

**El Greco en su IV Centenario:
patrimonio hispánico y diálogo
intercultural**

**TEXTOS DE PONENCIAS
Y COMUNICACIONES**

Edición preparada por:
Esther Almarcha
Palma Martínez-Burgos
Elena Sainz

151

colección
estudios

**EL GRECO EN SU IV CENTENARIO:
PATRIMONIO HISPÁNICO
Y DIÁLOGO INTERCULTURAL**

EL GRECO EN SU
IV CENTENARIO:
PATRIMONIO HISPÁNICO Y
DIÁLOGO INTERCULTURAL

Edición:

Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos, Elena Sainz



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

colabora:

CE
HA Comité Español
de Historia
del Arte

EL GRECO EN SU IV CENTENARIO:
PATRIMONIO HISPÁNICO Y DIÁLOGO INTERCULTURAL

EL Greco en su IV Centenario: patrimonio Hispánico y diálogo intercultural / edición Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos, Elena Sainz. -- Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

-- 444 p.: il. ; 24 cm. -- (Estudios; 151)

ISBN 978-84-9044-177-0 Para la edición impresa.

-- ISBN 978-84-9044-178-7 Para la edición electrónica en PDF

1. El Greco (ca. 1541-1614) 2. Patrimonio cultural. 3. Aniversarios. 4. Comunicación intercultural. 5. Toledo. I. Título 75(460.285)

AFC

ACND

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDCIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos - www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra

© de los textos: sus autores.

© de las ilustraciones: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Directora: Rosa María Martínez García.

Colección ESTUDIOS N° 151

1ª edición: 300 ejemplares

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas

Diseño de la colección: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Ilustración de cubierta: *San Pedro en lágrimas*. Museo de El Greco. Toledo. Fotografía de David Blázquez



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional

978-84-9044-177-0 Para la edición impresa

978-84-9044-178-7 Para la edición electrónica en PDF

DOI: <http://dx.doi.org/10.18239/EST.151.2016.01> (Descarga directa de textos ponencias y comunicaciones)

D.L. CU 156-2016

Impresión: Trisorgar

Impreso en España (U.E)- Printed in Spain (E.U)

ÍNDICE

A MODO DE PRESENTACIÓN <i>Palma Martínez-Burgos García</i>	13
CONFERENCIAS PLENARIAS	
UN PINTOR SINGULAR <i>Nikos Hadjinikolaou</i>	19
EL GRECO Y LA HISTORIOGRAFÍA DE SU PINTURA RELIGIOSA: SOBRE LA LLAMADA ‘VISIÓN DE SAN JUAN EVANGELISTA’ O LA RESURRECCIÓN DE LA CARNE <i>Fernando Marías Franco</i>	31
EL MUSEO TANGIBLE Y EL MUSEO VIRTUAL: MUTACIONES Y CONTAMINACIONES <i>Massimo Negri</i>	61
LOS INGENIEROS DE CARLOS III <i>Alfredo Morales Martínez</i>	67
PONENCIAS	
SAN JORGE Y EL MITO. DE CAPADOCIA A CÁDIZ <i>Elena Sainz Magaña</i>	81
EL “TOLEDO DEL GRECO” EN LAS OBRAS DE LOS VIAJEROS <i>Wifredo Rincón García</i>	107
EL GRECO Y PREBOSTE. DE PINTORES Y ARTESANOS <i>Palma Martínez-Burgos García</i>	121
EL GRECO: DE LA COLECCIÓN AL MUSEO, ETAPAS DE UN ITINERARIO <i>M^a Dolores Antigüedad del Castillo Olivares</i>	145
MIEMBROS DE LAS MESAS	
LES OMBRES DE LA HISTÒRIA. INTERVENCIONES DE ALEJANDRO FERRANT EN SAN PEDRO DE GALLIGANTS Y SAN NICOLÁS DE GERONA <i>Pilar García Cuetos</i>	179

EL GRECO Y LA SACRALIZACIÓN DE LEPANTO EN LA CORTE DE FELIPE II <i>Victor Mínguez Cornelles</i>	215
UNA NUEVA PROPUESTA CATALOGRÁFICA PARA LA PRODUCCIÓN SERIADA DEL GRECO: PRINCIPIOS TEÓRICOS PARA UN NUEVO CATÁLOGO RAZONADO <i>José Redondo Cuesta</i>	235
ENTRE ROMA Y MALTA, EL MECENAZGO ARTÍSTICO DEL OBISPO TOMMASO GARGALLO (†1614) <i>Silvia Canalda i Llobet</i>	259
EL PATRIMONIO AL CUIDADO DE SUS DEPREDADORES. EN TORNO A LA VENTA Y FALLIDA RECUPERACIÓN DE LOS LIENZOS DE LA CAPILLA DE SAN JOSÉ DE TOLEDO <i>M^a José Martínez Ruiz, Miguel Ángel Zalama Rodríguez</i>	281
MURCIA EN EL IMAGINARIO FÍLMICO FRANCÉS. ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE MARÍA DEL CARMEN (FELÍU Y CODINA, 1896) EN LA INDUSTRIA GALA: AUX JARDINS DE MURCIE (1923 Y 1936) <i>Joaquín Cánovas Belchi</i>	303
LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL EN ARAGÓN EN LA DÉCADA DE LOS 70 DEL SIGLO XX: LAS INTERVENCIONES DE CHUECA GOITIA EN LAS CASAS CONSISTORIALES DE TARAZONA, ALCAÑIZ Y UNCASTILLO <i>Ascensión Hernández Martínez</i>	325
EL MARQUÉS DE LA VEGA INCLÁN EN EL AÑO DEL IV CENTENARIO DE LA MUERTE DEL GRECO. UNA REVISIÓN CRÍTICA DEL PERSONAJE <i>Ana Carmen Lavín</i>	347
RECUPERAR LA ESENCIA: EL CORRAL DE COMEDIAS Y ALMAGRO <i>Esther Almarcha Núñez-Herrador</i>	377
HOMENAJE A D. GONZALO M. BORRÁS GUALIS Presentación <i>Rafael López Guzmán</i>	403
Palabras de <i>Gonzalo Borrás Gualis</i>	409
COMUNICACIONES PREMIADAS	
COMUNICACIÓN PREDOCTORAL LA INFLUENCIA DEL GRECO EN LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DE SERGEI EISENSTEIN: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS FÍLMICO <i>Marta Piñol Lloret</i>	413
COMUNICACIÓN POSTDOCTORAL MÁS DE “OPINIONES Y PARADOJAS”. EL GRECO Y LAS IDEAS EN TORNO A LA ARQUITECTURA EN LA ESPAÑA DE SU ÉPOCA <i>Carmen González Roman</i>	425

COMUNICACIONES (EN VERSIÓN ELECTRÓNICA)

SECCIÓN I: ORIENTE Y OCCIDENTE

EL CONOCIMIENTO DE OTROS MUNDOS A TRAVÉS DE LA LITERATURA DE VIAJES: CRÓNICAS Y DIBUJOS DE LAS OBRAS DEL CANAL DE PANAMÁ EN 1886	
<i>Ana María Morant Gimeno</i>	447
UN VIAJE DESDE OCCIDENTE. CUANDO SE COMIENZA A CONSTRUIR LA IDEA DEL DESCUBRIMIENTO DESDE GALICIA	
<i>Begoña Fernández Rodríguez</i>	467
SULTANES, GUERREROS Y MERCADERES: TIPOS ORIENTALES EN EL REAL COLEGIO SEMINARIO DEL CORPUS CHRISTI DE VALENCIA	
<i>Cristina Igual Castelló e Inmaculada Rodríguez Moya</i>	487
DE ORIENTE A OCCIDENTE, DE LA ESTAMPA JAPONESA AL MERCHANDISING	
<i>Emma García Castellanos y Aurelia Mora Millán</i>	507
LA ESTANCIA DE FERRANDO SPAGNUOLO EN LOMBARDÍA. ACERCA DE LA IMPORTANCIA DE LOS VIAJES DE FORMACIÓN EN LA CONSOLIDACIÓN DEL RENACIMIENTO ITALIANO	
<i>Isabel Ruiz Garnelo</i>	519
EL VIAJE LITERARIO DE FEDERICO GARCÍA LORCA A BUENOS AIRES Y SUS CONSECUENCIAS GRÁFICAS. MARINEROS PORTEÑOS: EROTISMO Y DESOLACIÓN	
<i>José Luis Plaza Chillón</i>	531
MEMORIA DEL GRECO EN LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID	
<i>María José Redondo Cantera</i>	549
IDENTIDAD ORIENTAL Y HERENCIA OCCIDENTAL EN LA PINTURA DE EL GRECO: UNA NUEVA CON- CEPCIÓN DE LA IMAGEN	
<i>María Rodríguez Velasco</i>	567
JOSÉ EUGENIO RIBERA. LA HISTORIA DEL ARTE VISTA POR UN INGENIERO VIAJERO	
<i>Mónica García Cuetos</i>	581
VISITANDO EL ORIENTE. EL PARQUE DEL PASATIEMPO. UNA GUÍA DE VIAJES EN CEMENTO	
<i>Mónica Rey Cabezado y María Canedo Barreiro</i>	591
LOS VIAJES DE ESTUDIO Y EXPEDICIONES EN THE HISPANIC SOCIETY OF AMÉRICA	
<i>Noemí Espinosa Fernández</i>	609
MUNDIALIZACIÓN Y TRÁFICO ARTÍSTICO INTRA-ASIÁTICO EN MANILA DURANTE LA UNIÓN IBÉRICA	
<i>Pedro Luengo Gutiérrez</i>	631
TOLEDO, LA MIRADA FORÁNEA DEL SIGLO XIX	
<i>Teresa Llácer Viel</i>	647

SECCIÓN II: EL GRECO Y EL ARTE HISPÁNICO

LA FUNCIÓN DE LA ESTAMPA EN LOS IMPRESOS DE FRANCISCO HEYLAN. EL CASO DE LOS PORCONES	
<i>Ana María Pérez Galdeano</i>	671
EL GRECO Y ROMA O LA DETERRITORIALIZACIÓN DEL ARTE	
<i>Anette Schaffer</i>	693
LA CIUDAD IMAGINADA. VISTAS Y VISIONES DE LA REALIDAD URBANA: EL CASO DE PONTEVEDRA	
<i>Carla Fernández Martínez</i>	707
NUEVAS APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA TRAÍDA DE AGUAS DE FITORIA (OVIEDO). LOS PROYECTOS DE GONZALO DE LA BÁRCENA, “FONTANERO DEL REINO”, Y DOMINGO DE MORTERA PARA LAS FUEN- TES OVETENSES	
<i>Cristina Heredia Alonso</i>	723

ARTE, INDUMENTARIA Y LUJO TEXTIL DE UNA BODA REAL EN VALENCIA A FINALES DEL QUINIENTOS <i>David Martínez Bonanad</i>	739
TRAZAS PARA LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS CRUCES (DAIMIEL, CIUDAD REAL) <i>Diego Clemente Espinosa</i>	757
LAS CATEDRALES PROVISIONALES EN NUEVA ESPAÑA: EL CASO DE GUADALAJARA <i>Enrique Camacho Cárdenas</i>	773
SU MAJESTAD ESTÁ DE PARTO. CULTURA MATERIAL Y VISUAL EN TORNO A LA FECUNDIDAD DE MARGARITA DE AUSTRIA <i>Gemma Cobo Delgado</i>	787
“ADVERTENCIA PARA UN PINTOR”, UN RECETARIO MANUSCRITO SOBRE TÉCNICAS DE PINTAR, DORAR Y BARNIZAR <i>Joaquina Gutiérrez Peña</i>	809
LOS RETABLOS DE LAS BERNARDAS DE JAÉN: ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE UN CONJUNTO ARTÍSTICO DE LA CONTRARREFORMA <i>J. Joaquín Quesada Quesada</i>	831
NUEVAS FIRMAS E INSCRIPCIONES DE ARTISTAS APARECIDAS DURANTE LA RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA, DE YUSO (LA RIOJA) <i>María Begoña Arrúe Ugarte</i>	855
JUAN DE LUMBIER, UN PINTOR NAVARRO CONTEMPORÁNEO DEL GRECO. NUEVAS APORTACIONES DOCUMENTALES <i>M^a Josefa Tarifa Castilla</i>	871
LA FACHADA DE LA IGLESIA DEL COLEGIO DE LA COMPAÑÍA EN MONFORTE DE LEMOS. TEMPERAR LA ARQUITECTURA <i>María Rivo Vázquez</i>	891
PUERSENEX O EL NIÑO EN LA PINTURA DE EL GRECO Y DE SUS CONTEMPORÁNEOS ESPAÑOLES, ENTRE NEOPLATONISMO Y NATURALISMO <i>Oriol Vaz-Romero Trueba</i>	907
SECCIÓN III: TOLEDO Y EL GRECO	
LA VIDA COTIDIANA EN ÉPOCA DEL GRECO A TRAVÉS DE LA CERÁMICA <i>Ángel Sánchez-Cabezudo Gómez</i>	933
EL FOTÓGRAFO CASIANO ALGUACIL Y SU RELACIÓN CON LA FIGURA DEL GRECO <i>Beatriz Sánchez Torija</i>	941
EL GRECO EN EL PALACIO FARNESE Y EL RETRATO DE FULVIO ORSINI <i>Calogero Pirrera</i>	963
INSTRUMENTOS TERRENALES, MÚSICOS CELESTIALES. REPRESENTACIONES MUSICALES EN LA OBRA DE EL GRECO <i>Francisco José Rosal Nadales</i>	983
ALONSO DE ÁVILA, PLATERO DE TOLEDO <i>Francisco J. Montalvo Martín</i>	995
LA DAMA DEL ARMIÑO, STIRLING MAXWELL Y LA RECEPCIÓN DE EL GRECO <i>Hilary Macartney</i>	1005
LA IMPORTANCIA DE LOS INVENTARIOS EN EL ESTUDIO DE LA PLATERÍA CATEDRALICIA: LOS INVENTARIOS DEL SAGRARIO, DE 1588 Y 1619, DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL PRIMADA DE TOLEDO. ORO, PLATA Y PIEDRAS PRECIOSAS <i>Ignacio José García Zapata</i>	1025

EL ARTE DE LA MINIATURA EN LA TOLEDO DEL GRECO <i>Jaime Moraleda Moraleda</i>	1041
CONSIDERACIONES SOBRE LA MANERA DE FIRMAR DE EL GRECO. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y NUEVAS APORTACIONES <i>José Antonio Algarrada Largo</i>	1051
¿UN HOMENAJE DEL GRECO A LOS FARNESIO? <i>Juan María Cruz Yábar</i>	1061
MANIERISMO Y CLASICISMO VITRUVIANO EN LA PLATERÍA TOLEDANA CONTEMPORÁNEA DE EL GRECO <i>Margarita Pérez Grande</i>	1077
LA IMAGEN DE LOS FARISEOS EN LAS OBRAS DE EL GRECO DURANTE SU ESTANCIA EN ITALIA <i>María Portman Coudray</i>	1101
EL VIAJE DE BLAS DE PRADO A BERBERÍA EN 1593 Y EL REGRESO DEL PINTOR <i>M^a. Teresa Cruz Yábar</i>	1117
EL GRECO ESCULTOR. LA IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO, Y OTRA VUELTA DE TUERCA AL EXPOLIO <i>Pablo E. Jiménez Díaz</i>	1135
 SECCIÓN IV: EL GRECO Y LA MODERNIDAD	
CARÁCTER ESPAÑOL: TRADICIÓN PICTÓRICA Y SEÑAS DE IDENTIDAD EN EL DEBATE ARTÍSTICO DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX <i>Alberto Castán Chocarro</i>	1157
DE LA ACADEMIA DE BARCELONA A LA UNIVERSIDAD AMERICANA. ARTISTAS ESPAÑOLES Y DOCENCIA UNIVERSITARIA EN ARGENTINA Y CHILE A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX <i>Cristina Rodríguez Samaniego e Irene Gras Valero</i>	1175
LA INFLUENCIA DE EL GRECO EN LA FORMACIÓN DE UN NUEVO ESTILO PICTÓRICO EN LA OBRA DE MARC CHAGALL EN LA DÉCADA DE LOS 30 <i>Eugenia Kuzmina</i>	1193
A MAN CALLED EL GRECO (LUCIANO SALCE, 1966). UN BIOPIC ARBITRARIO DE UN ARTISTA HETERODOXO <i>Francisco Javier Lázaro Sebastián</i>	1215
LA ORTODOXIA CLASICISTA EN EL DISCURSO HISTÓRICO-ARTÍSTICO CATALÁN: EL EJEMPLO DE EL GRECO <i>Guillem Tarrago Valverde</i>	1229
RECHAZO A LA DISTORSIÓN: ACERCAMIENTO A LA OBRA DE EL GRECO EN AUSTRALIA. 1935 – 1950 <i>Jenny Beatriz Quijano Martínez</i>	1237
PRESENCIA E INFLUENCIA DE EL GRECO EN LA PLÁSTICA NAVARRA CONTEMPORÁNEA <i>José Javier Azanza López</i>	1257
EL GRECO Y DER BLAUE REITER <i>Mercedes Valdivieso Rodrigo</i>	1275
EL GRECO DESDE LA ILUSTRACIÓN: LA MIRADA DE CEÁN BERMÚDEZ <i>Miriam Cera Brea</i>	1295
EL GRECO Y SU IMPACTANTE INFLUENCIA EN LA VANGUARDIA CHECA DE PRINCIPIOS DEL S. XX <i>Pavel Štěpánek</i>	1309
HACIA EL MITO: PROCESOS Y RITUALIDADES <i>Raquel González Rodelgo</i>	1327
NUEVAS CONSIDERACIONES SOBRE LA FORTUNA CRÍTICA DE EL GRECO EN CATALUÑA: LA FIGURA DE MIGUEL UTRILLO (1862-1934) <i>Sebastià Sánchez Sauleda</i>	1341

SECCIÓN V: PATRIMONIO, COLECCIONES Y MERCADO ARTÍSTICO

VIDA COTIDIANA E IMPACTO SOCIAL DEL MUSEO PARROQUIAL DE SAN VICENTE DE TOLEDO (1929-1961)	
<i>Adolfo de Mingo Lorente</i>	1357
EL COMIENZO DE LA TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURAL ARAGONÉS: LA COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DE ZARAGOZA (1844-1957)	
<i>Alex Garris Fernández</i>	1375
EL TRABAJO DEL ARQUITECTO FRANCISCO PONS SOROLLA EN SANTIAGO DE COMPOSTELA: UN “CARTUJO” DE LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL	
<i>Belén María Castro Fernández</i>	1393
LA CONSERVACIÓN Y MUSEALIZACIÓN DE INSTALACIONES ARTÍSTICAS: UN RETO PARA LA PRESERVACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	
<i>Carlota Santabarbara Morera</i>	1419
EL ÚNICO CUADRO DEL GRECO EN POLONIA	
<i>Dorota Pikula y Alicia Senón Llopis</i>	1437
CRÓNICA DE “LA ANUNCIACIÓN” (1597-1600). UNA PINTURA ENTRE DOS MUSEOS	
<i>Esther Alsina Calofré</i>	1449
COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS. ¿MOTIVO O EXCUSA PARA LA INTERVENCIÓN ARQUITECTÓNICA EN PATRIMONIO?	
<i>Irene Ruiz Bazán</i>	1475
DOS CUADROS DE RICARDO DE VILLODAS (1846-1904) EN EL AYUNTAMIENTO DE SORIA	
<i>Javier Herrero Gómez</i>	1493
UNA DISCUSIÓN EN LAS CORTES SOBRE TUTELA PÚBLICA DEL PATRIMONIO MONUMENTAL EN 1907: LA SALIDA DE OBRAS DE EL GRECO AL EXTRANJERO Y LA NECESIDAD DE UNA NUEVA LEY DE EXPORTACIÓN DE OBRAS DE ARTE	
<i>José Fernando Gabardón de la Banda</i>	1513
PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LAS COLECCIONES ARTÍSTICAS DE LAS CAJAS DE AHORRO DE ESPAÑA. EL CASO GALLEGO	
<i>José Manuel García Iglesias</i>	1525
EN BUSCA DEL GRECO: LA JUNTA DELEGADA DEL TESORO ARTÍSTICO DE MADRID EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL	
<i>Juan Francisco Prado Sánchez-Cambroner</i>	1543
ESCENOGRAFÍAS URBANAS MONUMENTALES. LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA DE PLAZAS MAYORES DURANTE EL FRANQUISMO. EL CASO EXTREMEÑO	
<i>María Antonia Pardo Fernández</i>	1557
EL RENACER DEL MEDIEVO. LA RECONSTRUCCIÓN DE LAS IGLESIAS PARROQUIALES DEL VALLE DEL NALÓN, ASTURIAS	
<i>Noelia Fernández García</i>	1571
LOS MUSEOS INDUSTRIALES Y LA CONSERVACIÓN DE LA MEMORIA DEL OBRERO	
<i>Pilar Biel Ibañez</i>	1589
ORGANIGRAMA DEL XX CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE	1609

A MODO DE PRESENTACIÓN

PALMA MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA

Presidenta del XX Congreso Nacional de Historia del Arte

Este volumen supone el punto y final a muchos meses de trabajo en un proyecto ilusionante. Un proyecto que nació en la Asamblea General celebrada en la Universidad Jaume I de Castellón durante el transcurso del XIX Congreso Nacional del CEHA en septiembre de 2011. Fue entonces cuando el Departamento de H^a del Arte de la UCLM presentaba su candidatura para el Congreso del CEHA de 2014 comprometiéndose a ser la próxima sede. Se trataba de un año especial para Toledo y una ocasión que no podíamos desaprovechar dada la doble coyuntura que se nos presentaba; desde el inicio de las celebraciones congresuales del CEHA nunca antes habíamos sido anfitriones y además el IV Centenario del fallecimiento de El Greco a celebrarse en ese año 2014 nos situaba en el ojo del huracán.

Entonces daba vértigo lanzarse a esta aventura, los durísimos recortes de estos años de crisis no ayudaron al entusiasmo y fue casi una acción de valentía y de inconsciencia a partes iguales. Sin embargo, hemos de decir que no nos ha faltado el apoyo incondicional de Instituciones y Entidades que se volcaron en el proyecto y desde el principio nos animaron y arroparon. He aquí por tanto, nuestro agradecimiento más sincero. Las primeras palabras van dirigidas a quien ha sido nuestro patrocinador, la FUNDACIÓN EL GRECO 2014 presidida por D. Gregorio Marañón y Bertrán de Lis. Nacida con el deseo de hacer de la conmemoración un proyecto cívico que convirtiera a Toledo en una auténtica capital cultural europea, la Fundación amparó aquel encuentro y también la publicación de estas Actas. En ellas presentamos las comunicaciones así como las ponencias premiadas y nos

hacemos eco del homenaje al profesor Gonzalo M. Borrás Gualix. En paralelo, la edición on-line recoge íntegramente las comunicaciones presentadas y evaluadas previamente por el Comité científico del Congreso.

También hemos contado con la colaboración del Excmo. Ayuntamiento de Toledo cuya concejal de Cultura nos abrió las puertas de la histórica sede; de la Catedral, que puso a nuestra disposición las visitas a los Grecos instaurados en una renovada museografía y de la entusiasta presencia del Consorcio de la Ciudad de Toledo cuya labor de gestión patrimonial quedó patente en las numerosas visitas que ofreció a los congresistas descubriendo ese patrimonio más oculto. De su mano visitamos conventos, baños, restos arqueológicos y algún que otro templo. Igualmente los museos estatales presentes en la ciudad, Museo del Ejército, Museo del Greco y Museo Sefardí brindaron su apoyo generoso y sus sedes para diversos actos programados en paralelo a las jornadas científicas. Sin embargo, nada de todo esto hubiera sido viable sin el decidido y cálido sustento de nuestro Rector, Miguel Ángel Collado, de la Vicerrectora del Campus, Fátima Guadamillas y del Departamento de Hª del Arte, con el entonces director, José Antonio Sánchez. Y por supuesto nuestro reconocimiento al CEHA con su presidenta a la cabeza, Mª Victoria Herráez Ortega y todos los miembros de la Junta directiva que nos dieron su respaldo moral y económico.

A la hora de establecer el tema sobre el que iba a versar el XX Congreso tuvimos clara nuestra elección. La propia Toledo, como ciudad patrimonio, nos marcaba el camino a seguir. De este modo, siguiendo la tradición de la pluralidad de los Congresos del CEHA y de nuestra trayectoria en el Facultad de Humanidades volcada en el estudio, tratamiento e investigación de los temas patrimoniales, lo titulamos PATRIMONIO HISPÁNICO Y DIALOGO INTERCULTURAL. De esta forma unimos dos conceptos claves, “patrimonio” e “interculturalidad”, contenidos en la propia figura del Greco. La sombra del cretense ha sido el eje vertebrador del encuentro y el hilo argumental, si bien y como es habitual en los encuentros del CEHA, establecimos unas secciones en las que se recogieran las diversas etapas que se contemplan en la secuencia temporal de la Hª del Arte.

La primera, titulada *Oriente y Occidente* fue presidida por la Dra. Dª Elena Sainz Magaña (UCLM) y reflexiona acerca de cómo las creaciones artísticas de Occidente y Oriente no se desarrollaron aisladas, sino que se nutrieron de intercambios en el espacio y en el tiempo y se enriquecieron mutuamente desde el origen de los tiempos. Al igual que El Greco, artista que trajo a Europa aires de Bizancio y en su obra se refleja con claridad esta riqueza, antes de él muchos otros habían

unido Oriente y Occidente. Sin su testimonio nuestro conocimiento de las ciudades, los monumentos y de las obras de arte sería muy distinto.

La segunda sección se centró en *El Greco y el arte hispánico* y estaba presidida por el Dr. D. Wifredo Rincón (CSIC). Los años de estancia del Greco en España (1577-1614) supusieron un período de grandes transformaciones en el arte del ámbito hispánico que repercutió en los artistas españoles pero también en el vasto mundo hispanoamericano. Será entonces cuando el arte hispanoamericano alcance una primera madurez a partir de la síntesis de lo indígena y de lo europeo y que lleva a la definición de unas características propias que se visualizarán en la aparición de las diferentes escuelas virreinales.

La tercera sección fue *Toledo y El Greco* que yo misma presidí. En los años finales del siglo XVI Toledo alcanzó un papel preponderante en el panorama español. No solo es sede primada y guía espiritual de la Contrarreforma, también foco artístico del Barroco inicial en estrecha relación con la Corte y El Escorial. Artistas de todo tipo y orientación formal coinciden con una clientela tan poliédrica como amplia. A su vez, la propia estructura urbana, de huella islámica, alimenta leyendas, imaginarios y creencias que el tiempo agiganta.

La cuarta sección fue dedicada a *El Greco y el arte moderno* y estuvo presidida por el Dr. D. Javier Barón Thaidigsmann (Museo del Prado). Si ha habido un pintor icónico por excelencia en el siglo XX, sin duda ha sido El Greco. Desde su “redescubrimiento” hacia 1900, su obra no ha dejado de influir en todas las grandes generaciones de artistas nacionales e internacionales. Por ello en este apartado se engloban todas aquellas representaciones ligadas a la modernidad, la vanguardia y las últimas expresiones artísticas así como la historiografía y la crítica del arte.

La quinta y última mesa versó sobre *Patrimonio, colecciones y expolio* bajo la presidencia de la Dra. D^a. M^a Dolores Antigüedad (UNED). El “redescubrimiento” de El Greco ocasionó un acusado interés por conocer y poseer sus creaciones, por lo que la búsqueda y venta de sus obras serán uno de los ejes más interesantes del coleccionismo de la primera mitad del siglo XX. Ello dio lugar a diversas manifestaciones que van desde el “expolio” de sus obras, a los avances que ha supuesto restauración artística permitiendo un mayor conocimiento de la técnica del artista y una nueva forma de mirar.

Además de las secciones mencionadas contamos con cuatro conferencias plenarios impartidas por grandes especialistas del ámbito de la Historia del Arte y de

la Museología como el Dr. D. Nicos Hadjinicolaou (U. de Creta), Dr. D. Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid), Dr. D. Alfredo Morales (U. Sevilla) y Dr. D. Massimo Negri (European Museum Academy Milán).

El punto y final lo pone este ejemplar que no solo sirve para tomar el pulso a la capacidad de investigar que sigue teniendo la Universidad española sino también nace con el deseo de ser una referencia para aquellos estudiosos e interesados en el pintor y la ciudad. A todos los que lo han hecho posible y muy especialmente al Comité Científico y a la secretaría Técnica que me han acompañado en esta aventura: GRACIAS

No quiero terminar sin antes rendir un emotivo homenaje a todos aquellos historiadores, profesores e investigadores que nos han precedido en el estudio del Greco, muy especialmente al profesor JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA cuyas publicaciones han marcado un camino por el que seguimos transitando hoy en día.

Palma Martínez-Burgos García
Presidenta del XX Congreso Nacional de Historia del Arte

**CONFERENCIAS
PLENARIAS**

UN PINTOR SINGULAR

NIKOS HADJINIKOLAOU

Universidad de Creta

Quiero agradecer a los organizadores y en particular a Palma Martínez-Burgos García que ha tomado la iniciativa de invitarme y expresar el placer que siento por estar aquí, frente a Ustedes en esta ocasión doblemente simbólica, a la vez su Congreso, tan importante y significativo de los progresos de la historia del arte en España después de la instauración del régimen parlamentario, y la conmemoración de los 400 años desde la desaparición del pintor griego, que ha dejado para siempre su huella sobre la fisonomía de la ciudad y de la pintura española.

Vivimos en Europa en un periodo marcado por un lado, por los esfuerzos por llegar a una verdadera unión política, económica y cultural del continente, tan dividido por intereses contradictorios entre los países ricos y los países pobres, los del oeste y los del este, los del norte y los del sur y por otro lado, por buscar soluciones viables para todos frente a las oleadas de emigrantes de Asia y de Africa que llegan aquí buscando un futuro más humano, huyendo de la explotación despiadada de los recursos naturales que Europeos y Estadounidenses han impuesto en sus propios países.

Estando en Creta pensando en esta charla de hoy y sin caer en anacronismos indefendibles he pensado con cariño en el joven pintor que ha abandonado su isla natal (no sabemos realmente porqué, lo que permite a nuestra fantasía las más disparatadas peripecias) para emprender una odisea que durara diez años, con estaciones llenas de sorpresas y tentaciones, hasta alcanzar la ciudad rodeada por el Tajo, donde tomó la decisión de establecerse de por vida.

Un forastero en un mundo ajeno. Seguramente, no era lo mismo que los Marroquí, o los Saharais que después de haber atravesado el mar buscando fortuna y mejor vida, rondan ahora desocupados en plazas y jardines públicos de las ciudades de España.

Cuando nuestro emigrante llegó a la Ciudad Imperial lo era muy probablemente como invitado, ya en Roma, para trabajar en España. Diego de Orense, procurador en nombre de la obra de la santa iglesia de Toledo nos ha asegurado, el 23 de septiembre de 1579, que el pintor “fue traydo a esta ciudad para hazer el rretablo de Santo domingo el viejo”. Pero, estaba bien considerado por parte de los que lo habían invitado, como se deduce del conocido documento de 1577:

“Por quanto El dar Esta obra al dicho Dominico es por la Relación que ay de ser eminente en su Arte y officio y por esto se escoje la industria de su persona que no puede substituir a otro”.

Esta es la diferencia determinante pero este hecho no invalida el otro. En el sentido que él también *era un extranjero*, y además siempre *se le tenía por tal*.

