N.3819.

de esa misma fenomenología, del relicario de Santa Genoveva en su iglesia de París, reconstruida por Soufflot, según la vista interior grabada por Poulleau en 1775, montaje funerario seiscentista anterior a la primera solución de Bernini para el altar vaticano del Sacramento, de 1672-1674, con los ángeles alzando el tabernáculo.

En la apreciación de Rodríguez como neoclásico desde posiciones internas españolas pueden influir ciertos caracteres secundarios o complementarios, como los materiales, su sistema de utilización y su policromía, que a los ojos de los condicionados por la tradicional decoración mobiliaria lignaria monumental, o sea, los retablos de madera, alteran decisivamente la percepción de las propuestas espaciales. Frente a la apreciación de Reese de que en el altar de San Julián, de Cuenca, de 1752, se aplica el principio berniniano de la luz dirigida, dice Martín González que, «pese a todo, el programa es cabalmente neoclásico», pues

> los mármoles se combinan armoniosamente, guardando la claridad de líneas; las esculturas de mármol blanco destacan nítidamente; los adornos de bronce y la escultura del ángel acentúan la nota de eternidad,

y, en suma, «no debe sorprender la actitud alabanciosa de don Antonio Ponz» [35]. Pero esos datos adjetivos no tienen su origen precisamente en el neoclasicismo. A propósito de la Santa Capilla de Zaragoza, Usón García, subrayando las deudas con Juvarra, Vittone, Bernini y Borromini, afirma que la ornamentación, barroca romana, recuerda las típicas fórmulas de despiece y combinación en pavimentos, balaustradas o revestimientos de los que es ejemplo San Pedro del Vaticano en sus intervenciones del siglo XVII [36].

Planteada ideológicamente como una búsqueda metaformal, tan vasto y confuso esfuerzo interpretativo patentiza la irreductibilidad de Rodríguez a las categorías canónicas del neoclasicismo. Estas, como pura doctrina, al margen de su problemática aplicación práctica, disfrutan de considerable arraigo cuantitativo en suelo hispano. Según León Tello y Sanz Sanz [37], la persistencia del barroco en la arquitectura española efec-

---

[35] Martín González, J.J., «Problemática del retablo bajo Carlos III», en *Fragmentos,* monográfico «Carlos III. 1788-1988», números 12-13-14, junio de 1988, p. 34.

[36] Usón García, Ricardo, *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar. La Santa Capilla generatriz de un sueño arquitectónico,* Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1990, pp. 169-177, 182 y 183.

[37] León Tello y Sanz Sanz, 1994 [nota 1], p. 540.

tivamente construida ha provocado diversidad de criterios interpretativos sobre el arte de la segunda mitad del siglo XVIII, pero eso no ocurre a nivel teórico, entre tratadistas y académicos, porque todos proponen con bastante uniformidad un severo clasicismo. Para Tovar Martín, en el último tercio del siglo la influencia parisina en Madrid se enriquece con «una aportación doctrinal que modifica sustancialmente las bases ideológicas del arte en España»[38]. En el mismo sentido, Rodríguez G. de Ceballos señala que hasta final de la centuria no se da una arquitectura y un urbanismo plenamente neoclásicos, en lo que influye la traducción de Peyre en 1789, la difusión de las láminas de Patte y las enseñanzas de los afrancesados Arnal y Bails, además del conocimiento del diseño revolucionario y utópico francés[39].

Ahora bien, la dimensión cualitativa de ese cuerpo conceptual adolece de la endeblez propia de una ilustración tan mediatizada y, en último término, de la falta de una tradición filosófica.

Rincón García[40], cuando pasa revista a los escritos estéticos del viajero Antonio Ponz, guía del academicismo hispano, sobre su modélico Rodríguez, se abstiene de entrar en el vidrioso tema de los criterios con que se formulan tales juicios. Estos, en sentido estricto, sistematizados como tales, brillan por su ausencia. Para Ana Isabel Frank[41], Ponz es un neoclásico que gira alrededor de la idea de «buen gusto» en cuyo nombre se iniciaron los ataques al barroco literario con la *Poética* de Luzán, en 1737 –concepto ese del «buen gusto» que Forner, henchido de reacción apologética, consideraba de cuño español–, y su interpretación de la antigüedad grecolatina, coincidente con la visión general de la crítica neoclásica codificada por Winckelmann, va, de un lado, íntimamente unida a una postura religiosa antibarroca, y, de otro, a criterios de utilidad, los que explican, por ejemplo, el impulso de las reales fábricas para la decoración de los palacios. Pero curiosa y significativamente, en esta defensa de los planteamientos estéticos de Ponz, Frank se abstiene de mencionar sus asideros teóricos.

---

[38] Tovar Martín, Virginia, «Relaciones artísticas entre Madrid y París en el siglo XVIII» (Aula de Cultura, ciclo de conferencias «Madrid, capital europea de la cultura», n.º 4), Ayuntamiento de Madrid e Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1990, p. 36.

[39] Rodríguez G. de Ceballos, 1992 [nota 21], p. 94.

[40] Rincón García, Wifredo, «Ventura Rodríguez y Antonio Ponz», en *Estudios sobre…*, 1985 [nota 6], pp. 97-121.

[41] Frank, Ana Isabel, *El «viage de España» de Antonio Ponz. Espíritu ilustrado y aspectos de modernidad* («Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen», vol. 31), Peter Lang GmbH, Fráncfort del Meno, 1997, pp. 113, 115-117 y 125.

Si la crítica académica ilustrada tiende a ejercerse desde unos presupuestos tácitos cuya escasa base teórica es, por otra parte, refleja o vicaria –importada, en suma–, el magisterio arquitectónico efectivo suele adolecer de una endeble fundamentación doctrinal que cede ante la dinámica de los hechos, reflejo directo o indirecto de debates ajenos e incluso ya superados. León Tello y Sanz Sanz [42], cuando dicen que los teóricos recogían las interpretaciones semiológicas de los órdenes que los arquitectos como Ventura Rodríguez tenían en cuenta a la hora de su elección según el destino del edificio, invierten los términos de esa relación real, pues la práctica no rige el diseño espacial en la España ilustrada. Si Bédat subraya el importante papel de la biblioteca de la Academia madrileña en la orientación del gusto artístico ilustrado hacia Italia y Francia, y particularmente París, del estudio de Moleón sobre los arquitectos pensionados en Roma se concluye que apenas dejaron testimonios escritos en torno a esa experiencia, por otra parte poco fructífera para ellos y en general para el arte hispano, frente a cuya inutilidad Jovellanos aducía la ejecutoria de Ventura Rodríguez, que, como él, no había viajado a la urbe [43]. Para atacar al barroco y al rococó, Diego de Villanueva [44], en 1766, necesitado de actualizar las lecciones de Vitrubio, recurrió al nada imaginativo recurso de intercalar traducciones de autores modernos. Así pues, la alegada aversión de Rodríguez a la pedantería rigorista tenía su reflejo intelectual en esta modestia metodológica de la teorética de Diego de Villanueva, un talento práctico o aplicado.

Falto de fundamentación sociopolítica y de anclajes culturales, el neoclasicismo español se desarrolló como un proceso más bien empírico. Es sintomático del romo practicismo con que se desenvolvía la historia estética de la corte madrileña el hecho de que un cambio artístico e ideológico tan significativo como la brusca sustitución del tardobarroco Tiepolo por el protoneoclásico Mengs a la muerte del primero, en 1770, no suscitase ningún debate teórico. Incluso una obra tan trascendental para la implantación efectiva del clasicismo artístico –ya que no para su

[42] León Tello y Sanz Sanz, 1994 [nota 1], pp. 487-489.

[43] Bédat, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII,* trad., FUE y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1989, pp. 273-303 y 306-310. Moleón, Pedro, *Arquitectos españoles en la Roma del «Grand Tour». 1746-1796,* Abada Editores, S.L., Madrid, 2004, pp. 397, 399, 401, 402 y 404.

[44] Villanueva, Diego de, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de Arquitectura* (edición facsimilar), con una «Noticia», de Luis Moya, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Valencia, 1979, pp. 16 y 27-31.

teoría– como el *Viage* de Ponz, la principal plataforma publicitaria en la constitución del mito de Ventura Rodríguez, se revela a los ojos de algunos un mero prontuario práctico de objetivos sociales de cara a la policía y al reformismo ilustrados. Según De la Puente [45], el arte, en Ponz, es simple pretexto para desarrollar un panorama global de una sociedad necesitada de cambios. Para Frank, ni a nivel cualitativo ni cuantitativo puede decirse que la obra de Ponz comporte fundamentalmente un viaje artístico, pues supone un inventario crítico del estado del país con propósito de proveer de la pertinente información a los reformadores ilustrados [46].

En realidad, esta revisión de Ponz que, aunque no nacida con la posmodernidad halla ahora el más propiciatorio contexto, es más importante como reconocimiento implícito o tácito de la escasa entidad teórica del prolífico académico que como análisis objetivo de su obra a la luz de la nueva política borbónica. Si, de un lado, las aportaciones económico-sociales de Ponz, tanto por sus asistematicidad y superficialidad como por sus clamorosas limitaciones temáticas –pues soslayan muchos epígrafes del programa ilustrado–, no admiten comparación con las de otros autores especializados en esas áreas y, consiguientemente, mal podían tomarse en consideración como inventario crítico de la situación del reino, sino, a lo sumo, como propaganda, su contribución en la esfera del arte, al contrario, ofrece la doble característica de su novedad y de su exhaustividad (desde el punto de vista barroco-clasicista, obviamente), lo que no ocurre en sus incursiones agrícolas, por ejemplo. Hasta tal punto el *Viage* venía a cubrir un vacío que su operatividad o vigencia no ya como fuente escrita, sino como efectiva guía artística, se mantuvo en numerosos casos hasta el siglo XX. A ese respecto, nada puede reprocharse a la metodología que aquí emplea Ponz, pues el *Viage,* por su propia mecánica, como inventario artístico, no requiere otra, aunque deba censurarse la práctica de ir insertando caóticamente adiciones en los puntos más insospechados conforme avanza la tarea y surgen nuevos datos sobre localidades ya tratadas que no pueden esperar a una hipotética edición futura. Tanto o más grave es el hecho de

[45] De la Puente, Joaquín, *La visión de la realidad española en los viajes de don Antonio Ponz,* Editorial Moneda y Crédito, Madrid, 1968, pp. 14-16 y 45.

[46] Frank, 1997 [nota 41], pp. 16 y 113. Muy pocos años antes, Maciá, Mateo («Corrientes documentales del siglo XVIII: El Viage de España de Antonio Ponz», *Documentación de las Ciencias de la Información* [Ed. Univ. Complut., Madrid], n.º 13, 1990, pp. 155, 156, 159 y 181) se mantiene en la línea habitual de considerar el corpus de Ponz como un registro de riquezas artísticas.

que en el texto de Ponz esté disperso no solo todo lo relativo a la teoría del arte, sino también cuanto atañe a la política artística, cuyas referencias va soltando circunstancial o episódicamente, sin asomo de ordenación.

El practicismo con que, soslayando cualquier enfoque estético, se condujo la Academia de Roma cuando se le solicitó su parecer sobre la gran obra que, por una parte, fundamentaba la creación de la correspondiente corporación madrileña, y, por otra, era el campo de entrenamiento del joven Rodríguez, coadyuvó a definir un panorama arquitectónico empírico, falto de la debida fundamentación teórica, precisamente en el momento en el que el tardobarroco cosmopolita cortesano de impronta piamontesa daba sus últimos coletazos, a las puertas de un neoclasicismo que la corte pontificia asumió con provinciano retraso. Una tríada académica romana tan excepcional como la definida por Fuga, Salvi y Vanvitelli emitió en 1742 un dictamen sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid, que el mediocre Sacchetti había proyectado en 1737 con la apriorística pretensión de ajustar al solar del desaparecido alcázar de los Austrias el inmenso plan trazado por Juvarra para el extrarradio, pero, como señala Sancho [47], esa crítica dictada desde la cima de las mismas posiciones estéticas de que se reclamaba el ejecutor del edificio no se refería a cuestiones formales, sino funcionales, o sea, al programa de usos.

A los obstáculos con que tropezaba la importación de la teoría foránea se añadían los derivados de la difícil recepción de la doctrina del «bello ideal» centrada en la pintura pero de proyección estética general que, por nacer de uno de los grandes impulsores del clasicismo que, precisamente, estaba al servicio de Carlos III, tenía potencialmente una fuerte influencia sobre el arte español. En relación al tema de la huella de Mengs en los artistas e intelectuales españoles dice Úbeda de los Cobos que, por una parte, ni uno solo de sus discípulos locales adoptó las ideas básicas de su pensamiento sistemático, de cuya significación como conjunto ni siquiera llegaron a percatarse, limitados a puntuales saqueos, y, por otra, que aunque el bohemio estaba en el centro del debate estético y el «bello ideal» era entonces una de las más importantes referencias teóricas, la práctica discurría por otros cauces, no en

[47] SANCHO, José Luis, «Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid: Fuga, Salvi y Vanvitelli», *Archivo Español de Arte,* n.º 254, 1991, p. 155.

balde los limitativos principios mengsianos se revelaban inaplicables incluso en la propia pintura del maestro[48]. La intrínseca o constitutiva infecundidad de un pensamiento cuya metodología sistemática chocaba, de otro lado, con el empirismo utilitarista hispano, diluyó el magisterio de Mengs en recetas teóricas fragmentarias tan pobres como sus equivalentes pictóricos, pues los dos grupos de discípulos, los filosóficos y los aplicados, los de la pluma y los del pincel, siguieron un desarrollo simétrico con un mismo mediocre resultado.

No puede achacarse el retraso en la homologación arquitectónica neoclásica a la mera circunstancia periférica. Aunque aferrado firmemente al rococó o en general al tardobarroco, Federico II de Prusia partía de las sospechosas connotaciones doctrinales del neoclasicismo y de sus posibles efectos en el orden social, pues en su opinión implicaba un cambio de modelo de gobierno; es decir, que rechazaba el estilo no por desconocimiento, sino –desde una interpretación del neoclasicismo como materia revolucionaria, en línea con cierta historiografía actual– por sus hipotéticas proyecciones políticas. En España, por supuesto, no se conocía este género de elucubraciones sobre las virtualidades sociales de la conjugación espacial, que implicaba una plena aceptación de la eficacia política de la arquitectura como instrumento de reforma sistémica de la comunidad.

Arrancando de enfoques europeos genéricos como los de Tapié y Hauser, dice Ana Isabel Frank, a propósito de Ponz, que mientras que el barroco encuentra su caldo de cultivo en el marco de una sociedad rural de carácter feudal, el clasicismo es la corriente estética de la burguesía ilustrada, atenta a principios racionalistas rigurosos –así, según la visión del viajero, los dogmas neoclásicos adquieren un sello de cuestión de estado frente a los municipios y cabildos eclesiásticos, aferrados a las tradiciones barrocas–, y que «por ello la crítica neoclásica española de los postulados barrocos –de la que Ponz es, quizás, el máximo representante– "tiene un alcance sociopolítico de gran envergadura"», afirmación esta tomada de Navascués[49]. Efectivamente, Navascués destaca «el especial matiz de la crítica neoclásica española frente al barroco, que lejos de plantear una cuestión puramente estética para salvaguardar el "buen gusto"», se caracteriza por ese marchamo ideológico.

---

[48] Úbeda de los Cobos, Andrés, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya,* Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001, pp. 247 y 255.

[49] Frank, 1997 [nota 41], pp. 117 y 118. Navascués Palacio, 1987 [nota 7], p. 660.

La Ilustración española, pues, entrañaría un sentido político de la arquitectura ausente en otras sociedades, más o menos avanzadas, con lo que se desvanecería la visión general europea en la que Frank inserta el caso español, potenciado por Navascués a una significación absolutamente excepcional. Lo cierto es que si en los grandes centros artísticos del momento resulta un tanto vaga la impregnación ideológica de la arquitectura y en general del arte neoclásicos, pues en el área británica acaba difuminándose su identificación con la política whig, y en la francesa ya hay una estética «revolucionaria» antes de la Revolución, en los estados periféricos, incluida Prusia, ese universo de connotaciones ofrece una pluralidad de lecturas que van desde su peligrosidad hasta su inocuidad e incluso positividad para el despotismo ilustrado –absolutismo ilustrado según los actuales modernistas–, tesis esta última de la bondad que acaba imponiéndose, como se patentiza en Berlín a la muerte de Federico el Grande sin riesgo alguno para el sistema –antes al contrario, contribuyendo a su consolidación cultural reaccionaria como elemento básico de la nacionalidad hasta 1945–, y en España, aunque existe una directa relación entre el nuevo diseño y lo que se ha dado en llamar religiosidad «jansenista» –una versión local del «cristianismo ilustrado» o «catolicismo ilustrado», inspirado en la vuelta a «la tradición primitiva de la Iglesia», con lejana influencia del cristianismo crítico de Erasmo, y contradictoriamente tan hijo como adversario de su siglo[50]–, o sea, la regeneración católica regalista, tan volcada a la restauración de la antigüedad estética como de la eclesiástica, no parece que la moderada cristalización prenacional del clasicismo artístico ostente una decidida beligerancia doctrinal ni tenga claros rasgos políticos.

No cabe sostener que hubiera una decantación estético-ideológica entre el clasicismo de estado y el barroquismo municipal y religioso. Incluso en el ámbito de la iglesia, las intervenciones regalistas no suscitaron serias resistencias más allá de una inercia tradicionalista pasiva. Como afirma Rodríguez G. de Ceballos, la carta circular de 1777 a las autoridades religiosas sobre control de diseños y materiales «pudo parecer un acto de despotismo y aun de regalismo exacerbado», pero «la acogida por parte de todos los estamentos eclesiásticos implicados fue unánimemente favorable», cuyo éxito, sin perjuicio del servilismo a la corona, más bien se debía a que la norma «cayó en un campo previamente abo-

[50] ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español,* volumen III, «Del Barroco a la Ilustración» (siglos XVII y XVIII), Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1981, pp. 689 y 694-697.

nado por las ideas de reforma religiosa que propalaba el jansenismo» [51]. Un caso tan estrepitoso de presión ideológica sobre las instancias artísticas locales en materia de arquitectura eclesiástica como el de la imposición, en 1764, de un proyecto academicista de Ventura Rodríguez para la fachada de la Azabachería en la catedral de Santiago de Compostela no acusa un claro trasfondo político. De otro lado, tampoco la propuesta del madrileño estaba en la órbita neoclásica, por lo que en este asunto cabría, a lo sumo, hablar de conflicto entre el barroco castizo del lugar y el academicista central, encuentro que objetivamente se desenvuelve en el campo de la lucha por el poder, aquí poder cultural o artístico, pero que carece de una concreta dimensión política convencional.

Si pasamos a categorías de la cosa pública que, si bien propias del régimen monárquico-señorial absolutista y aún más de su variante ilustrada, exceden de la estricta esfera política e incluso son trasladables a la revolución burguesa en sus expresiones menos extremistas, como los valores morales y su simbología, nos encontramos, evidentemente, con tensiones ideológicas a veces bastante acentuadas que, no afectando al sistema de poder, tampoco cuestionan el código artístico formal, sino su contenido o argumento. Según Úbeda de los Cobos [52], el primer elemento que contribuyó a rebajar el crédito de las teorías de Mengs a finales de siglo se relacionaba con su escasísima capacidad para instrumentalizar políticamente los preceptos del clasicismo, pues se circunscribían a la estética, lejos de lo ético o lo cívico, en contra del interés de los ilustrados españoles por unas representaciones artísticas de un lado menos alegóricas y de otro más válidas como permanente lección de comportamiento honorable, no en balde Cadalso defendía la sustitución de las mitologías por monumentos a los varones heroicos de la nación, y Ponz censuraba las simbologías abstractas, posturas quizás relacionables con el ataque roussoniano a ese lenguaje alegórico clásico tanto por su inmoralidad como por su bajo potencial ejemplificador.

En el plano de los ideales políticos, cívicos o éticos de un academicismo español confusamente orientado hacia el neoclasicismo surge la noción de «hombre de bien» como protagonista del reformismo borbónico. Arran-

[51] Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas», en *Fragmentos,* monográfico «Carlos III. 1788-1988», números 12-13-14, junio de 1988, p. 120.

[52] Úbeda de los Cobos, 2001 [nota 48], pp. 259-263.

cando de ese concepto ilustrado como base de la auténtica amistad, entiende Ana Isabel Frank que Ponz se dirige a un grupo que comparte sus principios en función del proceso de cambios y, así, el tono triunfal del elogio a Carlos III no solo se explica por sí mismo, sino también por exigencias de cohesión personal e ideológica entre los integrantes de ese compartimento social [53]. Rodríguez ejemplifica el grupo ilustrado en su vertiente profesional, un sector de la emergente clase burguesa que aún establece difíciles relaciones con los estamentos privilegiados del Antiguo Régimen, cuyos jerarcas han comenzado a admitir el estatuto moderno del artista a raíz de la creación de la academia, pero sin superar totalmente la situación que en el siglo anterior llevó a plantear la cuestión de la «nobleza de la pintura». Al tiempo que reivindica esa nueva consideración del arquitecto, la historiografía, marcada por un tropismo monárquico-aristocrático, tiende a interpretar como índices de alta cultura individual planteamientos de mecenazgo que constituyen pautas estamentales automáticas codificadas. Según Bottineau, el palacio de Boadilla del Monte, encargado en 1762 por Luis de Borbón, hermano de Carlos III, «sugiere la mezcla de rigor y de sutileza que podía mostrar Ventura Rodríguez, de acuerdo con el temperamento refinado del infante» [54]. Pero este no era en absoluto un sujeto refinado, sino un hombre muy simple que se dejaba guiar por las normas canónicas generales de su nivel social, las que cabía exigir a un príncipe.

Un supuesto retrato de Rodríguez atribuido a Joseph Flipart y que, de corresponder al arquitecto, habría de fecharse hacia 1784, como el que le pinta Goya –Nationalmuseum, Estocolmo, con dos copias de Zacarías González Velázquez, una en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid–, muestra a un caballero cazador sentado en medio del campo, sobre un fondo donde se suceden una edificación en construcción y unas ruinas clásicas, ambos elementos caracterizados convencionalmente por columnas [55]. Si bien estas dos referencias son coherentes con el trabajo de Rodríguez y sus pretendidos ideales grecolatinos –recordados también por otros restos en primerísimo plano–, ni la semejanza fisiognómica se revela concluyente ni hay razones para asig-

[53] Frank, 1997 [nota 41], pp. 134 y 135.

[54] Bottineau, 1986 [nota 20], p. 329.

[55] Reproducido en: Luna, Juan J., «El carácter internacional del arte de corte en España. De Felipe V a Carlos IV», en M.ª Concepción García Saiz (com.), *El siglo XVIII. España. El sueño de la razón,* cat. exp. (Museo Nacional de Bellas Artes, Río de Janeiro), 2002, p. 231.

nar la obra a Flipart. Al parecer, la identificación está contaminada por el hecho de que la pintura se relaciona con los descendientes de don Luis. El personaje mira al espectador a la vez que alza la mano derecha como llamando la atención hacia el citado inmueble en plena obra, pero, si es arquitecto, no queda muy clara la presencia de unos trofeos de escudo, casco y papeles a la derecha, salvo que tal mezcla exprese la «nobleza» de este oficio de carácter eminentemente intelectual. «Retrato cultural» próximo a los del «grand tour», incluye, al lado del sujeto, un sombrero de grandes alas similar al que porta Goethe en la campiña romana según la famosísima representación de Johann Heinrich Tischbein, de 1786 –Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Fráncfort del Meno. Rodríguez lleva el plano de la Santa Capilla de Zaragoza tanto en la versión de Goya como en la de Zacarías González Velázquez, mientras que en la segunda copia ostenta el proyecto de Covadonga. Aquí no es posible concretar qué es lo que se está construyendo bajo la dirección –se supone– del hipotético arquitecto desdoblado de hacendado inglés. Rubrica el carácter convencional del retrato el dato de que en último lugar aparezca una montaña de tradición nórdica, extraída de un bagaje iconográfico al que, ciertamente, no fue ajeno Goya en trabajos tan avanzados y atípicos como las pinturas negras.

Desde la perspectiva de Cadalso o de Ponz –fuere temerario decirlo desde la de Rousseau–, la simbología de los proyectos de Rodríguez para la Azabachería y Covadonga, de 1764 y 1779, respectivamente, es decir, separados por quince años, pero de similares signos tanto monárquico-regalistas como prenacionalistas, comportaban –más en su contexto ideológico que en sus intrínsecas formas materiales– modernas y nada vagas expresiones cívicas y heroicas de gran operatividad para el aleccionamiento del regenerado súbdito, pero solo Ponz planteaba la cuestión del estilo, no resuelta exactamente a favor del neoclasicismo, que el viajero no sabía diferenciar del barroco academicista.

Si la historiografía artística entiende que a mediados del siglo XVIII se produce un regreso prenacionalista al modelo arquitectónico renacentista propio, en consonancia con lo que se hace no solo a nivel de la literatura, sino también al de la construcción ideológica del pasado, Rodríguez y sus contemporáneos creen, efectivamente, «restaurar» antiguos códigos normativos de valor universal como expresiones supremas de racionalidad y buen gusto que, extrayendo sus más inmediatas referencias artísticas y en parte doctrinales del arsenal del siglo XVI –la

anterior «restauración»– sobre la base del mundo grecolatino, no desdeñan apelar a otra cronología y otros fundamentos ideológicos cuando lo impone la necesidad de buscar a los requerimientos sociales y doctrinales ilustrados no rupturistas, sino reformistas, un pasado legitimador. Así, para prohibir el enterramiento en los templos se recurre a los sagrados cánones y a las antiguas leyes de la iglesia. De esa pretérita disciplina eclesiástica se saltará a una vieja constitución política española por fuerza medieval cuando el lastre de la Ilustración católica neutralice la revolución burguesa.

En otra monarquía periférica, la rusa, va implantándose desde los años de 1760 el diseño neoclásico de acuerdo con un proyecto reformista oficial de fundamentación inversa a la de Federico el Grande, y que no interpretaba como amenazadoras para el absolutismo ilustrado las impregnaciones ideológicas del estilo, sino que las asumía como propias, en una perfecta conjunción de continente y contenido que, acogiendo entusiásticamente las sucesivas oleadas de este código formal de plena homologación europea, aglutinó un círculo internacional de arquitectos a lo largo de las décadas de 1770 y 1780 de la misma manera que a comienzos del siglo XIX favoreció fervorosamente las ideas francesas de los premios de Roma.

Bajo el ángulo de la preceptiva literaria, Abellán[56], no sin recordar que una vez más la «peculiaridad española» impone una ilustración no radical –o un vacío de ilustración, según algunos autores– orientada hacia Vives o Erasmo, dice que la *Poética* de Luzán, cuya primera edición data de 1737, es neoclásica pero tolera algunos elementos de la estética barroca inaceptables para los tratadistas franceses, especialmente Boileau, y que también rechazaron los mismos españoles a finales de siglo. Se da, pues, dentro de ese marco de la «peculiaridad» periférica y provincial hispana, alineado con fenómenos adaptativos de similar significación como el «humanismo cristiano» del siglo XVI, un atípico neoclasicismo en la preceptiva literaria que, como el pretendido neoclasicismo arquitectónico de Rodríguez, deja paso en las postrimerías de la centuria a una variante rigurosa o rigorista del estilo, internacionalmente homologada.

La permeabilidad estilística, la tensión entre formas cosmopolitas importadas y la resistencia tradicionalista interior, la indefinición de códigos,

[56] ABELLÁN, 1981 [nota 50], pp. 484, 645 y 646.

han dificultado la concreción de un lenguaje neoclásico en géneros literarios como el dramático. Señala Kahiluoto [57], en relación al dudoso teatro rococó español, que no es conveniente usar esa calificación estilística para un período limitado, sino más bien en el sentido de una actitud o tendencia estética que no solo se da en el siglo XVIII, sino incluso antes, y que puede mezclarse con otras corrientes en diversas artes durante la etapa convencionalmente considerada como neoclásica, por lo que se ha entendido la moda rococó como el resultado del choque de la influencia cultural francesa con la tradición nacional española.

Si en cuanto abandona el barroco la estética dieciochesca hispana tropieza con una imprecisión material y terminológica que traduce las disfuncionalidades de la Ilustración católica –aunque la teoría, independiente de la práctica, se decante por un abstracto clasicismo–, la confusión llega al máximo cuando asoma o –en un plano comparado o internacional– debiera asomar el prerromanticismo.

Emparentándola con las dramáticas yuxtaposiciones y contrastes de geometría y naturaleza que tan importante papel cobran en el protorromanticismo arquitectónico europeo entre 1770 y 1780 a través de Hoare, Piranesi, Chambers, Bélanger, Thévenin o Ledoux, Reese subsume en ese concreto horizonte de intensa expresividad estético-ideológica el proyecto para el santuario de Covadonga, de 1779, donde Rodríguez –sin perjuicio de la relectura del panteón clásico, renacentista y barroco desde los presupuestos neoclásicos de la fachada para la catedral de Toledo, de 1773, y bajo la óptica del bloque desnudo– ofrece unos juegos de contraposiciones que no solo se plasman en la geometría de las formas espaciales, sino también en la atención a las vistas escenográficas. Frente a Chueca, para quien Covadonga es una de las más berninianas propuestas del maestro, Reese sostiene el carácter protorromántico del conjunto no solo por su diseño y su modelo de interacción con el grandioso marco natural, sino también porque el monumento, dada su significación patriótico-religiosa, conmemorativa del inicio de la reconquista contra los árabes, excita la imaginación histórica y estimula el sentimiento nacional.

Llegados aquí, procede distinguir en el trabajo de Reese entre este «protorromanticismo», formulado en sentido técnico, es decir, referido a unos

[57] KAHILUOTO RUDAT, Eva M., «Aspects of rococo mode in the spanish theatre», en Charles Davis y Paul Julian Smith (eds.), *Art and literature in Spain. 1600-1700. Studies in honour of Nigel Glendinning*, Tamesis Books Lted., Londres & Madrid, 1993, pp. 177, 186 y 187.

parámetros objetivos –ya que no a un código estilístico–, y «romanticismo» en una interpretación más flexible que, reclamándose de la genérica o abstracta acepción de constante cultural opuesta a «clasicismo», designa un posicionamiento artístico y una paralela actitud vital que anuncian la ruptura del canon neogrecolatino aunque sin adelantar claras alternativas formales o conceptuales. Así, respecto a la toma de datos por Rodríguez, en 1762, para efectuar reparaciones en el castillo de Simancas, dice Reese que el arquitecto llevó a cabo «románticos dibujos del edificio en su emplazamiento, completados con pintorescos detalles como el humo saliendo de las chimeneas», o, en otros términos, una «vista romántica del castillo herreriano en su pintoresco marco paisajístico», con «la yerba creciendo entre las piedras "a lo Piranesi"»; más aún, añade el autor que Ventura seguía «la misma moda romántica» que Hermosilla en sus perdidos planos del Escorial o, junto con Arnal y Villanueva, en sus diseños de la Alhambra. Es obvio que Reese apela en tales casos, de modo entre vago y anecdótico, pero fuera del orden de las grandes categorías, a la «sensibilidad» inherente a las concreciones más emocionales del neoclasicismo. Estas, contempladas desde el romanticismo posterior, adquieren una imagen que en su genuino contexto dista de comportar una significación similar. En ese momento aún no han surgido los temas «románticos» del castillo en general y de la Alhambra en particular, a cuyas alturas nunca llegará a incorporarse plenamente el Escorial pese a varios signos premonitorios.

Para Navascués, el romanticismo de Covadonga está en las palabras de Jovellanos a la hora de literaturizar el clasicismo del proyecto, recepción que, por otra parte, traduce una emoción paisajística en la que la arquitectura solo tiene un lugar referencial y secundario. Desde una revisión integral de la propuesta y de su reflejo escrito, Reese afirma que esta no puede separarse de aquella, pues la sensibilidad prerromántica de Jovellanos coincide plenamente con las trazas de Ventura.

Prescindiendo del gran polígrafo asturiano, Rodríguez G. de Ceballos dice que el maestro, en el complejo de Covadonga, «acaso por lo fragoroso del paraje en que había de estar situado, llegó a anticipar un cierto sentimiento romántico de lo sublime»[58]. Con la directa introducción de la categoría de «lo sublime» se da un paso más en dirección al grado sumo de la «sensibilidad», que esta vez, aunque a través de algo tan difuso

[58] Rodríguez G. de Ceballos, 1992 [nota 21], p. 86.

como «un cierto sentimiento romántico», parece cristalizar no en el contraste entre naturaleza y arquitectura, sino intrínsecamente en la adecuación de la segunda a la primera. Ciertamente, el mausoleo-iglesia está casi empotrado en la pared rocosa, pero no es un hecho absolutamente heterónomo, pues si se aísla de ese marco sigue manteniendo su eficacia proyectual, salvo por lo que se refiere, en la parte inferior, a la caída de agua, que fuera del lugar sería meramente decorativa.

Cadiñanos Bardecí se expresa en estos confusos términos:

> El resultado hubiera sido un Santuario plenamente barroco (más que neoclásico), perfectamente integrado en el espectacular paisaje de Covadonga, preludiando las formas y los gustos proto-románticos (Reese)[59].

De la Madrid Álvarez, advirtiendo de que no se ha dado la debida importancia al desplazamiento del primitivo carácter religioso del sitio hacia una significación de exaltación monárquica no solo respecto al contenido, como mausoleo de Pelayo, con el correspondiente obelisco, sino también a la ornamentación, pues a las estatuas del anterior y de Favila se unen leones, escudos y trofeos, señala que aunque no se puede orillar completamente la influencia barroca derivada de la formación de Rodríguez, el proyecto, revolucionario y original, supera las tradicionales limitaciones españolas y se acerca a las corrientes clasicistas y revolucionarias europeas así por las razones de Reese como por la audacia en la transformación del medio; acaba el autor subrayando «la indudable modernidad del diseño y sus valores clasicistas y prerrománticos»[60].

Extrañamente, Jovellanos parece olvidarse del magno programa de su arquitecto favorito cuando más debiera exaltarlo. Caso González se extraña de que el polígrafo, en sus *Cartas del viaje de Asturias,* planteadas inicialmente como contribución al *Viage de España* de Antonio Ponz, y que iniciadas en 1782 experimentan retoques hasta 1797, nada

---

[59] Cadiñanos Bardecí, Inocencio, «El proyecto de Ventura Rodríguez para Covadonga. Teoría y realidad», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* n.º 73, segundo semestre de 1991, p. 324.

[60] De la Madrid Álvarez, Vidal, «La arquitectura en el Santuario de Covadonga en el siglo XVIII», en Francisco Crabiffosse Cuesta (com.), *Covadonga. Iconografía de una devoción. Exposición conmemorativa del centenario de la dedicación de la basílica de Covadonga (1901-2001),* Patronato Real de la Gruta y Sitio de Covadonga, Gobierno del Principado de Asturias y Arzobispado de Oviedo, Covadonga (pero depósito legal de Asturias), 2001, pp. 54-56, 73 y 74; «El arquitecto Ventura Rodríguez y Covadonga: La accidentada historia de un proyecto frustrado», *Liño 15. Revista anual de Historia del Arte,* 2009, pp. 219 y 220.

escriba sobre la capilla del hospicio ovetense, trazada por su amigo Rodríguez; peor aún, nada dice de Covadonga, ni siquiera a nivel paisajístico o histórico, aunque haga unas referencias generales a la importancia del principado como cuna de la libertad, nobleza y en cierto sentido de la religión de España y después a «los grandes objetos que la naturaleza reunió en su suelo», entre ellos «frondosos bosques», «montes levantados hasta las nubes», ríos, cascadas, precipicios, grutas, cuyos parámetros están próximos a los de la descripción poética del lugar [61]. No cabe aducir en descargo de tales lapsus lo limitado del itinerario astur de Jovellanos, pues en cualquier momento del viaje podía deslizar la pertinente remisión.

La dificultad de determinar una forma arquitectónica identificable convencionalmente como «prerromántica» se hace más fuerte allí donde no arraigan con la debida eficacia los ideales neoclásicos, lejos de los grandes centros estéticos internacionales. Según Chueca

> el vector romántico, subyacente en el neoclasicismo, encontrará pronto amplia vía de expresión en la literatura y en la música, pero quedará menos explícito en las artes plásticas,

carentes de un estilo que podamos considerar representativo del romanticismo, cuyo espíritu, no obstante, late bajo la plástica inmediatamente anterior, y, así, Villanueva,

> sacerdote del culto clásico en sus formas límpidas y en su rigurosa preceptiva, no deja de ser un romántico en potencia por el apasionado movimiento de sus masas arquitectónicas que tienen algo de patético en sus contrastados volúmenes, en su afán de claroscuro y en su inflamada poética [62].

Villanueva, o sea, el pleno neoclasicismo español, sí se presta, pues, a esa vaga lectura en clave romántica desde la que tantas veces se intentará valorar la obra de sus discípulos fernandinos.

Tanto el análisis formal de Covadonga como el simbólico ponen de manifiesto su carácter barroco de obra atípica del academicismo cortesano madrileño al servicio de los ideales del absolutismo ilustrado, del que

---

[61] JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Cartas del viaje de Asturias (Cartas a Ponz)*, edición de José Miguel Caso González, Ayalga ediciones, Oviedo, primera edición, 1981 (primera reimpresión, 1985), vol. I, pp. 13-17, 28, 98 y 105, y vol. II, pp. 143, 144, 149 y 150.

[62] CHUECA GOITIA, 1973 [nota 6], pp. 23-25.

ciertamente sobresalen aquí conceptos y signos básicos para la construcción historiográfica preburguesa de la emergente «nación», con su correlato emocional a escala del imaginario colectivo al que se refiere Reese, fenomenología de reelaboración ideológica del pasado y del presente, o sea, de la propia identidad comunitaria, aún poco desarrollada en España, donde, por ejemplo, la pintura de historia –así retrospectiva como contemporánea– no contaba con unos antecedentes y unas expectativas acordes a lo que en el siglo XVII se llamaba el «peso» de la monarquía, no en balde si la corte de Felipe IV careció de un reflejo visual comparable al del universo de Luis XIV, tampoco lo tuvo la denominada guerra de la independencia frente al imperio napoleónico.

Rodríguez, dentro del repertorio clásico, apela al Panteón de Roma con su cilindro desnudo al que se acopla un pórtico, pero respondiendo a la organización interior en círculo central columnario rodeado por deambulatorio o nave anular, reinterpreta la gran media naranja como una cúpula relativamente pequeña sobre un tambor con contrafuertes de sección curva rematados por flameros, lo que supone una relectura muy barroca del prototipo. Como quiera que, inevitablemente, el templo-panteón también se reclama de la idea de *tholos* a la que responden tantos tabernáculos para altar del propio Ventura, así el de esta misma iglesia, se impone la posibilidad de una alternativa en que se trasparentase al exterior la estructuración columnaria interna, máxime considerando que Rodríguez, objetivamente si no en el ámbito de sus intenciones, alude al tema del *tholos* sobre monte. Se entrecruzan aquí variadas citas que van del templo de Vesta en Tívoli a las máquinas tardobarrocas romanas de la Chinea. Cabría decir que estamos ante un panteón sobre elevado basamento cuyo conjunto podría leerse como tabernáculo gigante, pero más barroco que los que, conforme a la discutible religiosidad «jansenista», el autor propone como sustitutivos del retablo tradicional. Parece incluso volverse al renacimiento hispano en detalles como los flameros y los contrafuertes curvos, estos quizá sacados del cimborrio de la catedral de Valladolid tal como aparece el templo en la maqueta anónima probablemente de mediados del siglo XVII, una derivación del proyecto de Herrera tan provinciana como aberrante. Si los contrafuertes se justificaban como supuestos productos herrerianos, los flameros corresponderían a ese pretendido interés de Rodríguez por el renacimiento más allá de lo escurialense. Pero tales flameros ya estaban presentes a mediados de siglo en una obra donde intervino Rodríguez, la más importante en la que puso la mano –aun-

que se debate el exacto alcance de su aportación–, el Palacio Real Nuevo de Madrid, cuya cúpula de la capilla ofrece adornos similares que De la Plaza Santiago relaciona con el medio turinés[63].

En Covadonga, el gracioso motivo con que, a falta de linterna, acaba la cúpula –y que repite la solución de la capilla real–, los dos grupos de trofeos que flanquean la puerta baja, la pareja de ángeles que, por encima de esta, sostienen el escudo sobre el óculo, y los dos leones escoltando sendas escaleras de ingreso –alusivos sin duda a los que cumplen esa misma función en el palacio madrileño– son elementos entre barroco-clasicistas y simplemente barrocos. Los félidos, no rampantes, sino echados, se aproximan iconográficamente no solo al del ático del propio palacio, sino también, de manera más indirecta, a los que tachonan los mantos en la retratística regia hispana del siglo XVIII. A través de tan seguros guiños al palacio de la corte, queda, pues, configurada formal y simbólicamente la iglesia de Covadonga como una especie de capilla real, o sea, como un recinto sagrado funerario de excepcional vinculación con la corona en su calidad de panteón de monarcas, a semejanza de los de Toledo, Sevilla o Granada.

De complejidad barroca e imagen ceremonial cortesana es el sistema de escalinatas que da paso al mayestático conjunto. Especial atención merece la capilla mayor, que, si se incluye en su composición el gran hueco de acceso, con frontón curvo sobre dos pilastras, da en alzado un efecto de retablo. Pero ese vano-marco, el altar con tabernáculo y el muro del fondo, donde se suceden en altura un ventanal y un relieve, son piezas escenográficamente separadas, a la manera de la capilla conquense de San Julián, trazada en 1752. Por otra parte, aunque constituya para entonces patrimonio artístico común, los otros dos ángeles llevando una corona sobre esa entrada al presbiterio ya están en el baldaquino de la capilla madrileña de los arquitectos, retablo más propio de 1766 que de 1784. Como el altar de Cuenca, el de Covadonga se revela, pues, una derivación de baldaquino, esta vez en el interior de un inmenso tabernáculo. Por añadidura, la ventana del fondo de la capilla mayor es un transparente, con la particularidad de que se proyecta sobre un espacio natural aunque humanizado como receptáculo de suma sacralidad en un doble sentido, político y religioso, la santa

[63] De la Plaza Santiago, Francisco Javier, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid,* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975, pp. 136, 137 y 153.

gruta. Nada, en efecto, más berninesco que esta integración de lo agreste como cuadro sobre el que se recorta el tabernáculo confiriendo una significación eucarística al lugar donde se inició la reconquista.