Escuchamos de nuevo Diego de Orense:

“el dicho dominico [...] *es forastero*, y la obra que vino a hazer a esta ciudad, que es el rretablo de Santo domingo el viejo, le tiene acabado y puesto, como es notorio, y *no tiene para qué estar en esta ciudad* ni tiene bienes en ella...”¹.

Veinticuatro años después, en 1603, en otro documento oficial, en este caso del Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo, en el que se relaciona a los colaboradores de esta institución el pintor figura como “extranjero”². Y esta condición tuvo el artista en la sociedad toledana desde el mismo día de su llegada hasta el de su muerte.

En todos los países del sur europeo hay actualmente movimientos políticos que luchan por la expulsión de los forasteros. En la mente y en el corazón de tantos ciudadanos hay la convicción íntima aunque errónea que estos forasteros son responsables de las dificultades que estamos recorriendo, sobre todo del paro.

¿Quién dijo que en la España de la segunda mitad del siglo XVI, del XVII o incluso del XVIII no se veía con envidia y hasta con animadversión a los pintores extranjeros que trabajaban en ella? En el estudio que Claude Bédat dedicó a la Academia de San Fernando se ofrece un completo panorama de la xenofobia que

1 Zarco del Valle, 1870, pp. 403-04. La cursiva es nuestra, al igual que en todas las citas posteriores

2 “Libro donde se escriben los nombres de los Oficiales de este Arçobispado a los quales se dan las obras de las yglesias del por su Señoria Ilustrísima y Señores de su Consejo y començo a 27 de octubre de 1602”, f. 113. Véase Verardo García Rey, “Artistas madrileños al servicio del Arzobispado de Toledo”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, VIII (enero de 1931), p. 78.

imperaba en el Siglo de las Luces³. Pero ¿por qué irnos tan lejos? ¿Acaso no defendió enérgicamente Jusepe Martínez el valor del arte español frente al realizado por los extranjeros que trabajaban en España? “En nuestra nación española” –escribía Martínez–, “no estimaban cosa de sus mismos profesores, y naturales aplaudiendo sobre manera todo lo que venía de tierras estrañas, y a grandes espensas pagadas”. Es el mismo Martínez quien nos cuenta desde Nápoles que “nuestro gran Jusepe Ribera” prefirió quedarse allí en lugar de regresar en su país porque “España es madre piadosa de forasteros y cruelísima madastra [*sic*] de los propios naturales”⁴.

Este es nuestro punto de partida: un artista extranjero, un “forastero”, que trabaja en Toledo durante el último cuarto del siglo XVI y la primera década del XVII.

Hacemos un esfuerzo por verlo más de cerca, en la Castilla dónde vivía, haciendo, en la medida de lo posible, un poco de abstracción de nuestro presente para evitar anacronismos. Digo “un poco de abstracción de nuestro presente” dado que es desde nuestro presente como conseguimos acceso a aspectos importantes del pasado que solo las categorías mentales de nuestra época nos permiten percibir.

Nos interesa ver cuáles son las palabras utilizadas en el pasado para describir el arte del Griego. Las palabras traicionan siempre los pensamientos profundos de los que las emplean. Apreciaciones estéticas, juicios sobre los productores y sus obras, todo está registrado en palabras inofensivas utilizadas en tramites oficiales y documentos administrativos.

En estos largos 36 años que el Cretense vivió en Castilla, ¿cuáles fueron las apreciaciones de su obra? Tengo razones para sostener que debemos separar este periodo (los años de 1577 hasta 1614) de lo que se pasó después de su muerte.

I

En esta búsqueda de palabras, es decir de apreciaciones, es necesario evitar los juicios que emanan de tasadores nombrados por el pintor mismo, como por ejemplo Pedro Martínez de Castañeda y Baltasar de Castro Cimbrón, tasadores de *El Expolio* que declaran ante el escribano público el 15 de julio de 1579 “que la estimativa del [cuadro] es tan grande que no tiene prescio ni estimación”. En cambio, nos interesa el juicio de Alejo de Montoya árbitro aceptado por las dos partes quien declaraba que “la dicha pintura [es] de las mejores que yo e visto”⁵.

3 C. Bédar, *La Real Academia de San Fernando (1744-1808), contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.

4 J. Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, prólogo y notas de J. Gállego, Madrid, Akal, 1988, pp. 277 y 99.

5 op. cit., página 113 y 115.

Las apreciaciones negativas son pocas. Las más importantes atañen exclusivamente a la *iconografía*. En el litigio sobre el *Expolio*, los representantes de la catedral el 23 de Septiembre de 1579 denuncian las “ynpropiedades [...] que ofuscan la dicha ystoria” y piden cambios sobre todo que el artista pinte las Marías “apartadamente de la imagen de nuestro señor Jesuchristo, para esté la pintura conforme al sacro evangelio”. En el litigio en relación con las pinturas de Illescas los representantes del Hospital de la Caridad el 4 de agosto de 1605 piden “que se quiten los Retratos con lechuguillas que estan debajo del lienzo de la caridad y ponga figuras decentes para semexante lugar”.

En los dos casos la crítica se refiere a elementos *iconográficos*. No hay la más mínima crítica a la *manera de pintar*. En lo que atañe al *San Mauricio* y el rechazo de parte de Felipe II no tenemos más elementos que la corta referencia de Sigüenza: “no le contentó a Su Majestad”. ¿Por qué? No lo sabemos. También en este caso ¿es la iconografía ligada a la composición lo que ha provocado el descontento del Rey, como sostienen la unanimidad de los investigadores? Es una hipótesis probable.

En los documentos del período 1577-1614 he encontrado tres casos donde la crítica dirigida al Greco concierne a su manera de trabajar. Por ejemplo Sigüenza, que nos ha dado la lacónica descripción de la actitud del Rey, citada previamente, es más elocuente cuando nos da su propia apreciación del cuadro: “De un Dominico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo quedó aquí un cuadro de *San Mauricio* y sus soldados...”. “Hace cosas excelentes en Toledo” es un elogio que no debemos subestimar. Esta valoración coexiste con la constatación justificando indirectamente el juicio del Rey, según la cual la pintura del Mauricio “contenta a pocos”. Pero la negativa esta relativizada inmediatamente después con una defensa del cuadro, no en su propio nombre sino en el nombre de anónimos espectadores: “Aunque dicen, es de mucho arte...”. Así pues, algunos, a pesar de la opinión del Rey, han defendido el cuadro, diciendo que era “de mucho arte”. Me parece increíble. Claro es que Sigüenza fue testigo de la expresión de opiniones contradictorias. Sobre todo, vale apuntar que la controversia no concernía a detalles iconográficos sino a “la manera”, “el arte”.

Vemos que a pesar de “un fracaso” como el de *San Mauricio*, el pintor ha tenido defensores que han apoyado el lienzo y la cultura artística de su productor: “sabe mucho y se ve en cosas excelentes de su mano”.

Más crítica fue seguramente la actitud de Juan Bautista de Monegro, en cierta manera rival del Cretense desde el inicio de su presencia en Toledo. Escribiendo a Diego de Castilla, probablemente en septiembre de 1579, reclamaba pagas suplementarias para las correcciones que ha introducido en los retablos de Santo Domingo diseñados por el forastero recién llegado en la Ciudad Imperial. Monegro critica las trazas de Dominico, donde calculando las dimensiones propuestas, observaba

que “no quedaban para cada Retablo mas que de diez pies dende encima del altar cosa pequeña y de poca autoridad, y por esta causa yo les crecí...”. Es una crítica precisa relacionada con la falta de experiencia del pintor en diseñar retablos. No creo que valga la pena insistir más sobre eso.

En cambio creo que el documento descubierto por García Rey y publicado en 1932 es fundamental para comprender la situación precaria del forastero a pesar de sus éxitos. Me refiero al contrato de 1596 de encargo de unas pinturas a Antón Pizarro para la iglesia de la Concepción Francisca donde se le pide que su San Juan Bautista, en un lienzo del Bautismo “ha de ser del altor, tamaño, bondad, traza, modelo y ombras de uno que está labrado de dominico griego en el altar mayor del monasterio de Santo domingo el viejo desta ciudad”, pero “la pintura de él” [de Pizarro] ha de ser “conforme a lo que se pinta en España”. Es obvio que aquí tenemos una clara crítica de la manera de pintar del Cretense. En este caso, que yo sepa único, hay acuerdo con la iconografía y desacuerdo con la manera de pintar. La del Greco no es conforme “a lo que se pinta en España”. Más información no tenemos. Pero aquí podemos intentar extraer algunas conclusiones: la manera del Griego no es solamente diferente de lo que se pinta en España, sino la pintura nativa *es preferible* a la del pintor forastero. La pregunta que debemos formular, sin poder avanzar una respuesta es: ¿hasta qué punto esta evaluación, este rechazo que acompaña el reconocimiento de las capacidades inventivas del Greco, es representativo de una opinión más difundida en Castilla, pero de la cual no tenemos otros testimonios escritos?

Si las pocas críticas de sus pinturas se reservan a elementos iconográficos o provocan desacuerdos, y cuando muy raramente tenemos rechazos explícitos de pinturas suyas o de su manera de pintar, las palabras positivas que encontramos en el mismo período revelan que el forastero había ganado rápidamente el reconocimiento.

- Pienso en Alonso de Villegas quien, en la *Addición a la Tercera Parte del Flos Sanctorum*, en 1588, no olvide de mencionar el *Entierro de Orgaz* como “una de las buenas cosas que ay en España”.

- Pienso en Francisco de Pisa que en su manuscrito de la segunda parte de la *Descripción de la imperial ciudad de Toledo* se refiere también al *Entierro de Orgaz*: “un grande y rico cuadro por mano de Dominico Grego, famoso pintor, con figuras y retratos muy al vivo”.

- Pienso en el juicio el 26 de Enero de 1606 de Hernando de Nunciabay y Juan Ruiz de Elvira, nombrados como tasadores por el Consejo de la Gobernación: “la pintura del retablo y capilla [de Illescas] que es al olio es muy buena y con el arte necesario”.

- Pienso en las opiniones de dos regidores del Ayuntamiento de Toledo que dan su opinión sobre el encargo al Greco de la decoración de la Capilla Oballe el 12 de diciembre de 1607. Juan de Figueroa declaraba tener “a dominico por hombre abil en su arte” y Diego de Mesa confirmaba que tenía “a dominico greco por de los hombres mas sobresalientes que ay deste arte en el Reyno y fuera del ...”.

- Pienso en Juan de Avellaneda, vicario que encargó el retablo de la ermita de Nuestra Señora del Prado en Talavera de la Reina, afirmando por escrito el 31 de Marzo de 1610, cuatro años antes de la muerte del Cretense, sobre el precio de dos mil ducados a pagar: “pienso yo estaran bien dados y que quando este muy salido el Greco lo vale”.

Creo que los ejemplos, que cubren todos los años de la labor del Cretense en Castilla son suficientes para mostrar el grado de reconocimiento gozado por el artista en su país de elección. Esos comentarios positivos no excluyen, por supuesto, que los que los emiten no perciban la pintura del artista foráneo como algo extraño y singular, sin embargo atractivo. Aquí está la diferencia con el encargo a Antón Pizarro donde al contrario, el artista fue avisado *de que evitara* la manera del Cretense.

La acogida es clara. No hay unanimidad absoluta sobre el valor de su arte pero hay una tendencia que predomina claramente: el extranjero hace cosas excelentes, sabe mucho y tiene una manera de pintar muy personal que no contenta a todos.

II

¿Qué pasó después? La caída fue irresistible: hasta declarar al pintor como demente o sostener que tenía una enfermedad grave en la vista. Un caso patológico.

Todo empieza en el siglo XVII: Butrón en 1626, doce años después de la muerte del Griego, en sus *Discursos apologeticos* empieza a expresar sus reservas: “Dominico Greco, cuyas obras, *aunque en opinión*, merecen alabanza...”. Sin embargo, el cambio radical de percepción está encarnado por Pacheco, personalidad más bien mediocre, a pesar de su Libro de Retratos. Es él quien nos ha dado en pocas palabras la característica del Greco que va hacer fortuna en el futuro: “Fue en todo singular, como lo fue en la pintura”.

“Singular”. Es una palabra que tiene por lo menos dos sentidos importantes. Por una parte, está el sentido de “único”, “extraordinario” “excepcional”, o “notable”. Pero, también, “singular” significa “extraño”, “excesivamente peculiar u original”.

La impresión de 1611 del *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Sebastián de Covarrubias pone el acento sobre el primer sentido: “assí dezimos singular ejemplo del que no tiene otro a quien le comparemos”. Pero el segundo sentido está también, por lo menos indirectamente, presente: “singularizarse, apartarse del común”.

Covarrubias dedica un párrafo entero a una anécdota, curiosamente relacionada con los herejes: “*Los herejes, por ser nombrados y conocidos de todos, inventan singularidades. [...] Conoceráse el herege no por la fe sino por la libertad de conciencia que predica y por hazerse singular siembra zizania en lugar de trigo*”⁶.

Entre “singular” y “extravagante” el sentido a veces es lo mismo. Pero “extravagante” cambia también de significado según el contexto. En 1997, cuando Fernando Marías daba a su monografía sobre el Greco el subtítulo “biografía de un pintor extravagante”, aludía al término utilizado con frecuencia en los siglos XVII y XVIII en relación con el Cretense donde “extravagante” significaba para todos “excesivamente original” o “excéntrico”, “singular” en el sentido de “extraño”.

Estas son las palabras clave que caracterizan la recepción del Greco en España desde los años treinta del siglo XVII, hasta el inicio del XIX, hasta Ceán, sino hasta Llaguno, incluso Cossío en 1885.

¡Es como si todos hubiesen esperado a que él se muriera para empezar a criticarlo! Tergiversación total. En este período la crítica esta exclusivamente relacionada con el color y el dibujo del Greco. Su iconografía nunca esta mencionada. Solamente las extravagancias en el manejo del pincel, en su colorido y dibujo. De Manuel Faria i Sousa hasta Palomino, de Felipe Castro hasta Mayans y Siscar, hasta Ponz.

Pero a partir de la segunda mitad del XVII la crítica de su colorido empieza a ser más precisa y mas negativa: “la dessazón” y “el desmayado de los colores”, son expresiones que aparecen con frecuencia creciente. Así, encontramos juicios de carácter mas general: “el camino tan desabrido y arrojado” de su arte (1691), “su estilo seco y desagradable” en los años setenta y ochenta del XVIII, por ejemplo en el celebre *Elogio de las Bellas Artes* de Jovellanos, pronunciado en la Academia de San Fernando en 1781. Ceán concluye su valoración de una manera mas equilibrada: “Fué muy estimado y respetado en Toledo el Greco, á pesar de las extravagantes pintúras que hacía, bien que en medio de su colorido duro y extraño, siempre se descubre un cierto saber de maestro, particularmente en el dibuxo”. Así empieza el siglo XIX en España y así se termina. Cossío en 1885: “Cierto que la carnación es casi siempre en el Greco cenicienta y plomiza; que domina en la mayoría de sus cuadros un desagradable tono verdoso y un alargamiento tan exagerado en sus figuras, que las hace ridículas y extravagantes, y que lleva a pensar si el artista estuvo en su sano juicio al pintarlas”.

No tiene sentido fastidiarles más con cosas conocidas y evidentes: entre los años veinte del siglo XVII, apenas una década después de la muerte del Cretense, y hasta finales del siglo XIX, en España predomina una crítica acerba sobre *la manera* del pintor. *El Expolio*, *el Entierro del Señor de Orgaz*, a veces solamente

6 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Barcelona, editorial Alta Fulla, 1987.

la parte inferior, y los retratos escapan a las acusaciones. Podemos seguir, gracias a las investigaciones de nuestro difunto amigo, José Álvarez Lopera, publicadas en 1987 (me refiero a de *Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*), el lento cambio de opinión sobre la pintura del Greco en España siguiendo el éxito de su recepción en Francia desde 1838 (con las críticas a veces entusiastas sobre los cuadros adquiridos por el Barón Taylor y expuestas en la Galería de Luis Felipe, Le Musée Espagnol), hasta Gautier en los años cuarenta y Lefort en los años sesenta. Los profesores de historia del arte españoles a finales del siglo como Elías Tormo y Manuel Gómez-Moreno, continúan ignorando la pintura del Griego, pero los pintores modernistas (Zuloaga y los Catalanes) y los críticos de arte como Miquel Utrillo que vivían en París, han emulado el culto francés al hombre considerado precursor del arte moderno.

III

Volveremos atrás. Creo que vale la pena hacer un esfuerzo para comprender lo que ha pasado. Es decir el paso del reconocimiento del artista cuando vivía (con los pocos rechazos de su manera extraña, no-española) a la crítica feroz de los años 1725-1900. Creo que tres autores del XVII, Francisco Pacheco, Jusepe Martínez y Antonio Palomino (el último sin duda un hombre del Siglo de Oro cuando pensamos que tenía 45 años en 1700), han construido el edificio teórico que justificaba el repudio del Cretense. Entre 1638, cuando Pacheco había terminado de facto su *Arte de la Pintura*, pasando por los años setenta, cuando suponemos que Jusepe Martínez ha escrito sus *Discursos*, hasta 1724 cuando apareció el *Parnaso Español* de Palomino, en el tercer tomo del *Museo Pictórico*, se crea la imagen del Greco singular y extravagante. Una persona con una psicología y carácter problemáticos que pinta de una manera excéntrica, a veces ridícula.

La crítica de Pacheco al Greco es la menos sorprendente y la que se refiere más precisamente a su manera de pintar. Cito el pasaje bien conocido: "... Preguntando yo a Dominico Greco el año de 1611, ¿cuál era más difícil el debuxo o el colorido? Me respondiese que el colorido. Y no es esto tanto de maravillar como oírle hablar con tan poco aprecio de Micael Angel (siendo el padre de la pintura) diciendo que era un buen hombre y que no supo pintar. Si bien a quien comunicó este sugeto, no le parecerá nuevo el apartarse del sentimiento común de los demás artifices, por ser en todo singular, como lo fue en la pintura".

Una indiscutible sentencia sobre la persona. La singularidad del forastero explica a la vez "el apartarse del sentimiento común" en las palabras del Sevillano y su "opinión singular" que el colorido era más difícil que el debuxo. La explicación tautológica permite evitar la discusión sobre el colorido. De la misma manera Pacheco elude tomar posición enfrente a la crítica al Miguel Ángel recurriendo al argumento de autoridad: el Florentino era "el padre de la pintura". Añadiendo más

abajo para clarificar el nombre de Autoridades Absolutas que para él “en el dibujo del desnudo” “yo seguiría a Michael Angel, como a más principal y en lo restante ... a Rafael de Urbino”. Un conformismo trivial y reconfortante.

La crítica del colorido del Greco que predomina en todo discurso sobre su pintura hasta finales del XIX, empieza con Pacheco: “¿quién creará que Dominico Greco traxese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dexar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía? A esto llamo yo trabajar para ser pobre”. Los “crueles borrones” son otro asunto, que no quiero comentar. Pero ¿“afectar valentía”? ¡Qué crítica rencorosa algunas décadas después de la muerte del pintor! Su nueva imagen empieza a formarse. Durante los 35 o 36 años que el Cretense vivió en Toledo nunca apareció una crítica, ni siquiera una alusión de este tipo.

Una solución fácil para explicar esto sería pretender que el encuentro en Toledo en 1611, entre el forastero de setenta años y el Sevillano de cuarenta y siete no estuvo marcado por una simpatía mutua. Ciertamente fue más fuerte la incompatibilidad entre concepciones diferentes de la práctica pictórica. Una incompatibilidad existente de facto ya antes, cuando el Griego vivía y trabajaba en la Ciudad Imperial, si comparamos sus obras con las de los pintores Toledanos del último tercio del siglo XVI o con las de Pacheco mismo pintadas alrededor de 1616. Pero, esta incompatibilidad nunca fue expresada con palabras, con la única excepción conocida hasta hoy de la advertencia a Anton Pizarro de evitar imitar la manera del Griego.

Con Pacheco la ruptura es ya casi total. Treinta y algo años más tarde con los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Martínez el rechazo toma formas de una agresividad y un desdén impresionante.

La crítica personal llega a la cumbre: “entró en esa ciudad con grande crédito en tal manera, que dió a entender no había cosa en el mundo más superior que sus obras; [...] fué de estravagante condición, como su pintura”. ¿De dónde tenía Martínez estas informaciones que presuponen un contacto personal dado que es prácticamente imposible que el Zaragozano, de 14 años en 1614, conociera personalmente el Cretense? Estas apreciaciones permanecieron vigentes en los medios artísticos donde él circulaba en los años veinte o treinta del siglo. La crítica personal apunta también aspectos éticos: “ganó muchos ducados, mas los gastaba en *demasiada ostentación* de su casa hasta tener músicos asalariados *para cuando comía gozar de toda delicia*.” El forastero acusado de un hedonismo inadmisibles, es obvio que aquí también las informaciones del Aragonés no son directas sino de oídas. Esto no significa que sean menos importantes.

En los años setenta del siglo XVII el Griego tenía ya como persona una fama más que dudosa. Y el pintor lo mismo: “trajo una manera tan estravagante, que

hasta hoy no se ha visto cosa tan caprichosa, que pondra en confusión a cualquiera bien entendido para discurrir su extravagancia, porque son tan *disonantes* unas de otras, que no parecen ser de una misma mano”. Aquí ya está formulado un argumento que va desarrollar Palomino un medio siglo más tarde. El aislamiento del Cretense tiene también su explicación según Martínez: “tuvo pocos discípulos, porque no quisieron seguir su doctrina, por ser tan caprichosa y extravagante, que sólo para él fué buena”.

Martínez dice con fuerza algo sobre lo que muchos historiadores de arte han ya insistido: el aislamiento artístico/estético del Cretense, algo por lo demás que se ve inmediatamente cuando comparemos sus obras con las de sus contemporáneos toledanos.

La expresión “no quisieron seguir su doctrina” es una explicación, digamos, dinámica tanto del aislamiento como de la unicidad de la pintura de Dominicos.

Palomino siente menos desdén por el Cretense que Martínez. Sigue a Pacheco de cerca. De todas maneras es improbable que conociera el manuscrito de Martínez. Es él quien sostiene el argumento de que “el discípulo de Ticiano, à quien imitó de suerte [...] viendo que sus pinturas se equivocaban con las de Ticiano, trató de mudar de manera, con tal extravagancia, que llegó à hazer despreciable y ridicula su pintura, assí en lo desconyuntado del dibujo como en lo desabrido del color”.

Seguir las consecuencias de estas posiciones en los siglos XVIII y XIX españoles (en Ponz y Ceán, Llaguno y Cossío) es una tarea interesante pero fuera del cuadro de las presentes reflexiones.

Para concluir, prefiero centrarme en las constataciones anteriores: durante todo el periodo toledano de su vida las críticas *a la manera* del pintor forastero son limitadas. Al contrario a partir de los años veinte y treinta del XVII la crítica se vuelve personalizada, a veces despreciativa incluso desdeñosa. Al mismo tiempo, es interesante notar que los tres autores citados previamente no omiten incluir al pintor en la categoría de grandes artistas: “no lo podemos excluir del número de los grandes pintores”, escribía Pacheco; “y de verdad hizo algunas cosas dignas de mucha estimación”, afirmaba Martínez. Mientras que Palomino lo llama dos o tres veces “Gran Pintor, Varón Docto en el Arte de la Pintura”. Reconocimiento, a pesar de todo. Una ambivalencia que demuestran también los libros dedicados a Toledo en el diecinueve, como *Toledo en la mano* de Ramón Sixto Parro, etc., etc.

IV

Quiero terminar con una pregunta: ¿cómo explicar el cambio, enorme e inamovible? ¿Qué ha cambiado entre los años que Greco vivía en Toledo y el resto del siglo XVII? ¿Cómo han podido aparecer estas críticas personales, tan injuriosas, con tantos años digamos, “de retraso”?

La pregunta es lícita. Lo sé: estamos haciendo, cada vez más y más, una historia del arte que no conoce la pregunta “porqué”. Se considera ahora legítimo contentarse con descripciones de los hechos. El historiador/la historiadora de arte son observadores y no interpretes de los fenomenos históricos.

La fortuna crítica del Greco cambia progresivamente después su muerte. Hay varias líneas abiertas para la investigación que no se conforma con constatar sino que quiere explicar.

Una atañe a los cambios de gusto en Castilla. La pintura del Cretense es más y más chapada a la antigua.

Cuando el Greco vivía, sus obras eran algo distinto de lo que hacian Toledanos como Hernando de Ávila o Luis de Velasco, diez años mayores que él, o como Luis de Carvajal o Blas de Prado, más o menos sus coetáneos. Distinto y moderno. *De todo punto de vista la pintura del Cretense aparece como un fenómeno único en el paisaje pictórico Toledano en los años 1579-1614.*

Otra posible explicación atañe al complicado asunto del independentismo del mundo artístico castellano frente al fenómeno de “importación” de artistas foráneos.

Suponiendo que en la segunda mitad del XVII y en el XVIII las protestas de tipo de Jusepe Martínez (que concluye sus *Discursos* con un tratado “en que se vindican los profesores españoles”) crecieron en fuerza y densidad.

No olvidamos que toda discusión sobre la “integración” o la “asimilación” del Cretense en su nueva patria es en realidad un residuo de reivindicaciones nacionalistas. Para decir las cosas de una manera clara: para un nacionalista griego, Dominicos Theotocopoulos jamás se ha integrado en el mundo castellano donde vivía. Esta posición no es el resultado de una investigación sino un apriori, un hecho irrefutable ajeno a toda investigación. Por supuesto, para un nacionalista español, el Greco se ha integrado por completo. Unamuno confirmaba con certeza en 1914 “la españolización o mas, castellanización del Greco”. Llegando a la estación del tren hay dos días, aquí en Toledo, he visto un gran cartel publicitario: “El Greco el alma de Castilla-La Mancha”. De nuevo, la investigación no es necesaria, para demostrar ideas preconcebidas. Lo que observo en España ahora es un regreso a la interpretación nacionalista de los inicios del siglo veinte pero esta vez promovida de parte del poder político y los intelectuales que tienen ya o aspiran a obtener su favor.

Una tercera línea posible para intentar explicar un cambio tan radical en la apreciación de un pintor son las transformaciones ocurridas en el mundo de las artes visuales en España, como consecuencia de los trastornos teológicos / religiosos de larga duración provocados por el Concilio Tridentino. Pérez Sanchez, en su notable ensayo leído en Iraklion en 1990, “El Greco y los pintores toledanos de su tiempo”, ha indicado el problema: “su arrebatado y patético estilo [el del Greco] acertaba a configurar prototipos que servían bien a la piedad general, *aunque escapasen un*

tanto a la reclamada verosimilitud”. El último factor, de importancia decisiva desde el punto de vista religioso/eclesiástico post-tridentino tiene consecuencias cuando pensamos en la lenta implantación del caravaggismo en España, con sus formas particulares y su fusión con la tradición naturalista española.

Lo más productivo sería probablemente seguir las tres líneas, teniendo en cuenta que la pregunta, difícil en sí misma, requiere para ser contestada de modo satisfactorio una reelaboración rigurosa de la historia de las artes visuales en la España en el siglo XVII.

EL GRECO Y LA HISTORIOGRAFÍA DE SU PINTURA RELIGIOSA: SOBRE LA LLAMADA ‘VISIÓN DE SAN JUAN EVANGELISTA’ O LA RESURRECCIÓN DE LA CARNE

FERNANDO MARÍAS

Universidad Autónoma de Madrid - Real Academia de la Historia
A la memoria de Walter Liedtke

Una Magdalena

Este verano, el Museo del Greco de Toledo nos ha deparado la sorpresa de poder contemplar un lienzo de Jorge Manuel Theotocópuli de hacia 1607/1619, la llamada Asunción de *la Magdalena*¹, pero hoy denominado *El Tránsito de Santa María Magdalena*, tras la restauración que llevó a cabo María Luisa Baena (1988), después de recuperarse de su robo, enrollado y mala conservación ya fuera por parte de sus ladrones o quizá también por parte de la parroquia de la Magdalena de Titulcia, por 1600 una villa llamada Bayona de Tajuña. No era fácil verlo y quizá podamos comprender el hecho de su relativa invisibilidad si tenemos en cuenta que remató, hasta la Guerra Civil, el ático del retablo mayor parroquial [fig. 1].

La Magdalena aparece muy desnuda y hermosa, mostrándonos el vientre y las piernas desnudas, mucho menos veladamente y mucho más accidental -luz, color, texturas- y carnalmente que su tradicional fuente gráfica, una xilografía de Alberto Durer. Aparece como una “enamorada” -eufemismo de la época en la Toledo del *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas- para designar a las prostitutas, aunque

1 Según el inventario de 1621 (nº 126, de vara y dos tercias por vara y tercia de ancho, unos 140 x 112 cm, pero 210/213 x 160/145 cm y no 166 x 102 cm). Francisco López Martín, 2007, p. 154.



FIGURA 1

Jorge Manuel Theotocópuli, *Asunción, Tránsito de la Magdalena o Santa María Magdalena en oración*, Titulcia, parroquia



FIGURA 5

El Greco, *Cristo resucitado en el Tabernáculo de la Capilla primitiva*, Toledo, Hospital Tavera

solo se le hubiera asignado a María de Magdala² el carácter -frente al de pública pecadora- desde el siglo VI, más que antigua enferma curada por Cristo (Lucas 8, 2; Marcos 16, 9), o menos aún penitente. No hay alusiones a su conversión en una de sus discípulas más inmediatas, presente en la Crucifixión y el Santo Entierro y primer testigo de su Resurrección (Juan 20; Marcos 16, 9).

Si se ha identificado el episodio representado con la ascunción o el tránsito de María Magdalena, la historia de su muerte y ascunción se completaba, en el *Flos sanctorum* toledano por antonomasia en estas fechas, el de su canónigo catedralicio Alonso de Villegas, en el discurso CXXVII sobre la Magdalena de su Cuarta Parte (fols. 297-300), donde se señalaba solo que "... fue al Cielo" (fol. 300) y, sobre todo, en los discursos de la Eucaristía y de la Muerte de su Quinta Parte o *Fructus sanctorum* (1594 fol. 144 vº); en ellos se añadía que Magdalena "... boló al Señor.

2 También identificada como María de Betania, hermana de Marta y Lázaro.

No se contentó hazer este camino acompañada de ángeles, sino llevando al Señor de los ángeles por capitán y guía. Es de Marulo, libro cuarto” y que “... espiró. Su cuerpo quedó con grande fragancia y suavidad, la alma fue llevada al Cielo, y por los trabajos continuos que sufrió en Tierra, gozó de la felicidad y descanso perpetuo (fol. 331). Ésto es, el cuerpo quedaba en la tierra y el alma subía a los cielos, como incluso recogía la tradición de la Leyenda dorada de Jacopo da Varazze y que se refería a este episodio como la subida al cielo de su alma, de la mano de los ángeles y en forma de paloma³. El Greco, ya fuera en sus primerísimas obras, como La Dormición de la Virgen, o ya en Toledo, como en El entierro del Señor de Orgaz, había representado el alma ya como una figura infantil fajada o como una pequeño putto de naturaleza y materia etérea o de nube.

Tal vez debiéramos pensar que se estaba pintando en Bayona otro hecho, narrado por Alonso de Villegas, en las festividades del mes de julio de la Primer parte, en términos diferentes a los de su muerte: en el sur de Francia “estuvo por treinta años en soledad... [y] gastáronsele sus vestidos, y vistióla Dios de sus cabellos. Era levantada entre día, y noche del suelo, por misterio [“ministerio” en otras edificaciones] de Ángeles, siete veces, a oír Cánticos Celestiales...”⁴.