Importa destacar dos aspectos que no han sido objeto de la debida atención. Por una parte, el edificio se evidencia pequeño, máxime si se considera –al menos potencialmente– como un centro de peregrinación. Por otra parte, así en su sistema de utilización y concretamente en el de la circulación como en sus jerarquizaciones espaciales resulta extremadamente complicado y absurdo, es decir, muy barroco. El modelo de los accesos hasta la iglesia o nivel alto no solo implica una inversión funcional y simbólica de la relación entre cripta y templo, pues se llega a este a través de aquella, sino también un itinerario laberíntico –en clave protorromántica, de tintes iniciáticos– servido por barrocos juegos de escaleras exteriores e interiores, que pasando de un subterráneo sepulcral a una plataforma abierta a un grandioso escenario agreste, da entrada lateral al pórtico columnario del recinto sacro concebido cual panteón, pues este pronaos no es accesible frontalmente, colocado como está a plomo sobre el gran basamento que acoge el mausoleo, a modo de segundo cuerpo de su fachada.

Si a escala formal no solo la ornamentación, sino también la propia concepción arquitectónica general se remiten al barroco italiano, a nivel de los signos la representación de lo que Jovellanos llama cuna de la libertad, nobleza y hasta de la religión de España, cuaja en un templo cuya subyacente cripta de Pelayo goza de cierta interdependencia que, en razón de las estatuas y símbolos regios, determina, como quiere De la Madrid Álvarez, un programa de exaltación monárquica, pero este ejemplo de glorificación del absolutismo ilustrado regalista desde los presupuestos de la construcción historiográfica de la emergente nacionalidad que, si se hubiera acabado según el proyecto de Rodríguez, se habría definido a lo largo de los siglos XIX y XX como un altar de la patria con mayor eficacia que sus oscuros sustitutivos, no apela al sentimiento y al protagonismo populares ni, consecuentemente, a un imaginario colectivo prenacional, lo que sí había hecho Jovellanos en su tragedia *Pelayo,* de 1769, cuya ideología, aunque aristocrática dentro de su reformismo, no coincide, pues, con la del monumento de su admirado Rodríguez. La iglesia-panteón se beneficia, en suma, de un enriquecimiento argumental extrínseco, que no radica en su estricta oferta arquitectónico-escultórica, pero cuya evidencia se hubiera impuesto al visitante con tanta o mayor fuerza que los escudos y estatuas de Favila y Pelayo. Mal hubiera

podido Rodríguez incorporar a su proyecto la carga ideológica con que Jovellanos desarrollaba el tema, que estaba relativamente de moda, pues en 1770 escribió Nicolás Fernández de Moratín su tragedia *Hormesinda,* de similar argumento. La relativa glorificación del héroe popular colectivo que lleva a cabo el asturiano no encajaba bien en el monumento regio, pese a que desde la casa de Austria se venía honrando al soldado anónimo. En la propuesta de Rodríguez aún no asoma la heroicidad genérica nacional de la burguesía a la que ya apunta desde posiciones muy moderadas Gaspar Melchor de Jovellanos. A título individual, este, que en 1778 dejaba Sevilla por Madrid para servir como alcalde de casa y corte, nada podía hacer para imprimir otro sello al magno designio.

Sin duda alguna el interés oficial por Covadonga obedece a su significación histórico-monárquica desde las premisas ilustradas, pues esa preocupación no se había manifestado a lo largo de los siglos en que el santuario había vegetado en una miseria periférica sin apenas referencia artística. En 1759, solo veinte años antes del proyecto de Rodríguez, el padre Martín Sarmiento, tratando del programa simbólico-ornamental del palacio de Madrid, se opone a que la medalla de la Virgen para la fachada norte lleve el motivo de la del Pilar, pues puestos a escoger una «representación histórica» de María en España –y dentro de ella, en Castilla– había que optar por el episodio toledano de la imposición de la casulla a san Ildefonso, y en cuanto a santuarios, por advocaciones como Covadonga, Guadalupe o Peña de Francia; pero a continuación, cuando defiende que por encima de devociones particulares al español se le identifica con la Inmaculada Concepción, «Madre y Patrona» del reino, menciona a la Virgen de Covadonga como un tema asturiano[64]. Dando el debido rango jurídico a la situación fáctica de que se reclama Sarmiento, Carlos III, un año después, declaró a la Inmaculada Concepción patrona de España y su imperio, sin perjuicio de los celestes derechos de Santiago, y en 1771 instituyó la orden de su nombre bajo el mismo patronato. Si por una parte Sarmiento parece reconocer cierta primacía a Covadonga como advocación desdoblada de santuario, la relega, por otra, a una oscura posición regional. Solo al calor de la construcción entre historiográfica e ideológica del concepto prenacional emerge la preocupación de la corona por un lugar cuya dimensión simbólica práctica le había pasado inadvertida hasta entonces.

[64] *Ibíd.,* pp. 396-398.

Un anterior proyecto del propio Ventura prueba que, en arquitectura como en teatro, el doble tema del surgimiento de la monarquía y su unión con la causa cristiana hallaba campo abonado en la Ilustración católica. Afirma Singul[65] que el «erudito» Rodríguez planteó en 1764 su reforma de la Azabachería compostelana –cuyo ático, sostenido por cuatro atlantes mahometanos, acaba en una estatua del apóstol entre dos reyes, aparato triunfal que se extiende a los grupos de trofeos bélicos también islámicos de los remates laterales– como una imagen retórica de la defensa de la fe católica por el patrón de España. Dejando de lado el improcedente reconocimiento de la erudición del maestro, hombre de cultura general dudosa, y que probablemente dio corporeidad a un programa iconográfico ajeno, la ideología de esta propuesta responde a similares presupuestos de identificación de la causa católica con la monarquía regalista contra el mismo y común enemigo desde perspectivas apenas legibles como prenacionalistas, aunque la distinta significación del personaje supuestamente enterrado en uno y otro monumento –un santo y un rey (o príncipe soberano)– inclinan la simbología hacia el respectivo código.

Como ejemplo del proceso por el que a medida que se impone el protorromanticismo se acentúa la atención tratadística hacia la función expresiva del edificio, León Tello y Sanz Sanz señalan, en la escuela española, al neoclásico Ureña, que aunque sigue esa deriva con menos énfasis que un Boullé, atribuye caracteres afectivos al sonido, las líneas, los colores, los volúmenes y la luz. Ciertamente, en el proyecto de Covadonga Rodríguez no puede permitirse el despliegue cromático ni el abigarramiento convencional de sus obras tardobarrocas más características, pero sí incluye, al tiempo que un concepto tan nuevo como el juego de contrastes con el inmediato medio agreste, pues su monumento se acoge a la pared montañosa, un elemento extraarquitectónico tan expresivo como el sonido, determinado por la corriente de agua que rompe bajo la construcción, y cuyo hipotético carácter afectivo estará en función de la doble dimensión «prerromántica» del conjunto, como manifestación de lucha con la naturaleza y de sublimes sentimientos prenacionalistas.

Covadonga es, en suma, una extravagancia para-berninesca que prueba el hasta entonces más bien dudoso ingenio de Rodríguez, su capacidad

[65] SINGUL, Francisco, *La ciudad de las Luces. Arquitectura y urbanismo en Santiago de Compostela durante la Ilustración*, Consorcio de Santiago, La Coruña, 2001, pp. 193 y 194.

para el enredo argumental a base de una deconstrucción del lenguaje clásico en episodios legibles como irónicos desde premisas posmodernas, inventiva que en una coyuntura de pleno contacto con la contemporaneidad avanzada hubiera dado muy distintos frutos. Antes de Villanueva no hay en la arquitectura académica española nada tan original. Cabe sospechar que, alejado de los encargos regios y por consiguiente de la posibilidad de lucirse en el teatro espacial de la cúspide del poder, quisiese aprovechar esta excepcional ocasión de quedar vinculado a un designio de tan alta significación monárquica, y de ahí la patente voluntad de singularizarse con un proyecto insólito cuyo rechazo por el cabildo y definitivo fracaso eran previsibles.

Si en el campo arquitectónico o artístico apenas se ha profundizado sobre el alcance y naturaleza de ese pretendido protorromanticismo en la cultura española convencionalmente neoclásica de fines del siglo XVIII, en el de la historia literaria el debate ha adquirido una considerable dimensión tanto cuantitativa como cualitativa que aunque ha generado interesantes contribuciones de muy variado espectro se ha saldado con la consolidación de posiciones opuestas y contradictorias. Respecto al espinoso tema de la diferencia entre romanticismo y prerromanticismo, y dentro de este el gusto por lo horrísono y pavoroso, o sea, el mundo de Cadalso, afirma Martínez Torrón [66] que, bajo el neoclasicismo formal –no demasiado sólido, pues hay muy pocas tragedias españolas propiamente neoclásicas– laten elementos estilísticos, tonales y de contenido que anuncian esa ruptura. Silver [67] advierte del peligro de interpretar incorrectamente como testimonios de un estricto romanticismo español estilemas dieciochescos o prerrománticos propios del período de la «sensibilidad». Frente al neoclasicismo, se da en la España de fines del siglo XVIII un «drama sentimental» o comedia «larmoyante» que tiende a atropellar las reglas en dirección a un arte escénico ecléctico y que, aunque salpica a Moratín en *El sí de las niñas,* tiene una impronta popular progresivamente atemperada por la cultura [68].

No lejos de esa comedia sentimental se halla la de magia, que perdura a lo largo de todo el siglo XVIII pese a la oposición de la administra-

[66] Martínez Torrón, Diego, *El alba del romanticismo español (Con inéditos recopilados de Lista, Quintana y Gallego),* Universidad de Córdoba, Sevilla, 1993, pp. 34-39.

[67] Silver, Philip W., *Ruin and restitution. Reinterpreting romanticism in Spain,* Vanderbilt University Press, Nashville, Tennessee, 1997, p. 49.

[68] Palacios Fernández, Emilio, «El teatro tardobarroco y los nuevos géneros dieciochescos», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español,* vol. II (Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega (coords.), *Del siglo XVIII a la época actual*), pp. 1568, 1569 y 1573.

ción ilustrada, y cuya significación plebeyamente reaccionaria puede escapársele, por ejemplo, a quien vea vertido este género ínfimo en la obra de Goya. Cuando construye literariamente su visión del paisaje de Covadonga –que eso es, en efecto, lo que hace, con relativa independencia de las trazas de Rodríguez–, el apenas prerromántico Jovellanos usa un género de riesgo cuya más explotada concreción, la dramática, encaja mal no solo en el alto teatro ilustrado, sino también en la cultura «popular» alentada por el polígrafo asturiano como instrumento de control de las masas so pretexto de instrucción pública, pues la revolución burguesa se cierne sobre el despotismo monárquico-señorial reformista.

Noches lúgubres, de José de Cadalso, redactada quizá hacia 1770 o 1771 y que consta terminada en 1774, constituye la piedra de toque del debatidísimo prerromanticismo español. Dice a su propósito Glendinning[69] que el género sombrío, la corriente tenebrosa o la estética de la sombra tiene ya gran peso en España hacia 1772, aunque el elemento del suicidio presente en el citado escritor se da poco en un país tan católico. Se constata, pues, que la discutida iniciativa de Covadonga surge exactamente siete años después de ese crítico momento, y a unos nueve de la elaboración de las *Noches lúgubres.* Si esa contextualización más bien fortalece la tesis de Reese, otro salto interpretativo de la historiografía anglosajona, esta vez en literatura, desplaza, por el contrario, la ideología del monumento de Covadonga hacia posiciones menos vanguardistas.

Desde planteamientos posmodernos, Sebold[70] revoluciona el panorama cultural de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX cuando dice que *Noches lúgubres,* de pronta influencia en el teatro, particularmente en las comedias lacrimosas –lamentable derivación plebeyizante para una pluma de lo sublime, añadimos–, y cuya coyuntura de tiempo y lugar no deja de sorprender, no es solo, como pretendía Azorín, la primera pieza romántica española, sino la «primera obra romántica europea», cristalización del «fastidio universal» que acuña Meléndez Valdés en 1794. Para Martínez Mata[71], la identificación entre autor y personaje abre la puerta a la vía interpretativa romántica. Menéndez Pelayo y Edith F. Hel-

[69] Glendinning, Nigel, «Estudio preliminar», en José de Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres,* edición de Emilio Martínez Mata, editorial Crítica, Barcelona, 2000, pp. XXIII-XXV.

[70] Sebold, Russell P., «Introducción», a José de Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres,* edición de Russell P. Sebold, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid, 2000, pp. 80-89 y 93.

[71] Martínez Mata, Emilio, «Prólogo», a José de Cadalso, 2000 [nota 69], pp. LVIII y LXIV.

man hablan, respectivamente, del «primer romántico en acción» y de un «romántico antes del Romanticismo», fórmulas excesivas para Joaquín Arce [72], que ve en Cadalso a un escritor de su tiempo, un ilustrado, pero de ese instante clave para la cultura europea de la segunda mitad del siglo en que empieza a aparecer la fuerza de los sentimientos, el valor de las lágrimas, no obstante lo cual Cadalso destaca por varios elementos contrarios a tan nueva vertiente como la tendencia racionalista a lo abstracto y genérico.

A partir de la reconsideración prerromántica o romántica de Cadalso, se impone la conexión con el otro obvio referente –aunque menos claro o acentuado– de esa aceleración de la historia, el Jovellanos lector de Rodríguez más allá quizá de su arquitectura. Así, Barón dice que

> ya desde finales del siglo XVIII la predilección no solo por la poesía prerromántica inglesa en autores como José Cadalso, sino también por la arquitectura pintoresca y la visión del paisaje en Gaspar Melchor de Jovellanos,

revela una reorientación del gusto hacia los patrones artísticos en los que se movía Turner [73].

Caso González [74], respecto al cambio de temas y finalidad que hacia 1770 experimenta la tragedia española –cuya impronta rococó no quita su sentido de innovación, acota este autor rectificando anteriores posiciones–, señala que Jovellanos, en el «Prólogo» de 1782 a su *Pelayo,* de 1769, acepta la catarsis aristotélica como objetivo del género, pero desvía la obra hacia otra dirección, pues según el ilustrado «el amor de la patria» que desató «el fuego, / la pasión y el furor» del poeta y explica el «horror y ternura» de sus versos, hará «excitar con fuerza irresistible / la lástima y el susto» en los pechos de los espectadores. Llegada a la épica por medio de una lírica exacerbada, la sensibilidad, la intensificación máxima del sentimiento, alcanza el punto de lo sublime, en este caso de lo sublime colectivo identitario.

Cabe preguntarse hasta qué punto asoman a la faz de esa España difícilmente neoclásica vivencias prerrománticas que resitúen la visión jo-

---

[72] Arce, Joaquín, «Introducción», a José de Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres,* edición de Joaquín Arce. Decimoctava edición. Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1997, pp. 47-49.

[73] Barón, Javier, «Ecos de Turner en España», en David Solkin (com.), *Turner y los maestros,* cat. exp., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010, p. 89.

[74] Caso González, José Miguel, «La literatura de 1759 a 1808», en *La época de…*, 1987 [nota 7], vol. I, p. 550.

vellanista de Pelayo y de la Covadonga de Rodríguez en el horizonte de un común sistema de valores o de la mentalidad de los sectores sociales más o menos privilegiados. Si, por su tan distinta contextualización, no solo cronológica, la melancólica locura de Felipe V queda lejos del «romántico en acción» o «romántico antes del Romanticismo», ya la personalidad del Carlos III abocado a un continuo ejercicio cinegético para huir de la demencia hereditaria se acerca peligrosamente al mundo de la sensibilidad y lo sublime. Cumple señalar que, precisamente Antonio Ponz, el adalid del clasicismo cuyo máximo mentor práctico era Ventura Rodríguez, ofrece cierta vertiente existencial de nuncio o mensajero del romanticismo, aunque más por vía pasiva que activa. Según Sánchez Cantón, «en 1791 salteáronle melancolías que ya otras veces le afligieran» y su sobrino escribe, a tal propósito, que encerraba un interior melancólico[75]. A esa mención del interior melancólico vuelve Joaquín de la Puente[76]. Pero los términos en que José Ponz se manifiesta respecto a 1791 son más graves, duros y significativos; su ilustre tío entonces

> se vió asaltado de una interior y terrible melancolía, que sin conocida causa le iba insensiblemente devorando, hasta que no hallando otro medio de vencerla, tuvo que recurrir á su ordinario antídoto los viages[77].

Tres años antes del «fastidio universal» de Meléndez Valdés, Ponz enuncia no precisamente un sentimiento de cansancio de la vida, sino, más en la línea romántica, un gratuito proceso de destrucción interior del que cabe espigar sintomáticos casos en la España de la época. En 1781 Francisco Alejandro Bocanegra, arzobispo de Santiago de Compostela, presa de una aguda «afección moral», concretamente un «grande horror», un «arraigado é insuperable terror» que había cogido a su palacio, propuso al cabildo permutar el edificio por el del seminario[78]. Este –el actual palacio de Rajoy–, proyectado en 1767 por Charles Lemaur según las convenciones más típicas del clasicismo francés de mediados de siglo, tan ajeno al Rodríguez coetáneo –salvo en temas como el balda-

---

[75] Sánchez Cantón, Francisco Javier, *España. Itinerarios de arte,* Patronato José María Quadrado, CSIC, Madrid (pero depósito legal de Valencia), 1974, p. 421.

[76] De la Puente, 1968 [nota 45], p. 30.

[77] Ponz, José, «Vida de don Antonio Ponz», en Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella,* vol. XVIII, Viuda de Joaquín Ibarra, Madrid 1794, pp. xlix y liii.

[78] López Ferreiro, Antonio, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela,* vol. XI, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, Santiago, 1909, pp. 30 y 31.

quino–, se revelaba, pues, grato y apacible a los ojos de ese otro prerromántico pasivo, víctima de una insólita idea parlante de la arquitectura. Tanto la «terrible melancolía» de Ponz como el «insuperable terror» del prelado expresan un mismo concepto de intrínseca insoportabilidad trágica de la existencia que no parece haber dejado en España proyecciones literarias, pues la lobreguez de Cadalso es constitutivamente exógena y el «horror» de Jovellanos obedece asimismo a resortes externos, los patrióticos, para Reese también indicativos de protorromanticismo. En efecto, la nueva emocionalidad política, a través de la cual el sentimiento individual se funde en el colectivo de la comunidad, no cede a la sentimental pura o subjetiva de Cadalso en expresividad «romántica», pero discurre lejos de esa terribilidad melancólica gratuita y absoluta de Ponz.

Queda Cadalso, como Covadonga –en la versión literaria de Jovellanos o en la espacial de Rodríguez, sin duda mucho más clasicista que la de su incondicional admirador–, en un limbo analítico que si por una parte expresa los diferentes sistemas de valores desde los que se formulan las sucesivas críticas –pues del reconocimiento del arquitecto como neoclásico por sus contemporáneos, los atípicos ilustrados españoles, se pasa a su reconsideración como gran exponente del barroco en una etapa nacionalista de defensa de esta opción estética y, finalmente, a su canonización vanguardista por el posmodernismo al calor de la erosión de los modelos centrales–, refleja, por otra, los graves obstáculos que las limitaciones y disfunciones del supuesto neoclasicismo de Ventura o el romanticismo de Cadalso –ligado objetivamente a su contrafigura lacrimosa popular– oponen a su homologación internacional en el contexto de un proceso periférico y retrasado de definición de estas alternativas estilísticas tanto a escala arquitectónica como literaria.

Grabados de Vicente Capilla

José María Torres Pérez
Universidad de Navarra

Resumen

En este trabajo se presenta el catálogo de cuarenta y una estampas de Vicente Capilla, grabador poco conocido, que está presente en el catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Navarra con ciento veintiséis registros. Por primera vez, a partir de documentos de la Real Academia de San Carlos, se dan a conocer datos biográficos. Nace en Valencia el 7 de marzo de 1767, se forma en la Academia de San Carlos con Luis Planes en el dibujo y Manuel Monfort en el grabado. Su estilo debe mucho al dibujo de Vicente López que pasa con soltura a la lámina de cobre, y aunque la destreza y dominio técnico es personal, el dibujo aporta la mayor parte de la belleza. Fallece en 1830.

Palabras clave

Vicente Capilla, Vicente López, dibujos, grabados, estampas.

Abstract

The Library of the University of Navarre has a small collection of engravings. In this paper we study prints forty-one stamps Vicente Capilla, little-known engraver, which is present in the catalog with one hundred twenty-six records, only forty-one. For the first time unveils his biography and his artistic relationship with the painter. Born in Valencia on March 7, 1767, is formed at the Academia de San Carlos with Luis Planes on the drawing and Manuel Monfort in the engraving. His style owes much to a drawing of Vicente López fluent passing the copper strip. The skill and technical mastery is personal but the drawing provides the bulk of beauty. He died in 1830.

Keywords

Vicente Capilla, Vicente López, Drawing, Engraving, stamps.

Presentación

En la Biblioteca de la Universidad de Navarra hay una colección de grabados, pequeña en número, que se encuentra aún en período de incorporación. Setenta y siete estampas llevan inscripciones del pintor y dibujante Vicente López, y de nueve grabadores: Vicente Capilla, Rafael Esteve Vilella, Vicente Fabra, Miguel Gamborino, Antonio Gómez Cros, Francisco Jordán, Tomás López Enguidanos, Julián Más y Manuel Peleguer.

El catálogo de la obra gráfica de Vicente López no recoge el total de su producción, faltan, como es lógico, los dibujos perdidos que se pueden conocer de un modo indirecto por medio de las estampas de grabadores coetáneos. De la búsqueda y estudio de sus dibujos se han ocupado en el pasado Vicente Castañeda [1], Isidro Albert Berenguer [2], Miguel Ángel Català [3]; más recientemente Adela Espinós [4] y José Luis Díez [5]. El trabajo de catalogación no puede darse por concluido; cuando las bibliotecas y museos terminen de incorporar sus fondos es de esperar que aparezcan más dibujos y grabados desconocidos. Los setenta y siete grabados de la Biblioteca de la Universidad de Navarra que llevan mención de Vicente López son una pequeña aportación al catálogo de la obra gráfica de Vicente López y de la de grabadores poco conocidos.

Este artículo trata de la obra de Vicente Capilla por dibujos de Vicente López, en total 41 estampas, el 34,16% del total de los registros que recoge el catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Navarra. Se prescinde del estudio de la obra de otros grabadores ya mencionados, que se deja para posteriores estudios.

Vicente Capilla

Nace en Valencia el 7 de marzo de 1767 [6]. Recibe su primera formación en la Academia de San Carlos con Luis Planes en el dibujo y Manuel Monfort en el grabado [7].

El 15 de abril de 1780, concursa al premio de tercera clase de pintura, convocado por la Real Academia de San Carlos, que propone como ejercicio dibujar la estatua de *Apolo* de la Academia. El premio se adjudicó a Antonio Rodríguez, que obtiene cinco de los nueve votos, los restantes fueron para Vicente Capilla [8]. El 1 de enero de 1789 se presenta, con

---

[1] Castañeda, Vicente, «Don Vicente López Portaña, Ilustrador de libros y obras gráficas», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* n.º 47, 1943, pp. 19-44 y pp. 89-104 y n.º 46, 1942, pp. 189-200.

[2] Albert Berenguer, Isidro, «Grabados por dibujos de Vicente López», en *Archivo Español de Arte,* 1943, pp. 51-57.

[3] Català Gorgues, Miguel Ángel, «Vicente López y la Real Academia de San Carlos», en *Archivo de Arte Valenciano,* 1972, pp. 60-71.

[4] Espinós Díaz, Adela, «Vicente López, dibujante», en *Goya: Revista de arte,* n.º 179, 1984, pp. 273-277.

[5] Díez, José Luis, *Vicente López: 1772-1850,* Madrid, 1999, 2 v.: I. Vida y obra. 2. Catálogo razonado.

[6] Alcahalí, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos,* Valencia, 1989, 1897, p. 85.

[7] Orellana, Marcos Antonio de, *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos…,* Madrid, 1930, p. 485.

[8] *Continuacion de la noticia historica de la Real Academia de las nobles artes establecida en Valencia con el título de San Carlos: y relación de los premios…, de 6 de noviembre de 1776 y del 26 del mismo mes de 1780,* Valencia, 1781, pp. 40, 41, 42 y 47.

22 años de edad, al concurso de grabado convocado por la Academia, dotado con 20 pesos. El ejercicio propuesto consiste en dibujar la imagen de *Nuestra Señora con el Niño* pintada por el beato Nicolás Factor, que está en la Sala de Juntas de la Academia, y después grabar a buril ese dibujo en una lámina de cobre.

Vicente Capilla tras superar las pruebas teóricas concursa al ejercicio de repente convocado por la Junta Ordinaria, que propone tres temas para elegir uno. La prueba se realiza en la Academia, aislado el concursante durante un tiempo fijo. Capilla elige y dibuja la estatua del *Apolino*[9]. Por unanimidad se le concede el premio.

El 5 de noviembre de 1798 es nombrado académico de mérito por el Grabado de láminas[10]. El 6 de julio de 1802 fallece Manuel Bru, teniente de grabado de la Academia valenciana. Manuel Monfort, director de ambos grabados (láminas y medallas), propone desdoblar la plaza y los académicos conceden la medalla de grabado en hueco a Manuel Peleguer y la de grabado en dulce a Vicente Capilla. Peleguer presenta un recurso a la Academia de San Fernando en contra del desdoblamiento. Manuel Monfort envía a Madrid un informe en el que muestra mayor afecto por Capilla. Los académicos madrileños consideran que la plaza no se debe desdoblar y lo comunican a la de Valencia. Vicente Capilla queda excluido. El 8 de enero de 1803 la Academia valenciana comunica a la de Madrid el nombramiento de Manuel Peleguer[11].

En 1806 accede al puesto de teniente director de grabado en dulce tras conseguir treinta y dos votos a favor frente a tres que recibió Francisco Jordán, su contrincante[12].

Con fecha 28 de noviembre de 1808, dirige en compañía de Manuel Peleguer un escrito a los miembros de la Junta Ordinaria, exponiendo que el regente de la Real Audiencia de Valencia les había notificado, bajo pena de 50 pesos, que presentasen los dibujos de todas las láminas que grabasen a fin de obtener la correspondiente licencia, por lo que suplican la protección de la Academia. La Junta acordó comunicar al regente

[9] Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. En adelante ASC. Continuación (1789), pp. 16- 24.

[10] ASC. Continuación (1805), p. 125.

[11] Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. ASF (1830), Leg. 35-3/2. Manuscrito sin foliar.

[12] ASC (J.G. 14 de marzo de 1806). Junta General. Manuscrito sin foliar.

los privilegios concedidos por el rey a los profesores académicos para el libre ejercicio de su profesión [13].

En las Actas de 9 de junio de 1812 se confirma a Vicente Capilla como teniente director de grabado con un sueldo anual de 1.129 reales y 14 maravedís. El 21 del mismo mes, en una declaración de utilidades escrita por Manuel Peleguer expresa que Vicente Capilla le ha dicho que en diez meses no ha recibido ningún encargo y que está vendiendo muebles para mantenerse [14]. Esa situación se refleja en el número de alumnos: en el tercer trimestre de 1819, el gerente presenta la lista de asistencia: en la clase de Vicente Capilla solamente consigna un alumno y en la de Manuel Peleguer ninguno [15].

Dirige el dibujo realizado por Lorenzo Ysern y Ricard, sordomudo de 15 años de edad, y solicita que sea admitido como discípulo de la Academia en la clase de Modelo en blanco o Yeso [16]. José Olmo, discípulo de Vicente Capilla, tras el fallecimiento de su maestro, solicita el 4 de julio de 1830 la admisión en el estudio de Manuel Peleguer [17].

Su estilo debe mucho al dibujo de Vicente López. La destreza y dominio técnico es personal pero el dibujo aporta la mayor parte de la belleza. Capilla interpreta el lápiz con el buril, el aguafuerte, el pincel y la aguada con los que consigue rayados de líneas finas y paralelas, perfiles en el contorno y en los pliegues de las ropas, los volúmenes y los contrastes luminosos.

Domina las entalladuras paralelas, cruzadas, el punteado de contornos, que se debe al traslado del dibujo agujereado a la lámina de cobre, después abierto con aguafuerte en la preparación. El uso de esta técnica en la ejecución del grabado le permite hacer una gradación tonal y grabar los elementos de segundo plano, sobre todo en paisajes, celajes y figuras. Asume de Vicente López las sombras y los blancos para contrastar luces.

Vicente Capilla, cuando graba por dibujo de Vicente López, respeta el original y en pocas ocasiones lo interpreta con libertad. Las modifica-

[13] ASC (J.O. de 11 de diciembre de 1808). Junta Ordinaria. Manuscrito sin foliar.

[14] ASC (J.O. de 9 y 21 de junio de 1812). Manuscrito sin foliar.

[15] ASC (J.O. de 23 de abril de 1819). Manuscrito sin foliar.

[16] ASC (J.O. de 31 de diciembre de 1826). Manuscrito sin foliar.

[17] ASC (J.O. de 4 de julio de 1830). Manuscrito sin foliar.

ciones afectan a la supresión de detalles y a ligeros cambios en posturas de los personajes o en los pliegues de la indumentaria. Con más libertad actúa cuando, a falta de dibujo, se basa en la pintura de Vicente López, como ocurre con la de *El martirio de San Serapio* con acertadas modificaciones que confieren a la estampa mayor movimiento y apreciación estética.

Las estampas de Vicente Capilla se agrupan para el estudio en varios apartados: 1. Estampas más destacadas. 2. Grupos temáticos: serie bíblica, aleluyas. 3. Estampas religiosas: santos y devociones populares. 4. Estampas religiosas: advocaciones de la Virgen. 5. Retratos.

Alegoría de las Ciencias

La *Alegoría de las Ciencias* es un ejemplo destacado de la relación entre Vicente López y Vicente Capilla. Las figuras muestran una corporeidad que recuerda la de las esculturas y el dibujo y la composición responden a planteamientos barrocos (fig. 1). La iconografía, en la lectura de la *Iconología* de Ripa [18], está bien interpretada y resuelta.

La escena se compone de tres figuras principales, ampulosas y ricas en escorzos que se inscriben en una composición triangular. En el centro se representa a una bella matrona con capa al vuelo, lleva doble daga en la mano derecha, que significa que está presta para cortar cualquier impedimento. Emite destellos radiales y va rodeada de cuatro figuras dispuestas simétricamente. En primer plano, a la izquierda, un soldado sujeta con su mano izquierda un león que traba con la pierna derecha; para Ripa el león pone freno a los sentidos y pasiones, con la mano derecha se apoya en una espada que equivale al vigor de la razón. Viste manto al vuelo y se ciñe cinturón decorado por cifras con las que se hacen cuentas, verificándose con su empleo las cosas reales y la razón. Se trata de una representación de la razón, antes siempre figurada por mujer. A la derecha, va una mujer con los ojos vendados en actitud pensativa, sentada, que lleva cetro en la mano izquierda y que apoya sobre un globo terráqueo. Ambas figuras muestran elegantes escorzos. En segundo plano, otras dos representaciones femeninas, apenas esbozadas: la de la izquierda muestra libro abierto con la inscripción: «HAC DVCE RERVM NATVRA PENETRATVR», que representa el Conocimiento,

[18] Para esclarecer la iconografía, *vid.* RIPA, *Cesare Iconología…*, Madrid, 2007, pp. 217, 246, 279 y 460.

aun cuando falte la antorcha encendida que el intelecto necesita como instrumento extrínseco de los sentidos. La de la derecha lleva compás sobre una tablilla en la que hay figuras geométricas, esta figura es una alegoría de la Geometría.

Vicente Capilla pone un especial cuidado en el tratamiento de las figuras conjugando los golpes de luz con finos buriles en el primer plano. Los personajes del fondo los resuelve por medio de surcos abiertos por el aguafuerte obtenidos en la mordida de preparación, el resultado se concreta en unos personajes del segundo plano apenas insinuados, con leves grises.

Esta bella estampa ilustra la obra *Exercicios de Letras, que en el Real Seminario de Nobles Educandos de Valencia han de leer sus seminaristas en los días XXI, XXII y XXIII de julio de MDCCXCV.* Valencia, Por Don Benito Monfort, 1795.

San Serapio

La estampa muestra el martirio del santo mercedario, que aparece atado a una cruz aspada y eleva la mirada hacia el cielo en un gesto de alabanza. Dos ángeles descienden con la corona y palma del martirio. Los sayones son rudos, violentos y crueles, su brutalidad se palpa en la anatomía de los músculos, tensos, y en los violentos escorzos, realzados por una iluminación de fuertes contrastes en lenguaje que evoca el tenebrismo.

La pintura de la que se sirve el grabador (fig. 2)[19], ha sido atribuida a Vicente López pero es evidente que el dibujo es de su mano a tenor de la inscripción de la estampa: «V.te Lopez lo in.to y dib.o; Capilla lo grabo».

Vicente López no necesitaba inspirarse en representaciones anteriores, le bastaba con las fuentes literarias. Es verdad que hay numerosos precedentes iconográficos en las representaciones del martirio de San Andrés, que se podía trasladar al de San Serapio, la más cercana es la de Rubens, otras con mayor escenografía son las composiciones de los lienzos de Roelas, Sebastián Muñoz o José de Vergara.

El grabado es majestuoso, bueno y bello (fig. 3), más atrevido que la pintura de Vicente López. El santo lleva la cabeza hacia el lado contrario que en la pintura. Las figuras de los sayones, en el lienzo muestran

[19] Archivo Moreno. IPCE. Ministerio de Cultura, n.º 02964-A. En el libro de Inventario de la Junta de Incautación: n.º 12259-318, figura como «Martirio de San Serapio en la cruz de San Andrés». Agrupación Socialista Madrileña, Lienzo, 85 × 66 cm, escuela valenciana, siglo XIX.

el lado izquierdo del cuerpo, en el grabado el derecho. La estampa está girada porque Capilla no invierte el dibujo para que en la estampación vuelva a su posición correcta.

Los paños al vuelo del hábito del santo y de la indumentaria de los sayones dotan de gran movimiento a los personajes y confieren a la estampa mayor belleza. Los nuevos escorzos proporcionan a los personajes un efecto de desmesurada violencia.

El sayón de la espada, que en la pintura estaba a la izquierda, aparece ahora en la derecha. Resulta blando en la pintura, en el grabado más tenso y estilizado, por lo que parece que va a asestar el golpe con mayor violencia. El de la izquierda, de espaldas en la pintura, en el grabado de frente y con los brazos extendidos, extrae con la mano izquierda el intestino del mártir que enrolla en la derecha. El hábito al vuelo del mercedario, que viste de cintura para arriba, no aparece en la pintura de Vicente López y resulta magnífico en el grabado. De la pintura original queda la composición y los trazos maestros. La virtuosidad del grabador se aprecia en las modificaciones que introduce, en el empleo de puntas de diversos grosores, entrecruzadas con habilidad, más próximos y profundos los buriles donde las sombras lo requieren y en el celaje en contraste con el poderoso haz de luz, tan usual en Vicente López, que incide sobre las nubes. En el desnudo de las figuras emplea finos buriles para entrecruzar los surcos y líneas de puntos en la transición a la superficie blanca. Del aguafuerte se sirve para los contornos abiertos con el primer mordiente, también para la representación de los cabellos y en detalles secundarios.

San Carlos Borromeo

Dos estampas grabadas con esmero y firmadas por Vicente López y Vicente Capilla son *San Carlos Borromeo adorando el Crucifijo* y *San Carlos Borromeo dando de comer a un enfermo*. Las estampas muestran su intensa vida de piedad y su inclinación grande a la misericordia. Tal vez fueron grabados para su difusión devocional.

El santo juega un papel importante en la convocatoria de la tercera sesión del Concilio de Trento pero aquí interesa resaltar su vida de piedad, atención a los pobres y la generosa entrega al hilo del relato de Ribadeneira [20], quien escribe que renunció a sus bienes para atender y

[20] Ribadeneira, Pedro de, *Flos sanctorum de las vidas de los santos…*, Madrid, 1761, v. III, pp. 379-381.

remediar las necesidades de los pobres y de los apestados con un desprendimiento absoluto.

La estampa *San Carlos Borromeo adorando el Crucifijo* es bella. El dibujo de Vicente López no se conoce, pero sí el lienzo con la misma escena de la iglesia del Monasterio de la Visitación en Orihuela. La pintura (232 × 144 cm) es de buena factura. En la indumentaria muestra las texturas de los paños por medio de los brillos de la seda, de la transparencia del encaje y el contraste de colores. Pérez Sánchez [21] resalta la maestría y la severidad que le acercan a Mengs y fecha el cuadro después de 1814, cuando el pintor ya estaba establecido en Madrid. Morales y Marín [22] tiene a Vicente López por autor del cuadro que fecha hacia 1815. Para las autoras de *Vicente López y Orihuela* [23] se debió de pintar entre 1828 y 1831. José Luis Díez [24] atribuye la pintura a su hijo Luis, y la compara con el cuadro de *San Luis Gonzaga* del Museo Lázaro Galdiano, que fecha hacia 1815 y pone en relación con Le Brun.

La escena de la adoración se lleva a la pintura, dibujo y grabado con frecuencia, Giambattista Tiépolo graba esta escena con variantes, el santo está de pie y a la izquierda, pero también piadoso [25]. José Luis Díez dice que Luis López utiliza el esquema compositivo del *San Luis Gonzaga* en el *San Carlos Borromeo adorando el Crucifijo* de Orihuela. Los autores arriba citados no hablan de dos lienzos firmados: uno, «Lopez Ft.» (105 × 80 cm) vendido en Alcalá Subastas en mayo de 2005; otro, en una colección privada, más pequeño (87 × 61 cm), firmado por Vicente López y fechado en 1803 (fig. 4) [26]. Si la firma del pintor en ambos cuadros y su data son auténticas, estamos ante dos pinturas inéditas de Vicente López anteriores a su etapa madrileña pero de estética clasicista, su hijo lo copia en sintonía con el de su padre con pocas diferencias en el cuadro de las Salesas de Orihuela.

El grabado *San Carlos Borromeo adorando el Crucifijo* muestra su amor a Cristo en la cruz (fig. 5). El santo abraza la imagen de Cristo crucifica-

---

[21] Pérez Sánchez, Alfonso E., «Novedades sobre Vicente López», en *II Congreso Español de Historia del Arte: El arte del Siglo XIX,* Valladolid, 1978, v. II, pp. 40-49.

[22] Morales y Marín, José Luis, *Vicente López,* Zaragoza, 1980, n.º 18, p. 385.

[23] López Martínez, María Cruz; Gutiérrez García-Molina, María de los Ángeles, *Vicente López y Orihuela,* Orihuela, 1996, p. 65.

[24] Díez, José Luis, *op. cit.* (1999), p. 221, PR-55 y p. 218, PR-35, y *La pintura española del siglo XIX en el Museo Lázaro Galdiano,* Valencia, 2005, pp. 220-221.

[25] *San Carlos Borromeo adorando el Crucifijo,* Tiepolo, Giovanni Domenico, 1 estampa, BNE Madrid, Bellas Artes, Invent/29473.

[26] Alcalá Subastas, *Catálogo del 18 al 19 de mayo de 2005,* pp. 168-169.

do, recuesta la mejilla con un gesto de ternura sobre la pierna de la efigie. El pintor parece haber trasladado al lienzo en otra ambientación y con variantes lo que refiere Ribadeneira [27] cuando el santo organizó una procesión para suplicar la misericordia de Dios y la remisión de la peste:

> llevaba hábito tan triste y doloroso que moría a sentimiento y llanto. Iba con los pies descalzos, cubierta la cabeza con capa morada, echada la capilla sobre los ojos, la falda tendida arrastrando por la tierra y con una gruesa soga al cuello. Llevaba en las manos un Cristo crucificado de gran peso, fijos en el los ojos, vertiendo continuas y copiosas lágrimas…

El grabado de Vicente Capilla, magnífico como la pintura, presenta notables variantes en relación con los datos aportados por Ribadeneira, la escena se desarrolla en una sala (oratorio en la pintura), San Carlos viste ropa cardenalicia, que él llama «la dignidad» y que solo usa en contadas ocasiones, porque su desprendimiento le lleva a vestir a diario en pobreza. En la pintura lleva soga al cuello, que no está en el grabado.

La cruz se apoya en una mesa vestida con una falda de paño estampado. Sobre la mesa están la mitra, el báculo, la estola y la calavera, objetos que se colocan ordenadamente, en el suelo el capelo (en la pintura todos estos atributos están sobre una banqueta, y la cruz se apoya en el suelo). A la izquierda, detrás de la cruz, hay una estantería con libros y detrás del santo un sillón (en la pintura hay un altar en lugar de la estantería y dos ángeles detrás del santo, el primero levanta la capa). En el ángulo superior derecho del grabado van tres querubines, en la pintura dos querubines se sitúan en el ángulo derecho.

Capilla se ha lucido en el tratamiento de las figuras, bordados, brocados, encajes que muestran su textura. Magnífico es también el tratamiento del encaje, los pliegues y el brillo de las sedas, que contrastan por el juego de luces y de sombras. Recursos que Vicente Capilla ha aprendido de Vicente López y resuelto magistralmente con los buriles.

El grabado *San Carlos Borromeo dando de comer a un enfermo* (fig. 6) no tiene inscripciones, hace pareja con la estampa de *San Carlos Borromeo adorando el Crucifijo,* de idénticas dimensiones. El santo, vestido con sobrepelliz, esclavina y solideo, da de comer a un enfermo, que está tendido en el lecho. Un clérigo levanta la cabeza del enfermo, a la izquierda

[27] Ribadeneira, Pedro de, *op. cit.,* v. III, pp. 379-381.

de San Carlos un fámulo o monaguillo sostiene la bandeja con el tazón, detrás de este en tercer plano se ve a otro enfermo tendido en su camilla. La escena se sitúa en una habitación con columna en el centro. En el ángulo superior izquierdo van tres querubines, detrás un rompimiento de luz producido por gruesos rayos agrupados en bandas, recurso repetido por Vicente López. El tratado de las indumentarias y ropa de cama muestran la destreza que Capilla tiene en la representación de texturas, brillos y el encaje del sobrepelliz. No hay ninguna relación iconográfica ni compositiva con la pintura de Mariano Salvador Maella en el Banco de España, valenciano, amigo y profesor.

Virgen del Carmen

La estampa (fig. 7) que representa la imposición del escapulario del Carmen a San Simón Stock es un magnífico ejemplo del barroco ampuloso del que gusta Vicente López.

La composición sigue una diagonal que comienza en la parte superior izquierda a la que se acomodan las figuras casi escultóricas, resueltas al gusto de los profesores de la Academia de San Carlos. La Virgen y San Simón son corpulentos, los dos llevan hábito del Carmelo: túnica, escapulario y capa blanca. Los pliegues de la indumentaria favorecen los contrastes lumínicos. La Virgen está de pie, lleva el cabello largo con dos mechones ondulados que caen sobre los hombros. En la cabeza lleva la corona de Reina del Cielo. Por detrás van las doce estrellas. Tras la cabeza de la Virgen comienza una irradiación luminosa conseguida con la intersección de líneas curvas concéntricas y de rectas divergentes.