Desnudos del Greco

Sea como fuere, El Greco y su hijo parecen haber disfrutado más de lo debido de los desnudos tanto masculinos como femeninos. Basta que comparemos la misma iconografía, con la santa vestida de los pies a la cabeza, que treinta años después se colocaría, de la mano de Félix Castello (ca. 1638) en el retablo de Alonso Carbonel (1612-1619) de la parroquia de la Magdalena de Getafe, no demasiado lejos de Titulcia. O que pensemos, ahora situándonos en 1595 y en el Hospital Tavera, en su talla de *Cristo resurrecto* de su primer tabernáculo [fig. 5]; aparece completamente desnudo, algo sorprendente para la mentalidad del momento, e incluso constituía la figura central del Sagrario, encima del altar, suspendida en el aire en el interior diáfano de su estructura arquitectónica, como si acabara de salir de su sepulcro

3 Alonso de Villegas, *Flos sanctorum: quarta parte y discursos, o sermones, sobre los... Euan-gelios de todas las dominicas del año, ferias de quaresma y de... santos principales...*, Barcelona, 1594; *Fructus Sanctorum y Quinta Parte del Flos Sanctorum*, Cuenca, Juan Masselin, 1594, (también Barcelona, Sebastián de Cormella, 1594 y Cuenca, Luis Cano, 1604). Véase también *El Fructus Sanc-torum de Alonso de Villegas (1594) o Quinta Parte*, ed. José Aragués Aldaz, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1993.

4 Alonso de Villegas, *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos de IesuChristo... conforme al Breviario Romano* [Toledo], Diego de Ayala, 1578, cito por la edición de Jaime Cendrar, Barcelona, 1608, fol. 207 vº-210 vº.

-un sagrario interior más pequeño- en el momento milagroso de la Resurrección⁵. Da la impresión de que el griego había querido competir a pequeña escala con el arquitecto de Alejandro Magno Dinócrates de Rodas (act. ca. 334-ca. 246 a. JC), o a veces Timochares; éste había proyectado -según Plinio el Viejo en su *Naturalis historia* (xxxiv, 148)- una tumba en Alejandría para la reina Arsinoe II Philadelphos (316-270 a. JC); habría consistido en un espacio con una cúpula de piedra imán, de forma que la estatua de hierro de la mujer y hermana del rey de Egipto Ptolomeo II Philadelphos flotara suspendida milagrosamente en el espacio sin soporte alguno. Y que recordara también el cretense la colgante escultura de Ganimedes, raptado por el águila de Júpiter que lo lleva al cielo, de la tribuna del palacio Grimani a Santa Maria Formosa, que sabemos visitó durante su estancia veneciana. Desnudo y profanidad para el cuerpo glorioso de Cristo resucitado.

Por otra parte, la obra de Jorge Manuel coincide cronológicamente con la del lienzo del Greco conocido como *La apertura del Quinto sello del Apocalipsis o La visión de San Juan Evangelista* (supuestamente contratado en 1608 y concluido hacia 1621/1622), fragmento del lienzo que se le había encargado para uno de los retablos laterales del Hospital Tavera (de San Juan Bautista) de Toledo, también [figs. 2-3]. La secuencia de sus diferentes lienzos -probablemente saltando de uno a otro y un tercer retablo- habría sido la Anunciación/Encarnación, el Bautismo ["prinzipal"] de Cristo por parte de San Juan Bautista y nuestro cuadro en cuestión. La imagen de la Magdalena de Bayona es una cita exacta de la de una de las figuras femeninas -ahora sin cabellera que oculte el pubis- bajo el lienzo amarillo o quizá dorado de este último cuadro para otro retablo, a la que acompañan otra mujer de perfil y otros cinco varones adultos completamente desnudos, bajo telas verdes y blancas⁶.

Se ha vinculado con una versión grande de "Un San Juan Ebangelista que be los misterios del Apocalipsi pequeño" del inventario de 1614, y con otro "51 Un lienzo de San Juan Ebangelista que be las bisiones del apocalipsi, de bara y terzia de alto (unos 112 x 56 cm) y dos terzias de ancho" de 1621 [quizá "un país grande de San Juan Ebangelista" (si tomamos la terminología del nº 206 del inventario de

5 Véase Agustín Rodríguez y Rodríguez, *El Hospital de San Juan Bautista*, Toledo, 1921, p. 42, quien señaló un documento que lo describía como "Christo resucitado que está dentro de la custodia" y la existencia de un "resorte... bajo la cúpula superior, destinado a sostener[lo]". Son también testimonio de ello el agujero en la parte superior de su cabeza, para un enganche, y el mecanismo de la base, para poder mover la custodia interior. "Un 'nuevo pleito' de El Greco: el tabernáculo del Hospital Tavera", en *Estudios de arte Homenaje al Profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995, pp. 191-198.

6 Es posible que se pudieran vincular con los colores del año y las vestimentas litúrgicas. Véase Michel Pastoureau, M. Righetttiet alt., *Los colores litúrgicos*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.



FIGURA 2

El Greco, *La visión de San Juan Evangelista, La apertura del Quinto Sello del Apocalipsis o La resurrección de la carne*, Nueva York, The Metropolitan Museum



FIGURA 3

El Greco, *La visión de San Juan Evangelista, La apertura del Quinto Sello del Apocalipsis o La resurrección de la carne*, Nueva York, The Metropolitan Museum, radiografía

pinturas de 1629 de Pedro Salazar de Mendoza)7]. Dada la fragmentación de nuestra obra no es confirmable, pero la tradición iconográfica identificaba este tema con San Juan en Patmos, escribiendo y contemplando la Mujer Apocalíptica o la Inmaculada Concepción, aunque no conozcamos ningún ejemplo del Greco o su hijo pero sí tanto de otros contemporáneos, no un lienzo con una figura arrodillada con los brazos exultantes en cruz rodeado de desnudos que se visten o se desvisten de mantos o mortajas; esta figura, además, es idéntica a la que aparece entre los salvos del Juicio Final de *La Gloria de Felipe II* del Greco del monasterio del Escorial, lo que debiera llevarnos a un contexto de salvación y resurrección más que de visiones apocalípticas, así como desechar la idea de que sea San Juan Evangelista en lugar de uno de los electos.

7 En Inventario y librería, e.p. Juan Sánchez de Soria, 1630, AHPTO, Pr. 2.549 (hoy en Caja 1/3), fols. 516 vº-547; parcialmente publicado por Richard L. Kagan, "Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco", en *Studies in the History of Art*, 13, El Greco: *Italy and Spain*, 1984, pp. 85-92.

Religión o profanidad

La tradición decimonónica en su identificación iconográfica parece haber seguido, sin embargo, otros derroteros, asombrados ante los siete desnudos integrales. Al exponerse y citarse por vez primera, en el Museo del Prado, por parte de Salvador Viniegra (1902), se tituló “Amor sacro, amor profano”, cuando todavía el lienzo estaba en poder del Dr. Rafael Vázquez de la Plaza en Córdoba⁸. En esa línea se mantuvieron Paul Lafond (1908 y 1911), Maurice Barrès (1911), Maurice Legendre & Alfred Hartmann (1937) o incluso André Malraux (1951), y de ella participó el propio Manuel Bartolomé Cossío (1907/1908)⁹, aunque oscilara entre considerarlo como Amor profano o un pasaje del Apocalipsis (6, 9-11), como Calvert & Gascoigne Hartley (1909). La publicación de Francisco de Borja San Román (1910) del inventario de 1614 con la referencia a “un San Juan ebangelista que ve los misterios del Apocalipsis pequeño” ya citado -aunque probablemente errónea- fue de inmediato seguida por Hugo Kehrer (1911) y August L. Mayer (1911), y nuevamente Kehrer (1915), que precisó que se trataría de la apertura del Quinto Sello; y así hasta la fecha, con la única disidencia de mí mismo (1997, 2013), bien como *La visión de San Juan Evangelista* o *La apertura del Quinto Sello del Apocalipsis*; temas de ayer más que de antedayer.

Los artistas también lo interpretaron en la primera versión, amor profano, ya fuera por parte de Zuloaga, en un lienzo como *Mis amigos* (1920-1936, Zumaya, Museo Zuloaga) o, sobre todo, por parte de Pablo Picasso, que lo vió en París y se sirvió de él como punto de partida de su visión del burdel de *Las señoritas de Avignon* (1906-1907, 243,9 x 233,7 cm) [*Las señoritas de la calle de Avinyó*] Museum of Modern Art de Nueva York¹⁰. Hemos de entenderlo por los desnudos del Greco y la influencia de un lienzo de Tiziano como el denominado, al menos desde 1693

8 Dr. Rafael Vázquez de la Plaza, Córdoba (1890/1897-1905; vendido 1.000 pesetas a Ignacio Zuloaga). Antes había pertenecido a José Nuñez del Prado (1824-1894), miembro de la Real Academia de la Historia de Madrid, pero que quizá lo tuvo en Montilla, de quien pasó a manos de su amigo Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), Primer Ministro, quedando en Madrid hasta 1890/1897. El pintor Ignacio Zuloaga lo tuvo entre París y Zumaya (1905-1945) para pasar a su muerte al Museo Zuloaga, Zumaya (1945-1956); entonces se vendió a Newhouse [Newhouse Galleries, New York, 1956]; y de inmediato al Metropolitan Museum de Nueva York, donde fue restaurado por Mario Modestini (1956-1957). No hay información alguna sobre su presencia antes de 1890 en Toledo, en el Hospital Tavera o en cualquier otro lugar... misterio absoluto.

9 El párrafo es espectacular (Cossío, 1908, p. 357): “... señala en todos conceptos el último límite de la manera exacerbada del Greco, y a ello conspiran la febril precipitación y la especie de indiferente abandono con que se halla ejecutado, a la vez que la abundancia de desnudo y lo extraño y misterioso del asunto, tan propicio para entregarse el pintor, sin freno, a su extravagante modo de componer y a su descoyuntado sistema de expresar: eternas piedras de escándalo para todo contemplador equilibrado”.

10 Fernando Marías, “El Greco, ¿pintor contemporáneo?”, *Ars Magazine*, 23, 2014, pp. 28-41.



FIGURA 4

El Greco, *Adán y Eva con Dios Padre que muestra el Árbol del Bien y el Mal*, Tríptico de Módena, Módena, Galleria Estense

hasta Panofsky, *Amor sacro y amor profano* (ca. 1515, Roma, Galleria Borghese), al lado de un nuevo interés por el diálogo pictórico entre el *Omnia vincit amor* (1602) de Caravaggio para Vincenzo Giustiniani (Berlín, Gemäldegalerie) y el *Amor sacro y amor profano* (1602, Roma, GNDiAA) de su rival Giovanni Baglione.

Esta desnudez no era, sin embargo, patrimonio de la vejez del candiota. *El Cristo resurrecto* de 1595, del propio Hospital Tavera, encargado para sobrevolar el tabernáculo interior de la enorme custodia se retrotraía dos décadas, como hemos visto ya, y otras dos los lienzos de la *Madgalena penitente de Budapest* o el *Martirio de San Sebastián* de la catedral de Palencia, pintados nada más llegar a España a fines de los setenta. Pero podríamos irnos todavía más atrás.

El pequeño *Tríptico de Módena* (ca. 1567-1569, Módena, Galleria Estense) se iniciaba, como primera tabla con la estructura cerrada, antes de abrirse, con *Adán y Eva con Dios Padre que muestra el Árbol del Bien y el Mal* [fig. 4], escena que depende de entremezclar dos estampas del grabador alemán activo en la ciudad reformada de Soest, y de declaradas simpatías anabaptistas, Heinrich Aldegrever

(1502-1561), procedentes de una serie de 6 xilografías, de 1540, dedicadas a la historia de Adán y Eva desde la creación de ésta hasta sus trabajos ya expulsados del Paraíso. Dios Padre aparece con la fisonomía y las vestimentas tradicionales de Cristo, frente a la imagen de anciano Creador de la Cappella Sistina de Miguel Ángel, por ejemplo; ahora aparece como un Cristo que puede prestar su propia imagen al ser humano. Para la pareja humana -íntimamente entrelazada- se alejó el cretense, sin embargo, de los modelos de Aldegrever, para apropiarse de las imágenes de tres estampas del veronés Gian Jacopo Caraglio (1505-1565), de la serie de 20 estampas de dioses realizadas sobre dibujos de Rosso Fiorentino de 1526, pero reeditadas durante los años 1540 por Antonio Salamanca (†1562)¹¹. El entrecruzamiento de las imágenes de Ops y Ariadna para Eva y el empleo de la de Mercurio para Adán parece resultado de una clara voluntad por volver, para la representación de los primeros padres, a una desinhibida desnudez clásica, más pagana que devota.

Incluso esta desnudez había surgido aparentemente ya en otro icono como el *San Lucas pintando a la Virgen con el Niño* (Atenas, Benaki Museum)¹², que tradicionalmente fechamos ca. 1563-1566, fecha que quizá debiéramos reconsiderar ateniéndonos al estilo -relieve, volumen tridimensional, movimiento- de la figura del inusual y extraño ángel medio desnudo, más bien una figura femenina de la Fama o la Victoria -con una banderola con la inscripción griega [ΘΕΙ]ΑΝ ΕΙΚΟ[Ν] Α ΥΨΩΣΕ (“elevado a imagen divina”)¹³ -que corona de laurel al apóstol pintor, como si se tratara de un poeta laureado. Su imagen procede de una estampa de Giovanni Battista d'Angeli/Battista Agnolo del Moro (1515-1573), sobre un dibujo de Bernardino Campi a veces atribuido a Parmigianino, impresa entre 1540 y 1570¹⁴.

11 Véase Louis Dunand y Philippe Lemarchand, *Les compositions de Titien intitulées Les amours des dieux, gravées par Gian-Jacopo Caraglio, selon les dessins préparatoires de Rosso Fiorentino et Perino del Vaga*, Institut d'iconographie Arietis-Michel Slatkine, Lausanne-Ginebra, 1989, pp. 487ss. y Christopher L.C.E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance. Prints and the privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Brill, Leiden, 2004, pp. 63-67. Véase Fernando Marías, “Miles Christi, once again: El Greco and his clients in Venice”, en *International Conference 'El Greco: The Cretan Years'*, ed. Nicos Hadjinicolaou, Iraklion, 2015 (en prensa).

12 Casper, 2007, pp. 70-72, ha identificado la imagen como la de una Virgen Mesopanditissa venerada en la catedral de San Tito de Candía.

13 Papadaki-Oekland, 2001, pp. 70 y 40.

14 La estampa mostraba a la Victoria/Fama que coronaba a la casta Virgen vestal Tuccia, que había probado su virtud de la castidad llevando agua del Tiber al Templo de vesta en un cedazo (una historia tomada de Valerio Máximo (8.1.5 absol) y Plinio el Viejo -en su *Naturalis Historia* (28, 12)- antes de que la emplearan, en contexto cristiano, San Agustín -*De Civitate Dei*, X, 16- o Petrarca en su *Triunfo de la castidad*. Era tema favorito en el norte de Italia, desde la grisalla dorada de Andrea Mantegna al lienzo (ca. 1555) de Giovanni Battista Moroni (1520-1578), de la National Gallery de Londres. Podría haberse aplicado la idea de la castidad coronada de San Lucas si pensamos en la interpretación marianista de su evangelio.

El Greco ponía de manifiesto desde el principio de su carrera su estrategia de tomar préstamos de grabados italianos o alemanes más o menos contemporáneos pero decididamente no utilizados por sus colegas isleños y que parecerían contrarios a las tradiciones de la buena pintura religiosa de los iconos; un tema que debiera investigarse mucho más de lo que se ha hecho, cerrar los ojos ante el problema.

Es evidente que para la teoría artística y su práctica pictórica, en el siglo XVI y más a partir de las normas, escritas o no escritas, emanadas de las Reformas luterana o católica y del Concilio de Trento, eran fundamentalmente sospechosas las imágenes en las que se acentuaba -a través del color, la luz y las sombras y las texturas- la accidentalidad circunstancial, el retratismo y el sensualismo; El Greco desde el principio de su carrera, se atuvo a un especialísimo interés por ser retratista y colorista, esto es, un pintor naturalista que aplicara su personal visión del arte a lo visible y a lo invisible¹⁵.

¿Pintor religioso?

Otros elementos, para calibrar su impostación religiosa en materia pictórica¹⁶, derivarían no de sus propios lienzos sino de sus palabras. Hoy conocemos unas 18.000 palabras del Greco, redactadas en los años 80/90 del siglo XVI. Si 13 veces aparecen las palabras natural o naturaleza, y no digamos belleza, proporción o figura del cuerpo humano, escritas en incontables ocasiones, ni una sola vez comparan términos como icono, imagen, idea -siendo para él Aristóteles el filósofo por antonomasia más que Platón-, o religión, devoción, fe, oración, preghiera, rezo [solo en III, 990; Vasari-Milanesi, 669-670] “buen testigo es el refrán que qui poco sabe presto lo reza”, o bien meditación, Cristo, la Virgen, los Santos. La práctica pictórica de nuestro griego parece ahora, según sus propias palabras, haber sido impulsada por un deseo cognoscitivo, científico en los términos de la filosofía natural de la época; no solo se presentaba como objetivo la representación naturalista de lo visible, sino su diferenciación con respecto a lo invisible, uno de los elementos básicos de la imaginería religiosa cristiana.

15 Fernando Marías, “Poetics and Religion: El Greco between Invention and History”, en *El Greco's Visual Poetics*, ed. Fernando Marías, The National Museum of Art Osaka-Tokyo Metropolitan Art Museum-NHK Promotions-The Asahi Shimbun, Tokyo, 2012, pp. 8-14 (en japonés) y pp. 241-245 (en inglés) y “El Griego entre la invención y la historia”, en *El Griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, ed. Fernando Marías, Fundación El Greco2014-Ediciones El Viso, Madrid, 2014, pp. 19-45 y *El pensamiento artístico de El Greco*, eds. Fernando Marías y José Riello, casa editrice Castelvecchi, Roma, 2015 (en prensa).

16 He planteado el problema en Fernando Marías, “Doménico Theotocópuli ‘El Greco’ y la pintura religiosa”, en *El Greco en la Catedral*, Promecal, Burgos, 2011, pp. 15-32.

Frente a la teoría hispana contemporánea, más que a la italiana en su conjunto, El Greco se distancia como hemos visto por diferentes razones, y no es la menor por su silencio respecto a las funciones religiosas de la actividad del pintor¹⁷. En sus notas vasarianas se repite la invocación de que Dios perdonara a Vasari o a los pintores florentinos, y alguna ironía -si no sarcasmo- dirigida a algún a los clientes que exigían modificar cuestiones artísticas -zapatero a tus zapatos- por razones religiosas. En sus acotaciones vitruvianas, insiste en sus invocaciones desiderativas, “plugiera a Dios”, “nunqua Dios quiera” o “fuera la voluntad de quien todo lo governa”¹⁸; el griego critica además el exceso de “modestia de nuestro siglo cristiano”¹⁹, que impedía reconocer el progreso moderno en todos los órdenes de la vida, en esa misma línea de instalación cristiana propia de cualquier persona nacida en Europa. Otra nota es bien diversa: “... si se entende como es verdad- que las Mathemáticas lo abrazan el todo como el *Cristus*, la s[c]iencias no se nega pues tanta parte tienen los matemáticos en estas Artes como la que tendrá lotro en las sciencias por saber el *Cristus*”²⁰.

Dejemos al *cristus* circunscrito al signo inicial de una carta o un manuscrito de la época²¹, pero qué alejada se nos muestra esta visión de otros textos devocionales contemporáneos, como los *Conceptos espirituales* (1605) del conceptista Alonso de Ledesma (1562-1623): “Sustituye por Francisco / la cátedra de pobreza / porque a ser pobre y humilde / el más religioso aprenda. / Sus milagros y su vida / nos dizen por experiencia / que todas las ciencias sabe / quien es humilde de veras. / Sabe leer lo primero / porque quien al *cristus* llega / todas las letras conoce / pues en Dios todo se encierra. / Sabe escreuir y contar / que por llenar buena cuenta / en la Cruz que Dios murió / mil vez se hizo la prueua. / Es gramático perfeto / porque la Fe su maestra / le enseñó quién era el Verbo / y en nombre de gloria inmensa”; sería además -añadía en su romance el segoviano- retórico, filósofo cristiano, teólogo, jurista, astrólogo o médico, pues “Todo lo sabe este lego, / más que mucho que yo sepa / si tuuo a Dios por maestro / y ha cursado en sus escuelas”.

Si esta nota no hubiera quedado en el ámbito privado de un libro de propiedad particular y se hubiera hecho público, es muy posible que le hubiera acarreado al

17 Para una visión general, Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1991 y Karin Hellwig, *La literatura artística española en el siglo XVII*, Visor, Madrid, 1999.

18 *De architectura*, 1568, IV, vii, p. 123; VII, vi, p. 190; y V, ii, p. 170.

19 *De architectura*, 1568, VII, vii, pp. 170-171.

20 *De architectura*, 1568, V, viii, p. 167.

21 Como el “credo” lo interpretamos Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Cátedra, Madrid, 1981; ya corregido en Marías, 1997, p. 208 y 2013, p. 200. No obstante, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos SI lo consideraría como sinónimo del catecismo.

candiota algún problema con la Inquisición; quizá hubiera podido ser considerada como provocación que buscara incluso el alboroto, y tales palabras tenidas como herejías o blasfemias, máxime si causados por extranjeros o españoles, y a tenor de la reacción y número de los provocados y escandalizados, básicamente como desprecio a Dios, la Virgen y los santos, el sacramento eucarístico y la hostia, los sacerdotes y otros miembros del clero, las imágenes y en menor medida los signos, como podría ser considerado -añadiríamos nosotros- el *christus* de un escrito. En Barcelona se llegó a detener en 1568 a un fuster francés -aunque para ser soltado sin castigo por parte del tribunal que analizó el caso- por “aver hecho cruces en tierra jugando a los bolos”²².

En Toledo, según el listado de acusaciones y procesos que recoge para el periodo entre 1575 y 1610 el llamado Manuscrito de Halle²³, es probable que se hubieran calificado sus frases menos como proposiciones dogmáticas heréticas o peligrosas o blasfemias que como palabras inconvenientes o palabras escandalosas²⁴. En la ciudad primada fueron escasísimos los procesos a causa de tenencia y lectura de libros prohibidos... y menos los casos de carácter herético más allá de la tenencia de textos de moriscos²⁵. Difícil es pensar en un caso de nicodemismo en el seno de algún cenáculo del que no tenemos noticia. Sin embargo, de nuevo se nos aparecen como palabras sorprendentes, a tenor de la imagen tradicional del artista.

Más no más sorprendente que otra anotación sobre el texto del *De architectura* de Vitruvio de Daniele Barbaro (Venecia, 1556, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid); en el pasaje se afirmaba que Roma se encuentra en el centro del Universo: “*Essendo dunque tali cose dalla natura nel mondo così statuite, che tutte le nationi con inmoderate mescolanze fussero distinte, piacque alla natura, che tra gli altri spatii di tutto il mondo, & nel mezzo dell’universo il popolo Romano fusse possessore di tutti i termini: ... Et così la providentia Divina ha posto la Città del popolo Romano in ottima e temperata regione, accioche ella fusse patrona del mondo*”. El Greco replicó, en afirmación tan lacónica, según su costumbre, como negativa: [VI, I, p. 166] «no lo ay» [“No lo hay” con una grafía más correcta]. No decía -a la copernicana- que el centro del Universo no fuera la Tierra sino el Sol, tampoco que el centro del Mundo no fuera Roma, sino Jerusalén, Constantinopla o Moscú, sino que no existía un centro del Universo y, como corolario de un perfecto “libertino

22 Werner Thomas, *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma y Contrarreforma*, Leuven University Press, Lovaina, 2001, pp. 371-383.

23 Julio Sierra, *Procesos de la Inquisición de Toledo (1575-1610): Manuscrito de Halle*, Trotta, Madrid, 2005, pp. 116-121.

24 Jean-Pierre Dedieu, *L’administration de la foi. L’inquisition de Tolède (XVIe-XVIIIe siècles)*, Casa de Velázquez, Madrid, 1992.

25 Sierra, 2005, pp. 149-156.

erudito” que no habría existido un orden en la creación de una naturaleza sin centro, sin cósmos, sin orden preconcebido ²⁶.

No obstante, no le demos demasiada importancia, como testimonio de la actitud de alguien del que no podemos predicar -por los documentos o a través de sus obras- si se mantuvo cristiano ortodoxo toda su vida o llegó a convertirse al catolicismo. Sus silencios, de palabras y actitudes (renuncia a las cofradías toledanas, al testamento prescrito por los artes de bien morir, a las mandas pero no a un ostentoso altar funerario) son más elocuentes aunque no menos equívocos.

¿Cómo hemos visto al pintor y a sus cuadros? ¿Cuándo el artista a secas de Giulio Mancini a Antonio Palomino se transformó en un pintor religioso e incluso místico? ¿Difirieron en su visión los artistas que se le aproximaron y los intelectuales o historiadores que quisieron descifrarlo o solamente utilizarlo?

La variedad de los estilos y los intereses estéticos de los diferentes artistas que se acercaron, ávidos los ojos, al Greco no puede ser sino prueba de que lo veían con miradas dispares e incluso contradictorias. Pero su visión desprejuiciada les permitiría contemplarlo como a artista independiente y libre de compromisos, ya fueran estilísticos, de contenido o de índole funcional, a medio camino entre un dandy por su elegante imagen de la realidad, sobre la senda de un Parmigianino, y una *fiera* -recordemos su elogio de la *fierezza*, de Correggio, como sinónimo de vitalidad y empleo del color libre de prejuicios-; un artista puro y un esteticista incluso antes del concepto de *l'art pour l'art*, un antiacadémico aun antes de las Academias²⁷.

Iban a ser los literatos e historiadores, con agendas mucho más ideologizadas, los que quisieran entender -más que simplemente disfrutar o seguir- al cretense en Toledo, pues su pasado cretovenecianorromano brillaba por su ausencia. Y domesticarlo en aras de su inserción en contextos contemporáneos, bienpensantes y que buscaban la posibilidad de la renovación también artística de su neocatolicismo existencial o casticista. Y que encontraron en las imágenes religiosas -aun a contrapelo de la historia real- un alimento estético-espiritual que saciaba su sed de belleza trascendente en los albores de la nueva centuria, al borde de las pérdidas del áura.

²⁶ Ha subrayado este pasaje José Riello, “El Greco, ‘bizarro’ but no so much. His annotations to Vitruvius and Vasari”, en *El Greco's Visual Poetics*, 2012, pp. 259-263 y “La biblioteca del Greco”, en *La biblioteca del Greco*, eds. Javier Docampo y José Riello, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2014, pp. 41-77.

²⁷ Es amplia la bibliografía sobre El Greco y la pintura moderna, concluyendo con *El Greco y la pintura moderna*, ed. Javier Barón, Fundación El Greco 2014-Museo del Prado, Madrid, 2014; pero véase también Fernando Marías, “El Greco, ¿pintor contemporáneo?”, *Ars Magazine*, 23, 2014, pp. 28-41 y Fernando Marías y José Riello, “El Greco gestern, El Greco heute”, en *El Greco and the Dispute over Modernism: fruitful misunderstanding and contradictions surrounding His Reception in Germany between 1888 and 1939*, eds. Beat Wismer y Michael Scholz-Hänsel, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 2015 (en prensa).

Para muchos, por no decir la mayoría de los que se aproximaban al Greco en 1900, poco o nada interesaba el personaje histórico, moderno en el sentido estricto del término en su cronología, que solo se iría descubriendo mucho más tarde, entre cretense y veneciano, de pensamiento y sintáxis italiana, entre griego ortodoxo y “libertino erudito”, entre filósofo de la naturaleza y artista total; con sus muy diversos propósitos y agendas, interesaba sobre todo contruirlo -¿destruirlo en sus perfiles originales?, incluso restaurando sus lienzos con las tintas negras muy cargadas- como un pintor moderno autor de pinturas que pudieran venderse bien en el mercado del momento.

Y ello a pesar de las dificultades que conllevaba el trinomio recién perfeñado, de una forma que podría haber sido calificado por Ortega y Gasset tan funambulista como algunos de los personajes no solo angélicos, gimnastas contorsionistas, de sus lienzos: *castellano* y ¿por ende? español, *católico* y al mismo tiempo *moderno ¿moderno?* ¿Era o es posible conciliar bajo la misma etiqueta de modernidad a Ignacio Zuloaga y a Picasso, a Paul Cézanne y Max Beckmann? ¿Era interesante un pintor para el que -como hoy sabemos de su puño y letra- la *venustaso* la belleza lo abrazaba todo y disfrutaba de la belleza elegantemente estilizada de las mujeres de Toledo? Que pedía trabajar y seguir trabajando, dibujar y seguir dibujando. O era mejor convertirlo en un espontaneista -abandonada ya la locura como explicación negativa²⁸- y un expresionista, cuando no se tenía ni idea en 1600 de qué iba a ser aquéllo trescientos años después. Era preferible un pintor de santos en estado de arrobos místicos, demacrados y feístas, dándose golpes de pecho, a pesar de las apariencias de sus formas y su color. Para algunos era una opción, aunque esta transformación conlleva la aniquilación de sus virtudes pictóricas o su domesticación catolicista, domeñando la *fierezza* -la vitalidad y el dinamismo- de la fiera del griego y disimulando la elegancia de su elogiado Parmigianino.

Pues hasta cierto punto, el tema del Greco y la religiosidad propia y personal y -subrayo la conjunción cupulativa- es un tema relativamente reciente... si nos olvidamos de los testimonios de su pleito con respecto al Expolio catedralicio o la Caridad de Illescas, la afirmación de Fray José de Sigüenza de que quitaba las ganas de rezar, o de Francisco Pacheco, de que se apartaba de la iconografía propia de San Francisco en los detalles naturalistas. Para el resto de historiadores y críticos desde Palomino a fines del siglo XIX, era simplemente un artista volcado en su pintura y en sus deseos de distinguirse de Tiziano y acuñar un estilo muy personal pero siempre naturalista, por el poder -siempre accidental y circunstancial- del color, las luces y las sombras.

28 Fernando Marías, “Los Apóstoles del Greco entre ayer y hoy: de modelos ejemplares a ‘locos de Dios’”, en *El Greco: Los Apóstoles: santos y ‘locos de Dios’*, eds. Fernando Marías y María Cruz de Carlos Varona, Fundación El Greco 2014, Madrid-Toledo, 2010, pp. 15-51.

Pensemos en la secuencia de los catálogos monumentales del Museo del Prado, donde hasta comienzos del siglo XX se mantuvo como miembro de la *escuela veneciana de la pintura italiana*; esta idea se formuló ya en el primer catálogo de pintura -redactado por Pedro de Madrazo (1816-1898), hijo y sobrino de dos de los directores de la institución, José de Madrazo y Agudo (1781-1859) y Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)- de 1843, y se mantuvo no solo hasta la duodécima edición de 1893, sino en las 7 siguientes hasta 1920, con añadidos de Salvador Viniegra y Pedro Beroqui. En 1907, cinco años después de la primera exposición que se le dedicó al pintor, en el propio museo²⁹, el catálogo general del Prado asignaba al Greco a la citada escuela; en 1910, dos años después de la monografía inaugural de Cossío, se cambió sin explicación alguna, aunque todavía erróneamente se le hiciera nacer y morir a Doménikos Theotokópoulos respectivamente en 1548 y 1625, sin aceptar la corrección, de José Foradada y Castán de 1876 y luego de Cossío, de una defunción documentada en 1614³⁰.

Habría que buscar otro ámbito de intereses, en el que se inserta la obra pedagógica e “histórica” de Cossío publicada en 1908³¹.

29 Salvador Viniegra [y Lasso de la Vega] Valdés, [y José Villegas], *Catálogo ilustrado de la Exposición de las obras de Domenico Theotocopuli 'El Greco' en el Museo Nacional de la Pintura y la Escultura*, J. Lacoste, J. Sastre y cía, Madrid, 1902.

La primera exposición de cuadros del Greco -con el Apostolado hoy del Museo del Greco en su conjunto, *la Vista y plano de Toledo* y dos retratos de los Covarrubias y de San Juan de Ávila- había tenido lugar, sin embargo, en 1892, también en Madrid, organizada por parte de la Comisión de Monumentos de la provincia de Toledo, señalándose que procedían de San Pedro Mártir, mostrándose en la *Exposición Histórico-Europea* (comisariada por José Ramón Mélida (1856-1933) como puede leerse en su catálogo, *Las joyas de la Exposición Histórico-Europea de Madrid 1892*, Sucesor de Laurent, Madrid, 1893, s.p.

30 Pedro de Madrazo, 1907, pp. 33-34; Madrazo, 1910, pp. 145-150.

31 Es digno de señalarse que se trató de una iniciativa inglesa, que se debía integrar en la *Great masters in Painting and Sculpture Series*, entre cuyos volúmenes en preparación ya entre 1901 y 1904, como obra del “Dr. Manuel B. Cossio Litt. D. Director of Musée Pédagogique”, y a instancias del Dr. George C. Williamson Litt. D., para George Bell & Sons de Londres. Se le había solicitado un texto sobre Murillo y Cossío contraofertó el del Greco, de mayor interés para su autor. La edición inglesa, casi totalmente traducida, no llegó a ver la luz. Las ilustraciones de la edición española corrieron a cargo de Hallet Haytt de Londres y no solo de Laporta Hermanos de Madrid, testimonio de esa colaboración frustrada.

La publicación inglesa de 1909, del libro de Albert [F.] Calvert y Catherine Gasquoine Hartley, *El Greco: An account of His Life and Works*, John Lane, Londres, 1909, en la *Calvert's The Spanish Series* debió ser la causa de que no se editara el Cossío en inglés. El texto, menos de Calvert (1872-1946) que de Mrs Hartley (1867-1928, también conocida como Mrs. Walter M. Gallichan y Mrs. Arthur D. Lewis), aunque reconocía su deuda documental hacia Cossío, fue considerada en España un plagio y jamás se ha analizado debidamente, quizá también por ser su autora una mujer, autora de libros como *Pictures in the Tate Gallery* (1904), *A Record of Spanish Painting* (1904), *Velazquez* (1907) y *Cathedrals of Southern Spain* (1913), y de otros géneros como *The Truth about Woman*

Interpretación grupal a partir de la Institución Libre de Enseñanza, luchaba Cossío desde un cristianismo liberal por rescatar al cretense visto como castellano, elevándolo por encima de las oscuridades de la época de Felipe II y de las fotos en blanco y negro de su tiempo, a la categoría de gran artista español; y -alejado de Cervantes, aunque más quijote que sancho- su lirismo y los elogios gongorinos hacia su persona solo podían colocarlo junto a San Juan de la Cruz y Santa Teresa³². Cossío partía, por una parte, de la explicación por medio de la influencia del ambiente, sesgo introducido por el escritor Ángel Ganivet en 1897 -el ambiente de Castilla y su misticismo, representado por Teresa de Ávila- y que habían recogido novelistas de la Generación del 98 como Pio Baroja o Azorín en artículos de 1900 y 1901³³.

No era ésta la única opinión, aunque otras fueran arrumbadas por la erudición, limitada, y el entusiasmo de Cossío. En un extremo de un espectro ideológico, Benito Pérez Galdós nos lo mostraba en 1870 genial pero enajenado, con sus “figuras escuálidas, terroríficas, sin sangre, flacas y amarillas, con sus cabezas sepultadas en enormes gorgueras de encaje rizado”, y sin embargo absolutamente desideologizado, pura estética de la extravagancia, la excentricidad y la monomanía.

El historiador alemán Carl Justi había convertido al Greco -griego en 1897, no griego en 1903- en un Quijote visionario, representante del espíritu de la Edad Media cristiana, impresionista y anárquico, pintor de los “vástagos decadentes de

(1913), *The Position of Woman in Primitive Society: a study of the matriarchy* (1914), *Motherhood and the Relationship of the Sexes* (1916), *Sexual Education and National Health* (1920), *Divorce Today and To-morrow* (1920), *Mind of the Naughty Child* (1923), *Women, Children, Love and Marriage* (1924).

La asunción de que el texto de Cossío era concluyente como interpretación definitiva (véase José Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: textos, documentos y bibliografía II*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987) ha obviado el análisis en profundidad de textos posteriores.

32 A éstos les siguieron los estudios de Aureliano de Beruete y Moret, *Catálogo del Museo del Greco de Toledo*, José Blass y cia., Madrid, 1912 y del Conde de Cedillo, *De la Religiosidad y del misticismo en las obras del Greco*, Toledo, 1915.

33 Como señalara en 1900 el historiador Elías Tormo, Cossío se estaba nutriendo de las aportaciones de otras figuras vinculadas en mayor o menor grado con la Institución, vanguardista en su pedagogía al calor del pensamiento krausista, como Francisco Giner de los Rios y Aureliano de Beruete y, más tarde, Francisco Alcántara, quien aportaría su idea del nexo entre El Greco y la religiosidad popular castellana.

una raza que toca ya a su fin”³⁴. En el extremo opuesto, Elías Tormo³⁵, en 1900, reaccionaba contra tal interpretación “institucionista” -“escuela crítica que merece en general la dictadura con que va imponiendo sus juicios”, ironizaba en el Ateneo madrileño- negando su carácter de pintor arrebatado y subrayando su meditada adhesión a un sistema de ideas artísticas forjado en Creta e Italia, vinculándolo por su vitalismo a figuras como Miguel Ángel y Correggio. No obstante, Tormo sucumbió también a la tentación ambiental y, aunque intentó matizar su postura y alejar al Greco de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, reintrodujo en su discusión la idea del misticismo grequiano³⁶.

Así pues, en lo que podrían ser los debates surgidos con la Restauración, y frente a las propuestas de regeneración cultural y científica de sesgo krausista de los Gumersindo de Azcárate, Manuel de la Revilla, Nicolás Salmerón, Luis Vidart, Gaspar Núñez de Arce o José del Perojo, con su defensa del positivismo y el darwinismo, la pintura religiosa y el ambiente terminaban por secuestrar al pintor de Candaía. Y ello a pesar, o quizá por ello, de que los defensores de un “tradicionalismo moderno” no volvieran extrañamente los ojos hacia él, como un Marcelino Menéndez y Pelayo -que en 1870 solo se dolía de haber perdido sus escritos teóricos- o un Gumersindo Laverde, como tampoco los neotomistas “regresistas”, a la manera de Alejandro Pidal y Mon -aunque algunos lienzos coleccionó su hermano Luis- y el dominico Juan Fonseca OP, o Juan Valera o incluso Leopoldo Alas ‘Clarín’, que propiciaban un “tradicionalismo intelectual medievalista”³⁷.

El Greco entre institucionalistas y tradicionalistas

Nos encontraríamos ante un panorama que no veía en El Greco al gran pintor religioso al que después se nos ha habituado. Hay que esperar a Francisco Alcántara [Jurado (1854-1930)], el seguidor del pedagogo institucionalista Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) y benemérito fundador de la Escuela de Cerámica de Madrid, para que con motivo de la Exposición del Museo del Prado de 1902 iniciara la

34 Carl Justi, “Die Anfänge des Greco. Domenico Theotocopuli von Kreta”, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 8, 1897, pp. 260-262 y en *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlín, 1908, ii, pp. 199-230 y en *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Verlag von Friedrich Cohen, Bonn, 1903.

35 Véase ahora en general Luis Arciniega García, *Elías Tormo (1869-1957) y los inicios de la Historia del Arte en España*, CEHA, Granada, 2014.

36 Los textos de Justi, de 1897, y Tormo y Monzó, 1902 [1900], en Álvarez Lopera, 1987, respectivamente pp. 382-406 y 482-493.

37 Antonio Santoveña Setién, “Una alternativa cultural católica para la España de la restauración: Menéndez Pelayo y la polémica sobre la ciencia”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 12, 1992, pp. 235-254.

senda con artículo en la prensa: “El Greco pintor cristiano III”³⁸, que cerró una serie de tres³⁹, y aportó la idea del nexo entre El Greco y la religiosidad popular castellana. Los mimbres del cesto de Cossío estaban ya proporcionados.

No obstante, frente a la visión del catolicismo de los institucionalistas, reaccionaron algunos de los estudiosos y políticos más conservadores, como el Conde de Cedillo, Jerónimo López de Ayala-Álvarez de Toledo y del Hierro (1862-1934); XV Conde de Cedillo y VI Vizconde de Palazuelos, fue político no solo conservador, a cuyo partido perteneció y en el que actuó como senador en 1907-1908, bibliotecario de la Real Academia de la Historia, sino reaccionario, y vinculado al patronato de la Casa y Museo del Greco, además de erudito catalogador de los bienes artísticos de la provincia⁴⁰, e historiador del Toledo en el *siglo XVI* (1901), a la que vió como una Imperial Ciudad de Toledo, después de las Comunidades, imperial y fiel. Su versión más ortodoxa y católicamente institucionalizada -que no institucionalista- del Greco fue presentada en 1914, con motivo del centenario de su muerte, en sesión de la Real Academia de la Historia y publicada como *De la Religiosidad y del misticismo en las obras del Greco* (Toledo, 1915)⁴¹. Se le opuso de inmediato el también académico y escultor Aurelio Cabrera y Gallardo (1870-1936), con su *Domeniko Theotocopulo, el Greco: pintor, escultor y arquitecto* [Centenario del Greco 1614-1914: Homenaje], cuya postura política lo condujo a ser pasado por las armas en 1936 por parte de la sublevación franquista.

No obstante, la senda Cossío-Cedillo atrajo a la mayoría, incluso extremándose las posiciones en obras como *Místicos de “El Greco”. Sesenta reproducciones de los mejores cuadros* de la segunda década del siglo⁴², o en el ensayo “Greco und die Spanische Mystik” de 1913 del futuro miembro del partido nazi Kurt Steinbart (1890-1981) o de su correligionario Hugo Kehrer (1867-1976)⁴³. Posiciones más ecuanímes pero no menos catolicistas fueron las de Max Dvořák (1874-1921)⁴⁴, desde una base completamente diversa, pero volcado hacia su análisis como testimonio de una crisis espiritual, Henri Focillon⁴⁵, Elizabeth de Gué Trapier, el

38 *El Imparcial*, Madrid, 5 junio 1902, pp. 3-4.

39 “Ante las obras del Greco I”, *El Imparcial*, Madrid, 29 mayo 1902, p. 2; “El Greco y sus obras. Naturalismo II”, *El Imparcial*, Madrid, 31 mayo 1902, p. 4.

40 *Toledo Guía artístico-práctica* (1890).

41 Previamente se había ya interesado por El Greco al colaborar con Aureliano de Beruete y Moret, en el *Catálogo del Museo del Greco de Toledo*, José Blass y cia., Madrid, 1912.

42 Fernando Fé Editor. J. Lacoste Impresor, Madrid, s.a. (191?).

43 *Repertorium für Kunstwissenschaft*, xxxvi, 1913.

44 “Über Greco und den Manierismus”, *Vortrag vom Oktober 1920 im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie*, 1920, pp. 261-276, y en *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur Abendländischen Kunstentwicklung*, Munich, 1924, y ed. Artur Rosenauer, Mann, Berlín, 1995.

45 *Estetica dei visionari. Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, Tintoretto, El Greco* [*Esthétique des visionnaires*, 1926], Abscondita, Milán, 2006.

sacerdote Agustín Rodríguez y Rodríguez⁴⁶ y Emilio H. del Villar⁴⁷. Aún antes de la Guerra civil y mundial, se apartó solamente el marginal Fritz Saxl en sus críticas a August L. Mayer⁴⁸.

Ésto es, solo parece que la derecha católica -tal vez también internacional y no solo española- se apropiara del Greco entre 1908 y 1914... como ahora, desde fines del siglo XX, es la iglesia ortodoxa griega la que trata de llevarlo a su molino; y ello, a pesar de que el griego ortodoxo de Candía lo fuera en origen pero decidiera dejar de ser un pintor de iconos y abandonara la devota y buena pintura bizantina desde que tenemos sus primeras tablas entre Creta y Venecia, llenas de figuras desnudas en agitadas poses contra sus tradicionales fondos de oro. La situación actual es la de una mayoría reticente a cualquier cambio interpretativo y una minoría que intenta -sobre la documentación- revertir esa tradición que solo se remonta a comienzos del siglo XX⁴⁹.

A pesar de la impermeabilidad de la primera tendencia, y al margen del religiosismo-espiritualismo greco-ortodoxo, podríamos señalar actualmente dos tendencias católicas. Por una parte la que mantiene a ultranza el supuesto catolicismo contrarreformístico del candiota; y ello a pesar de sus contradicciones. Véase el recientísimo trabajo de Magdalena de Lapuerta Montoya de 2014⁵⁰, que se mueve en este catolicismo inercial... a prueba de cualquier indicio o evidencia, que se guía

46 *El Hospital de San Juan Bautista*, Toledo, 1921.

47 *El Greco en España*, Madrid, 1928.

48 "Reseña de August. L. Mayer, *Dominico Theotocopuli El Greco: Kritisches und illustriertes Verzeichniss des Gesamtwerkes*, Munich 1926", *Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, 3, 1927-1928, pp. 86-96. Karin Hellwig, "Saxl's approach to Spanish art: Velázquez and El Greco", *Journal of Art Historiography*, 5, Diciembre 2011, pp. 1-9 y "Das *El Greco-Album* von Fritz Saxl (1927): Einordnung des extravaganen Maleres in eine künstlerische Tradition", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1, 2012, pp. 75-92.

49 Sobre la oposición de posturas de David Davies, defensor de un Greco cristiano católico erasmista (una síntesis en *El Greco*, National Gallery of Art, Londres, 2003) y Fernando Marías en sus reconstrucciones de la figura del pintor, véase Hadjinicolaou, Nicos, "El Greco at the End of the 20th Century: Impressions from reading the Exhibition Catalogue *El Greco -Identity and Transformation*", en *El Greco. The first twenty Years in Spain*, ed. Nicos Hadjinicolaou, Crete University Press, Rethymno, 2005, pp. 279-312 y Yasujiro Otaka, "The Transition of the Image of the Itinerant Painter El Greco: Considering various Issues from the Past to the Present and to the Future", *Bulletin of Nagasaki Prefectural Art Museum*, 4, 2011, pp. 11-30. Una visión militantemente ortodoxa, en Evangelatou, Maria, "Virtuous soul, healthy body: the holistic concept of health in Byzantine representations of Christ's healing miracles", en *Holistic Healing in Byzantium*, ed. John Chirban, Holy Cross Orthodox Press, Boston, 2010, pp. 173-241 y "Artistic aspiration and religious inspiration in El Greco's work: the evidence of his signatures", en The Hawaii University international Conference on Arts and Humanities 2012, pp. 1-29 <http://www.huichawaii.org/assets/evangelatou,-maria-artistic-aspiration-and-religious-inspiration-in-el-greco-s-work.pdf>

50 "*El Expolio de El Greco: una obra polifónica de Meditationes de Passione Christi*", en *El Expolio de Cristo de El Greco*, Catedral de Toledo, Toledo, 2014, pp. 13-23.

por los propios sentimientos credenciales -perfectamente respetables por otra parte, pero que no debieran interrelacionarse en el discurso histórico- por encima del análisis; sorprende las conclusiones de sus razonamientos sobre el *Expolio*, cuando la propia autora reconoce y es consciente de las forzaturas a las que se someten los textos aducidos a favor de su sesgada interpretación del lienzo.

¿Ortodoxia o heterodoxia?

Por otra parte, la que podríamos denominar del espiritualismo grequiano por la vía de un cristianismo heterodoxo⁵¹, basado en un supuesto erasmismo y carrancismo del pensamiento credencial del candiota, que no parece haber leído muchos libros en castellano y menos de corte espiritual. Así, Julia Varela y Fernando Álvarez Uría trazan en 2008 la línea incardinándose con David Davies (sobre todo 1996, 1999 y 2003), Richard G. Mann y ellos mismos, insistiendo en un carrancismo en Italia y España, promovido además por sus cliente y amigo Diego y Luis de Castilla, cuya hermana Isabel -casada con Carlos de Seso- y su sobrina Catalina, habían sido depurados en Valladolid... por luteranizantes, e incluyendo de paso a un canónigo como Pedro Salazar de Mendoza entre otros⁵².

Pero prácticamente nadie ha leído el inventario de la biblioteca de Salazar para ver los perfiles de su supuesta heterodoxia, ni siquiera Benassar. Es difícil aceptar la vigencia de un erasmismo generalizado, perseguido desde la Junta de Valladolid de 1526, difícil el carrancismo -más allá de una facción de dominicos- incluso de su biógrafo Salazar de Mendoza o el empleo como fuente teológica del catecismo del arzobispo toledano Carranza, un texto condenado e incluido en el Índice de libros prohibidos en 1559⁵³.

51 Véase, por ejemplo, Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, "El *Expolio*. El valor de una obra de arte", en *Materiales de sociología del arte*, Siglo XXI, Madrid, 2008, pp. 45-72.

52 Véase sobre éste, Richard L. Kagan, "Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco", en *Studies in the History of Art*, 13, *El Greco: Italy and Spain*, 1984, pp. 85-92. Richard G. Mann, "The Altarpieces for the Hospital of Saint John the Baptist, Outside the Walls, Toledo", en *Figures of Thought. El Greco as Interpreter of History, Tradition and Ideas, Studies in the History of Art*, 11, 1982, pp. 57-73 (y en *Visiones de pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*, ed. Jonathan Brown, Alianza, Madrid, 1984) y *El Greco and His Patrons. Three Major Projects*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986 (ed. esp., Akal, Madrid, 1994). Bartolome Benassar, "Los inventarios *post-mortem* la historia de las mentalidades", en *La documentación notarial y la historia*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1984, II, pp. 139-146.

53 Como en David Davies, "Unravelling the Meaning of El Greco's Laocoön", en *Recognitions: Essays presented to Edmund Fryde*, eds. C. Richmond y E. Harvey, The National Library of Wales, Aberystwyth, 1996, pp. 275-349.

A pesar de lo a veces escrito, el Doctor [Pedro] Salazar de Miranda [de Mendoza] no ignoraba en su biografía del prelado, por otra parte, la realidad de los hechos de que le acusaban al arzobispo de Toledo; aunque no se llegara a publicar, quedando inédita hasta fines del siglo XVIII⁵⁴, su biografía manuscrita. Reconocía su autor la falta de ortodoxia de las proposiciones 14 “Quod usus sanctarum imaginum et veneratio reliquiarum sanctorum, sunt leges mere humane”, que afectaba directamente a las nuevas prescripciones sobre la naturaleza y culto de reliquias e imágenes, o 16 “Quod status Apostolorum et Religiosorum non differe a communi statu Christianorum”, que equiparaban apóstoles y sacerdotes -a pesar de su santidad o su orden *sacramental*- a cualquier laico. Salazar subrayaba que Carranza había abjurado finalmente de *vehementide* todas y cada una de las diez y seis proposiciones erróneas -“heréticas de Lutero, y de los hereges modernos, en que estaba sospechoso por sus obras, y escritos et que en consecuencia de ser vehementemente sospechoso...” (p. 164)- señaladas por Gregorio XIII. Ello le había devuelto al seno de la Iglesia romana.

La existencia de una supuesta facción toledana que defendiera a capa y espada a Carranza, y a la que supuestamente habría respondido el cretense y no solo sus clientes de nuestro lienzo, no deja de ser otro constructo. Si lo había defendido en

54 Doctor [Pedro] Salazar de Miranda [de Mendoza], *Vida y sucesos prósperos y adversos de Don Fr. Bartolomé Carranza y Miranda*, ed. Antonio Valladares de Sotomayor, Joseph Doblado, Madrid, 1788, p. 169. Téngase además en cuenta, a pesar de la fecha, la nota “Que manda poner al principio de esta obra el supremo Consejo de Castilla: Para evitar qualquiera mala inteligencia que se quiera dar a esta Obra, ha acordado el Consejo, que se advierta al Público, por medio de esta nota, que solo se le debe dar aquella que merecen los documentos históricos que refiere”.

A pesar de los deseos voluntaristas de Richard G. Mann, es difícil de aceptar la visión complaciente de Salazar respecto al Carranza si en su prólogo incluía este párrafo como cierre. “El mismo Vicario de Jesu-Cristo nuestro Señor [Gregorio XIII], que le mandó abjurar diez y seis *proposiciones muy sospechosas*, permitió que en la sepultura se le pusiese una letra en que se dice, había sido insigne en púlpito y en doctrina. ¿Qué bien dixo Aristóteles, que cuánto es mayor la fortuna, tanto es peligrosa!...” “Léase con atención *su vida trágica más que histórica*, y gratifícarse en ella, el cuidado que he tenido en ordenarla, y no haya Zoilos, donde no hay Homeros”.

Los comentarios de 1558, publicados con licencia conciliar y pontificia de 1553 para su edición, perdonados en la sesión de 1563 del Concilio de Trento, fueron nuevamente prohibidos -tras su inclusión en el índice en España en 1559- en la sentencia pontificia de 1576.

Del Comentario sobre el Catechismo Christiano, Martín Nucio, Amberes, 1558, parecen haberse conservado pocos ejemplares en España, en Valencia, Pamplona, Badajoz y Madrid (BNE y Real Biblioteca), ninguno, por ejemplo, en la Biblioteca de la catedral de Toledo. Reeditado como *Comentario sobre el Catechismo Christiano*, ed. Juan Ignacio Tellechea Idígoras, 2 vols., BAC, Madrid, 1972.

No deja, por otra parte de ser desconcertante que Salazar de Mendoza solo cite entre las obras escritas por Carranza (pp. 197-200), una “ampliación, y reformatión del Cathecismo en siete libros de *Fide, spe, & charitate*,” que hemos de suponer latina, sin referirse a la edición en castellano publicada en Amberes de sus Comentarios.

los años sesenta el deán de la catedral y cliente -efímero- del Greco don Diego de Castilla, no menos lo defendieron el mismísimo Felipe II, su valido Ruy Gómez de Silva o su secretario Pedro del Hoyo, por ejemplo, cuando todos ellos fueron interrogados por la Inquisición en 1562, no como “testigos de cargo” -básicamente otros dominicos- sino como “testigos de abonos, indirectas y tachas”⁵⁵. Todos ellos venían a declarar lo mismo: el dominico era un santo; jamás le habían oído en sermón o conversación nada que pudiera ser objeto de escándalo; sobre lo que hubiera podido publicar, otros doctores tiene la Iglesia que mejor responderían por ellos y más sabios que podrían dar mejor razón. Me da la impresión que nadie ha leído con detenimiento los tres primeros volúmenes de los documentos de Carranza publicados por Ignacio Tellechea Idígoras.

Como Doctor Salazar de Miranda [de Mendoza]⁵⁶, don Pedro le dedicó como ya hemos señalado una biografía que, harto significativamente de los tiempos que corrían a pesar de su tono objetivo de la tragedia y su historia del arzobispado durante la sede vacante, no llegó a publicarse hasta fines del siglo XVIII y no sin ciertos escrúpulos: *Vida y sucesos prósperos y adversos de Don Fr. Bartolomé Carranza y Miranda*; el título ya es en sí mismo elocuente.

En ella no solo reconocía que el arzobispo había abjurado de *vehementide* sus proposiciones erróneas y había listado sus obras impresas o manuscritas, aunque no apareciera en esta lista ni palabra de sus *Comentarios sobre el Catechismo Cristiano*, como si jamás se hubiera publicado nada menos que en lengua castellana; como tal, no existía.

Se trata de lecturas pesadas de indigestos mamotretos que desalientan a cualquiera, pero que en rigor deben ser abordadas para no caer en el *wishful thinking* más ahistórico. No obstante hay que pasar por ello si se piensa que el artista -o sus eventuales co-autores, sus clientes- no partían de principios generales, sino de ideas precisas de naturaleza religiosa y teológica, que pretendían que quedaran expresadas en una imagen. Se trata pues de un problema de orden metodológico. De los lienzos no podemos extraer su significación iconológica de forma mecánica de los referentes -imágenes, estampas, textos, iconografías- a los que acudiría el cretense como cualquier otro artista, como tantas veces se ha hecho y se sigue haciendo;

⁵⁵ Juan Ignacio Tellechea Idígoras, *Fray Bartolomé Carranza. Documentos históricos*, 6 vols., Real Academia de la Historia, Madrid, 1966-1967 y *El arzobispo Carranza y su tiempo*, 2 vols., Guadarrama, Madrid, 1968.

Véase 1966-1967, III, pp. 143-150 (Diego de Castilla); Francisco de Navarra, arzobispo de Valencia; pp. 182-188 y 404-405 (Felipe II, desde Madrid, 14 y 13 de octubre de 1562); pp. 406-407 (Ruy Gómez de Silva).

⁵⁶ Ronald Truman, “Pedro Salazar de Mendoza and the first biography of Carranza”, en *Reforming Catholicism in the England of Mary Tudor; the achievement of Friar Bartolomé Carranza*, eds. Edwards John y Ronald Truman, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 177-204.

o acumular interpretaciones de la época de naturaleza meramente indicial por ser anteriores o contemporáneos; o buscar, de acuerdo con nuestras estrategias y pretensiones, el sentido no solo literal sino alegórico, tropológico o moral y anagógico, de acuerdo con los modos clásicos de la hermenéutica, secular o bíblica. Por otra parte, no debiéramos proyectar nuestra visión del mundo y de la pintura religiosa del candiota sobre la visión y su pintura histórica, en el ámbito del siglo XVI.

Volvamos al ejemplo que estábamos analizando del retablo del Hospital Tavera de Toledo encargo de su cliente Salazar de Mendoza, de los muchos que todavía están por analizarse en profundidad y sin prejuicios⁵⁷; o sin anacronismos y forzaturas⁵⁸.

Resurrecciones y símbolos; los intereses de Carranza y Salazar

La visión de San Juan Evangelista o La apertura del Quinto Sello del Apocalipsis del Metropolitan Museum nos sigue desconcertando. Fragmento quizá (de unos 224,8 x 199,4 cm), si aceptamos que hubiera sido pensado para un retablo lateral, del lado de la Epístola, del Hospital Tavera que haber medido unos 409 x 217 cm (como suma de los dos fragmentos de 115 x 217 cm y 294 x 209 cm de *La Encarnación* (Atenas, Museo Benaki, y Madrid, Fundación Santander) del altar del lado del Evangelio⁵⁹. Recortado por su parte superior sobre todo, ha sido Nicos Hadjinicolaou quien ha repropuesto recientemente una composición y una fuente para el lienzo toledano⁶⁰: una estampa de Matthias Gerung (1500-1570) de 1546 [fig. 6].

Se trata de una de las 48 (nº 40) imágenes de la serie incompleta de su 'Apocalipsis y alegorías satíricas de la Iglesia'; esta xilografía muestra la escena de la entrega de las vestiduras blancas a los mártires en la Apertura del Quinto Sello (Ap.

57 En la sesión del Congreso del CEHA de 2014, incluí otros ejemplos que, por mor de la brevedad, ahora he obviado. Sobre uno de ellos véase Fernando Marías, "Reflexiones sobre *El martirio de San Mauricio* del Greco: textos y contextos", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 2015 (en prensa).

58 En las que cayó Mann (1982, pp. 57-73 y 1994 y en 1986 y 1994), uno de los pocos historiadores que, al mismo tiempo, profundizó en la lectura de algunos de los textos escritos por Salazar.

59 Su ubicación y su identificación iconográfica también han dependido del contrato que firmó en 1635 el pintor Félix Castello para pintar de nuevo los tres retablos del Hospital, tras la muerte de Jorge Manuel y de un primer sustituto, Gabriel de Ulloa: los laterales presentarían nuevas imágenes de Castello de la "Encarnación" y una "Visión del Apocalipsis".

60 Hugo Kehrer, *Greco in Toledo. Höhe und Vollendung, 1577-1614*, W. Kohlhammer, Stuttgart, s.a. [1960], p. 72; solo en Nicos Hadjinicolaou, "El Greco revestido de ideologías nacionalistas (en griego)", en *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, ed. José Álvarez Lopera, Skira, Atenas, 2000, pp. 57-84, sobre C. Dodgson, 'Eine Holzschnittfolge Matthias Gerung', *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, xxix, 1908, pp. 195ss. y Petra Roettig, *Reformation als Apokalypse: Die Holzschnitte von Matthias Gerung im Codex germanicus 6592 der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, Berna, 1991, pp. 188-189.



FIGURA 6

Matthias Gerung, *La entrega de las vestiduras blancas a los mártires en la Apertura del Quinto Sello*, de 'Apocalipsis y alegorías satíricas de la Iglesia', Londres, British Museum

6, 9-11) como alegoría de la resurrección de los justos. El primer problema es que solo conocemos pruebas de estas estampas⁶¹, que jamás llegaron verdaderamente a publicarse desde sus dibujos originales -perdidos- y que también conocemos a partir de las miniaturas de Gerung para la Ottheinrich-Bibel (1530-1532, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 8010); y esta Biblia fue encargo del mecenas desde 1541 del artista de Lauingen (Donau) y discípulo de Hans Schünflein⁶²: el Elector Palatino Conde Ottenreich [Otto Heinrich] von Pfalz-Neuburg, reconocido y activo protestante para el que se habían realizado obras como la *Kirchenordnung, wie es... in Otthainrichen Pfaltzgrauen... Fürstenthumb gehalten wirt* (Johan Petrejus, Nürnberg, 1543) y la edición con grabados del *Antichristus et Quindecim Signa*

61 Solo se conocen los grabados (1536 y 1544-1548) del Codex germ. 6592 de Munich, Bayerischen Staatsbibliothek, y de Londres, British Museum.

62 Gerung ya había sido crítico con el emperador Carlos V por sus ideas religiosas desde su cuadro de la *Batalla de Alesia en 52 a.JC* (1533, Munich, Bayerisches Nationalmuseum), y su postura culminaría con su ridiculizante *Carlos V en Lauingen* (1551, Lauingen, Heimathaus).

(1544-1558)⁶³, aquél en relación con el *Missale secundum ritum Augustensis ecclesiae*, editado por Sebald Mayer (Augsburg, 1555), para Cardenal Príncipe-Obispo de Augsburg Otto Truchseß von Waldburg (1514-1573).

Sin embargo, lo peor de todo es que los grabados de Gerung estuvieron pensados para ilustrar la traducción alemana, de Laurentius Agricola (1497-1564), de la obra de Sebastian Meyer (1465-1545), *In Apocalypsim Johannis Apostoli... Commentarius* (Zurich, Froschouer, 1539, 1546, 1554). Ambos eran teólogos reformistas vinculados con Ulrich Zwingli y con nuestro Conde Ottenreich y, lógicamente, es más que dudoso que su obra llegara a España tras superar su inclusión en los índices de libros prohibidos⁶⁴.

No dejaría además, de ser muy extraña esta iconografía en una sociedad como la española poco atenta a las imágenes, casi siempre seriadas más que aisladas, del Apocalipsis de San Juan, y que en la Península brillan por su ausencia. Por otra parte, ¿qué función podían tener en un espacio funerario -resurreccional- como la Capilla del Hospital donde reposaba el Cardenal Tavera y que cubriría, aunque fuera de forma simbólica, a todos los difuntos de la institución, administradores o enfermos, que incluso recibirían sus funerales en ella? Tanto las constituciones de 1569 como las de 1601 insistían en la oración de difuntos en las misas diarias de Prima, y los oficios especialmente celebrados en el Día de Difuntos y en la Pascua de Resurrección⁶⁵. Todos ellos esperarían el Juicio Final y la Resurrección de la carne o de los muertos de las diferentes fórmulas aceptadas para el Credo. Además, Salazar de Mendoza, como veremos, poseía un especial interés por el tema desde su condición de historiador de la iglesia toledana.