San Simón está arrodillado a la derecha, sostiene el escapulario y lo lleva a la boca para besarlo, el brazo izquierdo va extendido y contribuye al desarrollo de la capa, que Capilla resuelve con golpes de luz.

En la parte inferior, a la izquierda, aparece un delicioso grupo de ángeles. En el ángulo inferior derecho, un busto masculino de espléndida cabeza, detrás otras cabezas, las tres entre las llamas del Purgatorio. En los ángulos superiores hay grupos de querubines a la izquierda, ángeles a la derecha. En la parte alta va la paloma que representa al Espíritu Santo.

La leyenda aporta el título, la segunda línea la fecha de realización en Valencia en el año de 1795. Orellana manifiesta que el 5 de julio de 1795, el *Diario de Valencia* publicó una lámina de *Nuestra Señora del*

Carmen –de medio pliego de marca mayor– grabada por Capilla según dibujo de Vicente López [28].

Capilla usa buriles anchos para los hábitos que entrecruza con vigor en los pliegues y remata por medio de una línea blanca en las orillas. Los blancos de las capas se matizan con surcos débiles en los bordes. El halo radiante oscurece el primer plano y aporta una gran luminosidad a las nubes, aclarándolas.

Virgen de la Merced

La estampa *Virgen de la Merced* (fig. 8) responde a criterios de amplitud y majestuosidad. La Virgen entronizada viste amplio manto de profundos pliegues. Con la mano derecha señala el escapulario de la orden de la Merced y en la izquierda lleva un libro, usando el dedo como marca páginas, que probablemente recoja las Constituciones de la orden de la Merced. El celaje matizado está invadido por los rayos que emite la Virgen. Va rodeada de ángeles y de querubines, en la parte superior en los ángulos se disponen simétricamente, tres a la izquierda, dos a la derecha. A los pies de la figura principal siguiendo una línea curva se alternan ángeles y querubines, el que va en el ángulo inferior izquierdo lleva un grillete que simboliza la redención de cautivos, que se contempla en el cuarto voto propio de la orden mercedaria: entregarse como rehenes y dar la vida por el cautivo en peligro de perder su fe.

Capilla trata la monumental figura con la talla dulce, valiéndose del claroscuro tan característico en su estilo que asume el de Vicente López. En las superficies oscuras emplea buriles de mayor grosor y profundidad que al entrecruzarse admiten más tinta, también se vale del aguafuerte para lograr este efecto. Los blancos están matizados a veces por finas rayas y puntos apenas insinuados. En el rompimiento del cielo por los rayos que parten de la Virgen emplea un liviano buril que abre un trazo recto y radial que se cruza con otro curvo que discurre de forma concéntrica por detrás de la Virgen. En los planos intermedios y profundos se esbozan con aguafuerte figuras de querubines.

Serie bíblica

La serie bíblica es propiamente una colección facticia formada por estampas desgajadas del Catecismo del abad Fleury impreso en Valencia

[28] Orellana, Marcos Antonio de, *op. cit.*, p. 486.

por Benito Monfort en 1799, 1802, 1816 y 1821 [29]. Pocos son los ejemplares conocidos en España: tres de la edición de 1799, dos de la edición de 1802, dos de la edición de 1816 y uno de la edición de 1821 [30]. Las cuatro ediciones llevan dieciséis estampas salidas de la misma lámina de cobre.

En su concepción las figuras son por lo general ampulosas, también alargadas y con cabezas pequeñas. Los contornos y pormenores del fondo están insinuados por líneas de puntos. Este recurso lo utiliza también en las encarnaciones.

La estampa *Adán y Eva* es bella (fig. 9). Ambas figuras son ampulosas. Van desnudas conforme al pasaje bíblico. Eva con cabello largo y ondulado oculta su desnudez, es esbelta, se apoya en el árbol con el hombro izquierdo, con la mano derecha entrega la manzana a Adán, que la recoge con la mano izquierda. Adán muestra la musculatura y corpulencia de un varón. Está sentado, adelanta el brazo izquierdo, retrasa la misma pierna y adelanta la contraria creando un lenguaje corporal que confiriere a la figura un bello escorzo. Entre las dos figuras está el árbol y en sus ramas la serpiente con cuatro ondas.

En los cuerpos de las figuras Capilla emplea buriles muy delicados. Cómo es lógico en una escena con abundante vegetación también abunda el aguafuerte.

En *El sacrificio de Isaac* (fig. 10) Vicente López elige para esta escena el pasaje de mayor tensión al representar el ángel de Jehová deteniendo el brazo de Abraham.

La composición es magnífica. La verticalidad en la que parecen sobreponerse e insertarse las figuras es solo un soporte para las atrevidas poses y escorzos de los personajes.

Isaac retrasa la pierna y el hombro izquierdo. El brazo derecho extendido se contrapone con la pierna flexionada. El torso va girado en una notable torsión e inclinado. Detrás aparece Abraham con el torso girado

---

[29] *Catecismo historico que contiene en compendio la historia sagrada y la doctrina christiana y traducido en español por Fray Juan Interian de Ayala del Real Orden de N.S. de la Merced.* En Valencia, 1799. Además 1802, 1816, 1821. Agradezco la información facilitada por Carlos Bermejo de la Biblioteca de la Provincia Franciscana de Castilla-La Mancha, OFM San Juan de los Reyes; por Amaia Gallego de la Biblioteca del Seminario Diocesano-Facultad de Teología de Vitoria; por Andrés Verdugo de la Biblioteca del Convento de los Padres Capuchinos de Antequera; por José Antonio Álvarez de la Biblioteca del Instituto de Estudios Riojanos.

[30] *Vid.* Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico. CCPB000423393-X; CCPB000194500-9; CCPB000179213-X y CCPB-000447440-6.

hacia atrás, levanta el brazo derecho con el cuchillo. La cabeza es pequeña y el cuerpo esbelto como los de la serie. La cabeza de Abraham está girada en un gesto de mirar al ángel que desciende para arrebatarle el cuchillo.

El ángel colmata la composición, de su cuerpo contorsionado y arqueado se elevan las piernas y las alas. Las figuras visten amplios paños al gusto barroco.

Vicente Capilla interpreta bien el dibujo y los volúmenes de las figuras contrastando las zonas oscuras con los golpes de blanco de las encarnaciones. El poderoso haz de luz que parte Capilla para conseguir las calidades de este grabado.

La estampa *El Diluvio* muestra el ensamblaje de un hombre y una mujer, que recuerdan las representaciones del *Rapto de las Sabinas* o el de *Proserpina* o el de *Europa,* etc. Ambos personajes tratan de salvarse de la inundación provocada por el Diluvio. Vicente Capilla utiliza en mayor grado el aguafuerte y líneas paralelas solo entrecruzadas en la parte superior para representar las nubes apenas sin volumen.

La estampa *Moisés recibe las Tablas de la Ley* es un ejemplo de composición en diagonal. En la estampa abunda el entrecruzamiento de buriles anchos en los primeros planos oscurecidos por la irradiación de luz que parte de Dios.

En la estampa *Jesús en el Bautismo* el dibujo presenta bellos y tímidos escorzos. Capilla se vale en este grabado del aguafuerte que le permite mayor licencia, como se aprecia en los contornos punteados de las figuras y en los rayos emanados del Espíritu Santo. Con aguafuerte se ha tratado el paisaje. La figura de San Juan es alargada y presenta una defectuosa conjunción del hombro derecho.

Tres sayones intervienen en la escena *Jesús coronado de espinas* en el momento en el que se le ciñe la corona, Jesús sentado muestra un rebuscado escorzo que completa un paso de hélice.

En la *Duda de Santo Tomás* las figuras, vestidas con mantos de artificiosos pliegues, son esbeltas. Cristo en pie señala con la mano la herida de la lanza. Tomás se sitúa enfrente, está absorto, eleva la mirada, se inclina hacia delante y adelanta los brazos en gesto de asentimiento, tal vez represente el momento de su profesión de fe. Curiosamente lleva nimbo. En segundo plano van figuras menos detalladas. El de la izquierda detrás de Cristo inclina la cabeza para ver la llaga.

La escena de *Cornelio recibiendo a San Pedro* se resuelve con figuras ampulosas, a la vez, largas con cabezas pequeñas y bellos escorzos. Las figuras principales se acomodan a la inclinación de los rayos que parten del Espíritu Santo.

Ampulosas, ligeramente faltas de movimiento y aparentemente inacabadas son las estampas: *El nacimiento de Jesucristo, La Pascua en Egipto, Jesús y los Niños, Pentecostés*. En esta que está inacabada predominan el dibujo de contornos y los blancos, en segundo plano se aprecian rayos con las lenguas de fuego. Algunas estampas no llevan inscripciones, pero el estilo del dibujo y grabado ha permitido su atribución.

Aleluyas

Las estampas populares y piadosas que incluyen las palabras «SVRREXIT. ALLELVIA» o «ALLELVIA ALLELVIA» representan escenas cristológicas tales como la Transfiguración y sobre todo la Resurrección. Capilla abrió una lámina (fig. 11) en la que grabó seis motivos pascuales: *La Resurrección; San Pedro y San Juan en el sepulcro; Jesús con los discípulos de Emaús; Aparición de Jesús a María Magdalena; Aparición de Jesús a la Virgen; Jonás y la ballena* que tiene la misma connotación cristológica ya que la salida de Jonás del seno de la ballena se ha considerado siempre como símbolo de la Resurrección. Las aleluyas se lanzaban al aire desde los balcones el domingo de Resurrección.

También hay otras aleluyas independientes que representan santos, en esta colección, *San Ysidoro. Arzobispo de Sevilla: Allelvia* y *S. Leandro. Arzobispo de Sevilla: Allelvia*.

El dibujo de Vicente López en las *Aleluyas* es bueno, de pequeño tamaño, pensado para una distribución masiva. Capilla no escatima esfuerzos en una obra menor.

Estampas religiosas: santos y devociones populares

Dos bellas estampas con espléndido dibujo y excelente grabado son las escenas biográficas de *La venerable María de Santa Clara* y *La venerable hermana Joaquina de la Cruz*.

La venerable María de Santa Clara, en el siglo Francisca Ferrer Jimeno, es representada en la escena de los desposorios místicos.

La religiosa está arrodillada ante Jesucristo, que le impone el anillo, en el costado izquierdo muestra el corazón y sobre su cabeza el Espíritu Santo, figurado en paloma. En la parte superior aparece Dios Padre desplegando los brazos y la capa sobre nube, rodeada de querubines y pequeños ángeles. Capilla ha sido fiel al modelo proporcionado por Vicente López. Ha entrecruzado buriles medianos que cargados de tinta ofrecen una mayor entintación, baste ver la nube que sirve de fondo y las indumentarias con sus pliegues reforzados por trazos más señalados. Los destellos blancos de los vestidos son matizados por trazos débiles. En la parte superior el halo radial oculta el celaje.

En la estampa titulada *La venerable hermana Joaquina de la Cruz* (fig. 12) las figuras son magníficas al igual que en todos los dibujos de Vicente López.

La religiosa aparece a la derecha, cargada con la cruz y absorta con el gesto de Cristo, que también lleva la cruz a cuestas. Con amor mira Joaquina a Jesús y Jesús mira a Joaquina, sus ojos se encuentran en un diálogo místico. Predomina el aguafuerte en el fondo, cruces y suelo, también en el hábito de la monja. La imagen de Cristo está tratada con mayor variedad de buriles y su indumentaria resulta blanca por la fina entalladura. Un destello blanco da vistosidad a la toca y a las manos de Cristo. Esta estampa aparece en el elogio fúnebre a su muerte publicado en Valencia en la imprenta de Benito Monfort en 1806[31].

El Cristo de San Salvador reproduce por medio de la estampa una escultura de devoción popular bien arraigada en Valencia, que Vicente López ha dibujado con fidelidad y que Capilla ha resuelto como sus contemporáneos con amplios buriles y uso del aguafuerte. Por la devoción que los valencianos le profesan ha sido reproducida innumerables veces por otros grabadores, entre otros, por Manuel Bru, Manuel Peleguer y Tomás Rocafort, representados también en la Biblioteca de la Universidad de Navarra.

El patriarca San José es una buena copia de la imagen de la iglesia de San Juan del Mercado en Valencia con amplia devoción popular. Capilla refleja en el grabado un trato especial en el tratamiento de la ima-

[31] LLEDÓ, Juan, *Elogio fúnebre, que en las solemnes exêquias de la venerable hermana Joaquina de la Cruz, Tercera de San Francisco con ábito patente en el antiguo beaterio de esta Ciudad de Valencia, dixo en la Iglesia del Convento de San Francisco de dicha Ciudad dia 2. de Diciembre de 1805… Fr. Juan Lledó … de la Regular Observancia de San Francisco de Valencia,* Valencia, 1806, [6], 54 p., [1] h. de grab.

gen y rompimiento de gloria, en un manifiesto contraste en los planos oscuros, especialmente en los pliegues de la indumentaria del santo y en la parte inferior de la nube. El halo con querubines es cursi pero no se debe ni al dibujante ni al grabador, sino a la imagen original.

Vicente López pintó y dibujó el cuadro de la iglesia de Ayora *El Ángel tutelar de Ayora,* que representa un milagro local del siglo XIII. A la derecha, el Ángel con una pluma en la mano derecha. A la izquierda, la anciana Liñana [32], con rosario en mano, le solicita una limosna. En el fondo: a la izquierda, ciudad amurallada; a la derecha, un crucero.

Capilla consigue el cielo de la parte superior derecha cruzando un buril horizontal con otro inclinado. Las figuras conjugan puntas finas con gruesas consiguiendo así el contraste con blancos del que tanto gusta. Hay otra estampa de *El Ángel tutelar de Ayora* en la que figura como dibujante Antonio Rodríguez grabada también por Capilla [33] de buena calidad y exacta en dimensiones.

San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña propiamente representa a Santa Ana enseñando a leer a la Virgen que cae dentro de la devoción popular. En el recuerdo de Zurbarán la reunión de elementos dispares como son la cortina, la rueca, el huso y el cesto de costura no causan extrañeza. La estampa tiene buen dibujo, está bien compuesta y grabada.

Las imágenes de *San Francisco de Paula, San Lorenzo, Santa Rosa de Lima* y *La Santísima Trinidad* se recortan sobre una superficie blanca y recuerdan a los aleluyas en el tratamiento técnico.

Estampas religiosas: advocaciones de la Virgen

Dos imágenes estáticas son: *Madre de la Divina Gracia* y *Nuestra Señora de Loreto*. La *Virgen de la Divina Gracia* se venera en el monasterio de Santo Espíritu en Gilet, Valencia. La pintura de la imagen se debe al pintor napolitano Pablo Mathei y llegó al monasterio en 1727 [34]. Vicente López copia con fidelidad el original y Vicente Capilla lo traslada a la lámina de cobre con éxito, trata el fondo con tres niveles tonales para

---

[32] *Los datos historiográficos tomados de la inscripción de la estampa, vid.* n.º 04 del Catálogo.

[33] «El Sto. Angel tutelar / Rodriguez lo dibujo; Capilla lo g. 155 × 230 mm». *Vid.* Páez Ríos, Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional,* Madrid, 1981, pp. 409-419.

[34] *Historia del Real Monasterio de Santo Espíritu del Monte,* http://www.santoespiritu.org/historia.htm

diferenciar espacios y eso por medio de diversos buriles y entrecruzamientos, el original muestra un celaje uniforme invadido por el halo, aquí sustituido por las doce estrellas. Resuelve bien y en contraste las imágenes. La impresión se hace con tinta bistre.

En la *Virgen de Loreto* (fig. 13) Vicente López copia la imagen pictórica de la iglesia de Muchamiel, que representa en busto tres cuartos a la derecha a la Virgen. Vestida con bello manto de estrellas. Lleva cruz pectoral y nimbo circular. Las mejillas dejan ver lágrimas. Toda la representación está enmarcada. En la parte inferior lleva guirnalda rodeando el anagrama, a ambos lados se disponen ángeles tenantes. De vez en cuando, buriles inclinados.

Vicente Capilla trata con suma elegancia el rostro y el manto. El marco presenta varias molduras una interior de bolas, otra de media caña, y la externa de flores y cintas. El marco arquitectónico lleva incisiones verticales, horizontales y rizadas.

Las imágenes de la *Virgen de la Fuensanta* y la de *Vallivana* son advocaciones locales y responden a la tipología de alcuza, son imágenes para vestir. Están soportadas por nubes. Llevan destacado halo, corona y van acompañadas de corte angélica. En el tercio inferior se representan escenas de milagros locales. El dibujo representa gráficamente estas historias. Vicente Capilla las graba con primor usando puntas de diversos grosores y elementos secundarios al aguafuerte.

Retratos

Retrato de Narcisa María de Santo Tomás de Villanueva Caycedo y Aldaco. Busto en óvalo en postura frontal, levemente girado hacia su izquierda. Viste hábito, túnica y manto. El dibujo es realista y refleja el rostro amable de la religiosa. En la mano derecha, artrítica, lleva una pluma y en la izquierda un papel con la inscripción «Salvador Sol Divino».

Capilla pasa el dibujo a la estampa con afecto sin perder la expresión agradable y serena de la monja dibujada por Vicente López. Las materias y texturas del hábito las resuelve entrecruzando buriles de mediano tamaño. Es estampa suelta de su obra sobre la oración, impresa en Valencia en 1803[35].

[35] *Exercicio práctico de la oración mental o unión de la vida activa y contemplativa… escrito por la Madre Sor María de Santo Tomás de Villanueva,* Valencia, 1803.

El retrato de *Josefa María de Santa Inés* (fig. 14) lo dibuja Vicente López a lápiz con trazo firme, rayados sueltos, y pincel y la aguada en el contorno y en los pliegues de las telas.

Capilla emplea en este retrato (fig. 15) buriles de distinto grosor y resuelve con habilidad el conjunto. En el retrato dibujado la venerable aparece en media figura, tres cuartos a la izquierda, vestida con el hábito de las Agustinas Recoletas, con la mano izquierda sostiene un libro abierto y una estampa oval con la imagen del Ecce Homo. Capilla oculta parte de la artrítica mano derecha y sustituye el crucifijo, que en el dibujo está sobre la mesa, por un libro. También baja ambos brazos, cambia la posición de las manos y simplifica las arrugas de las mangas.

El dibujo de Vicente López de *Josefa María de Santa Inés* lo tienen por modelo Vicente Capilla y Fernando Selma, que hace una estampa fiel al dibujo con extraordinaria maestría. Hay también versiones con variantes de Francisco Jordán y otras apócrifas.

Catálogo (*Lleva lámina al final)

01*. [Adán y Eva] / [V. Lopez lo di.; Capilla la g.º]

1 estampa: aguafuerte; imagen 114 × 74 mm.

Atribución basada en la técnica y estilo del pintor y del grabador.

Estampa desgajada del *Catecismo histórico* de Fleury, p. 76, Lección II del pecado del primer hombre.

EST 301.069; EST 301.114.

02*. [Alegoría de las Ciencias] / V.te Lopez la inv. i div.; V.te Capilla la gravo.

1 estampa: aguafuerte y buril; huella de la plancha 240 × 200 mm.

Estampa suelta de: *Exercicios de Letras, que en el Real Seminario de Nobles Educandos de Valencia han de leer sus seminaristas en los días XXI, XXII y XXIII de julio de MDCCXCV*. Valencia: Por Don Benito Monfort, 1795.

EST 301.045 (1-2).

03*. [Aleluyas] / V. Lopez lo di. V. Capilla lo g.

1 hoja (6 estampas): aguafuerte; imágenes 110 × 110 mm, en h. de 340 × 260 mm.

Huella horizontal de la plancha 230 mm.

El título de las dos primeras escenas: «SVRREXIT. ALLELVIA», el de las cuatro restantes: «ALLELVIA ALLELVIA». La estampa contiene seis viñetas, de izquierda. a derecha y de arriba abajo: *La Resurrección; San Pedro y San Juan en el sepulcro; Jesús con los discípulos de Emaús; Aparición de Jesús a María Magdalena; Aparición de Jesús a la Virgen; Jonás y la ballena*.

Las seis escenas se graban en una lámina de cobre de forma independiente, en recuadros de 110 × 110 mm.
EST 301.024.

04. El Ángel tutelar de Ayora / Lopez lo pinto y dib.; Capilla lo Grabo.

1 estampa: aguafuerte; huella de la plancha 180 × 130 mm, en h. de 205 × 135 mm.
Inscripción: «EL ANGEL TUTELAR DE LA VILLA DE AYORA *que en figura de un hermoso mancebo se apareció en ella el dia 8 de Enero de 1392 á la piadosa muger Liñana : y hecha en el sitio de su aparicion la Rogativa que ordenó al Pueblo, lo libró entonces milagrosamente de la peste, y despues lo ha preservado de otras muchas. El Ylmo. S.or D. Joseph Tormo Obispo de Orihuela concedio 40 dias de indulg. por cada Padre Ntro. Ave Maria Gloria Patri, que se rezare delante de sus Ymagenes: y el Yllmo. Sr. Obpo D. Fran.co Cebrian y Balda, concede otros 40*».
Hay otra estampa en la que figura como dibujante Antonio Rodríguez (Páez Ríos: Iconografía, 409-19).
EST 301.028.

05. [El bautismo de Jesús] / V. Lopez lo di.; Capilla lo g.º

1 estampa: aguafuerte; imagen 118 × 75 mm; en h. 140 × 100 mm.
En la parte sup. izq. «117».
Estampa desgajada del *Catecismo histórico* de Fleury, p. 117, Lección XVI de San Juan Bautista.
EST 301.061; EST 301.116.

06. [Cristo del Salvador] / V.te Lopez lo dib.º ; V.te Cap. lo g.

1 estampa: aguafuerte y buril; huella de la plancha 345 × 230 mm, en h. de 420 × 317 mm.
Inscripción: «IMAGEN DEL SS.MO CHRISTO DE S.N SALVADOR».
Esta imagen escultórica, muy devota, ha sido grabada innumerables veces, entre otros, por Pascual Alegre, Manuel Bru Pérez, Manuel Peleguer y Tossar, Tomás Rocafort.
EST 301.001 (1-2).

07. [El diluvio] / V. Lopez lo d.; Capilla la g.

1 estampa: aguafuerte; imagen 116 × 76 mm; h. 130 × 86 mm.
En ángulo sup. izq. «79».
Estampa desgajada del *Catecismo histórico* de Fleury, p. 79, Lección III del Diluvio y de la Ley Natural.
En esta colección hay tres ejemplares, uno sin numeración.
EST 301.066 (1-2); EST 301.126.

08. [Escudo de la Real Academia de San Carlos] : [portada] / [Lopez lo dib.; Capilla sculp.]

1 estampa: aguafuerte, h. 110 × 120 mm.

Estampa suelta de: *Continuación de las actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos, y Relación de los premios que distribuyó en 6 de noviembre de 1795.* En Valencia: en la oficina de Benito Monfort…, 1796.

EST 301.143.

09. [Incredulidad de Santo Tomás] / V. Lopez lo d.; V. Capilla la g.

1 estampa: aguafuerte; huella de la plancha 154 × 103 mm; en hoja de 229 × 157 mm.

Inscripción: «Quia vidisti me, Thoma, credidisti: beati qui non viderunt et crediderunt, alleluia».

10. [Jesús coronado de espinas] / V. Lopez; V. Capilla

1 estampa: aguafuerte; imagen 114 × 75 mm.

En la parte sup. izq. «127».

Estampa suelta del *Catecismo histórico* de Fleury, p. 127, Lección XX de la Pasión de Jesucristo.

EST 301.062; EST 301.117.

11. [Jesús y los niños] / [Vicente López; Vicente Capilla]

1 estampa: aguafuerte; imagen 113 × 75 mm.

Atribución basada en la técnica y estilo del pintor y del grabador.

En la parte sup. izq. «I».

Estampa suelta del *Catecismo histórico* de Fleury. Es la primera estampa del *Catecismo histórico,* que contiene en compendio la Historia Sagrada, y la Doctrina Cristiana… Tomo Primero.

EST 301.128.

12. [Moisés recibe las Tablas de la Ley] / V. Lopez lo di.; Capilla la g.º

1 estampa: aguafuerte; imagen 114 × 74 mm.

En la parte sup. dcha. «88».

Estampa suelta del *Catecismo histórico* de Fleury, p. 88. Lección VI. Del camino en el desierto, y de la ley escrita.

EST 301.067 (1-5).

13. [El nacimiento de Jesucristo] / V. Lopez lo di. ; Capilla la g.

1 estampa: aguafuerte y buril; imagen 114 × 75 mm.

En la parte sup. dcha. «113».

Estampa suelta del *Catecismo histórico* de Fleury, pág. 113, Lección XV del nacimiento de Jesucristo.

EST 301.130.

14. [La Pascua en Egipto] / V. Lopez lo d.; Capilla la g.

1 estampa: aguafuerte; imagen 114 × 75 mm.

En la parte sup. izq. «85».

Estampa suelta del *Catecismo histórico* de Fleury, p. 85. Lección V del cautiverio de Egipto, y de la Pascua.

Hay dos ejemplares más en esta colección con distintas dimensiones de la hoja, una sin numeración.

EST 301.064; EST 301.129; EST 301.070.

15. [Pedro convierte a Cornelio] / V. Lopez; V. Capilla

1 estampa: aguafuerte; 115 × 75 mm.

En la parte sup. dcha. «138».

Estampa suelta del *Catecismo histórico* de Fleury, p. 138. Lección XXIV del Llamamiento o Vocación de los Gentiles los Israelitas.

EST 301.070; EST 301.132.

16. [Pentecostés] / V. Lopez; V. Capilla

1 estampa: aguafuerte; imagen 114 × 75 mm, en h. de 130 × 86 mm. En la parte sup. izq. «135».

Estampa suelta del *Catecismo histórico* de Fleury, p. 135. Lección XXIII de la bajada del Espíritu Santo sobre los Apóstoles.

Otra estampa sin numeración.

EST 301.071 (1-2); EST 301.113.

17. [La resurrección de Jesús] / V. Lopez; V. Capilla

1 estampa: aguafuerte; imagen 114 × 75 mm; en h. de 140 × 100 mm.

En la parte sup. izq. «131».

Estampa suelta del *Catecismo histórico* de Fleury, p. 131. Lección XXII de la resurrección de Jesucristo.

18. [Retrato de Narcisa María de Santo Tomás de Villanueva Caycedo y Aldaco] / Lopez lo pinto y dib.; Capilla la g

1 estampa: aguafuerte; imagen 180 × 70 mm.

Inscripción: «L.M.S. M.ª DE S.TO TOMAS DE VILLAN.VA, EN EL SIGLO D.ª NARCISA CAICEDO Y ALDACO R.SA DEL P. S.N FRAN.CO EN EL REC.TO DE N.TRA S.RA DE LOS ANGL.S DE VAL.A».

Transparenta, a la inversa, la inscripción: «EXERCICIO PRACTICO DE», que responde al libro del que fue autora María de Santo Tomás de Villanueva: *Exercicio practico de la oración mental…*

Estampa suelta de: *Exercicio práctico de la oración mental o unión de la vida activa y contemplativa... /* escrito por la Madre Sor María de Santo Tomás de Villanueva. Valencia: Imprenta del Diario, 1803.

EST 301.119.

19*. [Retrato de la venerable Josefa María de Santa Inés] / V.te Lopez la dib.;V.te Capilla la g.º

1 estampa: aguafuerte y buril; huella de la plancha 195 × 140 mm, en h. de 300 × 210 mm.

Inscripción: «RETRATO DE LA VENERABLE MADRE SOR JOSEPHA MARIA DE SANTA INES DE BENIGANIM».

Josefa de Santa Inés de Benigánim, Beata, 1625-1696 en el siglo Josefa Teresa Albiñana y Gomar, 1625-1696.

EST 301.005.

20*. [El sacrificio de Isaac] / [Vicente López;Vicente Capilla]

1 estampa: aguafuerte y buril, imagen 115 × 75 mm.

Atribución basada en la técnica y estilo del pintor y del grabador.

En la parte sup. izq. «83».

Estampa suelta del *Catecismo histórico* de Fleury, p. 83. Lección IV de Abraham y de los otros patriarcas.

EST 301.127.

21*. [San Carlos Borromeo adorando el Crucifijo] / V. Lopez la dib.;V. Capilla la g.º

1 estampa: aguafuerte y buril; h. de 230 × 165 mm.

Basado en la pintura del mismo tema de Vicente López.

EST 301.006.

22*. [San Carlos Borromeo dando de comer a un enfermo] / [Vicente López dib.; Vicente Capilla la grab.]

1 estampa: aguafuerte y buril; h. de 230 × 160 mm.

Atribución basada en la técnica y estilo del grabador.

EST 301.008.

23. [San Francisco de Paula] / Lopez lo d.; Capilla lo g.

1 estampa: aguafuerte y buril; h. 104 × 70 mm.

Otro ejemplar en esta colección en h. de 220 × 160 mm.

Recortada y desgastada: las menciones de responsabilidad casi imperceptibles.

EST 301.122.

24. [San Isidoro] / Lopez lo inv. i dib.º; Capilla la gra. en Val. año 1795

1 estampa: aguafuerte y buril; huella de la plancha 157 × 109 mm.

Inscripción: «San Ysidoro. Arzobispo de Sevilla: Allelvia».

EST 301.107.

25. [San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña] / V.te Lopez lo dib.;V.te Capilla la g.

1 estampa: aguafuerte y buril; huella de la plancha 180 × 130 mm, en h. de 230 × 180 mm.

Inscripción: «LA SAGRADA FAMILIA».
Hay abundantes copias posteriores.
EST 301.215.

26. [San José] / V. Lopez lo di.º ; V. Capilla lo g.º

1 estampa: aguafuerte y buril; huella de la plancha 200 × 150 mm, en h. de 305 × 210 mm.
Inscripción: «EL PATRIARCA SAN JOSEPH, *Copia de la Imagen que se venera en S.n Juan del Mercado de Val.ª*».
Hay otras variantes, son la de Capilla dibujada por Luis Planes, la misma estampa retocada por Mariano Sigüenza.
EST 301.047.

27. [San Leandro] : [Aleluya] / V. Lopez lo dib.; V. Capilla la g.

1 estampa: aguafuerte y buril; huella de la plancha 157 × 109 mm.
Inscripción: «S. LEANDRO : ARZOBISPO DE SEVILLA : ALLELVIA».
EST 301.111.

28. [San Lorenzo] / Lopez lo d.; Capilla la g.

1 estampa: aguafuerte; h. 123 × 83 mm.
Inscripción: *«S.n Lorenzo M».*
Al verso, hay texto impreso con noticia del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, hagiografía y oración.
EST 301.124.

29*. [San Serapio Mártir] / V.tc Lopez lo in.to y dib.º; Capilla lo grabo

1 estampa: aguafuerte y buril; h. 335 × 200 mm.
Inscripción: *«S. SERAPIO MARTIR: Caballero Laico del R.l Orden de la Merced, Redencion de Cautivos. Abogado contra todo genero de dolores. A expensas de algunos devotos que la dedican al Ex.mo y Rmo P. Mro Genl. Fr. Domingo fabregat]. El Exmo é Yllmo. Sr. D. Fr. Joaquin Company Arzob. de Valencia concede 80 dias de indulg. á los qe rezaren un Pe Nro. Ave. Maria y Gloria Patri delante de esta Sa Ymagen, rogando por las necesidades de la Yglesia».* Escudo de los mercedarios al centro, rompiendo la inscripción.
EST 301.030.

30. [Santa Rosa de Lima] / López lo d.; Capilla lo g.º

1 estampa: aguafuerte; en h. de 99 × 96 mm.
Inscripción: *«Sta Rosa de Lima V».*
EST 301.137.

31. [Santísima Trinidad] / V.L.; V.C.

1 estampa: aguafuerte; h. de 100 × 75 mm.
Inscripción: *«La SS. Trinidad».*

Estampa suelta de: *Oraciones para la confesión y comunión, morir bien, y vivir en la devoción a la Santísima Trinidad, de su santo escapulario, y trisagio* / Por el P. Fr. Miguel.
EST 301.112.

32. [El Tabernáculo] / V. Lopez lo d.; Capilla la g

1 estampa: aguafuerte y buril; imagen 120 × 75; h. 125 × 85 mm.
Estampa suelta del *Catecismo histórico* de Fleury, p. 91. Lección VII del Testamento y confederación de Dios.
EST 301.125.

33. [La unción del Rey David] / V. Lopez lo d.; Capilla la g.

1 estampa: aguafuerte; imagen 114 × 75 mm; en h. de 134 × 90 mm.
En la parte sup. izq. «97».
Estampa suelta del *Catecismo histórico* de Fleury, p. 97. Lección IX de David y del Mesías.
EST 301.065 (1-2); EST 301.115.

34*. [La Venerable hermana Joaquina de la Cruz] / V. Lopez la div.; V. Capilla la g.º

1 estampa: aguafuerte y buril; huella de la plancha 212 × 147 mm, en h. de 302 × 205 mm.
Inscripción: *«La V.e Hermana Joaquina de la Cruz de la 3a Orden de Penitencia de S.n Fran.co con abito patente en el acto de combidarla Jesu-Christo á subir al monte de mirrha y darla su Divina Magestad la mano para ayudarla. Nació en la Villa de Pego á 20 de Marzo del Año 1687 y murió en Valencia á 22 de Enero del año 1756».*
Estampa suelta de: *Elogio fúnebre, que en las solemnes exêquias de la venerable hermana Joaquina de la Cruz, Tercera de San Francisco …* / dixo … el R.P. Fr. Juan Lledó … de la Regular Observancia de San Francisco de Valencia … Valencia: en la imprenta de Benito Monfort, 1806.
EST 301.098.

35. [La Venerable sor María de Santa Clara] / V. Lopez lo inv. i dib.; V. Capilla la g.º

1 estampa: aguafuerte y buril; imagen 154 × 105 mm, en h. de 186 × 108 mm.
Inscripción: *«La V. Sor María de Sa Clara, Religa de la Obed.a del Monastº de Rusafa del Orden de S.ta Clara,: representada en el acto del matrimonio espiritual, q.e contraxo con Jesuchristo á presencia del Padre eterno y asistencia del Espiritu S.to, siendo de edad de 33 años, y descubierto el corazon en la forma q.e Jesuch.to se lo manifestó, para darla a entender cómo se conservaba Sacram.do en él, de una á otra com.on. Murió dia 20 de Enero de 1784 de edad de 55 años».*
María de Santa Clara es el nombre de religión de Francisca Ferrer Jimeno.
Estampa suelta de: *Sermon funebre en las solemnes exequias de la Venerable Sor Maria de Santa Clara, Religiosa clarisa del convento de Nuestra Señora de*

los Angeles, del lugar de Ruzafa, extramuros de Valencia / predicado en dicho convento el dia 21 de Julio de 1805 por el R.P. Fr. Joaquin Silvestre Llanzol. En Valencia: Oficina de D. Benito Monfort, Año 1805.

En la colección hay tres ejemplares de distintas impresiones, uno algo desgastado.

EST 301.075 1-4.

36*. [Virgen de Loreto] / Vicente López la dib.; V.te Capilla la g.º

1 estampa: aguafuerte y buril; h. de 275 × 175 mm.

Inscripción: *«IMAGEN DE N.ª S.ª DE LORETO, venerada en la Yglesia Parroquial de S.n Salvador de la Villa de Muchamiel R.no de Val.a El Eminentis.mo Cardenal Salazar Obispo de Cordoba consedio 100 dias de Yndulg.s á todos los q.e rezaren con devocion una Salve delante de la Ymagen de N.S. de Loreto, año 1689. Tambien consedio el Eminentis.mo Cardenal de la Cerda, y S.n Carlos 100 dias de Ydulg.s á los q.e rezaren una Salve á N.S. de Loreto en su Capilla á 15 de Marzo de 1769. Mas hai concedidas muchisimas Yndulg.s por todos los S.res Obispos q.e havido en este Obispado de Orihuela al que resare una Salve delante de N.S. de Loreto».*

EST 301.004.

37. [Virgen de Vallivana] / V.te Lopez lo dib.; V.te Capilla lo g.º

1 estampa: aguafuerte y buril; huella de la plancha 190 × 122 mm; en h. de 327 × 213 mm.

Inscripción: *«IMAGEN DE N.A S.A DE VALLIVANA aparecida y venerada en el termino de la Villa de Morella».* Escudo heráldico, en el centro, partiendo el título.

Orla dibujada con pluma y sombreada con aguada. En la BNE se custodia el dibujo original.

Hay reproducciones y estampas que presentan ligeras variantes.

EST 301.072 (1-2).

38*. [Virgen del Carmen] / V.te Lopez lo inv.to y dibujo; V.te Capilla lo Grabo en Val.a

1 estampa: aguafuerte y buril; huella de la plancha 330 × 220 mm, en h. de 250 × 240 mm.

Inscripción: «IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN *venerada por su R.l Cofradia en su conv.to de la Ciudad de Valencia en el año de 1795*». En el centro, partiendo la inscripción, el emblema de la Orden Carmelita.

EST 301.085.

39. [Virgen de la Divina Gracia] / V. Lopez lo dib.; V. Capilla la g.º

1 estampa: aguafuerte; huella de la plancha 205 × 133 mm, en h. de 270 × 185 mm.

Inscripción: «LA VIRGEN MADRE DE LA DIVINA GRACIA *principal misionera del Colegio de S.to Espiritu del Reyno de Valencia. Por cada Ave Maria q.e se le*

rezare, rogando a Dios por la exaltacion de la S.ta Fe y demas fines de la Yglesia se ganan 1300 dias de indulg.a». El emblema de la Orden de San Francisco en el centro parte el título.

La pintura se debe al pintor napolitano Pablo Mathei y llegó al monasterio en 1727.

Existe otro ejemplar retocado por Teodoro Blasco Soler y otras versiones por Manuel Bru Pérez, y José Asensio y Torres.

Tinta bistre.

EST 301.016.

40. [Virgen de la Fuensanta] / Lopez la dib.; Capilla la g.º

1 estampa: aguafuerte y buril; huella de la plancha 166 × 110 mm, en h. de 261 × 181 mm.

Inscripción: «RETRATO DE N.S. DE LA FUENTE SANTA *venerada en su Santuario de la Villa de Villel Hai concedidas muchas Yndulg.s rezando una Ave Maria ó Salve delante de esta S.ta Ymagen*».

En borde inferior, a tinta; Provincia de Teruel.

EST 301.091 (1-2).

41*. [Virgen de la Merced] / V.L.; V.C.

1 estampa: aguafuerte y buril; huella de la plancha 295 × 200 mm, en h. de 375 × 270 mm.

Inscripción: «IMAGEN DE N.A S.A DE LA MERCED, *de la Yrê. Archicofradia del Real Convento de Valencia*».

Copia de la imagen del Real Convento de Valencia.

Hay también una estampa dibujada por Vicente López grabada por Gamborino.

EST 301.090.

FIG. 1. *Alegoría de las Ciencias*. Vicente Capilla.

FIG. 2. *Martirio de San Serapio*. Vicente López.

FIG. 3. *Martirio de San Serapio*. Vicente Capilla.

FIG. 4. *San Carlos Borromeo adorando el Crucifijo*.Vicente López.

FIG. 5. *San Carlos Borromeo adorando el Crucifijo*. Vicente Capilla.

Fig. 6. *San Carlos Borromeo dando de comer a un enfermo*. Vicente Capilla.

FIG. 7. *Virgen del Carmen*. Vicente Capilla.

FIG. 8. *Virgen de la Merced*. Vicente Capilla.

FIG. 9. *Adán y Eva*. Vicente Capilla.

FIG. 10. *Sacrificio de Isaac*. Vicente Capilla.

FIG. 11. Aleluyas. Vicente Capilla.

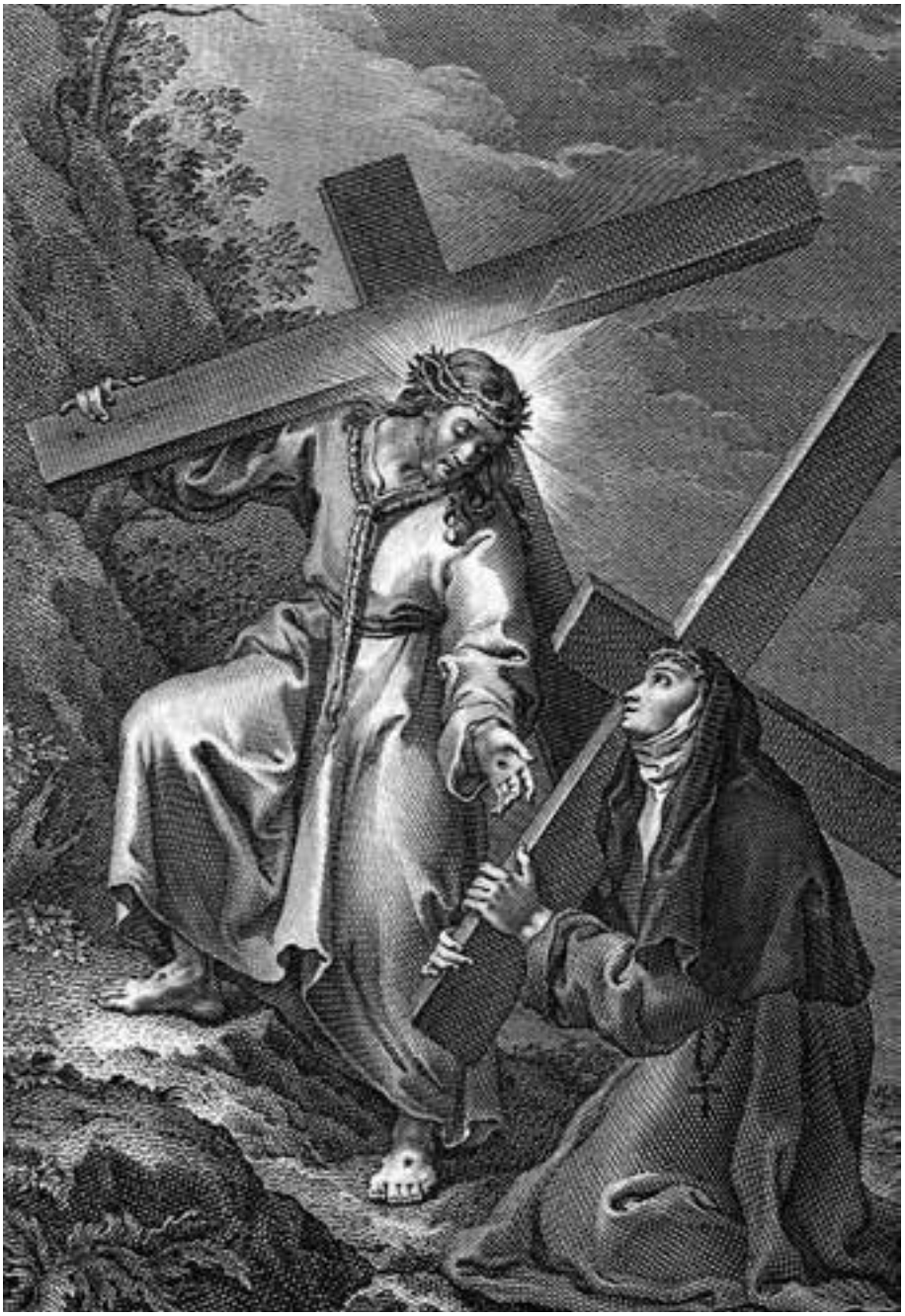


FIG. 12. *Venerable Joaquina de la Cruz*. Vicente Capilla.