¿Cómo representar este dogma del Credo en la Toledo de 1608 y en la España de Felipe III? El Catecismo de Pio V o según el Concilio de Trento se publicó en latín e italiano en 1566 como *Catechismus ex decreto Concilii Tridentini ad parochos Pii V iussu editus* (Roma, Paolo Manuzio, 1566, art. 11)⁶⁶ señaló como pasaje básico del Credo el *Carnis Resurrectionem* del llamado *Símbolo de los Apóstoles*, frente al *resurrectionem mortuorum* del conocido como Símbolo niceno-constantinopolitano

63 Había sido traducido desde la edición original alemana de Nürnberg, Hans Spoerer, ca. 1472 por Martín Martínez de Ampíes como *Libro del Anticristo o Antichristus et quindecim signa*, Burgos, Fadrique [Biel] de Basilea, 1497.

64 Prohibido en Francia en 1544, se incluyó en el índice español de 1559, como en Portugal y en Venecia; véase *Index de livres interdits*, V. *Index de l'Inquisition espagnole, 1551, 1554, 1559*, ed. Jesús Martínez de Bujanda, Droz, Québec-Ginebra, 1986, nº 268.

65 María Luisa Zamorano Rodríguez, *El Hospital de San Juan Bautista de Toledo durante el siglo XVI*, IPIET, Toledo, 1997; Fernando Marías, *El Hospital Tavera de Toledo*, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Sevilla, 2007.

66 Su traducción castellana, encargada al Cardenal Diego de Espinosa en 1567, no vio la luz hasta 1723 en Nueva España y 1777 en la Península.

(325-381), basado en la referencia a los muertos de la epístola de San Pablo a los corintios (I, 15). La elección no era baladí, aunque no entremos en detalle, en su justificación, pues hablar de muertos, como hombres, podría haber implicado referirse a ellos en su conjunto de alma y cuerpo; dado que el alma sería inmortal, solo podría resucitar el cuerpo o la carne.

Dicho sea de paso, a este respecto, el catecismo de Carranza no presentaba problemas, más allá de incluir al lado del Símbolo de los Apóstoles tanto la redacción del Símbolo nicenocomo la traducción de aquél “symbolo en romance” (1559, fol. 6). Sus comentarios (fols. 137-143, tras los dedicados al Juicio Final, fols. 95 vº-110) adelantaban las razones expuestas, un alma inmortal no sería corruptible y con San Pablo (también I Cor. 15) sería necesario que el cuerpo corruptible y mortal se vistiera de incorrupción e inmortalidad; el cuerpo mortal y el resurrecto serían el mismo y de la misma sustancia pero “mejorado... y mudado en calidad, que parecerá otro del que agora vemos”⁶⁷. También el alma sería lógicamente la misma, por lo que Carranza atacaba no solo a los herejes -incluidos los judíos saduceos- sino a los “philosophos y sabios del mundo” centrándose en Aristóteles, con las armas de la fe -basadas en la “infinita potencia” de Dios- contra las de la “lumbre natural” que dudaba de la resurrección -y menos aún la general- de los corrompido. Sin embargo, Carranza cerraría su comentario al artículo XI con una clara referencia a la resurrección de los muertos (fol. 143 vº): “Otra es la gloria y claridad del sol, y otra la de la luna, y otra la de las estrellas, las cuales hazen ventaja unas a otras en la claridad: assí será la resurección de los muertos, que tan diferentemente serán los muertos después de la resurección, quanto a la claridad de su gloria, como agora lo son entre sí las estrellas del cielo”.

Así pues, sería muy difícil afirmar que Salazar se basaba en Carranza más que en Catecismo romano: *La Resurrección de la carne*, o “de los muertos”, estaría consigo la transformación -justificada por el Bautismo y la Resurrección de Cristo- del “cuerpo animal en cuerpo espiritual”, del “hombre terreno en hombre celestial”, según la Epístola a los Corintios (15, 12-49). A la llamada del Arcángel [San Miguel], “como la oyan los muertos, se levantarán enteros y sin corrupción alguna, en tan poco tiempo, como ay, en cerrar y abrir el ojo” (fol. 141), añadiría Carranza.

Hemos de pensar que Salazar, durante estos años en torno a 1608, estaría ya trabajando tanto en su obra dedicada a San Ildefonso como a su biografía del Cardenal

67 Incluyó también la versión de Símbolo de Tanasio “todos los hombres han de resucitar con sus cuerpos”. No obstante, si los cuerpos de los bienaventurados serían gloriosos, impasibles y poderosos, fuertes y poderosos, ligeros y llenos de claridad, gloriosos y hermosos, los de los malos -como los animales y terrenales- serían groseros y pesados, oscuros y feos, flacos y pasibles, susceptibles de sufrir los tormentos y dolores eternos del fuego del Infierno.

Mendoza, que verían la luz en 1618 y 1625 respectivamente⁶⁸. Al interrogarse Salazar sobre la naturaleza de las apariciones de la Virgen en la catedral de Toledo o de la patrona Santa Leocadia, siempre a San Ildefonso, se preguntaba si había sido “en sus verdaderos y propios cuerpos, y almas, o en cuerpos fantásticos, assumptos, y formados de el ayre, y de otro elemento: como las de los Ángeles”, cuyos “cuerpos tomados del ayre, y de otro elemento en la forma y trage conveniente al ministerio” serían visibles en el mundo, pero que volvían a su propia naturaleza al regresar a los cielos. A pesar de recurrir a San Agustín y San Bernardo, no resolvía nada Salazar, pero se atrevía a señalar que la aparición de la Virgen fue con su propio cuerpo, al haber subido a los cielos en su Asunción ya resucitada, no previniendo ni anticipando la “universal *resurrección de la carne*” para “el breve rato” de su descensión a Toledo. De haber sido al contrario, habría venido “a estar el alma [de la Virgen] en dos partes, en el cuerpo verdadero, que quedava en el cielo, y en el assumpto, o fantástico, que bajava a la tierra”; sobre los supuestos precedentes de Elías y Moisés en el Monte Tabor, que no habrían muerto y asistieron con sus verdaderos cuerpos, la Virgen habría estado ya resucitada mientras que Santa Leocadia habría aparecido con su alma uniéndose a un cuerpo “imaginario” o “fantástico”, como los ya citados seres angélicos⁶⁹.

En consecuencia, es imposible identificar como hace Mann, sobre estos párrafos, que los tres *putti* voladores de nuestro lienzo -aunque no alados, quizá para subrayar la común naturaleza ya espiritual de los resurrectos- sean almas uniéndose a los cuerpos de los difuntos resurrectos; el lenguaje del Greco las habría representado de otra suerte.

En 1625, Salazar subrayó que el *Símbolo de los Apóstoles* -“... *inde venturus est iudicare vivos et mortuos. Credo in Spiritum Sanctum, sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem, remissionem peccatorum, carnis resurrectionem, vitam aeternam. Amen*”- se había empleado en Toledo y su catedral desde la época más antigua (según el testimonio del siglo X de Eutrando o Luitprando o el obispo Liutprando de Cremona, a quien señalaba como subdiácono de Toledo hacia el 954, reconocido por los cardenales Cesare Baronio y Roberto Bellarmino)⁷⁰, habiendo sido nada menos que la primera iglesia “del mundo que cantó el Símbolo de los Apóstoles...”. Aunque se basara en uno de los muy debatidos y luego falsos croni-

68 Pedro Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas*, Toledo, 1618 y *Crónica del Gran Cardenal de España don Pedro Gonçález de Mendoza*, Toledo, Diego Rodríguez, 1625.

69 Salazar de Mendoza, 1618, pp. 134-137.

70 Salazar, 1625, pp. 19-20.

cones del jesuita toledano Jerónimo Román de la Higuera (†1611)⁷¹, su testimonio y las fuentes -pergaminos y códices- que analizaba con criterios de diplomática, eran básicos para resaltar la antigüedad y centralidad de la catedral primada incluso en los tiempos anteriores a los godos, antes de los concilios de Nicea y Constantinopla o en el siglo X, cuando Toledo estaba todavía en manos musulmanas y su catedral estaría al servicio de los cristianos mozárabes (en realidad en el siglo VII).

Iba en contra Salazar de la fórmula del rito mozárabe (por las razones últimas que por ahora no entraremos a discutir), que incluía elementos del Credo niceno-constantinopolitano, como el “*Credimus in unum Deum Patrem omnipotentem, visibilium omnium et invisibilium Conditorem*” o “*Expectamus resurrectionem mortuorum et vitam venturi sæculi*”. El Greco, por su parte, poseía entre los libros inventariados en 1614 unas constituciones apostólicas en griego, a pesar del título bilingüe del impreso: *Diatagai tōn agiōn apostolōn dia Klēmētos tu Rōmaiōn episkopude* 1563⁷², retrotraibles al 375-380, inmediatamente antes del Concilio de Constantinopla. En el capítulo dedicado a la resurrección (V, viii, pp. 193-196) se insistía en la resurrección de los muertos -“*Et expecto resurrectionem mortuorum* [Προσδοκῶ ἀνάστασιν νεκρῶν. Καὶ ζῶην τοῦ μέλλοντος αἰῶνος], et vitam venturi sæculi”-y se incluía la fórmula del Credo con Dios “*factorem cælie terræ, visibilium omnium et invisibilium*” [Πιστεύω εἰς ἓνα Θεόν, Πατέρα, Παντοκράτορα, ποιητὴν οὐρανοῦ καὶ γῆς, ὁρατῶν τε πάντων καὶ ἀορατῶν].

Para Salazar, quizá por su relación con El Greco, podría haber sido también importante el Símbolo niceno-constantinopolitano por esta última razón; se subrayaba que Dios había creado lo visible y lo invisible [ὁρατῶν τε πάντων καὶ ἀορατῶν]; contra las doctrinas erróneas de Maniqueo, Arrio y Macedonio, que pensaban que Dios solo había creado las cosas invisibles, y como es mucho más sabido dudaban de la naturaleza de Padre, Hijo y Espíritu, los padres conciliares habían subrayado este hecho y no solo el *Filioque*.

71 Solo publicado en 1635, tras su *Fragmentum Chronici sive omnimodae historiae Flavii Lucii Dextri Barcinonensis, in lucem editum et vivificatum zelo et labore P. Fr. Ioannis Calderon*, Zaragoza, Juan de Lanaya y Quartanet, 1619, como *Luitprandi, sive Eutrandi e Subdiacono toletano & Ticinensi Diacono Episcopi Cremonensis... Chronicon ad Tractemundum illiberritanum in Hispania Episcopum: a multis hactenus desideratum, nunquam editum ex bibliothecâ D. Thomae Tamaio de Vargas, accessere eiusdem... Notae & Fragmenta Luitprando attributa*, Francisco Martínez, Madrid, 1635.

72 *Diatagai tōn agiōn apostolōn dia Klēmētos tu Rōmaiōn episkopu / Constitutiones Sanctorum Apostolorum*, ed. Francisco Torres SI, Venecia, Giordano Ziletti, 1563; véase José Riello, “La biblioteca del Greco”, en *La biblioteca del Greco*, eds. Javier Docampo y José Riello, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2014, pp. 41-77 y Javier Docampo en 212-213 y antes María Cruz de Carlos Varona, “*Speculum pastorum*”. Los apóstoles del Greco y la iglesia toledana del Seiscientos”, en *El Greco: Los Apóstoles: santos y ‘locos de Dios’*, eds. Fernando Marias y María Cruz de Carlos Varona, Fundación El Greco 2014, Madrid-Toledo, 2010, pp. 53-83.

Tal vez podríamos añadir que para un pintor como El Greco lo invisible se tenía que hacer perceptible gracias a la realidad de lo visible, incluso desnudo y carnal, como en los ángeles niños de nuestra Resurrección de la carne, quizá más salazariana que grequiana y bizantina.

Pero también sabemos que, frente a la teoría artística hispana contemporánea, más que a la italiana en su conjunto, El Greco se distanciaba por muy diferentes razones, y no era la menor sino central su silencio respecto a las funciones religiosas de la actividad del pintor, testimonio de esa impostación credencial la que ya nos hemos referido, la de una persona del que no se puede siquiera saber si se fue un cristiano ortodoxo a lo largo de toda su vida o se convirtió en un católico o en un agnóstico.

Su práctica pictórica impulsada por un deseo cognoscitivo, científico en los términos de la filosofía natural de la época, no solo se presentaba como objetivo la representación naturalista de lo visible (como realidades de *sensibilibus* más que a los signos de *intelligibilibus* o de *imaginibus*, en la opinión por ejemplo del científico español quinientista Pedro Sánchez Ciruelo)⁷³, sino su diferenciación con respecto a lo invisible, uno de los elementos básicos de la imagería religiosa cristiana. Sabemos hoy muchas cosas del griego, pero no todas. No obstante, no podríamos dejar de plantearnos la lectura de su vida y de su obra al margen de nuestros actuales conocimientos del artista como lector y pensador, con sus ideas y sus propias pinturas, y también, al detalle, de las lecturas y textos de sus clientes, co-autores probables de algunos de los elementos de sus cuadros.

Acabadas y firmadas en griego sus obras, entregadas a sus clientes o vendidas, colgadas en muy diferentes ámbitos y lugares, recibidas por muy distintos auditorios, estos productos serían tenidos en su individualidad concreta como de su autor, incluso por debajo, al mismo tiempo, de la propia significación de un tema y una composición *apud* El Greco, según la personal forma de concebir aquella invención por parte del cretense, de interpretar una tradición gráfica o un texto relativo a un tema, fuera religioso o histórico-literario como el del tardío *Laocoonte*. El Greco podría haber tenido sus propias intenciones pero, al mismo tiempo, ser su obra susceptible -como objeto independiente de su creador- de una lectura incluso “a contrapelo”⁷⁴, en contra de sus propias intenciones. El Greco podría haber sido un tibio, un incrédulo, un agnóstico, un libertino erudito, un cristiano ortodoxo o un

73 Véase al respecto, Felipe Pereda, *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 51-92.

74 Goulemot, Jean-Marie, “De la lecture comme production de sens”, en *Pratiques de la lecture*, ed. Roger Chartier, París, Rivages, 1985 (trad. esp. *Prácticas de la lectura*, Plural, La Paz, Bolivia, 2002, p. 95).

católico sui generis, pero cada una de sus obras tendría que haber tenido su propia significación, jamás reductible a su propia personalidad con sus más privadas creencias. Pues estaban también detrás otras, quizá incluso contrafiguras.

Tal significación, como ya hemos señalado por una parte, no podemos extraerla de forma mecánica de sus referentes o de la acumulación de interpretaciones que se han predicado de otras similares. O de los de sus clientes.

Si para un pintor-filósofo como El Greco -tal como lo definió ya en 1611 Pacheco-, su propio proceder artístico podía entenderse también como una *investigación naturalista* de la realidad plural, podría leerse asimismo como un ejercicio personal de teología, más entonces que ahora, en el que la figuración pictórica permitía un determinado conocimiento de Dios y de sus santos. Es evidente, sin embargo, que las fuentes contemporáneas a su quehacer artístico, respecto a la recepción religiosa de su obra, se alejan de las reconstruidas a partir de la segunda mitad del siglo XIX o de 1900. Nuestro proceder dependerá de que aceptemos hoy esta discrepancia, como un hecho histórico que no podemos eliminar de un plumazo; dependerá también en buena medida de dónde coloquemos al artista, si en sintonía espiritual con su contexto de adopción o siempre independiente de éste, y por lo tanto más en consonancia con las ideas expresadas por él mismo; o incluso situarlo -aunque solo fuera como hipótesis de trabajo- más próximo a lo que por entonces se comenzaba a definir como “libertino-erudito”, registro que iba de la tibieza al agnosticismo. Pues la propia historia del arte -empezando por el inmediato veneciano Jacopo Tintoretto- niega cualquier mecanicismo entre la intensidad religiosa de una pintura y la fe de su autor. O, como hemos intentado demostrar, en diálogo con quien le encargaba una obra y quería que algo quedara de sus muy personales intenciones; un diálogo tal vez contradictorio pero del que los elementos formales no pudieran haber sido contrarios a la voluntad del pintor.

EL MUSEO TANGIBLE Y EL MUSEO VIRTUAL: MUTACIONES Y CONTAMINACIONES

MASSIMO NEGRI

European Museum Academy Director

Cuál es el museo tangible podemos decir que sabemos, aunque la variedad de definiciones es todavía enorme, y la materia en evolución, como lo demuestra la misma reformulación frecuente por el ICOM, la organización más representativa en términos de número de profesiones museo el mundo.

Menos fácil de entender es lo que hace el museo virtual de expresión, aunque en la última década, en particular, ha tenido una creciente difusión, a veces en oposición a la dimensión tangible del museo “real”.

En enero de 1997 en “Tecnología y Aprendizaje”, Jamie McKenzie lo formuló lo que es tal vez la primera definición de museo virtual:

“Un museo virtual es una colección de artefactos electrónicos y recursos de información-prácticamente cualquier cosa que puede ser digitalizado. La colección puede incluir pinturas, dibujos, fotografías, diagramas, grabaciones, segmentos de vídeo, artículos de prensa, transcripciones de entrevistas, bases de datos numéricas y una serie de otros elementos que pueden ser guardados en el servidor de archivos del museo virtual. También puede ofrecer enlaces a grandes recursos en todo el mundo relevantes para el enfoque principal del museo”

En resumen, el museo virtual se interpretó como: Una “impresión del pie” de los museos reales, Una vitrina del museo tangible. Ninguna palabra sobre el Internet!

Por el contrario, en la jerga actual museo «virtuales» parece inevitablemente asociado a Internet, la sede virtual del museo virtual es la web, que no era exactamente lo mismo hace 15 años.

La expansión de las posibilidades técnicas de la representación digital (como 3D o recorridos virtuales con tiempo rápido) y la cada vez mayor variedad de servicios e interconexiones que ofrece la web, han dado lugar a una revolución en el concepto mismo del museo virtual y en su relación con el visitante. En paralelo con la presencia cada vez más frecuente en el museo objetos tangibles y dispositivos digitales que está causando una profunda contaminación entre los dos modelos. En este proceso va a su vez colocada la mutación que están experimentando los visitantes del museo reales y los usuarios de la virtual. Una mutación que va mucho más allá de las clasificaciones también imaginativas con el tiempo acerca de los perfiles de los visitantes (visitante-saltamontes, el visitante-hormiga, etc.), ya que invierte en una manera profunda de ser hombre contemporáneo, mucho más allá de los límites de la experiencia del museo. El multi-tarea de moderno, digital y “conectado”, que coloca la misma experiencia del museo dentro de un flujo ininterrumpido de la comunicación, la narración y la experiencia que es totalmente nuevo para formas y tamaños en la historia humana. Por ahora estamos juntos espectadores y protagonistas de estos procesos, y no somos capaces de entender lo que la próxima evolución. Lo que es seguro es que el museo, entorno comunicativo, por definición, está muy involucrada en estos cambios y, probablemente, en la víspera de una nueva transformación de su significado y su papel en la sociedad.

Entonces el Museo digital mejora enormes las potencialidades del museo tangible que se suma a una dimensión diferente más allá del espacio y el tiempo.

He aquí algunos ejemplos de estas nuevas capacidades:

Exposiciones en línea,

Archivos de exposiciones temporales y de sus design,

Experimentar el backstage del museo (almacenes, talleres de restauración, etc),

Exposiciones de los objetos destinados a “desaparecer “en los almacenes o con limitadas oportunidad de ser presentados en las galerías reales,

Enriqueciendo la experiencia de los usuarios: el acceso más cercano a las obras maestras ... pero a distancia (Google Art),

màs informaciones con la realidad aumentada, el modelado 3D

RSS: siguiendo la historia en su devenir.

Pero seguramente esta lista de ejemplos podría ampliarse en un futuro muy próximo.

La dimensión virtual entonces ofrece espacios y experiencias que va más allá de los espacios arquitectónicos y más allá de los límites físicos y conceptuales de las colecciones.

No solo: recursos digitales están demostrando tener un potencial generalizado también en el contexto del “entorno del museo” el museo virtual también está presente dentro del museo, ofreciendo a los visitantes y usuarios «experiencias virtuales», tangible y digital se encuentran, como en la vida cotidiana ...real.

Por ejemplo The canals room en el Nuevo Museum of the History of Bologna-Genus Bononiae ganador del Best Achievement Heritage in Motion Awards 2014, ofrece la oportunidad de experimentar un espacio urbano ahora desaparecido e interactuar con él a través de una instalación inmersiva digital que encaja en la secuencia de las diferentes salas del museo ofrecen en lugar de una colección de objetos tangibles. Espacios a la fase digital en el corazón de la exposición, objetos digitales en espectáculo, experiencias digitales en todas partes:

¿El «verdadero» museo convirtiéndose en un mundo digital?

Es cierto que recursos digitales están demostrando tener un potencial penetrante en el contexto del entorno del museo, con la consecuencia de que el museo virtual está presente dentro del ambiente del museo “real”, ofreciendo a los visitantes y usuarios experiencias virtuales. Museos, por definición, el reino de los objetos reales, físicos, van hoy en día cada vez más digital, por un lado debido a que presentan o en todo caso hacer una variedad de objetos digitales accesibles, por otro lado porque los visitantes y usuarios de los museos pueden experimentar ‘de-materializaron’ objetos en el interior del museo y fuera del museo, en la web, o mediante dispositivos digitales de uno en el corazón de la exposición o muy lejos de ello.

Esta dimensión de la función del museo se ha enfatizado mucho en los últimos tiempos. Sus raíces se encuentran en las características específicas de espacio del museo: un lugar seguro, interesante, atractivo y divertido, que ofrece una variedad creciente de servicios, además de sus exposiciones, generalmente lo suficientemente grande como para permitir que las personas se encuentran. Y el museo virtual puede contribuir en gran medida al crecimiento de esta dimensión colectiva, la integración de sus digital tools con el sentido físico de la palabra “encuentro”.

Esto nos lleva al tema de la relación entre el museo y redes y blogs social: siguiendo el museo todos los días, entornos de e-learning y aprendizaje participativo, Webcams y otros dispositivos que permitan a la gente a beneficiarse de potencial del museo a una distancia, etcétera.

El museo en Internet se convierte en un museo en sí mismo, con la mayoría de las funciones sociales del museo “real” disponibles a través de la web. El Museo Virtual se convierte en el resultado de una compleja variedad de impulsos de una compleja variedad de actores.

La web en sí ha cambiado rápidamente su significado y su papel en nuestras vidas. La web se ha convertido en un medio ambiente ya no es simplemente una “herramienta”, la web es algo “que vivimos”. El mundo virtual es una nueva dimensión humana y no solo tecnológica.

Al mismo tiempo, Facebook, Twitter, Second Life, Spreaker, y así sucesivamente parecen ofrecer mayor dimensión superior a nuestra vida social, y a nuestra vida

interior. Lo que está ocurriendo hoy en el museo debe ser colocado en este nuevo articulado social, cultural y existencial.

Multitask visitantes / usuarios realizar varias tareas: todos nos estamos volviendo (forzada, o gracias a la libre elección) multitask seres humanos, capaces de llevar a cabo una variedad de tareas al mismo tiempo y con un creciente espectro de habilidades implicadas. Esto es en gran parte debido a los avances tecnológicos y la consiguiente reorganización de la vida colectiva y privada.

Internet ha cambiado aún más el énfasis en el concepto de un visitante del museo a la de usuario del museo. Veamos algunos datos relacion cuantitativa entre visitantes y usuarios por medio de Internet: MET y Louvre.

MET (NY) 6,2 *mln* visitantes, record de siempre. Además, la página web del Museo Metropolitano (www.metmuseum.org) grabados de 26 millones de usuarios únicos en el Año Fiscal 2014, cuenta de Facebook del Museo ha moras que 1,17 millones de seguidores (con un alcance de 92 millones de personas) de 1,2 millones de 'me gusta'. Y su cuenta de Twitter llega a 760.000. Cuenta Instagram, que recientemente ganó un premio Webby, ahora tiene 180.000 seguidores. El Museo lanzado su presencia en Weibo, una de las mayores redes de medios sociales de China, en diciembre de 2013; mensajes del Met ya han tenido casi 3 millones de visitas. La relación de los visitantes y usuarios es *impresionante!*

LOUVRE 9,3 *mln* visitantes en 2013. Plus de 14 millions de visites sur le site internet du musée, Facebook:1 515 231 mentions J'aime, 1 081 936 visites, Twitter 147.000.....muy interesante !

Otro elemento revolucionario es de la realidad aumentada que añade varios tipos de contenido digital a la visión en tiempo real. Estos contenidos “aumentan” nuestra experiencia... puede tratarse de:

Musica	Informaciones
Literatura	Narraciones
Sonidos	Evocaciones
Imagenes	Condivision
Movies	Gamefication

Esto trae un cambio en las raíces del mecanismo de comunicación del museo, de hecho la curiosidad intelectual es la base del mecanismo cognitivo en el museo. Pero la irrupción de la realidad aumentada en el museo alterar los términos de este proceso, por lo que es mucho más complejo y articulado.

Es verdad que el proceso cognitivo en general ha cambiado en gran medida bajo la influencia de las ITC: desde una manera y lógica hasta una narrativa y experiencial donde coexisten exploración, contemplación, interpretación, inspiración y participación.

El museo contemporáneo puede convertirse entonces en el sitio de una creatividad digital específica alimentación de sus historias y sus sugerencias.

Vamos a examinar 3 ejemplos de creatividad digital en los principales museos de arte europeos.

Hermitage digital museum (con IBM) QBIC Searches

Imagínese encontrar una obra maestra Gauguin simplemente recordando la organización de sus súbditos o localizar a una pintura de Da Vinci mediante la búsqueda de sus colores predominantes. Experimental Consulta por contenido de imagen (QBIC) la tecnología de búsqueda de IBM ofrece esta capacidad única. Busca obras de arte visualmente usando herramientas que un artista usaría. Para una visión general de las búsquedas QBIC, echar un vistazo a nuestras demostraciones animadas.

El QBIC Color Buscar localiza obra bidimensional en la Colección Digital que coincidan los colores que usted especifique. Usted selecciona los colores de un espectro, definir las proporciones, a continuación, ejecutar la búsqueda. Realmente es así de simple. Ir a la QBIC Color Buscar demo para ver una demostración paso a paso de esta búsqueda.

Con el QBIC Layout Search, usted se convierte en el artista. El uso de formas geométricas, puede organizar áreas de color en un lienzo virtual para aproximar la organización visual de la obra de arte para el que usted está buscando

2006-2014... Museum Lab Louvre -DNP Paris Tokio

Un cuadro de diálogo con una obra que abre la emoción La apreciación del arte no es simplemente una cuestión de mirar una obra de arte, sino un proceso de ver, comprender, experimentar y pensar para mejorar la forma en que vemos que, usando nuestra imaginación y sensibilidad para interpretar el significado. Para el espectador, es el descubrimiento, el estímulo, la emoción y la experiencia de la apertura de un nuevo punto de vista. La relación privilegiada que crece entre el espectador y la obra de arte es recisamente la forma de la apreciación del arte ese laboratorio Museo busca ofrecer. Museo Lab: tres investigaciones - Ver, entender, experiencia.

Florenia 100 museos The Cloud Museum

Museo Cloud es una plataforma conceptual que ayuda en la coordinación de los lugares y las ideas, las personas y las historias, las instancias de información y formación, lo que permite el disfrute de las obras de arte y su valor con respecto a sus necesidades de conservación. El proyecto de "Museo de la nube" utilizan el concepto ampliado de la nube de TI para incluir a los museos y el resto de los aspectos más destacados del patrimonio de la ciudad que permite la integración de las obras

expuestas, su ubicación dentro de la histórica edificios o virtualmente recordando desde fijas contextos existentes ya no es visible lugares o edificios.

Si el «verdadero museo» se va convirtiendo en una contaminación de todo esto es plausible que se requieren nuevas habilidades curatoriales. El conservador del Museo es un colección especialista y especialista en la conservación que se va evolucionando también en un especialista en comunicaciones, en especialista en animación con familiaridad y integración profunda con la técnicas y los idiomas digitales.

Acabamos de entrar en una era de crecimiento y una rápida integración entre la dimensión física y virtual, así como de las crecientes contradicciones y fricciones entre estos dos ámbitos de la experiencia humana, esto no es una condición temporal, sino un proceso permanente y largo plazo que está cambiando profundamente la fisonomía del museo y la comunicación cultural en general. Nosotros tendremos que desarrollar nuevo aparatos conceptual para entender los cambios que se producen y el desarrollo de nuevas perspectivas.

A CYBER MUSEOLOGY ?



AMÉRICA Y LOS INGENIEROS DE CARLOS III¹

ALFREDO J. MORALES
Universidad de Sevilla

Carlos III fue proclamado rey de España en 1759. En ese momento el monarca contaba con una larga experiencia de gobierno, pues había reinado en Nápoles durante veinticinco años. Por ello no es de extrañar el amplio programa de reformas que con gran celeridad emprendió y que fue posible llevar a cabo gracias a la acertada elección de sus ministros. De hecho, el éxito de la implantación de las nuevas directrices debe a la acción de un selecto grupo de políticos y eficaces burócratas que supieron actuar con decisión y convicción, venciendo numerosas y serias resistencias. En relación con la América española las reformas acometidas buscaban mejorar la administración indiana, favorecer el crecimiento económico ultramarino, poner las Indias en estado de defensa e incrementar su contribución a la hacienda de la metrópoli. De este conjunto de objetivos, el relativo a la puesta a punto del dispositivo defensivo estuvo protagonizado por los ingenieros militares. Dicho cuerpo contaba ya con una amplia trayectoria tras su organización bajo el mando del mariscal don Próspero Jorge de Verboom en 1710, si bien su consolidación no se produciría hasta la promulgación de sus primeras ordenanzas ocho años más tarde. Su labor resultó decisiva habida cuenta su alta especialización y sus conocimientos técnicos, que resultaban indispensables no solo para las tareas militares que le eran propias, sino también para la política de fomento que venía desarrollando la monarquía. Su contribución fue aún más decisiva debido a los

1 El presente trabajo se inscribe dentro del desarrollo del Proyecto de Investigación *Arquitecturas dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764-1898)*. HAR 2011-25617.

cambios geoestratégicos que se produjeron en la época, especialmente en el ámbito americano, y sobre todo al nuevo concepto de la guerra. Frente a los habituales ataques piráticos que desde el siglo XVI habían alentado y propiciado las potencias europeas asaltando las principales plazas y puertos de la Carrera de Indias, ahora se van a trasladar al escenario americano y especialmente al Caribe, verdaderos ejércitos nacionales. Así había ocurrido con el fallido intento de ocupar Cartagena de Indias por parte del almirante Vernon en 1741 y así sucedió con la ocupación británica de La Habana y Manila en 1762.