FIG. 13. *Virgen de Loreto*. Vicente Capilla.

FIG. 14. *Josefa María de Santa Inés*. Vicente López.

FIG. 15. *Josefa María de Santa Inés*. Vicente Capilla.

La luz dibujada y el dibujo de la luz en las vidrieras góticas

Aurelio Vallespín Muniesa
Universidad de Zaragoza

Resumen

En las catedrales del siglo XII, como en *Saint Denis,* la luz procedente de las vidrieras era oscura, tenebrosa, una luz azul que parecía surgir de la propia vidriera. Es la *lux,* la luz primigenia, la luz dibujada. Al entrar en el siglo XIII, las vidrieras se volvieron más transparentes, pasaron a ser mediadoras de la luz. Surge una nueva luz, *lumen,* y asistimos al dibujo de la luz.

Este artículo defiende la idea de que esta transición se debió principalmente a la influencia de nuevas ideas teológicas o religiosas, concretamente a las ideas del Pseudo-Dionisio y Santo Tomás.

Palabras clave

Luz, dibujo, vidriera.

Abstract

During the 12th century, light coming from the stained glass windows of cathedrals such as Saint Denis *was dark and gloomy, a blue light that seemed to arise from the stained glass itself. That is the* lux, *the primeval light, the drawn light. Entering the 13th century, stainded glass windows became more transparent, turning into mediators of light. A new light arises,* lumen, *and we witness the drawing of the light.*

This paper defends the idea that this transition was primarily caused by the influence of new theological or religious ideas, specifically those of Pseudo-Dionysius and Saint Thomas.

Keywords

Light, drawing, stained glass windows.

Durante el Románico, el lienzo fue el encargado de transmitir a través de sus imágenes la palabra de Dios. Pero en el Gótico, la novedosa utilización de los arcos apuntados como solución estructural permitió la sustitución de los lienzos por vidrieras. Este resurgimiento de la vidriera supuso la materialización del lenguaje eminentemente simbólico de este

período. Lenguaje simbólico en un doble sentido; por un lado, como forma de enseñanza y transmisión de la palabra de Dios a través de las imágenes, la Biblia del pueblo; y por otro, para transmitir la idea de la luz como representación de lo sagrado, entendida como una imagen o sensación capaz de trasladar a quien lo percibe del mundo de los fenómenos al mundo de las esencias.

La idea que este artículo sostiene es que el cambio que se produjo en la iluminación de las catedrales a través de las vidrieras entre los siglos XII y XIII se debió principalmente a la influencia de nuevas ideas teológicas o religiosas, concretamente al fruto de la aplicación de las ideas del Pseudo-Dionisio y Santo Tomás.

Abad Suger

Suger fue abad de *Saint Denis* desde 1122 hasta su muerte en 1151. Debido a su estrecha relación con la monarquía francesa fue un personaje muy influyente en la época. Fue leal consejero y amigo de dos reyes, *Luis VI el Gordo* y su hijo *Luis VII.* Durante su ministerio al frente de *Saint Denis,* la abadía se reformó; la antigua iglesia carolingia se transformó radicalmente, comenzando por el acceso a la misma, pero siendo el cambio más importante el que se llevó a cabo en el coro. El arco y el crucero de ojiva eran conocidos en la época del abad, pero nadie los había utilizado antes para crear una serie de cruceros formando un semicírculo, liberando los muros que así pasan a convertirse en superficies de luz. En el libro que escribió Suger durante su gobierno, *De las obras realizadas durante su administración,* comenta en un poema:

> Una vez que la parte de atrás se añade a la parte frontal,
> La nave brilla iluminada en su medio.
> Pues brilla lo brillante que se une a lo brillante
> Y brillara el noble edificio al que
> Atraviesa la nueva luz,
> Que se levanta aumentando en nuestro tiempo,
> Siendo yo, Suger, el responsable mientras se llevaba a cabo[1].

En este poema habla de una nueva luz, en el texto original lo expresa como *lux nova*[2]. El término *lux* en las traducciones muchas veces se

[1] El Abad Suger, *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos,* Ediciones Cátedra, 2004, Erwin Panofsky (ed.), p. 67.

[2] El Abad Suger, *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos,* Ediciones Cátedra, 2004, Erwin Panofsky (ed.), p. 66.

confunde con *lumen*. Pero entre los eruditos no había posibilidad de confusión: *lux* se refiere a lo primigenio, a la sustancia en sí misma, mientras que *lumen* deriva de ella, la primera corresponde a lo espiritual mientras que la segunda corresponde a lo material. El abad parece que conocía la diferencia, ya que en otro texto habla de *lumina vera* para referirse a luz material: «Ilumine las mentes para que siguiendo verdaderas luces» [3].

A pesar que Suger habla de «nueva luz», no está del todo claro a qué se refiere, ya que las primeras vidrieras, como las de *Saint Denis, Chartres* o incluso *León* no son luminosas. Por el contrario son oscuras, casi tenebrosas, siendo el color dominante el azul, que era considerado en muchos ámbitos equivalente al negro, al ser el color de la noche. La explicación se encontraría, según comenta *John Gage*[4], en el pensamiento teológico.

La abadía de *Saint Denis* debe su nombre al enigmático Dionisio el Areopagita, desde el siglo XIX conocido como el Pseudo-Dionisio, al descartarse que el autor de la *Teología Mística,* escrita entre el 450-520 de nuestra era, pudiera ser el mismo al que se refiere San Pablo en los *Hechos de los Apóstoles*[5]. Una persona como Suger conocía perfectamente los textos del patrón de su abadía e hizo todo lo posible para reflejar las ideas teológicas del Pseudo-Dionisio en ella. Su propósito, en definitiva, fue crear una nueva estética a partir de estas ideas.

En su *Teología Mística* el Pseudo-Dionisio habla de la «negra tiniebla» y de la «tiniebla divina», diferenciando entre ambas, y explica:

> […] los simples, absolutos e inmutables misterios de la teología, que resplandecientes desbordan su abundante luz en medio de las negras tinieblas y en ese lugar totalmente intangible e invisible inundan de hermosísimos fulgores a las mentes deslumbradas [6].

En su *Carta Quinta a Doroteo,* diácono, dice:

> La tiniebla divina es luz inaccesible, donde se dice que habita Dios, es ciertamente invisible debido a su deslumbrante claridad e inaccesible debido al desbordamiento de sus radiaciones su-

---

[3] El Abad Suger, *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos,* Ediciones Cátedra, 2004, Erwin Panofsky (ed.), p. 65.

[4] Gage, John, *Color y cultura,* Ediciones Siruela, 2001, p. 71.

[5] Nuevo Testamento, He 17, 34.

[6] Pseudo-Dionisio, *Obras completas,* Biblioteca de Autores Cristianos, 2007, p. 245.

> praesenciales. En este lugar se encuentra todo aquel que es considerado digno de conocer y de ver a Dios[7].

La luz de las primeras vidrieras la podemos entender como una luz inaccesible, de la cual desconocemos su origen, es la tiniebla divina, esa luz resplandeciente en medio de las negras tinieblas, y qué mejor color para materializar esta idea que el azul.

Viollet le Duc

El arquitecto francés se encargó de la restauración de varias abadías en el siglo XIX, entre otras la de *Saint Denis* y *Notre Damme* de París. Una de las acepciones que aparece en su *Diccionario razonado de la arquitectura francesa del siglo XI al siglo XVI,* editado en 1868, es la *Vidriera*[8]. En este estudio sobre la vidriera francesa, de la que él era un reconocido experto, explica su técnica especialmente durante el siglo XII y dice, según la traducción realizada por Víctor Nieto Alcalde:

> Hay tanta distancia entre la pintura llamada de caballete, pintura opaca, buscando reproducir una ilusión y la pintura sobre vidrio, como existen entre la pintura opaca y un bajorrelieve[9].

Es decir, para que la luz sea dibujada necesitamos otros criterios y valores distintos de los utilizados en la pintura opaca.

No vamos a resumir el trabajo de Viollet le Duc, pero sí vamos a explicar esos diferentes criterios y valores que se aplican entre la pintura de vidrio y la pintura opaca, que provienen de las bases del dibujo: el contorno, la sombra y el color.

El engarce de plomo en ocasiones coincide con el contorno de lo dibujado pero no siempre es así. Cuando vemos fotografías de detalles de vidrieras observamos como, por ejemplo, el engarce de plomo divide la cara de una forma extraña, como sucede en el músico en la vidriera de la *Cacería* de la *catedral de León,* realizada en el siglo XIII[10] (fig. 1). Si

---

[7] Pseudo-Dionisio, *Obras completas,* Biblioteca de Autores Cristianos, 2007, p. 258.

[8] <http://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%E2%80%99architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_au_XVIe_si%C3%A8cle_-_Tome_9,_Vitrail>. 25 de mayo de 2011.

[9] Nieto Alcaide, Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual,* Ediciones Cátedra, 2010, pp. 173-174.

[10] Hay que destacar que aunque las vidrieras de *Saint Denis* se realizaron hacia 1144, es decir, un siglo antes que las de *León,* estas últimas son herederas de la más estricta tradición francesa tal y como fue explicada por Viollet le Duc.

contemplamos estas vidrieras a la distancia para la cual fueron pensadas, ya no se aprecia ese contorno extraño del plomo, la radiación de la luz consigue que el engarce desaparezca (fig. 2). Por lo que si los engarces están pensados teniendo en cuenta la radiación de la luz, estos, pueden enfatizarse o desaparecer a propósito, según sea necesario. Lo mismo sucede con el arco del laúd, que al ser observado en detalle parece un contorno exagerado, pero a la distancia de contemplación de un espectador normal ya no es así.

Las imágenes de vidrieras, incluidas las de este estudio, nunca pueden sustituir su contemplación in situ, ya que la captación de la luz por parte de la cámara fotográfica es muy diferente de la del ojo.

Respecto de las sombras, no hay que aplicarlas como si fueran veladuras y cubrieran todo el color, ya que entonces se entendería como algo opaco y la sombra no participaría del color de la misma. Para que esto no suceda es necesario dejar en la zona de sombra zonas de color puro, así la sombra se entiende como el color local pero oscurecido. Funciona muy bien dejar un hilo sin sombrear en el límite de la pieza de vidrio. Volviendo al ejemplo del músico de la *Cacería,* podemos apreciar en la fotografía de detalle cómo en las sombras dibujadas de las manos de la bailarina se aprecia este efecto.

Por último las diferentes radiaciones de los colores. El azul es el más radiante y el que más brilla mientras que en el rojo sucede lo contrario. Por lo que si colocamos una mancha de vidrio azul sobre un fondo de vidrio rojo, el azul anula al rojo y este se aprecia como negro. Por eso hay que dejar una banda entre ambos, o bien negra ampliando el ancho del engarce, o bien de cristal claro. Esta última es la óptima para potenciar los dos colores. Este mismo criterio también sirve para regular la relación de la vidriera con la estructura, por eso se suele dejar una banda perimetral de colores claros en el límite de la vidriera. En la vidriera del músico podemos ver dos bandas de perlas de colores claros.

Otra ley que se desprende de la radiación es que el azul se funde con los contornos, en el rojo sucede lo contrario, enfatiza los contornos, mientras que los colores muy claros no modifican su contorno. En el ejemplo del músico es de destacar como el arco del laúd sobre fondo rojo se destaca más que sobre el fondo azul.

Estos efectos producidos por la radiación de la luz anulan los efectos y teorías de los colores complementarios que tradicionalmente se venían aplicando en pintura de una forma empírica.

Esa radiación y brillo del azul dando la sensación de que la luz emana de él, que se refiere a lo primigenio, es lo que antes hemos definido como *lux,* y sería otra explicación para justificar la profusión de este color en las primeras vidrieras del siglo XII. El azul es un color oscuro, pero al mismo tiempo es el más radiante de todos. Al aplicarse en los fondos y fundirse con el contorno la vidriera resulta muy armónica. El efecto contrario sería que si se utiliza este color en pequeñas zonas dispersas de la vidriera, estas producen unos puntos más brillantes que el resto de la vidriera, generando un efecto poco armónico.

El azul, por tanto, es un color muy valorado además de caro, ya que se importaba de Oriente. El Abad Suger dice: «Por eso, ya que las vidrieras son muy valiosas, por su maravillosa ejecución y el profuso empleo del cristal pintado y cristal zafiro»[11]. En latín *saphirorum materia*[12] era el nombre con el que se designaba el cristal azul.

La luz dibujada

La luz dibujada la definimos como la luz que emana de esas vidrieras del siglo XII y en algunos casos del siglo XIII, donde domina el azul. Es la luz que no tiene origen, que se refiere a lo primigenio, *lux* y no *lumen,* y que con la aplicación de los efectos de las distintas radiaciones explicados por Viollet le Duc, parece que se encuentra realmente dibujada.

La vidriera, por tanto, se convierte en el propio muro y no es un simple hueco en este. Es comparable, desde un punto de vista simbólico, a un muro totalmente decorado de pinturas murales, pero espacialmente, la vidriera al tener luz propia no necesita huecos para iluminar y carece de referencias al exterior. En la *Saint Chapel* de París se puede apreciar como las vidrieras forman un continuo con la estructura portante del edificio. La estructura se encuentra totalmente decorada con los emblemas de los monarcas gobernantes en dorado, la flor de lis y la torre de Castilla, cada una con su fondo respectivo, la primera en azul y la segunda en rojo. Además los plementos de las bóvedas de crucería también están decorados con estrellas doradas sobre un fondo azul intenso. La decoración en dorado consigue que esos elementos también posean luz propia.

En la vidriera del XII la iluminación surge de ella misma, desconocemos su origen y produce una sensación de trascendencia en los observado-

[11] El Abad Suger, *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos,* Ediciones Cátedra, 2004, Erwin Panofsky (ed.), p. 93.

[12] El Abad Suger, *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos,* Ediciones Cátedra, 2004, Erwin Panofsky (ed.), p. 92.

res, que habitan en un espacio trascendido. Si a ello le añadimos la sensación de fugacidad producida por el movimiento de los rayos solares del exterior, no distinguibles desde el interior, genera una indefinición del límite.

Estas sensaciones de trascendencia y fugacidad que provocan una indefinición del límite en el visitante son muy similares a las que se producen en el arte bizantino, por el efecto de los mosaicos. Podemos decir, en este sentido, que las vidrieras son herederas de los mosaicos. Las grandes superficies musivas del interior de los templos bizantinos, con una iluminación muy particular, en la que se matizaba la luz proveniente del exterior mientras que en el interior se iluminaba mediante el uso de gran cantidad de candelabros y sus consiguientes reflejos en los mosaicos vítreos, son la materialización perfecta de la *tiniebla divina* del Pseudo-Dionisio. Sin duda, una de las figuras más influyentes en la teología bizantina.

Es conocido el gusto de Bizancio por los fondos musivos dorados, teselas que incluían láminas de pan de oro en su interior, de esta manera la luz viene del fondo pero de un origen desconocido (fig. 3). Las figuras que aparecen sobre estos fondos, al encontrarse liberadas de lo fenoménico, se encuentran envueltas por una sensación de trascendencia en un espacio sagrado. La pintura gótica sobre tabla también hereda esta estética, utilizando fondos con láminas de pan de oro, de esta forma las figuras se sitúan en una atmósfera sagrada. Las figuras con una dimensión irreal, no natural y sin perspectiva acercan al observador a la trascendencia.

Por último, en *Saint Denis* se realizó un mosaico vítreo en el acceso, que se puede interpretar como un homenaje a Bizancio. El propio Suger reconocía que esta estética ya había pasado de moda, según sus palabras:

> […] en la parte izquierda bajo un mosaico que, aunque en desuso, mandamos realizar y construir aquí en el arco del tímpano de la puerta [13].

El dibujo de la luz

El aumento de la demanda de vidrieras condujo a la imperiosa necesidad, durante el siglo XIII francés, de ejecutar gran cantidad de pedidos en períodos de tiempo cada vez más cortos. Sin duda esta pudo ser una

[13] El Abad Suger, *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos,* Ediciones Cátedra, 2004, Erwin Panofsky (ed.), pp. 63 y 65.

de las causas del progresivo abandono de las ideas referentes a las radiaciones de los colores, debido a lo laborioso de su ejecución. Entonces las vidrieras dejaron de producir aquellas sensaciones de la luz propia de la radiación. La *lux* se convirtió en *lumen*. Otro motivo que pudo precipitar esa transformación de la *lux* en *lumen* fue la aplicación en el vidrio de la sal de plata que permitía que los colores fueran más luminosos, consiguiendo amarillos muy intensos, por un lado, y, por otro, aumentando la gama de colores, ya que esta sal posibilitaba la modificación de los antiguos colores base utilizados.

Pero en nuestra opinión el motivo más importante no tiene carácter económico ni técnico, sino teológico. En el siglo XII la influencia de las ideas del Pseudo-Dionisio son reelaboradas desde la Escolástica, especialmente a través de Santo Tomás de Aquino. Santo Tomás en su *Summa Theologiae* (1265-1272) logra una obra sistemática para entender la filosofía y la teología de la época. Habla de la belleza, tema al que tenían cierto recelo los antiguos padres de la iglesia por pensar que podía distraer del camino espiritual, y explica que para que se produzca debe existir la claridad (esplendor):

> La belleza *(pulchritudo)* no tiene razón de apetecible sino en cuanto se reviste de la razón del bien, pues así también la verdad es apetecible. Pero según su razón propia, la belleza posee la claridad y todas aquellas cualidades que se han dicho, las cuales tienen semejanza con lo propio del Hijo [14].

La asociación de belleza con claridad es el motivo fundamental que produjo el cambio de la *lux* a *lumen* y los dos motivos citados anteriormente seguramente vienen derivados de este cambio.

El dibujo de la luz aparece cuando la vidriera ha perdido su carácter de generadora y retenedora de luz para convertirse en transmisora de ella. La luz ya no es el origen, deja de ser lo primigenio para convertirse en derivada de ello. La vidriera pasa a ser un elemento transparente o traslucido que permite el paso de la luz. Con el tiempo o dependiendo de las escuelas, las vidrieras se van construyendo más transparentes, y esto permite reducir su tamaño. Entonces la vidriera pierde su carácter de muro luminoso para convertirse en vano. La vidriera deja de ser un elemento gráfico para convertirse en un elemento arquitectónico. El Gótico

[14] AQUINO, Tomás de, *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo. Volumen I/2. Nombres y atributos de Dios,* Ediciones Universidad de Navarra, 2004, Juan Cruz Cruz (ed.), p. 241.

en Italia no tuvo la repercusión que pudo tener en países como Francia, Alemania y España, por lo que nos muestra el extremo del dibujo de la luz como contrario a la luz dibujada de las primeras vidrieras.

Giotto di Bondone pintó alrededor de 1320 los frescos de la *Capilla Bardi* en la *Santa Croce* de Florencia (fig. 4). En esta pequeña capilla se puede apreciar como la vidriera se entiende como elemento que cierra el vano y no existe ningún interés por unificar la pintura al fresco sobre el muro con la vidriera para formar un único elemento, al contrario de lo que sucedía en la *Saint Chapel* de París, donde sí se puede apreciar ese interés.

La catedral de León

No existe consenso respecto a la idea defendida en este artículo, sobre cómo la variación de la iluminación producida por las vidrieras en las catedrales del siglo XII y XIII sería fruto de la aplicación de las ideas del Pseudo-Dionisio y Santo Tomás. Autores como John Gage defienden esta tesis, mientras que otros como Grodecki se oponen a ella. Un ejemplo de alguien que plantea una explicación diferente lo tenemos en Víctor Nieto:

> El grado de iluminación del interior se ofrece, a causa de este proceso de control y transformación de la luz que pasa al interior, reducido en proporción inversa al tamaño del ventanal. En este sentido, en relación con la menor iluminación del interior gótico, es interesante observar como las vidrieras del siglo XII eran, por permitir el paso de más luz y tener sus vidrios menor densidad de color, más «luminosas» que las que se aplican a los grandes conjuntos góticos del siglo XIII [15].

La *catedral de León* será el ejemplo para confirmar el cambio de la luz dibujada al dibujo de la luz en las vidrieras góticas. Teniendo en cuenta que la tradición del gótico llegó a España casi un siglo después de su origen en Francia, las vidrieras construidas en España en el siglo XIII serían similares a las francesas del XII.