Ese hecho es resultado de la política de alianzas que mediante el Pacto de Familia entre España y Francia provocó la entrada de la monarquía hispana en el conflicto que enfrentaba a los franceses con Inglaterra. La debilidad gala no pudo ser compensada con la participación española, sufriendo ambas una notoria derrota, aunque España fue la principal perjudicada. El Tratado de París que puso fin a esa guerra fue firmado el 10 de febrero de 1763 y permitió la recuperación de las plazas mencionadas, La Habana y Manila, de vital importancia estratégica, pero supuso la pérdida de Florida. En compensación Francia entregó a España la Luisiana Occidental, inmensos y desérticos territorios situados al oeste del Misisipi y solo débilmente colonizados en la desembocadura del río, donde se encontraba Nueva Orleans. A partir de entonces el Misisipi pasó a convertirse en la frontera entre los imperios español y británico en Norteamérica. Estos acontecimientos evidenciaron la debilidad de la monarquía hispana y la necesidad de poner las Indias en estado de defensa, a fin de evitar la cada vez más agresiva política británica. De ello es testimonio la crisis de las Malvinas en 1770-1771, aunque el verdadero enfrentamiento se produciría siete años más tarde con motivo de la Guerra de Independencia de los Estados Unidos. La monarquía hispana, sin entrar en alianza con los colonos norteamericanos, pero en coalición con Francia, emprendió exitosas campañas en el área del Golfo de México. El ataque a las guarniciones británicas de la zona del delta, continuó con el asalto a Mobila y la toma de Pensacola en 1781, sin duda la empresa de mayor éxito y trascendencia. También se desarrollaron operaciones en las Bahamas y en la costa centroamericana, impidiendo el acceso hacia Honduras de los británicos. Tras siete años de hostilidades y el triunfo de los colonos norteamericanos se firmó el Tratado de Versalles en 1783 entre Gran Bretaña, Francia, España y los Estados Unidos. Además de reconocerse la integridad territorial e independencia del nuevo país, Inglaterra aceptaba el derecho de Francia a fortificar las plazas de San Pedro y Miquelon, en la entrada al Golfo de San Lorenzo, renunciaba a los establecimientos que tenía en las costas de Honduras y Nicaragua y cedía la Florida a España junto a la franja costera que llegaba hasta el Misisipi, mientras ésta devolvía a Francia la Luisiana Occidental. A raíz de dicho tratado, Gran Bretaña solo conservaba en América varias islas antillanas y Canadá.

Y en todo este convulso periodo histórico, coincidente con el proceso de reformas emprendido por la monarquía española, los ingenieros militares tuvieron especial protagonismo. Los cambios ya se habían iniciado modestamente en 1764, al recuperarse La Habana y Manila, cuando fueron enviados a la isla de Cuba los generales conde de Riela y Alejandro de O'Reilly, con objeto de reforzar el esquema defensivo de la isla, organizar las milicias y fijar un nuevo sistema fiscal. Su labor, que se extendió a Puerto Rico y Luisiana, incorporó propuestas para liberalizar el comercio antillano, fructificando en la creación de la intendencia de La Habana y en la reactivación de los astilleros habaneros. No obstante, el momento de apogeo del proceso reformista se desarrolló entre 1776 y 1786, siendo prueba de ello la creación del virreinato del Río de la Plata cuando se agudizaba el conflicto con Portugal sobre las tierras del Uruguay y cuando era preciso el control sobre las Malvinas y el Cabo de Hornos a fin de frenar a las potencias europeas en sus planes de expansión sobre el Pacífico. Coincidiendo con ello se creó la Comandancia General de las Provincias Internas del Norte de Nueva España, para coordinar la defensa y expansión de las provincias fronterizas a fin de contener a los ingleses y rusos. También se fue introduciendo un sistema de intendencias para organizar el territorio, lo que permitía subdividir cada virreinato en varias grandes provincias a fin de modernizar la administración y hacerla más eficaz. No obstante, una de las principales reformas fue la aprobación en octubre de 1778 del Reglamento de Libre Comercio entre España y las Indias mediante el que se autorizaba el contacto directo entre doce puertos peninsulares y veinticuatro americanos. Todo ello supuso un cambio sustancial en el sistema de comunicaciones y en las rutas marítimas, lo que se tradujo en la necesidad de establecer un nuevo esquema de defensa de los territorios españoles en América.

Desde mediados del siglo XVIII se habían establecido varias comandancias de ingenieros en el Nuevo Continente, siendo las más relevantes las de México, el Caribe y Perú. Con posterioridad y a raíz de los avances de los portugueses y los conflictos con la plaza de Sacramento, además de las citadas ansias expansionistas de las potencias europeas por el Pacífico, se crearon las del Río de la Plata y Chile. Dicha organización se consolidó a raíz de las ordenanzas militares de 1768, año en el que se designó Ingeniero General a Juan Martín Cermeño, quien desde hacía dos años era Comandante General e Inspector General de Fortificaciones del Reino. Estas ordenanzas procuraron organizar de forma más coherente el cuerpo de ingenieros y reducir a una sola normativa todas las instrucciones y reglamentos que se habían venido promulgando desde la primera ordenanza de dicho cuerpo, aparecida en julio de 1718. Entre los aspectos destacables de estas ordenanzas cabe señalar la limitación de la actividad de los ingenieros al ámbito de la fortificación, abandonando las obras civiles, si bien en ellas se señala la obligación de elaborar

planos de las plazas y sus entornos, de ocuparse de redactar minuciosos informes sobre los caminos que serían de utilidad para el tránsito de los ejércitos en caso de guerra y sobre las condiciones de la costa y de los puntos donde sería factible un desembarco. También tendrían que dar cuenta del vecindario, del número de casas de cada población, de las iglesias y conventos, de las tierras de labor, ganadería, ríos y bosques y de la ubicación de industrias y fábricas. La continua dedicación de los ingenieros al conocimiento y control del territorio americano daría lugar a extensos y pormenorizados textos como el titulado *Theatro de Operaciones*, elaborado por el conde Roncali sobre Puerto Cabello, el *Discurso* sobre La Habana de Silvestre Abarca, el *Plan de Defensa* de Cartagena de Indias redactado por Antonio Arévalo, autor de otro importante informe sobre el Darién, y el preparado por Juan de Dios González sobre Yucatán.

No obstante, su labor no se limitó a tomar nota de cuanto veían y creían de interés por su valor estratégico o militar. En varias ocasiones, como demuestra el trabajo desarrollado por Arévalo en el Darién y con posterioridad en la provincia de La Guajira en el noreste de la actual Colombia, algunos ingenieros llevaron a cabo, junto al estudio y mapeo del territorio, tareas de pacificación de las áreas y poblaciones sublevadas, labor en la que tuvieron que hacer gala más de sus dotes diplomáticas, que de sus habilidades militares. Por otra parte, debe recordarse que, frente a lo establecido en las ordenanzas, en las ciudades en las que radicaban las comandancias de ingenieros, muchos de estos profesionales proyectaron y dirigieron obras públicas y edificios civiles y religiosos. Es evidente que su sólida formación, de clara naturaleza científica, su cultura cosmopolita y su dominio de las técnicas constructivas garantizaban el éxito de las empresas que se les encomendaban. De ahí que las instituciones y los particulares les confiaran con frecuencia la elaboración de proyectos y la dirección de las obras. Quizás pudiera relacionarse con un intento por acabar con esta práctica la reorganización que se produce en el cuerpo de ingenieros en 1774, contra la que se manifestó el comandante general Pedro Martín Cermeño. En esa fecha el citado cuerpo fue dividido en tres ramos, cada uno de ellos con su director independiente. El ingeniero Silvestre Abarca dirigiría el ramo de Plazas y Fortificaciones del Reino. Por su parte Pedro Lucuce sería director del ramo de Academias Militares de Matemáticas de Barcelona, Orán, Ceuta y otras. Y Francisco Sabatini ocuparía la dirección del ramo de Caminos, Puentes, Edificios de Arquitectura Civil y Canales de Riego y Navegación. Tal división se mantendría hasta 1791 cuando Sabatini, tras el fallecimiento de Juan Caballero que había sustituido a Silvestre Abarca, muerto en 1784, logró la reunificación de los tres ramos bajo su mandato.

Fue también a partir de las ordenanzas de 1768 cuando se propició el paso de ingenieros a América. Hasta ese momento el número de estos profesionales que

llegaron al Nuevo Continente fueron escasos y pertenecían mayoritariamente a los puestos inferiores del escalafón, pues los de empleos superiores no estuvieron interesados en el traslado, al contar con esposa e hijos o tener problemas de salud que podían agravarse con las adversas condiciones ambientales de las plazas americanas. Además sus salarios eran bajos, no los percibían con regularidad y no eran tratados adecuadamente, menoscabándose en algunas ocasiones su autoridad. Al respecto de todo ello cabe señalar que solo se han podido contabilizar hasta 1720 un total de 13 ingenieros en tierras americanas y varios de ellos no eran españoles, predominando los franceses e italianos. La situación resultaba verdaderamente preocupante pues poblaciones de primera importancia como Cartagena de Indias o territorios tan amplios y necesitados de estar adecuadamente defendidos como Nueva España carecieron durante largos periodos de tiempo de ingenieros. Las aludidas ordenanzas fijaron un incentivo económico para los integrantes del cuerpo que pasaran a América, además de garantizarles un ascenso en el escalafón. Como contrapartida debían permanecer cinco años en el destino antes de solicitar su licencia o el retorno a la península, que no podría nunca efectuarse hasta que se hubiese incorporado al puesto su sustituto. Gracias a ello se produjo un notable incremento de los ingenieros que optaron por trasladarse a tierras americanas, si bien su distribución territorial no fue homogénea, resultando beneficiadas Nueva España, Nueva Granada y Cuba. Esta concentración resulta lógica si se tiene en cuenta que en aquellos momentos aún estaba vigente el sistema de flotas y que eran el Golfo de México y el Caribe las áreas nucleares del tráfico marítimo y de las comunicaciones entre la metrópoli y los territorios de ultramar. Por consiguiente, eran los puertos y plazas de esas áreas los que requerían mayor atención de los ingenieros a fin de contar con un eficiente sistema defensivo que pudiera repeler cualquier ataque.

Hasta tal punto puede apreciarse el incremento de ingenieros activos en tierras americanas a raíz de las mencionadas ordenanzas que Silvestre Abarca, quien había llegado a La Habana en 1763 como Jefe de la Dirección Subinspección de Ingenieros de la isla de Cuba para elaborar el plan de defensa de la ciudad que dio lugar a la construcción del imponente fuerte de San Carlos de la Cabaña, señala en un informe fechado en 1778 que en aquel momento había en América un total de cincuenta y siete ingenieros, lo que suponía casi un tercio del total de los que había en la metrópoli. Por ello proponía incrementar el número de los primeros en treinta y uno. A tal efecto elaboró un listado de los ingenieros ascendidos y que tendrían que pasar a distintas plazas y áreas de América, comprobándose que entre todas ellas resultaba beneficiada Nueva España. Con posterioridad el mismo Abarca reelaboraría su propuesta e incluso incrementaría el número de los ingenieros que precisaba la monarquía hispana hasta fijarlo en trescientos. De ellos ciento cuarenta y tres estarían adscritos al ramo de fortificaciones, treinta y ocho al de arquitectura

civil y nueve al ramo de academias. Estimaba necesarios para la correcta defensa del continente americano un total de ciento diez ingenieros.

A pesar del incremento conseguido, que nunca llegó a alcanzar el número máximo indicado, las labores a emprender por los ingenieros fueron tan numerosas y los lugares de actuación tan dispares y alejados que frecuentemente se recurrió a los ingenieros voluntarios y ayudantes. Estos procedían de otras ramas del ejército y para incorporarse debían haber realizado con aprovechamiento estudios de matemáticas en las academias militares. Aunque las ordenanzas indicaban que el cometido de estos voluntarios era suplir la falta de ingenieros en las expediciones, la realidad es que desarrollaron las más variadas tareas en los destinos americanos. No obstante, la situación mejoró durante el último tercio del siglo XVIII cuando estuvieron trabajando en América un grupo muy cualificado de ingenieros que en Nueva España alcanzó los sesenta y siete individuos, treinta y nueve en Nueva Granada, treinta y cinco en Cuba, veinticinco en Chile, en Argentina fueron veintitrés, en Guatemala catorce, diez en Filipinas y ocho en Florida.

Como ya se dijo, el Reglamento de Libre Comercio de 1778 produjo cambios estratégicos en los circuitos comerciales y marítimos y dejó a ciertas regiones marginadas, caso del istmo de Panamá, que hasta entonces había tenido un papel protagonista. La situación resultaba preocupante por cuanto los británicos se estaban adentrando por el Golfo de Honduras y la zona de Yucatán, lo que obligaba a prestar atención al sector. Estas circunstancias unidas a los problemas generales de la defensa de toda la América española propiciaron que el ingeniero Agustín Crame, quien había sido nombrado Visitador General de las Fortificaciones de América, elaborara lo que ha sido considerado como un *Plan de Defensa Continental*. Su trabajo partió de la elaboración de planos de las fortificaciones y del análisis de cada una de ellas dentro del sistema defensivo general. Este trabajo se desarrolló entre 1778 y 1779, fijando un plan defensivo para el área del Caribe y Centroamérica que le hizo inspeccionar y elaborar proyectos para Guayana, Margarita, Cumaná, La Guaira, Puerto Cabello, Cartagena de Indias, San Fernando de Omoa en Honduras, San Juan de Nicaragua, San Felipe de Bacalar en Yucatán, Campeche, Panamá y San Lorenzo del Chagre. Algunas de estas propuestas estarían relacionadas con su proyecto de abrir un canal en el istmo de Tehuantepec, sobre el que presentó un informe al virrey Bucareli. Por otra parte, en su esquema defensivo establecía que el control del Golfo de México y de la península de Yucatán era responsabilidad de la Nueva España, que también debía colaborar en la defensa de la fachada del continente hacia el Pacífico.

En aquellos momentos ya se habían superado los modelos franceses de fortificación establecidos por Vauban, existiendo otras referencias teóricas en el ámbito de la ingeniería, caso de Bernard Forest de Belidor, así como también se acudía en el

terreno de la arquitectura a las obras de Jacques François Blondel. En consecuencia se rechazaban los modelos o sistemas perfectos, dándose la supremacía a la adaptación al lugar, de igual manera que se trataba de combinar la utilidad con la nobleza de las formas y la coherencia entre las partes. Estos cambios también se manifestaron en la concepción y perfeccionamiento de las propias fortificaciones que debían entenderse en relación con su entorno. El propio Crame se interesó por analizar las redes viarias y los sistemas de comunicaciones en relación con el transporte de las riquezas que se originaban en cada uno de los virreinos. Por otra parte, su interés por las fortificaciones no se limitó a las del ámbito marítimo, sino que también se interesó por garantizar la defensa del territorio tierra adentro. Con este interés se han relacionado sus análisis y propuestas para las bocas del río San Juan y la región de Omoa en Honduras, para la zona del Bacalar en Yucatán, para la laguna de Términos en el golfo de Campeche, o de Perote en la ruta de Jalapa a Veracruz.

La estrategia militar de Crame se basaba en entorpecer y retrasar cuanto fuera posible cualquier ataque enemigo. De ahí que sus propuestas incorporasen todos los elementos defensivos que pudieran obstaculizar su avance y malograr la operación. Es el caso de las baterías, reductos, revellines y trincheras que son habituales en sus proyectos. Pero además, consideraba que para repeler adecuadamente un ataque cada una de las plazas debía contar con un plan de defensa secreto y perfectamente articulado. Parte sustancial del mismo eran las previsiones sobre el almacenamiento de equipos y víveres y sobre el alojamiento de las tropas. Tal despliegue de construcciones y de cautelas implicaba un desembolso considerable, lo que frenó su puesta en marcha. No obstante, también hay que considerar que poco pudo hacer Agustín Crame para materializar su plan defensivo, pues fallecería en 1779.

De todas las fortificaciones realizadas en tierras americanas por los ingenieros de Carlos III la más monumental y costosa se levantó en La Habana. Se trata del fuerte de San Carlos de la Cabaña proyectado y construido entre 1763 y 1774 bajo la dirección de Silvestre Abarca. Dicha fortaleza se situó en el cerro donde los ingleses dispusieron en 1762 las piezas de artillería con las que bombardearon la fortaleza de los Tres Reyes del Morro y la propia ciudad, obligándola a capitular. El diseño de Abarca es un excepcional ejemplo del abandono de los esquemas simétricos e ideales que propugnaban los tratados de fortificación para crear un amplio organismo de desarrollo lineal y quebrado que se adapta perfectamente a la topografía. Además, mediante caminos cubiertos enlazaba con el Morro, logrando así un frente defensivo continuo que ocupaba por completo uno de los frentes del estrecho acceso a la profunda bahía habanera. La fortaleza de la Cabaña está integrada por un baluarte central y dos medios baluartes de menor tamaño en los flancos, un camino cubierto y un foso tras los que se sitúan las tenazas, los cuarteles y la plaza de armas. La monumental portada de acceso, junto con la de la capilla,

son los únicos elementos de valores ornamentales de todo el conjunto, en donde triunfa la funcionalidad. Aun así, entre ambas portadas hay notorias diferencias, pues mientras la primera es de sobrias líneas, responde a un lenguaje clasicista y ofrece un alto contenido simbólico, la segunda es una composición más tradicional, de resabios barrocos y cierto aire popular. Tal disparidad se explica por ser la primera un diseño de Abarca, mientras la segunda se relaciona con el maestro alarife de origen gaditano Pedro de Medina, a quien también se atribuye la portada de la Casa de la Obra Pía, de la capital habanera. San Carlos de la Cabaña fue posteriormente completado con el fuerte de San Diego, que había proyectado Abarca pero que sería construido por Luis Huet. Se configuró con planta poligonal y se dotó de baluartes, dos medios baluartes y un revellín, siendo su función cubrir con su artillería los puntos que las restantes defensas no alcanzaban.



FIGURA 1
La Habana. Fuerte de San Carlos de la Cabaña

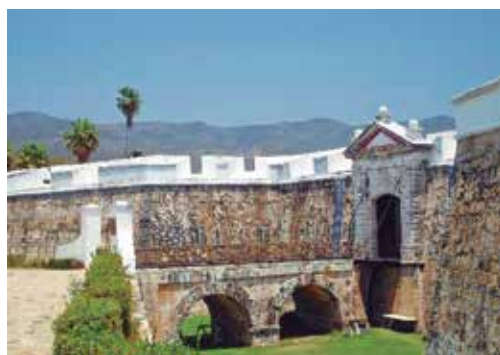


FIGURA 2
Acapulco. Fuerte de San Diego

Mucha menos entidad arquitectónica, tiene otro de los fuertes levantados en la América española durante la segunda mitad del XVIII, el de San Diego en Acapulco. Además de su importancia estratégica, la ciudad tuvo un especial valor para la monarquía hispana pues de allí partía y rendía viaje anualmente el Galeón de Manila o Nao de la China, que sirvió de nexo entre Nueva España y el Extremo Oriente a través de la capital filipina y que permitió el intercambio de los productos orientales y las mercaderías occidentales. Por esta razón el puerto de Acapulco sufrió diversos ataques piráticos, construyéndose para su protección a comienzos del siglo XVII el castillo de San Diego. Un fuerte terremoto producido en 1776 ocasionó graves daños a la población, el puerto y el castillo, por lo que el virrey Bucareli envió al ingeniero Miguel Costanzó a inspeccionar el estado en que se encontraban. Los desperfectos del fuerte eran considerables, decidiendo elaborar un proyecto para su reconstrucción, aunque perfeccionando la traza primitiva. Su

propuesta fue supervisada y aprobada por Silvestre Abarca, dirigiendo las obras a partir de 1778 el ingeniero Ramón Panón, quien procedió a regularizar el esquema pentagonal dotado de cinco baluartes. Se trata de una construcción que tuvo escasa utilidad, pues cuando se finalizó en 1783 ya estaba vigente la libertad de comercio que puso fin al sistema de flotas. Cuando poco después se creó la Real Compañía de Filipinas, se abandonó la ruta tradicional de comunicación con Manila a partir de Acapulco, estableciéndose otra nueva a través del Cabo de Buena Esperanza.

Una de las principales fortificaciones americanas de tiempos de Carlos III se debe al ingeniero Antonio Arévalo y se localiza en Bocachica, en la entrada a la amplia bahía de Cartagena de Indias. Es el fuerte de San Fernando, ubicado en el flanco meridional de la isla de Tierra Bomba, controlando el canal de acceso a la bahía exterior. En sus inmediaciones existió otro fuerte llamado de San Luis,



FIGURA 3
Cartagena de Indias.
Fuerte de San Fernando de Bocachica



FIGURA 4
Cartagena de Indias. Batería de San José



FIGURA 5
Cartagena de Indias.
Batería del Ángel San Rafael



FIGURA 6
San Juan de Puerto Rico.
Fuerte de San Cristóbal

destruido durante el ataque del barón de Pointis en 1697 y reconstruido entre 1719 y 1725, pero que fue definitivamente demolido por el almirante Vernon en su retirada, tras su frustrado asalto a la ciudad de Cartagena. La construcción del nuevo fuerte suscitó un amplio debate entre los ingenieros Ignacio de Sala y Juan Bautista Mac Evan en torno a cuál era el emplazamiento más adecuado para evitar el desembarco enemigo en Tierra Bomba. El primero defendía su construcción en un promontorio, mientras el segundo proponía ubicarlo a ras del mar. Tras el fallecimiento de Mac Evan y la renuncia de Sala, el proyecto, que fue modificado por el ingeniero Lorenzo Solís, recayó en Antonio Arévalo, quién elevó la altura de las cortinas y añadió dos baterías laterales, las denominadas de Santiago y San Francisco de Regis. La construcción del fuerte avanzando sobre el mar obligó a realizar una complicada cimentación, siendo sus detalles más atractivos su cortina circular y su clasicista portada de ingreso, ambas situadas en el frente marítimo. El fuerte de San Fernando, cuya construcción se finalizó en 1760, se halla enfrentado al fuerte-batería de San José, localizado en un islote próximo a la isla de Barú, en el otro flanco del canal de Bocachica. Para completar el sistema defensivo del acceso a la bahía cartagenera se levantaron las baterías de Santa Bárbara y del Ángel San Rafael, aquella emplazada junto al mar y ésta localizada sobre un cerro próximo, pero ambas comunicadas mediante un largo túnel que construyó Antonio Arévalo.

Otra de las plazas importantes del Caribe cuya fortificación se renovó en época de Carlos III fue San Juan, en la isla de Puerto Rico. Desde el siglo XVI la principal defensa de la ciudad fue el castillo de San Felipe del Morro, en cuya etapa inicial de construcción intervinieron los ingenieros Juan de Tejada y Bautista Antonelli, organizándolo en cuatro niveles diferentes y acomodando a las condiciones del terreno la teoría de las trazas ideales renacentistas. Las defensas del castillo se ampliaron desde finales del siglo XVII, efectuándose también diversas mejoras durante el XVIII. Entre éstas cabe destacar las realizadas por el ingeniero Tomás O'Daly a partir del plan que en 1765 había elaborado Alejandro de O'Reilly para mejorar las fortificaciones de la isla. Elemento destacado de dicho plan fue la construcción del castillo de San Cristóbal en un punto estratégico para controlar el frente de tierra. El ingeniero O'Daly lo concibió como una sucesión de avanzadas exteriores, incorporándole todos los elementos posibles a fin de garantizar los mecanismos defensivos más actualizados. Además de baluartes, revellines, dependencias para almacén y alojamiento de la guarnición, aljibey caminos cubiertos, levanta una muralla costera entre el revellín del Príncipe y el mar y transforma la batería de la Trinidad en una trinchera con foso y plataformas artilladas. La construcción se finalizó en 1772, aunque con posterioridad se llevaron a cabo reformas y mejoras.

A pesar de su escasa entidad, el fuerte de San Carlos de Barrancas en Pensacola merece ser citado entre las últimas obras americanas de los ingenieros de Carlos III

por estar asociado a uno de los grandes episodios bélicos de su reinado, aunque se finalizase después de fallecer el monarca. Como ya se dijo, Florida fue entregada a Inglaterra por el Tratado de París de 1762, lo que facilitó a los británicos un enclave en el Golfo de México para el control de las rutas de los navíos españoles, especialmente de la flota de Nueva España. Por eso no debe extrañar que aprovechando la situación de guerra entre los británicos y sus colonias rebeldes, España emprendiese una serie de campañas en la zona de Florida a fin de recuperar algunos puntos estratégicos. Una de ellos se centró en la ciudad de Pensacola, tomada por las tropas españolas mandadas por Bernardo de Gálvez el 10 de mayo de 1781. Cuando dos años más tarde el Tratado de Versalles devolvió Florida a la monarquía hispana se vio la necesidad de elaborar un eficaz plan de defensa para la ciudad, que se encomendó al ingeniero Joaquín de Peramas. Su proyecto era realmente ambicioso pues pretendía establecer una nueva plaza fuerte en la entrada de la bahía, cercana a una nueva fortificación, además de emplazar otros fuertes en puntos estratégicos. La propuesta fue revisada y parcialmente modificada por Gálvez, remitiéndose a Madrid, donde fue aprobada con los cambios ya introducidos. Hubo después intentos por sustituir el proyecto de Peramas que no prosperaron, pero si retrasaron el comienzo de las obras. Cuando el ingeniero ya había abandonado la zona se dio comienzo al fuerte, cuya construcción fue dirigida por el ingeniero Cayetano Paveto. En 1798, ante la amenaza de un posible ataque inglés que finalmente no se produjo, se aceleraron y concluyeron los trabajos. En sus líneas esenciales el proyecto de Peramas constaba de un edificio de planta cuadrada irregular y muros en talud que en tres de sus lados rodearía un foso, mientras el cuarto resultaría cubierto por el desnivel que lo separaba de una batería. En el centro de la construcción se situaría la plaza de armas con almacenes y alojamiento para la guarnición, que irían abovedados.

Estas fortificaciones y otras muchas no mencionadas ahora y que se levantaron en tierras americanas durante la segunda mitad del siglo XVIII, ponen de manifiesto el interés de la monarquía española por garantizar la seguridad de sus posesiones frente a los ataques de las potencias europeas. En esos momentos auténticos ejércitos nacionales protagonizaron los asaltos a puertos y plazas, sustituyendo a los periódicos asedios de piratas, corsarios, bucaneros, etc, que patrocinados por los mismos países habían caracterizado al periodo anterior. Para hacer frente a las amenazas o para reparar los daños ocasionados durante los enfrentamientos bélicos se contó con la labor de los ingenieros militares, quienes haciendo gala de su esmerada formación supieron acomodar a las posibilidades y características de los enclaves americanos las enseñanzas teóricas que habían recibido en sus años de estudio en las academias.

BIBLIOGRAFÍA

BLANES, Tamara: *Fortificaciones del Caribe*. La Habana, Letras Cubanas, 2001.

BONET CORREA, Antonio: *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*. Madrid, Turner, 1980.

CALDERÓN QUIJANO, José Antonio: *Las fortificaciones españolas en América y Filipinas*, Madrid, Mapfre, 1996.

CAPEL, Horacio, SÁNCHEZ, Joan Eugeni y MONCADA, Omar: *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Barcelona, Serbal/CSIC, 1988.

CRUZ FREIRE, Pedro: “Joaquín de Peramas. Un ingeniero militar en América”, en LÓPEZ CALDERON, Carme, FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, María Inmaculada (Coords.): *Barroco Iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Santiago de Compostela, Andavira, 2013.

GUTIÉRREZ, Ramón: *Fortificaciones en Iberoamérica*. Madrid, El Viso, 2005.

GUTIÉRREZ, Ramón y ESTERAS, Cristina: *Territorio y fortificación, Vauban, Fernández de Medrano, Ignacio de Sala y Félix Prosperi. Influencia en España y América*. Madrid, Tuero, 1992.

MARCO DORTA, Enrique: *Cartagena de Indias. Puerto y Plaza Fuerte*. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1988.

PAOLINI, Ramón: *El Caribe fortificado*. Bogotá, Escala, 1994.

SEGOVIA SALAS, Rodolfo: *Las fortificaciones de Cartagena de Indias. Estrategia e Historia*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.

VV. AA.: *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona, Universidad, 1983.

VV. AA.: *Puertos y fortificaciones en América y Filipinas*. Madrid, CEHOPU, 1985.

ZAPATERO, Juan Manuel: *La guerra del Caribe en el siglo XVIII*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1964.

-“La escuela de fortificación hispanoamericana”, *Revista Militar*, nº25, 1968.

PONENCIAS

SAN JORGE Y EL MITO. DE CAPADOCIA A CÁDIZ

ELENA SAINZ MAGAÑA
Universidad de Castilla-La Mancha

De vez en cuando suelo pintar un san Jorge matando el dragón, como una especie de exorcismo frente a los males interiores. Es mi forma de expresionismo. La razón, el análisis y la medida es la mejor arma que Minerva me suele dar para combatir tales Gorgonas, junto a la contemplación distanciada y cierto cinismo jocoso.

Esta frase, escrita por Guillermo Pérez Villalta en el catálogo de la Exposición *Pintura 2005-2008* de la Galería Soledad Lorenzo¹, me vino a la memoria cuando buscaba el tema para una conferencia que uniera Oriente y Occidente, pasado y presente, arte y vida. La imagen de san Jorge y el dragón ha sido un tema recurrente en la historia del arte y los pintores y escultores contemporáneos no pueden resistirse a su magnetismo. Guillermo Pérez Villalta, nacido en Tarifa en 1947 y Lita Mora en Cádiz, el año 1958, son dos de estos artistas actuales que, a lo largo de toda su trayectoria profesional, han reflejado el mito de la lucha del caballero y el dragón en numerosas ocasiones, ofreciendo versiones diversas y manifestando, en su evolución artística a lo largo de los años, sus peculiares maneras de interpretación.

De ambos artistas he seleccionado algunos cuadros para que sirvan de introducción y, sobre todo, para reflexionar sobre las mismas al final del texto. Obras de Guillermo Pérez Villalta son: *Cuadro votivo para un hecho prodigioso*, 1972 [fig.

1 PÉREZ VILLALTA, G., *Pintura 2005-2008. Catálogo Exposición*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 2008, p. 21.

1]; *Personaje matando a un dragón*, 1977 [fig. 2]; *Combate y destino*, 2001 [fig. 3]; *Paisajes imaginados con la muerte del dragón*, 2004 [fig. 4] y *Caballero y dragón*, 2010 [fig. 5]. Y de Lita Mora, *San Jorge*, 1985 [fig. 6]; *San Jorge y la princesa*, 2002 [fig. 7]; *La princesa y San Jorge I*, 2002 [fig. 8] y *La princesa y San Jorge II*, 2003 [fig. 9].

La imagen de la lucha del santo y el monstruo es el icono más habitual de la “historia” de san Jorge; es fácilmente reconocible y su repetición machacona a lo largo de los siglos... Pero, ¿por qué es tan importante este mito? ¿de dónde viene y adónde va? ¿por qué nunca ha dejado de representarse y nunca ha dejado de reinterpretarse?... Preguntas con múltiples respuestas que trataremos de desentrañar en esta ponencia.

Para ello me remontaré a los orígenes de la hagiografía de Jorge de Capadocia intentando comprender cómo “uno más” entre los santos va a trascender completa-



FIGURA 1

Guillermo Pérez Villalta, *Cuadro votivo para un hecho prodigioso*, 1972

mente la función de “intermediario”, de “taumaturgo”, de “milagrero”, de “protector o patrón”, en definitiva, de “dios menor” de la religión cristiana para convertirse en un símbolo y en un motivo recurrente en la cultura occidental. Y, ¿por qué no?, en un elemento icónico y simbólico tremendamente importante en nuestro país.

En san Jorge matando al dragón van a confluír creencias y exaltación de virtudes cristianas, mitos de lucha de origen pagano y ancestrales costumbres. Jorge no lucha contra un enemigo, sino contra un monstruo, un dragón. Y esto es lo que lo hace más sugestivo para los artistas. Lita Mora, ante la pregunta de porque ella pinta en numerosas ocasiones a san Jorge o san Miguel Arcángel y no a Santiago, por ejemplo, afirma lo siguiente: su rechazo a la lucha entre hombres y, sin embargo, su fascinación por un personaje que se enfrenta contra un monstruo inexistente al que se le pueden atribuir numerosas simbologías; incluso lo identifica con el héroe moderno *Superman*².

Pero esta imagen conocida y repetida del santo no siempre ha sido así. Del, ya de por sí, enredado panorama del santoral cristiano, san Jorge es, tal vez, uno de los santos de más enmarañada “historia”, entre otras cosas porque su historia es inexistente y su hagiografía tuvo una génesis difícil y un desarrollo complejo.

Sea como sea, Jorge pertenece al grupo de los primeros santos, los mártires de las persecuciones romanas que tuvieron su punto álgido entre finales del siglo I y el año 311, fecha en que se decretó el *Edicto de Tolerancia de Nicomedia* por el emperador Galerio. El cristianismo, desde muy pronto, tuvo necesidad de crear una nueva serie de personajes que acompañaran a Cristo y la Virgen en el nuevo *Olimpo* que se desarrolla a partir de la muerte de Cristo. *Los ángeles, los mártires y los santos substituyeron a los dioses menores de la religión pagana*³. Los mártires, santos venerados no por morir violentamente, sino por dar testimonio de su fe, serán los primeros de toda una serie de personajes que pasan -salvando las distancias- a reemplazar a los dioses menores de todas las religiones politeístas.

Algunos santos⁴ tuvieron una existencia histórica, otros son fruto de confusiones, creaciones, recreaciones o adaptaciones de mitos o leyendas. El culto y la repercusión que ejercieron sobre los fieles es lo que importa. De unos y otros se

2 MORA, L., *La alternativa actual (un estudio “contemporáneo” de las artes plásticas)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 200.

3 FULLATI GENÍS, O., *Valores y Narrativa. Axiología educativa de Occidente*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2005, p. 289.

4 Para los cristianos la veneración de los santos era uno de los elementos determinantes de la cultura religiosa, sobre todo de la fe popular. La Iglesia romana los irá insertando en un complejo sistema cultural y teológico que servirá para estructurar el año litúrgico. El culto a los santos dará lugar a fiestas laborales, rituales, manifestaciones artísticas, peregrinaciones, supersticiones...y muchas cosas más.

fueron gestando relatos: *vitae, passio...*⁵ que, con el paso del tiempo y las diferentes versiones, se enriquecieron hasta incluir las fábulas más extravagantes. Y es en estas fuentes donde los artistas van a beber para inspirarse en sus representaciones.

San Jorge no existió. El bolandista Hippolite Delehaye en *Les légendes grecques des saints militaires*⁶ afirma lo siguiente: *Si nous n'avions donc pour nous renseigner sur S. George que les récit des hagiographes, le grand martyr de l'église grecque devrait cesser d'être pour nous un personnage historique...* Pero esto no debe importarnos, lo que verdaderamente interesa es el impacto que ha tenido san Jorge en el culto, las costumbres y el arte.

De todas formas, desde aquellos lejanos tiempos en los que el cristianismo creaba a sus primeros santos, el culto de san Jorge está atestiguado y, el propio Delehaye continúa la frase, antes citada, diciendo: *Mais on peut faire valoir, pour établir son existence avec beaucoup de probabilité, la preuve d'un culte traditionnel remontant à une époque où il ne suffisait généralement pas d'une simple légende pour créer un sanctuaire*⁷. Y son las referencias a un santuario que albergaba los “restos” del santo las únicas pistas “históricas” que podemos rastrear sobre su existencia. Franz-Valery Cumont y otros muchos autores⁸ están de acuerdo en constatar que en Lydda (nombre griego de la ciudad de Lod)⁹, una pequeña villa a 10 millas de Yaffá en el camino de Jerusalén, existía un santuario que albergaba la tumba de san Jorge desde lejanos tiempos. Los documentos no permiten remontarse a los orígenes de este santuario, pero su celebridad fue tan temprana que incita a creer que se elevaría sobre la tumba de un mártir local cuyas Actas nunca se escribieron o cayeron muy pronto en el olvido, si es que las hubo¹⁰. Theodosius Perigeta, escribió en *De situ terrae sanctae*, hacia el año 530, lo siguiente: *De Emmau usque in Diospolim milia XII, ubi S. Giorgius martyrizatus est; ibi et corpus eius et multa mirabilia fiunt*¹¹,

5 Sobre estas fuentes primitivas derivadas del culto a los mártires y destinadas al ritual litúrgico y la devoción, ver TESTINI, P., *Archeologia cristiana*, Bari, Ediplugia, 1980, pp.15-36.

6 DELEHAYE, H., *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris, Librerie Alphonse Picard et fils, 1905. El texto dedicado a san Jorge ocupa las páginas 45-76 del capítulo III.

7 *Ibidem*, p. 70.

8 Cfr. CUMONT, F., “La plus ancienne légende de saint Georges”, *Revue de l'histoire des religions*, 1936, vol. III, p. 4-41.

9 Lydda aparece ya citada en textos bíblicos como en Esdrás 2, 33, Nehemías 7, 37 y 11,35 y Hechos de los Apóstoles. 9, 31-35 (Cfr. HAAG, H., BORN, A. Y AUSEJO, S., *Diccionario de la Biblia*, Madrid, Herder, 1985, p. 1106). En el año 200 Septimio Severo elevó el lugar a categoría de ciudad, rebautizándola como “Colonia Santa Severa Septimia Diospolis” y a partir de entonces fue nombrada como Dióspolis (Ciudad de los dioses). En el siglo VI era conocida como “Georgiopolis”, haciendo referencia a la tumba de san Jorge.

10 Cfr. DELEHAYE, H., *Les legendes...*op. cit., p. 70.

11 GEYER, P. (ed.), *Itineraria Hierosolymitana*, en *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, Viena, Austrian Academy of Sciences, 1898, vol. XXXIX, p. 139.



FIGURA 6
Lita Mora, *San Jorge*, 1985

confirmando que el culto era un hecho completamente establecido. El santuario fue muy famoso durante la Baja Antigüedad y el Medioevo; arrasado, en el año 1010, por orden del califa fatimí al-Hakim, fue reconstruido por los cristianos y nuevamente arruinado por los musulmanes a la llegada de los cruzados. Con el triunfo cristiano se rehízo con magnificencia para ser, de nuevo, destruido en 1291. Aún se

conservan las ruinas sobre las que se edificó una iglesia¹² que sigue siendo lugar de peregrinaje para visitar la tumba del santo¹³, sobre todo por los cristianos ortodoxos, aunque también por los musulmanes¹⁴. Además de Theodosius Perigeta, los relatos de los antiguos peregrinos desde el siglo IV al VIII como Antonino, y Arculfo, entre otros, hablan de Lydda o Diospolis como el asiento de la veneración de San Jorge, y como el lugar de descanso de sus restos¹⁵.

Numerosas iglesias y monasterios se dedicaron a san Jorge ya desde el siglo IV. En Zoraba (Siria), un manuscrito data la construcción de una iglesia sobre un templo pagano en el año 515 en la que Juan, hijo de Niómedes, instaló algunos restos de san Jorge. Delehaye propone dos posibilidades: o bien trasladó algunos huesos desde Lydda o bien encontró un cuerpo y consideró que sería el del santo¹⁶. Lo que sí es importante es que ya tenemos un segundo dato de reliquias “verdaderas” de san Jorge; algo lógico ante el hecho de que la zona donde se encontraba la ciudad de Lydda sufrió en el siglo VII la invasión persa y, poco después, la musulmana. Y la historia no termina ahí. En el siglo VI, Gregorio de Tours, en su obra *Septem libri Miraculorum*, habla de traslados de reliquias a Limoges y a Tours¹⁷. En el siglo VIII, el papa de origen griego Zacarías, hizo trasladar la reliquia de la cabeza del santo a Roma para colocarla en la vieja iglesia dedicada a san Sebastián que, a partir de entonces, pasó a denominarse San Giorgio in Velabro.

Las cruzadas proporcionaron a Occidente un gran aporte de reliquias de santos de la zona de Tierra Santa que eran usadas como regalos diplomáticos, traídas por los cruzados a su vuelta o, simplemente, fruto de mercadeo. Podríamos mencionar numerosísimos ejemplos de ese movimiento de reliquias que no cesó desde la

12 La iglesia actual fue construida en 1873, bajo el gobierno del imperio otomano por los griegos ortodoxos, y comparte espacio con la mezquita de El-Khidr. Cfr. BALDI, D., *Guida di Terra Santa*, Gerusalemme, Edizioni Custodia di Terra Santa, 1963, p. 355.

13 A partir de la peregrinación a Tierra Santa de santa Elena, madre de Constantino, los viajes a los Santos Lugares adquirieron un enorme auge. Los peregrinos, después de desembarcar en el puerto de Yaffa y, camino de Jerusalén para cumplir con su obligación de honrar los lugares cristológicos, pasaban por Lydda para venerar las reliquias de san Jorge.

14 San Jorge es uno de esos personajes que, por fuerza del sincretismo religioso y cultural, pasó a integrarse en la religiosidad islámica, identificado su personalidad con la de Al-Khidr (etimológicamente, *El Que Verdece*), siendo considerado como un profeta. En 728 el poeta Wahb ibn Munabbih narró su *Passio*, basándose en las leyendas más antiguas. Su importancia es tal en la religiosidad popular islámica que una mezquita en Alepo se precia de tener sus restos. (Cfr. VIDA, L. della, “Leggende agiografiche cristiane nell' Islam”, en *L'Oriente Cristiano nella Storia della Civiltà*, Roma, Accademia dei Lincei, 1964, pp. 139-151.

15 GEYER, P., *Itineraria...* op. cit., pp. 176, 288.

16 DELEHAYE, H., *Les legendes...* op. cit., p. 48

17 GREGORIUS TURONENSIS, *Miraculorum liber I*, 101, en *Opera omnia, Patrologia Latina* (1968), vol. 71, cols. 792-793.

baja Antigüedad, pero nos limitaremos a citar únicamente un caso español, las dos falanges de un dedo¹⁸ del santo que custodía la iglesia de san Jorge de Alcoy y que, provenientes del relicario general de la Catedral de Valencia, llegaron a la villa alicantina el 22 de abril de 1832.

Iglesias y monasterios bajo la advocación de san Jorge proliferaron en Palestina, Egipto, Tesalónica, Etiopía...¹⁹. En paralelo, la fama y el culto del santo militar habían llegado a Constantinopla, donde algunos autores los remontan -un poco aventuradamente- a la época de Constantino. Raimon Janin apunta que, por las Actas de los Concilios, tenemos noticia de un monasterio dedicado a san Jorge en el año 518 y estudia once iglesias bajo su advocación, destacando la de san Jorge de Maganes, un gran monasterio en la punta del Serrallo que incitó a que los cruzados renombraran al mar de Mármara como Brazo de san Jorge²⁰.

Pero este culto oriental llegó muy pronto a Occidente. En el siglo VI, Venancio Fortunato en su *Miscellania* o *Carmina* menciona una basílica dedicada a san Jorge en Maguncia²¹ y enseguida encontramos testimonios de su culto en Galia, Italia, Escocia y, sobre todo, Inglaterra²²... Ello viene a contradecir la extendida teoría de que san Jorge y su culto llegaron a Occidente de mano de las cruzadas, ya que muchas iglesias tenían su nombre antes del siglo XII, aunque sí es cierto que su fama llegó al punto álgido en esta época.

Un elemento de primer orden para la expansión del culto de san Jorge en Occidente fue la difusión de *La leyenda dorada*²³, escrita en latín en 1264 por el dominico genovés Santiago de la Vorágine. La obra tuvo una acogida extraordinaria y la historia de san Jorge, narrada en el capítulo LVIII, se conoció a través de las

18 Actualmente conservadas en un relicario neogótico de finales del siglo XIX perteneciente al legado de D^a Dolores Mataix Giner.

19 Ver todos los aspectos referentes al culto, sobre todo a la expansión de la advocación, así como a la iconografía de san Jorge en BALDONI, D., "Giorgio, santo, martire", en *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Pontificia Università Lateranense, 1961-2000, vol. VI, pp. 517-520; LABATE, A., *Jorge*, en LEONARDI, C., RICARDI, A., ZARRI, G., *Diccionario de los santos*, Madrid, San Pablo, 1998, vol. II, pp.1207-1209; RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1958, vol. III-2, p. 571-579; CORTÉS ARRESE, M., "Imagen de san Jorge en el arte Bizantino", en *Actas de las VIII jornadas sobre Bizancio*, 1993, pp. 247-259.

20 JANIN, R., "Les églises byzantines des saints militaires (Constantinople e banlieure)", *Échos d'Orient*, 1934. vol. 33, n^o 174, pp. 163-180.

21 VENANCIO FORTUNATO, *Miscellanea II*, 16. *Patrología Latina*, 88, 107.

22 Probablemente san Jorge fue conocido en Inglaterra ya a principios del siglo VIII y cuando Ricardo Corazón de León acudió con sus huestes a Palestina a partir del año 1191 hizo del santo el protector de su ejército. En 1222, en el Sínodo de Oxford se estableció la celebración de la fiesta de san Jorge el 23 de abril y desde el siglo XIV el santo es patrón de Inglaterra.

23 VORÁGINE, S. de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982, 2 vol. La *Legenda Aurea* (Leyenda Dorada) fue conocida, en principio, como *Legenda Sanctorum* (Lecturas sobre los Santos). El capítulo dedicado a san Jorge ocupa las páginas 248-253 del 2^o volumen.

numerosas reproducciones del manuscrito. Precisamente este texto recoge la tradición que narraba la milagrosa intervención de san Jorge en la conquista de Jerusalén el 15 de julio de 1099²⁴, lo que determinó que se constituyera en el protector de los cruzados. Fue este un hecho capital para su fama y Jorge, en su imagen de *miles Christi*, pasó a convertirse en patrón de caballeros y en protector de algunas órdenes militares como la Sagrada Orden Militar Constantiniana de San Jorge²⁵, la de San Jorge de Alfama, posteriormente incorporada a la Orden de Montesa o la inglesa Orden de la Jarretera, fundada por Eduardo III en 1348 por referirnos solamente a algunas que tuvieron su origen en la Edad Media²⁶.

A la expansión del culto a San Jorge en Occidente contribuyó en gran manera su “intervención” en ayuda de las huestes cristianas en numerosos hechos bélicos²⁷, sobre todo y, desde fechas muy tempranas, en España. En el año de 1191 el santo se había constituido en protector de Inglaterra, pero 95 años antes San Jorge “participó” junto a Pedro I en la batalla de Alcoraz en 1096²⁸, lo que determinó la toma de Huesca. A Jaime I de Aragón lo acompañó en las campañas de Mallorca en 1229 y de Valencia en 1237, en la que tuvo lugar la famosa batalla del Puig²⁹. La alicantina ciudad de Alcoy celebra sus fiestas de Moros y Cristianos conmemorando una batalla en las que las huestes cristianas vencieron a los musulmanes acaudillados por Al Azraq en el año 1276 gracias a la aparición de san Jorge. Aún más interesantes resultan los festejos del día 23 de abril en Cáceres en los que se celebra -con una escenografía impresionante de guerreros y dragones- el triunfo de Alfonso IX sobre

24 *Ibidem*, p. 253.

25 Aunque fue fundada por Isaac II Ángelo en 1190, recibe el nombre de Constantiniana porque una leyenda remonta su fundación a los tiempos de Constantino.

26 A partir del siglo XVIII se abre un nuevo periodo en el que se refundan o fundan nuevas órdenes con el nombre de san Jorge, aunque en general, tuvieron ya un carácter nobiliario o para recompensar gestas militares.

27 La intervención de san Jorge en acontecimientos militares se detecta en todo tiempo. Phillippe Gabet recoge el testimonio de un soldado británico que afirmaba haber visto a san Jorge atacar a los alemanes en la batalla del Marne. (GABET, P., “Santiago Matamoros et ses doublets”, en *Mytologie Française*, 155, 1989, p. 35).

28 Para celebrar esta batalla, la Real y Militar compañía de San Jorge, creada por Jaime I en 1225, encargó a Jerónimo Martínez el *Retablo de San Jorge*, fechado en 1525. En una de las escenas se representa a Pedro I recibiendo el escudo con el blasón de san Jorge (cruz roja sobre fondo blanco), identificado con la enseña de Aragón. Actualmente el retablo se encuentra en la iglesia de la Merced de Teruel.

29 Tal vez la obra de arte que mejor conmemora esta batalla y que con mayor hincapié ensalza la figura de san Jorge en la consecución de la victoria es el *Retablo del Centenar de la Ploma*, atribuido al pintor alemán Marçal de Sax y ejecutado entre 1410-20. En la actualidad se exhibe en el museo londinense *Victoria and Albert*.

los musulmanes en 1229³⁰. La batalla no se hubiera ganado sin la “intervención” de san Jorge que venció al dragón, aliado de los infieles que, al final de la celebración, muere quemado.

Muchos otros hechos milagrosos en numerosas localidades se atribuyen a san Jorge y, al final de la Edad Media, era ya patrón de numerosos reinos, ciudades y casas nobles. Era invocado contra las serpientes venenosas, la peste, la lepra y la sífilis y llegó a ser venerado en el grupo de los *catorce santos auxiliares*³¹, solicitado para la protección de los animales domésticos.

Si los santos existen por la difusión de su culto, por sus milagros, por sus viajes de ida y vuelta al cielo y por sus intervenciones entre los humanos, san Jorge es uno de los más importantes. Pero, repetimos, Jorge de Capadocia no existió. Incluso se pone en duda a quien nos referimos cuando hablamos de él. Ha sido identificado con el mártir anónimo -al que luego se llamó Juan- del que habla el historiador Eusebio de Cesarea en el siglo IV, martirizado por el pequeño delito de haber rasgado en Nicomedia el Edicto de Galerio contra los cristianos³². También se le ha confundido con un Jorge procedente de Capadocia que fue obispo arriano de Alejandría, ciudad en la que fue masacrado por una muchedumbre enfurecida el año 361, siendo emperador Juliano³³. Y, por último, una tercera vía lo reconoce en otro santo, san Helpidio, simplemente porque su fiesta se celebra el 23 de abril³⁴.

No es el caso de buscar hechos históricos ni de rastrear las huellas de nuestro san Jorge. Mucho más importante es definir cómo y cuando surgió la leyenda. Hippolite Delehaye (1859-1941) en su, ya citada y muy crítica, obra *Les légendes grecques des saints militaires*, desmenuza las fuentes de las que bebieron los hagiógrafos y analiza todos aquellos documentos más antiguos que fueron gestando la historia.

Los primeros relatos sobre el martirio, milagros y muerte de san Jorge se fueron elaborando entre los siglos IV y V y la primera recopilación sería, seguramente,

30 La batalla se produjo como venganza por la ignominiosa derrota y consecuente masacre que Yacub Yusuf había realizado sobre los 40 fratres que defendían la ciudad en el año 1174.

31 En la Edad Media la devoción a los santos aumentó considerablemente y los mismos se fueron “especializando” y convirtiéndose en protectores contra las enfermedades, las tormentas, las malas cosechas o la muerte. Aunque cada uno de los *catorce santos auxiliares* celebra su fiesta en un día diferente, partir del siglo XIV se propagó en Europa la costumbre de reunirlos en las plegarias e invocarlos en las grandes calamidades; la unificación de la festividad surgió en Alemania y proviene de un culto anterior otorgado a cinco de ellos de forma conjunta: Blas, Jorge, Cristóbal, Pantaleón y Acacio. En 1448 se consagró una basílica a los catorce y algunos misales de los siglos posteriores contienen una liturgia especial en su honor.

32 Dante Balboni juzga que la profesión militar de san Jorge puede venir por esta confusión (BALBONI, D., “Giorgio... op. cit., col. 516).

33 AJA SÁNCHEZ, J. R., “El linchamiento del obispo Jorge y la violencia religiosa tardorromana”, *Antigüedad y cristianismo*, VIII, Murcia, Universidad de Murcia, 1991, pp. 111-136.

34 DELEHAYE, H., *Les légendes...op. cit.*, pp. 71-73

la *Passio Georgii*, redactada en el siglo V y “compuesta” por Pasicrate -servidor de Jorge-. Los textos en griego contenidos en el palimpsesto 954 de la Biblioteca de Viena son muy fragmentarios, pero gracias a traducciones latinas posteriores³⁵ podemos hacernos una idea del texto³⁶.

Según este relato, totalmente legendario, Jorge era un oficial cristiano del ejército romano, originario de Capadocia. Daciano, emperador de los persas, convocó por un edicto a 72 reyes paganos y amenazó a los cristianos con grandes tormentos. Jorge, ante esto, llegó a la corte, distribuyó entre los pobres sus bienes y confesó su fe cristiana. El rey le conminó a adorar a los dioses y, ante su negativa, fue cruelmente castigado: suspendido, desgarrado, obligado a meter los pies en zapatos con clavos, martilleado en la cabeza hasta hacer salir los sesos y sometido a otros tormentos que soportó con gran entereza. Tras esta demostración de fe fue encerrado en una prisión donde el Señor se le apareció para reconfortarle y le comunicó que su martirio duraría siete años. Los tormentos no le harían ningún daño, moriría tres veces (fragmentado su cuerpo en diez partes con una rueda dentada, cortado en dos y arrojado a una caldera con plomo ardiente y, por tercera y última vez, desgarrado y su cuerpo expuesto a los pájaros de presa) para resucitar tres veces a lo largo de esos años. Durante todo este tiempo, el santo realizaría prodigios sin fin ante el emperador y los 72 reyes, ganando nuevos cristianos con su ejemplo. En el intermedio pasó por las pruebas del mago Atanasio, cuya brujería venció con su fe. Finalmente logró la conversión de la princesa Alejandra. Tras un último engaño al rey en el que el santo se compromete a adorar a los dioses paganos y en lugar de ello destruye los ídolos con su aliento, el emperador le condenó a muerte. Llevado al lugar, “Puerta de hierro”, pidió a los verdugos tiempo para rezar y solicitó que el fuego del cielo devorara al emperador y a los 72 reyes. Fue escuchado y murieron todos los paganos. Luego rogó al cielo por los fieles y se le garantizó que quienes veneraran las reliquias de sus vestidos serían salvados de toda necesidad. Finalmente, él mismo solicitó al verdugo que cumpliera su obligación y murió decapitado³⁷.

Este relato, conocido sobre todo por versiones latinas y coptas, sería el primero de una larga serie, también analizada por Hippolito Delehaye que se detiene, particularmente, en un texto datado en 916 y conocido como el Manuscrito 1660 del Vaticano (folios 272-288)³⁸, sobre todo por las variantes que ofrece sobre el

35 Recogidas en *Bibliotheca hagiographica latina*, nº 3363-3383.

36 La *Passio* se enriqueció con nueve redacciones posteriores de la misma y otros relatos y fue traducida, además de al latín, al copto, al armenio, al etiope o al árabe.

37 Cfr: DELEHAYE, H., *Les legendes...* op. cit., pp. 50-55.

38 El texto griego es inédito, pero existe una traducción latina en la recopilación de Lippomano recogida en las *Vitae SS Patrum*, t. 1 (Roma, 1959) fol. 123v-127v. (DELEHAYE, H., *Les legendes...* op. cit., p. 56).

anterior. En esta versión se trata de conseguir una mayor verosimilitud histórica: Daciano y los 72 reyes paganos son sustituidos por el emperador romano Diocleciano y el hagiógrafo sólo hace morir al santo una vez; las tres anteriores son sustituidas por curaciones milagrosas. Delehaye revisa muchas más versiones, todas ellas griegas y datadas en la Edad Media, que ofrecen variaciones sobre el mismo tema de la prisión, tormento y muerte del santo y que se recogerán en el *Menologio* de Metafraste, redactado en torno al año 964, entre otros.

Los primeros años de Jorge y su juventud, es decir, su vida antes de la pasión, con detalles sobre el origen de su familia, van a dar lugar a la *Vita* de san Jorge que existe bajo diferentes formas. La más importante, parece ser, según Delehaye³⁹, la contenida en el Manuscrito de París nº 1534. A partir de esta fuente podemos conocer que, por aquella época, vivía en Armenia un senador pagano de nombre Gerontius, originario de Capadocia y con el grado de general, su esposa, Policronia, era cristiana. De ellos nacerá Jorge, criado en la fe de Cristo por su madre; el joven acabará convirtiendo a su padre y destruyendo los ídolos paganos de los templos, matando a los sacerdotes y distribuyendo numerosas limosnas a los pobres. Ante esto, fue denunciado por Silvano y aquí acaba el relato juvenil de Jorge para enlazar con su detención, pasión y muerte.

Con unas y otras versiones se va a ir configurando la vida y muerte del santo con toda suerte de detalles, dando origen a narraciones inverosímiles aunque llenas de belleza⁴⁰. Pero, como podemos apreciar, en ninguno de estos relatos antiguos aparece la escena más conocida del santo matando al dragón.

Hasta aquí la *Vita* y la *Passio* de san Jorge responden, perfectamente, a las de un mártir prototípico. La historia de Jorge, durante los siglos de la Alta Antigüedad y los primeros de la Edad Media es consecuente con las premisas que la Iglesia había propuesto en los primeros siglos del cristianismo: el cristiano como nuevo Cristo que pone la otra mejilla y acepta orgulloso el martirio⁴¹. En las *Vitae* primitivas el mártir era el héroe; había en ellas una gradual oposición -en su mayor parte dialéctica- entre los perseguidores y los mártires, dando lugar a un *pathos* creciente: detención, interrogatorio, martirio.

39 *Ibidem*, p. 66.

40 Hipollite Delehaye singulariza, entre todas, la primera versión: *...et que la légende de Georges la moins étrange vaut exactement, au point de vue de l'histoire, la première de toutes, que surpasse en extravagante tout ce que les hagiographes ont imaginé de plus hardi et que a su place menquée à côté des fantastiques recits des Mille et une Nuit.* (*Ibidem*, p. 69).

41 En las *Actas de los mártires* de esa época, en las de Maximiliano o en actas falsas del centurión Marcelo aparecen ejemplos de soldados que se oponían al servicio militar romano por razones de conciencia.

Pero, muy pronto, esto tenía que cambiar. Los tiempos de las persecuciones acabaron con el Edicto de Milán. A los santos-mártires seguirán los santos-confesores⁴² que se convierten, así, en los nuevos héroes de las *Vitae*. ¿Cómo se consigue ahora el *pathos*?, lógicamente en la oposición pecado/virtud, mundo/vida monacal, tierra/cielo, fealdad/belleza. El camino hacia la perfección se transita por sendas cuajadas de *miracula*, equivalentes a los *prodigia* de los antiguos héroes paganos. Con el nuevo santo se propone un sistema de valores inalcanzables al vulgar humano pero que sólo algunos consiguen con ayuda divina⁴³. Aquí estaría el germen de los “santos-héroes” de la épica medieval. Los santos-héroes triunfarán en la devoción y en el imaginario del Medievo pues responden al cambio, con respecto a las relaciones cristianismo-violencia, que se manifestó en el seno de la Iglesia a partir de Constantino. Surge una nueva “era”⁴⁴ en la que la justificación de la violencia tendrá su momento álgido en los siglos de las cruzadas y del surgimiento y desarrollo de las órdenes militares. El cristiano no tiene ya que poner “la otra mejilla”, sino que debe luchar contra la herejía, contra el infiel, dado que el emperador es cristiano y, por tanto, las guerras son santas. A partir de entonces no sólo los emperadores y los ejércitos defendieron la fe, sino que también los santos “tomaron las armas”⁴⁵. En esta segunda etapa de las relaciones religión-violencia es cuando se van a configurar modelos iconográficos que ya no se abandonarán y que, fundamentalmente, basculan entre la figura del guerrero a pie, vestido y armado militarmente y la del caballero sobre su caballo⁴⁶. Y aquí entraría san Jorge en su nueva faceta de santo-héroe, de caballero militar que lucha contra el enemigo y libera a los débiles. Jorge, con ayuda divina (Cristo se le aparece, realiza milagros y prodigios...), se convierte

42 Confesores, pues con su vida ejemplar “confiesan”, dan testimonio de su fe, como antes lo habían hecho los mártires con su pasión y muerte.

43 Serafín Bodelón apunta que estos aspectos del futuro héroe medieval se encuentran ya perfilados en ciertos rasgos utópicos de las *Vidas de Santos* como las de Venancio Fortunato (BODELÓN, S., “Venancio Fortunato y las letras en el Medievo y el Humanismo”, en *Tiempo y sociedad*, 13, 2013-14, p. 111).

44 El término “era”, según el teólogo Marie-Dominique Chenu, no quiere designar un periodo histórico sino un tiempo en que, bajo la influencia primera de los actos de Constantino se desarrolló, y luego se fijó por largos siglos, un complejo mental e institucional en las estructuras, en el comportamiento, y hasta en la espiritualidad de la Iglesia; y no sólo de hecho, sino como un ideal. (CHENU, M. D., *El Evangelio en el tiempo*, Barcelona, Estela, 1966, p. 14).

45 Cfr. SAINZ MAGAÑA, E., “Dios y la guerra. Los santos que tomaron las armas”, en *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, C.S.I.C., 2009, pp. 75-86.

46 Los santos guerreros proliferaron en el arte copto y bizantino; destaquemos, entre otros a Mauricio, Teodoro, Menas o Calístrato. Son muy comunes los iconos de dos santos a caballo como es el caso de san Sergio y san Baco o de san Boris y san Gleb. Después de la revolución iconoclasta se convertirán en iconos y, en numerosos casos, en santos protectores de las batallas basándose en las leyendas de sus apariciones milagrosas en las batallas, como ocurrirá después con Santiago y san Jorge.

en el héroe por excelencia, en modelo de caballeros cristianos. Con ello, en san Jorge se resaltarán el aspecto guerrero y se afianzará su éxito iconográfico como matador de dragones en la Edad Media y en todo tiempo posterior.

En la iconografía oriental la imagen de san Jorge como guerrero, representado joven, a pie o a caballo, con o sin el monstruo y con los atributos militares: coraza y espada o arco, aparece muy tempranamente. Está atestiguada en el siglo VII en Turquía⁴⁷. Desde el siglo X, en las pinturas rupestres de Capadocia, surgen numerosas representaciones de san Jorge montado en un caballo blanco armado de una lanza o una espada, vestido con un manto, la mayoría de las veces rojo, flotando detrás de él⁴⁸.

En Occidente los primeros testimonios iconográficos hay que buscarlos en torno al siglo XII, por ejemplo en las miniaturas del Martirologio de Zwiefalten (ca. 1130), en el tímpano de la catedral de Ferrara (1155) o en un relieve de la catedral de Trani (1179).

La fama de san Jorge como matador de dragones aumentó extraordinariamente en toda Europa con la difusión de *La leyenda dorada* que contribuyó a popularizar la escena de la salvación de la princesa. El relato sobre la vida del santo comienza en esta obra, precisamente, por la descripción de este pasaje⁴⁹. El autor cuenta, con toda suerte de detalles, la llegada del héroe a la ciudad de Silca, en Libia y la trágica historia de la princesa condenada a ser devorada por un dragón. El santo, después de encomendarse a Dios, hirió al dragón y lo llevó como un perrillo, atado con el cinturón de la princesa, a la ciudad; allí conminó al rey y a sus súbditos a que se convirtieran y bautizaran y, una vez realizado esto, desenvainó su espada y mató al dragón. Jorge no aceptó las grandes riquezas que el rey le ofrecía y, a cambio de su hazaña, hizo al monarca cuatro recomendaciones: que protegiera los templos en todo su reino, que tuviera mucho respeto a los sacerdotes, que asistiese diligentemente a los oficios divinos y que fuese muy generoso con los pobres. El rey construyó una iglesia dedicada a Santa María y san Jorge, a cuyo pie empezó a fluir una fuente milagrosa⁵⁰.