Se ha escogido la *catedral de León* por el estado de conservación de sus vidrieras. La fragilidad de los paños vítreos ha obligado a restaurar y sustituir en muchas ocasiones los paneles de vidrio de las catedrales. En la abadía de *Saint Denis,* se conservan muy pocas vidrieras originales;

[15] Nieto Alcaide, Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual,* Ediciones Cátedra, 2010, pp. 25-26.

por ejemplo, del *Árbol de Jessé,* una de las más célebres, solo se conserva un tercio de la misma, hay que recordar que estas vidrieras han sido trasladadas y almacenadas en varias ocasiones por motivos de guerras, revueltas…

Entre las vidrieras más antiguas que se conservan en León, aunque no totalmente completa, se encuentra la conocida como la *Cacería* atribuida a Pedro Guillermo y realizada hacia 1277. Si comparamos esta vidriera, situada en la zona alta del lado norte de la nave, con la que se encuentra, desde el punto de vista del observador, a su izquierda, realizada en el siglo siguiente (fig. 5), enseguida nos damos cuenta de la diferencia entre lo que llamamos luz dibujada y el dibujo de la luz. Observamos que la vidriera de la derecha, la *Cacería,* tiene una luz mucho más tenue, de tal forma que la luz parece que emana de allí, da la sensación de que es generada por el dibujo de lo representado, es *lux* y provoca una sensación de trascendencia que nos acerca a lo sagrado, es la luz dibujada. Mientras que la vidriera de la izquierda permite una mayor entrada de luz, se ha convertido en un filtro, es el dibujo de la luz al atravesar la vidriera.

La vidriera orientada a occidente, situada en la zona alta del transepto norte, junto al ábside, también se realizó en el siglo XIII (fig. 6). Al contemplar la vidriera rápidamente nos evoca lo sagrado y nos sumerge en una atmósfera trascendente de límites indefinidos, pero si nos fijamos veremos que existen zonas de esta vidriera que sufrieron un proceso de restauración a lo largo del siglo XIX y no se consiguió mantener esta idea global original. Las pequeñas zonas restauradas producen unos puntos de luz excesiva que provoca en el conjunto un efecto poco armónico. De las tres rosas de la vidriera, la superior se aprecia que tiene una luz diferente. También se aprecia luz diferente en las bandas estrechas de ambos extremos, en las zonas inferiores de las bandas de la vidriera, excepto la de fondo azul, y para terminar en algunas pequeñas zonas, donde se debería regular el límite de la vidriera con la estructura.

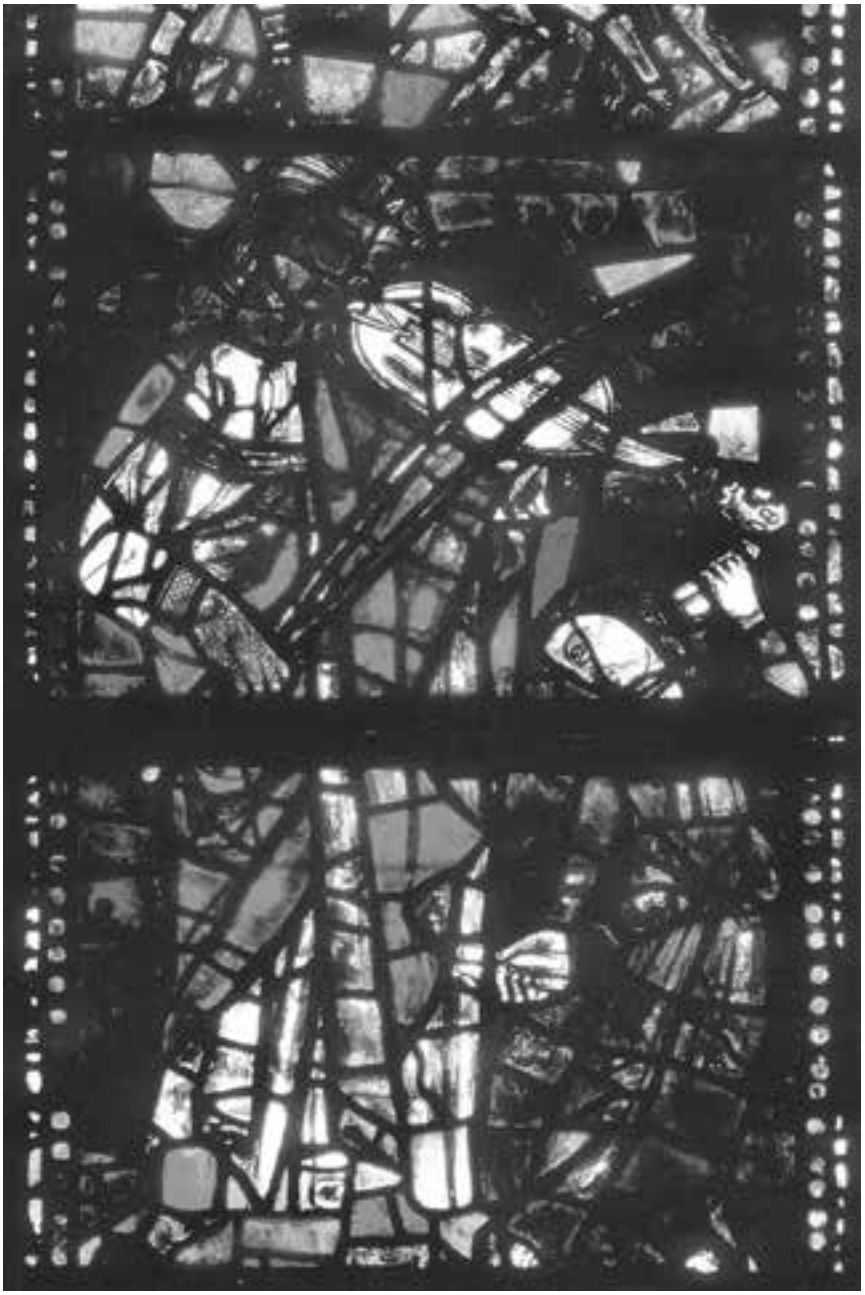


FIG. 1. Vidriera de la *Cacería,* catedral de León, siglo XIII. Detalle del músico. Imagen de *Catedral de León. Las vidrieras. I Análisis temático,* Máximo Gómez Rascón, p. 141.

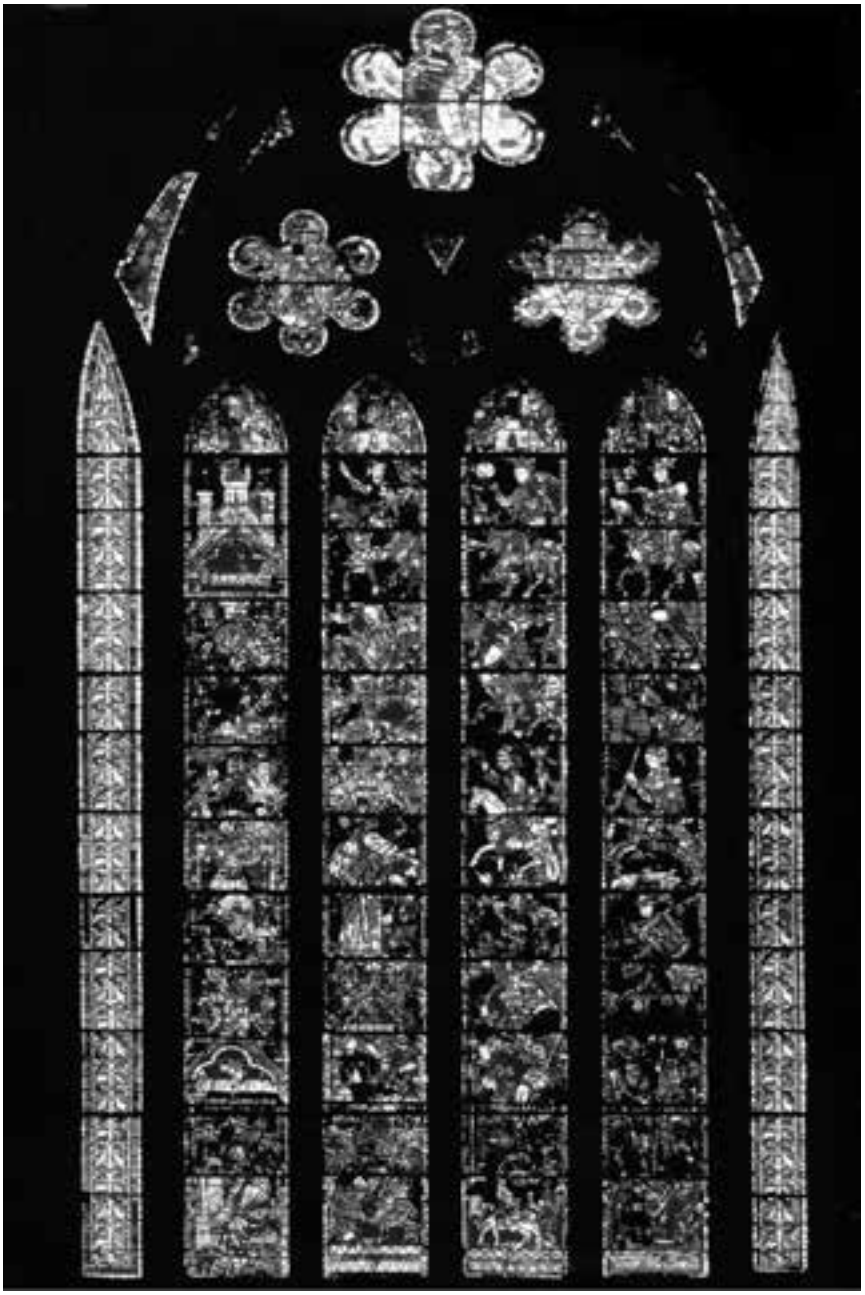


FIG. 2. Vidriera de la *Cacería,* catedral de León, siglo XIII. Imagen de *Catedral de León. Las vidrieras. Cristal y fe,* Máximo Gómez Rascón, p. 88.

FIG. 3. San Marcos, Venecia, siglo XI. Las figuras en la superficie musiva se encuentran en una atmósfera sagrada con el fondo dorado. Imagen del autor.

Fig. 4. Capilla *Bardi,* siglo XIV, Santa Croce, Florencia. En esta capilla de Giotto la vidriera se entiende como un elemento que cierra el vano, independiente del muro. Imagen del autor.

FIG. 5. Catedral de León, siglo XIII. Vidriera de la *Cacería,* luz dibujada, y la vidriera de su derecha, donde se dibuja la luz. Imagen del autor.

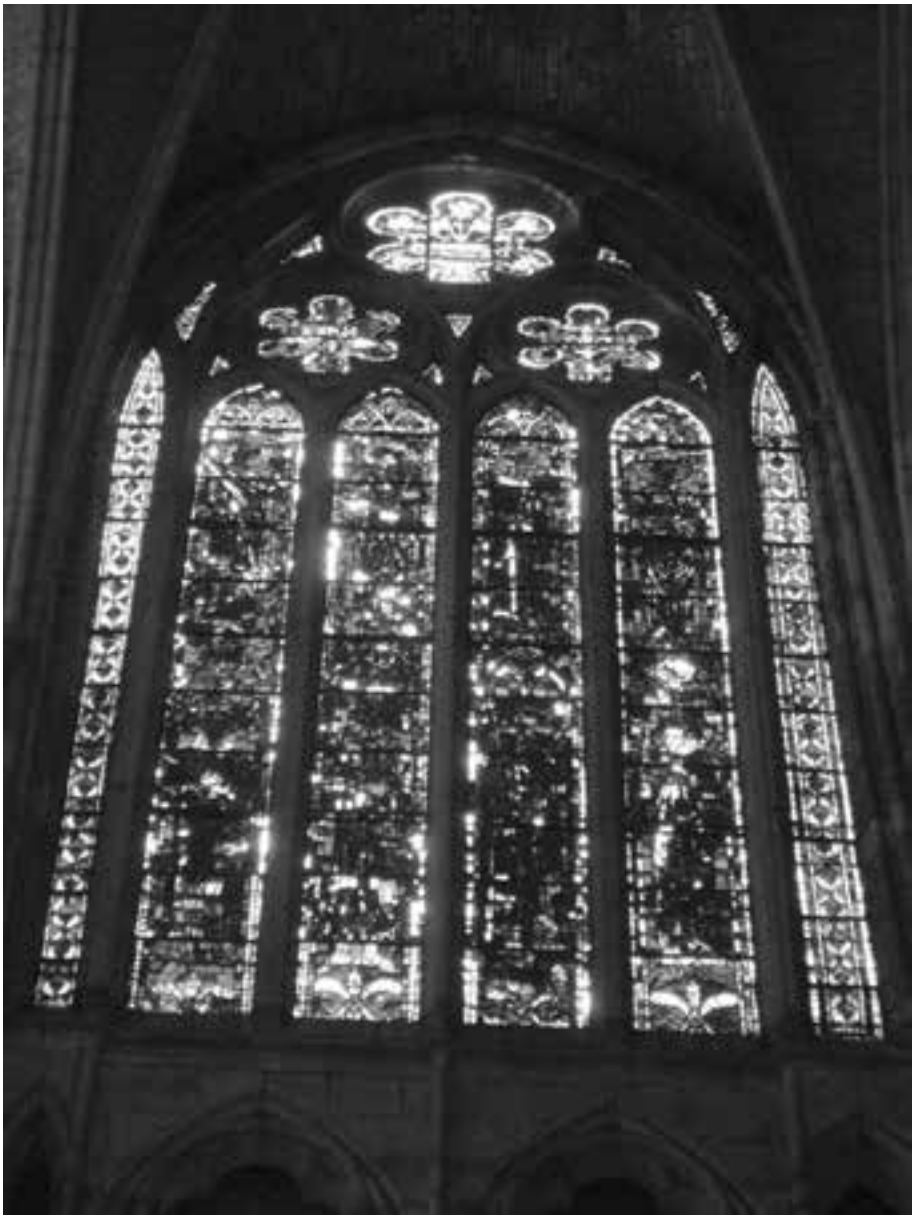


Fig. 6. Catedral de León, siglo XIII. Vidriera orientada a occidente, situada en la zona alta del transepto norte, junto al ábside. Donde se aprecian las zonas originales y las restauradas. Imagen del autor.

El Yo, el Tú y el Ello

José Camón Aznar
ABC, 21 de junio de 1967

Una teoría del diálogo. Y expuesta por Martín Buber, el filósofo más importante del judaísmo, fallecido recientemente. Dios conversa con el hombre. Y estos diálogos cruzan como rayos el Antiguo Testamento encaminando al pueblo elegido hacia la felicidad o hacia los castigos. Y ahora Martín Buber coloca el diálogo como la entraña de su metafísica y aun de su teología. Dos formas de diálogo para toda posible interlocución: el Yo-Tú y el Yo-Ello. Diálogo trascendente, uno de cuyos conversadores es el Yo en bloque, en una totalidad espiritual. Y es el Tú todo lo que puede ser convertido en espíritu, todo lo que cubre el mundo de la relación. En definitiva, según dice Buber, el Tú es lo absoluto. Y aquí encontramos ya la justificación del diálogo. Dialogamos con aquello que puede ser absorbido por nosotros, con aquello, en definitiva, que es también nuestro. El monismo judaico se desliza bajo esta aparente dualidad. Ese ímpetu de relación que brota en el alma como unos brazos que buscan el amor es el motor de ese diálogo del Yo con el Tú. Y ese Tú, eres tú mismo, lector. Con minúscula, y es la Humanidad y, en último término, el mismo Dios. Y ese anhelo que hace hablar al alma se va extendiendo como una tela de araña por todo el universo donde late el espíritu. Frente al Yo, el Tú, es decir, la creación a la que podemos argüir, ablandar, deglutir. El diálogo es así la captación enamorada, la única manera –única, según Buber– de nuestro enriquecimiento espiritual. Tan medularmente identifica el filósofo judío la relación coloquial con el alma, que explica el nacimiento del lenguaje como una necesidad de diálogo entre los hombres. Y ese Tú es el final inexhausto, tan infinito como nuestra alma. El que hace romper los límites de las cosas con ese anhelo de nube larga hacia todos los absolutos. Pero la posesión de ese absoluto nunca se alcanza. Porque, según Buber, con una expresión digna de los más bellos salmos, «el trasfondo de la vida humana está constituido por la sublime melancolía de nuestro destino». Y allí, en ese inmenso campo de melancolías que es el espacio entre el Yo y el Tú, se extiende la vida espiritual, que, en definitiva, se identifica con la vida de relación dialogal. Y resulta que este diálogo es una ruta hacia lo eterno. A veces basta una invocación al Tú

trascendente para que el diálogo se consuma. Y en este paroxismo de irradiación hacia todo lo que puede conectarse con nuestra alma, llega a proclamar que el Yo se descubre en esa relación y amoroso entronque dialogal del Yo-Tú. Y ese mundo que nos reclama con todos los deleites de la posesión llega a ser tan substancialmente nuestro que el Yo se desenvuelve a través del Tú. No cabe una más entrañable unicidad, una más anonadante subrogación en el Amado. La poesía salmódica y la sanjuaniega, el canto de los Esposos en su persecución por noches y prados, pueden tener esta transcripción filosófica. Y esta ruta dialogal del hombre hacia el Espíritu la recorren también todas las criaturas capaces de conectarse con las llamadas amorosas. Queda así el diálogo Yo-Tú como la perfecta realización de la plenitud del destino humano.

Ahora se expone la otra teoría dialogal: la del Yo-Ello. Es decir, el Yo y lo inasimilable, lo objetivo inerte, la realidad que se afronta con frente de roca. Con lenguaje moderno diríamos que es el universo experimental, el que el hombre reclama y hasta conquista para su conocimiento. Pero que no pasa de ahí. El dualismo talmúdico, el tenebrismo maniqueo con sus luces y sombras tan tajadas están aquí. El universo de la ciencia, el enigmático, el de las leyes fatales. El que el hombre tiene que abordar y dominar desde el día siguiente de la expulsión del Paraíso. «El Ello es un objeto», dice Buber. Puede experimentarse, pero no invivirse. Ahí tenemos ese Ello como una montaña sin cima, pero que hay que escalar. Y en el Ello se comprenden todas las formas obtusas y materiales de la existencia, toda la hiedra que sube por la epidermis y aun toda la filosofía que se detiene en el plano del conocimiento. Y Buber pone como ejemplo de su Ello al Dios de Pascal: «No un Dios "a quien" se habla, sino un Dios "de quien" se habla». Esta vivencia de la divinidad, que es la del Tú, se transforma en un sol que rueda desprendido de nuestra alma. Y en esta aprensión por evitar que fragmentos del Yo se desliguen y se conviertan en universos insolidarios, rota la relación, y vivientes al margen del espíritu, nos da Buber una teoría sucinta de esa antipatía tan semita hacia las artes figurativas.

> La obra artística –dice– es una limitación en las infinitas posibilidades y un peligro; o el Ser se da entero o el trozo de Ello que recibe la forma se impone a esta.

La idolatría está lindando con la admiración a la obra de arte. Desaloja un fragmento de espíritu y allí queda autónoma, como estatua en el nicho.

Pero fuera de este temor al resquebrajamiento de la unidad espiritual el diálogo Yo-Ello debe ser cada vez más intenso. Va en ello el progreso de la técnica y la utilización de ese universo-objeto. Este mundo es el de los descubrimientos. Por el contrario, Dios es «actual y presente». Solo cabe la «aceptación» de la presencia. «Yo soy lo que soy». Y ya está definido lo absoluto y lo eterno. Pero ¿y el hombre? ¿El hombre pasional, limitado, sollozante; el hombre ciego, que tantea ese universo objetivo y las manos se hieren y la inteligencia es cauce reseco?

Y aquí nos encontramos, inmenso, patético, el drama hebraico. En toda esa sed de expansión, de voces clamantes, de delirante apetito de amor hacia todos los seres y aun de sumersión en el Espíritu, el hombre está solo. Para salvar esa inmensa oquedad entre el hombre y Dios solo cabe la exigencia bíblica: «santos seréis porque yo, vuestro Dios, soy santo». Es una luz que cae directa sobre los hombres, pero por la que no pueden ascender como los ángeles. Y el filósofo judío se debate sin otra solución que la deificación del mundo. Pero el mundo está localizado en un momento del devenir temporal y tiene que sufrir la pasión y muerte del tiempo. Y entonces Buber no tiene más asidero que la esperanza. Ahora el filósofo se hace intérprete de su pueblo. A la orilla del río de los siglos, siempre esperando, martirizado por los caminos de los días y de los pueblos, en diálogo con Dios. Pero las voces caen a tierra. Y entonces Buber, con crudeza, con palabras esenciales, haciéndose intérprete del desnudo pensamiento judaico, dice:

> Cada hombre es potencialmente el Mesías. Su existencia engendra la esperanza nunca extinguida de la Redención; su conducta porta el embrión que en su definitivo desarrollo puede convertir el dualismo en la absoluta unidad.

Pero ese Mesías que Buber espera está aquí, entre nosotros. La Redención ha sido cruenta. Y su sangre gotea siempre sobre la Humanidad.

Con el cristianismo desaparece esa distinción entre el Tú y el Ello. Porque el Tú ya no es ese infinito al que se accede por una ruta de desiertos, y cuyo panorama de absolutos obliga a una perenne y penosa peregrinación en la busca de Dios. Porque con Jesucristo ese Tú está a nuestro lado, apiadable y lastimado como el más castigado de los seres. Y en su adoración somos custodia de su total divinidad. Y el Ello ya no es el universo inerte e invivencial, pues todo cuanto vive está salvado y deificado en su descenso al mundo, en su calidad de criatura. Esa identificación del espíritu con la relación, según el noble pensamiento

de Buber, se realiza ahora en una inmensa onda que enlaza a todo lo creado. Que entre los hombres se llama caridad, y, desde la Divinidad, amor. En el Mesías se encuentran, como radios, todos los acaeceres, todas las potencias del Universo. Sin Jesucristo es imposible salvar la distancia entre el mundo y Dios. Por eso antes de su llegada –o de su creencia– el mundo todo es una selva de brazos anhelante, una espera de ojos desorbitados frente a los cielos.

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

EXCELENCIA EUROPEA 500+ PUNTOS EFQM

iberCaja
Obra Social