Tras una minuciosa descripción en la que Jorge se comporta como un verdadero héroe cristiano, el narrador relata como el santo, afligido por las matanzas de

47 BINI, D. (ed.), *Preghiera alla Vergine, Passio sancti Georgii, Passio sanctae Margaretae*, Milano, Y. Press, 2004 (Col. I Tesori delle Biblioteche Italiane), p. 50.

48 SAUCEAU, P. y A., "Les chevaux colorés L'Apocalips. II. Commentaires, iconographie et légendes de l'Antiquité au Moyen Age", *Revue d'Histoire des Religions*, tomo 212, nº 4 (1995), p. 387.

49 VORÁGINE, S. de la, *La leyenda...op. cit.*, pp. 248-250.

50 Tal vez uno de los artistas que mejor representa el relato recogido por la Leyenda Dorada es Vittore Carpaccio en los tres grandes lienzos del ciclo de san Jorge para la iglesia de san Giorgio degli Schiavone en Venecia. Realizados entre 1502 y 1507, representan la lucha con el monstruo, el triunfo del santo y el bautismo de los habitantes de la ciudad.

cristianos que efectuaban los emperadores Diocleciano y Maximiano, renunció a su brillante carrera militar y, tras repartir sus bienes a los pobres, se dedicó a predicar. A partir de aquí comienza el relato de su prisión, martirio y muerte a manos del gobernador Daciano, siguiendo más o menos las pautas de las *Passio* antiguas.

La figura de Jorge matando al dragón se hizo tan popular que, por ejemplo, en una obra de fecha contemporánea a *la Leyenda Dorada*, el manuscrito 1853 de la Biblioteca Civica di Verona, que recoge una *Passio sancti Georgii*⁵¹, se narra el martirio del mismo pero no el episodio de la lucha con el dragón. Sin embargo, una bella miniatura que cierra la leyenda (c. 26r) representa a Jorge hiriendo al dragón y a la princesa sujetándolo con su cinturón. Evidentemente, la inclusión de la única ilustración que no se refleja en el texto, indica la intencionalidad del autor de ofrecer al lector del libro la imagen más conocida y apreciada de la historia del santo.

Porque esta escena recoge toda una tradición de la representación del vencedor -generalmente, el gobernante- aplastando al vencido, tanto a pie como a caballo, que surge en la más remota Antigüedad en el Oriente mesopotámico y que es un modelo ya consolidado en el ambiente mazdeista del mundo persa. Roma heredó el modelo de Oriente a través de la cultura helenística, lo enriqueció y lo difundió proyectándolo a toda la Edad Media, a veces con variantes tan interesantes como la sustitución del enemigo por la serpiente o el dragón como símbolo del Mal⁵².

El dragón⁵³ es un elemento imprescindible en la iconografía de san Jorge, un santo de evidente origen oriental. Las serpientes eran comunes en Mesopotamia y Egipto. En muchas ocasiones se identificaron con divinidades y, en general, revestían aspectos positivos pero, con el advenimiento del cristianismo, cambiaron de signo para representar el más negativo⁵⁴ pasando a convertirse en seres diabólicos, asimilados muchas veces con la mujer y vencidas por el bien, representado habitualmente como caballero. Estas figuraciones, tal como apunta Carlos Cid Priego, *no nacieron, como sería de esperar, en el mundo represivo judeo-cristiano, sino en*

51 BINI, D. (ed.), *Preghiera...op. cit.*, pp. 22-34.

52 En la numismática romana es muy habitual la figura del emperador a caballo alanceando a un enemigo o aplastándolo bajo los cascos de su montura. Constancio II, en el siglo IV, aparece representado sobre su caballo pisando a los enemigos en numerosas monedas, en el Plato de Kertch del museo del Hermitage, las patas del equino pisotean un escudo y, en una moneda, aparece luchando contra una serpiente.

53 Ver la simbología y la iconografía del dragón, entre otros muchos, en KUEHNS, S., *The Dragon in Medieval East Christian an Islamic Arte*, Leiden-Boston, Brill, 2011, BERESNIAK, D. y RANDON, M., *El dragón*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989 y CIRLOT, E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969, pp. 185-187.

54 Génesis, 3, 1-7; Apocalipsis, 12, 9.

el gnóstico de Egipto y Levante⁵⁵. El dragón es la sublimación de la serpiente⁵⁶. Al dragón-serpiente, como a las serpientes en general y como a otros muchos animales, se le añadieron rasgos míticos. Para la civilización cristiana el dragón siguió siendo básicamente un ofidio⁵⁷.

El dragón es, pues, un atributo lógico para la figura de san Jorge que es un santo militar “fabuloso” cuya leyenda, originaria de Capadocia, está impregnada de influencias iránias. Ya Franz-Valery Cumont demostró que la hagiografía de san Jorge recoge, al lado de leyendas judías, temas básicos de la cultura mitraica y elementos apocalípticos; incluso lo describe “montado sobre un caballo blanco”⁵⁸. Por su parte, Pierre y André Saucieu rastrean la iconografía de san Jorge como una heredad de estructuras religiosas indoeuropeas y confirman la “supervivencia” de Mitra en el personaje del héroe defensor de la princesa, personaje en el que se realiza un sincretismo de tradiciones politeístas y cristianas⁵⁹. Incluso Charles Simon Clermont-Ganneau rastreó un posible antecedente en un relieve del siglo V, conservado en el Museo del Louvre, en que se representa al dios egipcio Horus, ataviado a la romana, alanceando a la figura zoomorfa de Seth como cocodrilo⁶⁰.

Jorge reflejará la herencia mitológica de numerosos héroes que luchan con el dragón: Zeus y Tifón, Apolo y Pitón, Cadmo y la serpiente cuyos dientes sembraría en la tierra y, por supuesto, Miguel y sus ángeles, quienes, tras la lucha, vieron como: *fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él*⁶¹. Pero, entre todos los antecedentes, tal vez la mayor proximidad podemos encontrarla en el mito de Perseo y es, probablemente el pasaje del héroe de Argos matando al dragón el que más se aproxima a la iconografía final, considerando la presencia de Andrómeda, sustituida en el caso del santo, por la princesa Sabra de Silca.

Casiopea, la soberbia esposa el rey de Etopía, Cefeo, fue castigada por Posidón por el pecado de orgullo al haberse gloriado de ser más bella que las Nereidas. El dios del mar envió un monstruo con la maldición de asolar la región hasta que no le fuera ofrecida la bella Andrómeda, hija de Casiopea. La joven fue encadenada a una roca en las orillas del mar y, cuando el monstruo estaba a punto de devorarla,

55 CID PRIEGO, C., “El caballero y la serpiente, iconografía y origen remoto de una miniatura singular del “Beato” de Girona”, en *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, nº 30, 1988-1989, p. 127.

56 Los griegos denominaban *drakon* y los latinos *draco* a toda serpiente de gran tamaño.

57 MARIÑO FERRO, X. R., *Diccionario del simbolismo animal*, Madrid, Encuentro, 2014, p. 577.

58 CUMONT, F., “La plus ancienne...op. cit.

59 SAUCIEU, P. y A., “Les chevaux...op. cit., p. 388.

60 CLERMONT GANNEAU, C. S., *Horus et Saint Georges d’après un bas relief inédit du Louvre*, París, Didier et Cie, 1877.

61 Apocalipsis, 12, 9.

Perseo, hijo de Zeus y Danae, que volaba hacia Etiopía con las sandalias aladas de Hermes la liberó matando al monstruo. Lógicamente, el héroe reclamó su derecho y contrajo nupcias con Andrómeda⁶².

Apolodoro, Ovidio, Manilio o Eratóstenes, entre otros, narraron esta escena que tuvo lugar en la costa acantilada de Yaffa⁶³ (Palestina), tal como apunta Antonio Ruiz de Elvira⁶⁴, haciendo hincapié en la profunda impresión que esta leyenda tuvo en los siglos de la Antigüedad; leyenda que, como él mismo indica, tendría su *secuela o prolongación hagiográfica en la de San Jorge y el dragón*⁶⁵. Si miramos el mapa de Palestina, Yaffa está situada muy cerca de Lidda, el lugar donde comienza el culto a san Jorge, lo que es un argumento más para justificar la relación entre los dos personajes⁶⁶, considerando, además que los estudios han demostrado que el episodio de la salvación de Andrómeda, intercalado en el ciclo del Perseo helenístico, tiene un origen oriental⁶⁷.

Relación evidente entre ambas leyendas en casi todos los detalles: hay un guerrero, un dragón y una princesa. Pero hay una gran diferencia, Perseo consigue el premio a su hazaña desposando a la princesa y san Jorge, sin embargo, renuncia a ese honor pero exige, como apuntamos antes, ciertas contrapartidas que lo identifican con el caballero cristiano que es.

Tengamos en cuenta que, pese a que el culto a san Jorge se remonta al siglo IV, el relato de su lucha con el dragón llegaría a Europa en torno al siglo XII y esta época es ya la del amor cortés y de la poesía trovadoresca, pero también la de la expansión del culto a María⁶⁸, por lo que san Jorge defiende la pureza de la doncella y la superioridad absoluta del cristianismo. Por otro lado, la relación de las serpientes-dragones con las vírgenes tiene una gran tradición en el cristianismo que se materializa en el traspaso de un rito de fecundidad en la antigüedad (en el que la mujer se presenta desnuda ante la divinidad-serpiente) a un combate entre ambas en el que la serpiente se identificará con el pecado⁶⁹. Así se representarán en el mundo

62 FALCÓN MARTÍNEZ, C.; FERNÁNDEZ-GALIANO, E. y LÓPEZ MELERO, R., "Andrómida" y "Perseo", en *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid, Alianza, 1983, vol. 1, pp. 42-43 y vol. 2, pp. 511-513.

63 Según Flavio Josefo (*Bellum Iudaicum*, III, 420) durante toda la Antigüedad se conservaban en la roca las señales de las cadenas de Andrómeda.

64 RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 155-164.

65 *Ibidem*, p. 163.

66 En el libro IV de las *Metamorfosis* de Ovidio, Perseo, tras matar al dragón, se lavó las manos en el mar. San Jorge, según *La leyenda dorada*, al acabar su hazaña, hizo brotar una fuente de agua.

67 CLERMONT GANNEAU, C. S., "*Horus...op. cit.* El autor abunda en este origen apuntando que muchos nombres de los personajes que aparecen en el relato son fácilmente explicables por las lenguas semitas: *Cepheus, Belos, Jopé*, etc.

68 Cfr. MARIÑO FERRO, X. R., *Diccionario...op. cit.*, p. 581.

69 GUERRA, M., *Simbología románica*, Madrid, Fundación Universitaria española, 1978, pp. 252.

crisiano, en numerosas ocasiones, vírgenes vencedoras de serpientes como santa Margarita, santa Catalina o santa Dídima.

San Jorge, por tanto, recogería la herencia clásica pero cristianizada y, hasta fechas muy recientes, la princesa será representada vestida y en casta actitud... Habrá que esperar a la época moderna para que algún artista, como Giorgio de Chirico, en *San Jorge matando al dragón* de 1940, se atreva a pintarla en primer



FIGURA 10

Dante Gabriel Rossetti, *Boda de san Jorge y la princesa Sabra*, 1857

plano, desnuda y solo ataviada con sus joyas, como era la imagen habitual de Andrómeda⁷⁰. La cristiana imagen del héroe que permanece casto se tambalea. Un siglo antes, el pintor prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti realizó, en 1857, una magnífica acuarela de la *Tate Gallery* en la que manifiesta una equívoca función de la princesa, detectada ya en el título: *Boda de san Jorge y la princesa Sabra* [fig. 10]. No sería su única obra, volvió a repetir el tema en 1862 con *San Jorge y la princesa Sabra*. En ambos casos Rossetti pinta una escena amorosa en la que los dos personajes aparecen abrazados, manifestando la princesa una actitud desmayada y enamorada.

San Jorge matando al dragón, con o sin princesa, será, pues, un tema recurrente para los artistas, un tema con múltiples posibilidades que, además, refleja la "historia" de un santo inexistente que, sin embargo, ha creado numerosos problemas a la Iglesia.

Según la tradición, Jorge de Capadocia fue canonizado en el año 494 por Gelasio, aquel papa de origen africano que gobernó la sede de Pedro entre el 492 y el 496 y que prohibió las ancestrales fiestas romanas de las Lupercales, sustituyéndolas por otras que celebraban la Purificación de María el día 14 de febrero⁷¹. Pero, el propio papa Gelasio en su célebre *Decretum Gelasianum*⁷², de 496 declaró, -dentro del capítulo *Notitia librorum apocryphorum qui non recipiuntur*-, apócrifa la *Passio Georgi*, redactada poco tiempo antes. En el siglo X el hagiógrafo Nicetas David Paphlagon rechazaba la historia de Jorge por extravagante y a raíz del Concilio de Trento el papa Pío V lo excluyó del *Breviarium Romano*⁷³. Pero mucho más tarde, aún se perseguirá al santo guerrero: en 1960 la Congregación de Ritos (*Congregatio pro Sacri Ritibus et Caeremoniis*) restó importancia a la fiesta de san Jorge por las dudas existentes sobre la historicidad de la vida del mismo⁷⁴.

¡Que más se puede pedir para seducir a los artistas!

Y aquí volvemos a los artistas gaditanos con los que empezábamos nuestro trabajo. El santo capadocio sedujo, sin duda, a Guillermo Pérez Villalta y a Lita Mora, pintores nacidos a la orilla del mar. Y no debemos olvidar la profunda relación de los dragones con el agua.

El pintor tarifeño Guillermo Pérez Villalta, integrante de la "Nueva figuración" madrileña, ha tomado al santo capadocio como argumento de sus pinturas en

70 Desnuda o semidesnuda aparece la hija de Casiopea en las vasijas corintias y los mosaicos romanos y así es representada en los siglos posteriores, por ejemplo por Piero di Cosimo (1513), Tiziano (1556), Rubens (1639) y en las obras en el último cuarto del siglo XIX, de Edward Burne-Jones quien, sin embargo, pinta una recatada *Princesa Sabra* absorta en la lectura de un libro.

71 En la actualidad se celebra la Fiesta de la Candelaria el 2 de febrero.

72 *Decretum Gelasianum: De Libris Recipiendis et Non Recipiendis*. Migne, PL 59.157-164.

73 CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003, p. 226.

74 LABATE, A., *Jorge...* op. cit., p. 1209.



FIGURA 4

Guillermo Pérez Villalta, 4 obras de la serie *Paisajes imaginarios con la muerte del dragón*, 2004.

De izquierda a derecha, de arriba a bajo:

4a- *San Jorge y la princesa Sabra*. 4b- *Perseo y Andrómeda*.

4c- *Rugero y Angélica*. 4d- *Conocimiento liberando a la Humanidad del Monstruo*

repetidas ocasiones, como él mismo reconoce. Sus obras son un fiel exponente de las posibilidades que ofrece este mito que constantemente renace en el arte y que adquiere notas de un gran lirismo en la paleta del gaditano. No en balde el crítico Óscar Alonso Molina, en la nota de prensa sobre la inauguración de la exposición del pintor en la Galería Fernández Braso en noviembre de 2014, lo ha definido

como un artista que va a contracorriente del “academicismo imperante”, mediante la realización de unas obras que van más allá de los convencionalismos establecidos y que no son sólo fuente de conocimiento y vehículo de transmisión de ideas, sino también parte de una disciplina que deleita nuestros sentidos a través de imágenes que desprenden belleza, placer y emoción⁷⁵.

En san Jorge se cristianizan los mitos paganos y su figura sirve para garantizar el triunfo del bien sobre el mal y el dominio del hombre sobre la bestia. Así Pérez Villalta pintará, en el año 2004, a san Jorge dentro de una serie de obras, titulada *Paisajes imaginarios con la muerte del dragón*. En la misma están, además del cuadro con san Jorge y la princesa Sabra [fig. 4a], *los Paisajes imaginarios con Perseo y Andrómeda* [fig. 4b] y con *Ruggero y Angélica* [fig. 4c] y otros dos lienzos, titulados *Paisaje imaginario con el Conocimiento liberando a la Humanidad del Monstruo* [fig. 4d] y *Paisaje imaginario con el Dragón dormido*. El artista define esta serie diciendo: *Estos paisajes son el recuerdo de un viaje imaginario en busca de la belleza, allá donde se encontrase y por peligroso que fuese*⁷⁶. En su búsqueda del conocimiento, de la “consciencia”, el artista que acuñó su propio lema: *Soy el deseo de lo que deseo ser*⁷⁷, utiliza para ello la lucha del hombre y el monstruo y lo completa -y complementa- con una alegoría moralizante al modo de algunos cuadros de principios del siglo XIX del *Conocimiento liberando a la Humanidad* y con una pintura con el dragón dormido que, como él mismo apunta *Está pensado como colofón de esta serie, aunque también podría ser un prólogo*.

De entre todas las versiones sobre la lucha de Jorge y el dragón que he elegido de Pérez Villalta, solamente en el cuadro, antes mencionado, aparece la princesa, desnuda en este caso, como Andrómeda y Angélica, como una verdadera heroína clásica.

Muchos años antes Guillermo Pérez Villalta pintó una versión de san Jorge que se remonta al 1972 y se titula *Cuadro votivo para un hecho prodigioso* [fig. 1]. Interesantísima obra en la que el caballero, respondiendo al modelo clásico de héroe ataviado con todo el armamento militar, se sitúa, sin embargo en un espacio inverosímil, una terraza sobre el mar en la que el santo hunde su lanza en un estanque frente a un cuadro psicodélico. Este emblemático retablo, que siempre estuvo en su

⁷⁵ http://losojosdehipatia.com.es/ai1ec_event/exposicion-de-guillermo-perez-villalta/?instance_id=6-11-2014.

⁷⁶ PÉREZ VILLALTA, G., *Guillermo Pérez Villalta, 2003-2005, Catálogo exposición*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 2005, p. 33.

⁷⁷ SAINZ MAGAÑA, E., “La palmera y el deseo”, en *Emblema. Arte, vida y símbolo en Guillermo Pérez Villalta*, Madrid, Casa de la Moneda, 2009, pp. 159-160.



FIGURA 2
Guillermo Pérez Villalta,
Personaje matando a un dragón,
1977



FIGURA 3
Guillermo Pérez Villalta, *Combate y destino*, 2001

colección privada⁷⁸, anuncia otros muchos que irán viniendo con el tiempo e irán marcando el camino de su historia artística.

En la obra *Personaje matando a un dragón* de 1977 [fig. 2] el artista reinterpreta la idea del héroe como superhombre. Al respecto del cuadro escribe Noemí de Haro García: *Los ojos y la luz son fundamentales en el Personaje matando a un dragón. En este caso figuras de la iconografía tradicional como san Jorge o san Miguel son convertidos en un moderno superhombre que cruza su lanza con un rayo de comic que sale del cañón de Giorgio de Quirico y atraviesa al dragón cubierto de ojos, portador de la luz (lucífero, por lo tanto, controlador del cristal y del reflejo, de la ilusión...)*⁷⁹.

El comic, la pintura futurista de Giorgio de Chirico, la reinterpretación de un mito como el de san Jorge que se convertirá en recurrente en la trayectoria del artista conviven en esta obra, una de las primeras en las que trató el tema. En una entrevista en 2008, decía el pintor: *El reto con el que yo me encuentro es que al abordar temas clásicos, son muchos los artistas que han tratado esos mismos temas*

⁷⁸ Actualmente forma parte del legado que el artista ha donado al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

⁷⁹ HARO GARCÍA, N. de, “Los ojos de Santa Lucía”, *Pintura, expresionismo y Kitsch. La generación del entusiasmo*, Valencia, Fundación Chirivella Soriano y Consorci de museus de la Comunitat Valenciana, 2010, p. 73.



FIGURA 5
Guillermo Pérez Villalta, *Caballero y dragón*, 2010

*antes que yo. De ahí que el desafío consista en encontrar formas nuevas*⁸⁰. Y las encuentra en esta obra de 1977 que parece anticipar una frase del autor pronunciada mucho después, en la entrevista antes citada del año 2008: *Mi obra es hija del barroco y de la psicodelia*.

Combate y destino, realizado en 2001 [fig. 3] o *Caballero y dragón* del año 2010 [fig. 5] continúan ofreciendo la visión del artista sobre el mito. El caballero siempre aparece desnudo, como un héroe griego, y ya no aparece la princesa. Ni siquiera está la princesa; es la lucha desnuda del hombre contra el monstruo.

⁸⁰ Entrevista a G.P.V. realizada por Ángeles García y publicada en *El País digital* el 25 de marzo de 2008.

Lita Mora es otra artista nacida en la tierra donde se ubicaban las columnas de Hércules, donde termina la tierra y donde son posibles todos los sueños. En su obra viven y se entrelazan entre sí los seres mitológicos creando nuevos mundos y recreando viejos paisajes. Lita Mora dibuja universos de formas simbólicas, a veces delicuescentes, a veces etéreas y, en ocasiones, macizas, robustas y contundentes. Pero siempre pensadas. Óscar Alonso Molina, comisario de su exposición *Lita Mora. retrospectiva* (1984-2006) celebrada en Cádiz en 2006, detectó su mundo interior plasmado con sutilísimos recursos y escribió de ella: *El inevitable extrañamiento que implica su obra, con su constante referencia por mundos distantes, códigos morales y estéticos lejanos, exóticos (de Bizancio o el medievo a cierta futurología neo-gótica), es ya un toque de atención suficiente al espectador sensible de que cuanto acontece “dentro” de estas imágenes es fruto del artificio intelectual y de una sensibilidad muy sofisticada*⁸¹.

Si antes comentábamos que en la obra de Guillermo Pérez Villalta la princesa apenas aparece, en la trayectoria pictórica de Lita Mora la princesa va adquiriendo cada vez más protagonismo conforme pasan los años. En *San Jorge* [fig. 6], su primera obra sobre el tema, del año 1985, un caballero contundente, en un cuadro resuelto en tonos rojizos, adquiere todo el protagonismo. Como en las obras de Guillermo Pérez Villalta, aquí no hay princesa, es solo la lucha del hombre y el monstruo.

El ejemplo siguiente, titulado *San Jorge y la princesa* [fig. 7] y realizado en el año 2002, es un cuadro de gran tamaño dividido en dos partes, ocupadas respectivamente por el santo matando al dragón a la izquierda y la princesa a la derecha. Parece que las fuerzas se han equilibrado.

Pero más interesantes resultan los dos finales, de 2002 y 2003, titulados *La princesa y san Jorge I y II*. En ellos el protagonismo es de la princesa, en *La princesa y san Jorge I* [fig. 8] una figura totalmente de perfil está rodeada por el dragón y arriba, en la parte derecha, muy pequeño, san Jorge a caballo parece sobrevolar la escena. En *La princesa y san Jorge II* [fig. 9] la princesa sujeta una bola de cristal en la que se encierra la lucha del santo y el monstruo. En *La leyenda dorada* la princesa domesticaba al dragón sujetándolo con su cinturón. En esta composición la autora parece hacer un guiño al relato de Santiago de la Vorágine: *Jorge, de un salto, se acomodó en su caballo, se santiguó, se encomendó a Dios, enristró su lanza, y, haciéndola vibrar en el aire y espoleando a su cabalgadura, dirigióse a la bestia a toda carrera, y cuando la tuvo a su alcance hundió en su cuerpo el arma y la hirió. Acto seguido echó pie a tierra y dijo a la joven: “Quítate el cinturón y sujeta con él al monstruo por el pescuezo. No temais, hija, haz lo que te digo”. Una*

81 ALONSO MOLINA, O., “Contra la lengua de los pájaros”, en *Lita Mora. Retrospectiva (1984-2006)*. Catálogo exposición, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2006, s/p.).



FIGURA 7
Lita Mora, *San Jorge y la princesa*, 2002

vez que la joven hubo amarrado al dragón de la manera que Jorge le dijo, tomó el extremo del ceñidor como si fuera un ramal y comenzó a caminar hacia la ciudad llevando tras de sí al dragón que la seguía como si fuese un perrillo faldero⁸².

En el relato es el santo quien conduce, domesticado, al dragón. En el cuadro de Lita Mora son el caballero y el monstruo los que quedan dominados y encerrados en una esfera de vidrio y a merced de la princesa. No hay duda, las fuerzas se han desequilibrado a favor de la princesa.

⁸² VORÁGINE, S. de la, *La leyenda...* op. cit., vol. I, p. 250.



FIGURA 8
Lita Mora, *La princesa y San Jorge I*,
2002



FIGURA 9
Lita Mora, *La princesa y San Jorge II*,
2002

Como colofón podemos confirmar la fascinación de la figura de san Jorge en la paleta de dos autores muy diversos. Es el mito que vuelve y se reinventa confirmando que el arte siempre renace. Por ello termino como empecé, con una frase de Guillermo Pérez Villalta: *Él (arte) puede dar forma al único dios que puedo imaginar y a la única vida futura que puedo concebir*⁸³.

⁸³ PÉREZ VILLALTA, G., *Guillermo Pérez Villalta 2000-2003. Catálogo Exposición*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 2003, p. 5.

EL “TOLEDO DE EL GRECO” EN LAS OBRAS DE LOS VIAJEROS

WIFREDO RINCÓN GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

Si hay un pintor que define a la ciudad de Toledo ese es El Greco, al igual que si hay una ciudad que define a El Greco, esa es Toledo, manifestando Maurice Barrés que “durante más de treinta años, Toledo ha poseído en el Greco uno de esos artistas, como la Italia del Renacimiento ha conocido tantos, que no se encierran en un solo arte. Ese gran pintor esculpía, construía, escribía”¹.

Desde la llegada de El Greco a Toledo en 1577, ciudad que hará suya y en la que vivirá sus mejores años como artista, se producirá una importante simbiosis entre el pintor y la urbe, convirtiéndose en su más fiel intérprete y dejándonos una serie de obras en las que la ciudad imperial es “retratada”, y no sólo en las conocidísimas “vistas”, sino también en los fondos de muchas composiciones de carácter religioso en las que una serie de edificios toledanos sirven para marcar y enriquecer la línea del horizonte.

En esta Ponencia nos vamos a ocupar del “Toledo de El Greco” en las obras de algunos viajeros que, a lo largo de cuatro siglos visitaron la ciudad del Tajo, dejando memoria de lo que allí vieron.

En un primer momento, y por lo que corresponde a los viajeros más antiguos, más o menos contemporáneos de El Greco, y a su presencia en Toledo, ciudad en la que fallecería en 1614, nos interesa la descripción que estos hacen del aspecto

1 GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de Extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Salamanca, Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla y León, 1999, p. 528.

de la ciudad, destacando todos ellos su caprichosa ubicación, titulado esta primera parte como “El Toledo en que vivió El Greco”.

De otros viajeros, posteriores, nos interesan las menciones y descripciones, más o menos detalladas, de las obras del pintor conservadas en distintos templos y otros edificios toledanos, habiendo titulado a esta segunda parte como “Los Grecos de Toledo”.

El Toledo en el que vivió El Greco

Algunas décadas anterior a la instalación de Doménico Theotocópuli en Toledo es el *Viaje por España del Magnífico Micer Andrés Navagero, Embajador de Venecia al Emperador Carlos V*, quien llegaba a Toledo en 1526, haciendo de ella esta primera descripción: “La ciudad de Toledo está situada en un monte áspero, rodeado casi por tres partes por el río Tajo; por donde el río no pasa la ciudad es fuerte también, por lo pendiente y difícil de la subida; mas junto a ella, en lo bajo, tiene una llanura que se llama la Vega; pasado el río por todas partes hay riscos y montes muy ásperos más elevados que aquel en que está situada la ciudad, de modo que, aun cuando en alto, como la rodean por todas partes montañas más grandes, está como ahogada [...]. La ciudad es desigual, montuosa y áspera, y sus calles estrechas, sin más plaza que una muy pequeña que se llama Zocodover; su figura es redonda, algo entrelarga y tendida toda en el monte; su mayor largo de Poniente a Levante es del Alcázar a la puerta del Cambrón; tiene dos puentes sobre el río; uno que va a la Huerta del Rey, que se llama el puente de Alcántara, y pasado, a mano derecha, hay un castillo arruinado. El otro puente es el de San Martín, y está más allá de San Juan de los Reyes y de San Agustín. Además de las puertas que están junto a los puentes, hay otras dos principales, la de Visagra, por donde se va a Olías, y la del Cambrón, que da a la Vega; la ciudad tendrá de circuito tres millas y media o cuatro; mas por la desigualdad del terreno es mayor que parece, y muy poblada, sin ningún solar ni jardín, por lo cual hay mucha gente”².

También se ocupa de describir la ciudad en la segunda de las cartas enviadas desde España a Juan Bautista Ramusio, haciéndolo de este modo: “Al presente estoy en Toledo, donde pienso detenerme algunos meses; esta ciudad está situada en un áspero cerro que circunda casi por tres partes el río Tajo; por la parte que no pasa el río la ciudad es fuerte por lo empinado y áspero del monte, y a su falda hay una llanura que se llama la Vega; por todos los otros tres lados, pasado el río, hay collados y montes muy ásperos y más alto que aquel en que se haya la ciudad; de suerte que aunque elevada, como por casi todos lados la dominan los montes está

² GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, S. A. de Ediciones, T. I, 1952, pp. 845-846.

como oprimida y ahogada y en el verano hace gran calor, que se concentra en aquellas montañas, siendo en el invierno muy húmeda, porque la penetra poco el sol, por las continuas emanaciones del río y porque la llanura que se llama la Vega está hacia el norte de la ciudad. Los montes inmediatos a Toledo son muy pedregosos y desnudos de árboles y muy ásperos"³.

En 1611, coincidiendo con la estancia del pintor, llegó a Toledo el magnate polaco Jacobo Sobieski, durante una breve estancia en España que se dilatará entre el 1 de marzo y finales de julio del mismo año. Sus impresiones fueron recogidas en un texto titulado *El Reino de España*, describiendo a Toledo de esta manera: "Esta ciudad se encuentra situada entre las montañas y hasta se extiende en las mismas; es bastante grande y bien poblada"⁴.

De mediados del siglo XVII, ya fallecido El Greco, es una nueva descripción de Toledo, en este caso a cargo del francés Francisco Bertaut, señor de Fréauville, quien vino a España acompañando al mariscal de Grammont, con motivo de su viaje para pedir la mano de María Teresa de Austria para Luis XIV. De este viaje redactó Bertaut dos obras, tituladas *Relación de un viaje de España* y *Diario del Viaje de España hecho en el año 1659, en la ocasión del Tratado de la Paz*, siendo en esta última donde encontramos el texto que es de nuestro interés: "Inmediatamente después pasamos el Tajo, que rodea a toda la ciudad, alrededor de la cual, por la parte del Mediodía, hay grandes rocas, en las que hay, sin embargo, casas; entre otras una casa de campo del arzobispo. Del lado del Norte hay un gran llano, bastante hermoso, que está por bajo de la ciudad [...]. Desde allí se sube a la población que es alta y baja; las calles son en su mayor parte bastante estrechas, y no hay nada bello más que la catedral, el alcázar y el castillo, y la plaza, que está construida en redondo, toda de ladrillo, con pórticos todo alrededor y balcones en todos los huecos. El alcázar está encima y mucho más alto"⁵.

Esta misma impresión produjo Toledo en el también francés Antonio Jouvin, quien publicó en París, en 1672, su obra *El viajero de Europa*, ocupándose de España, junto con Portugal, en el segundo tomo: "Toledo tiene una situación tan extraña que no sé cómo ha podido ser escogida para construir allí la primera ciudad de España. Es una gran roca separada de las altas montañas por el río Tajo, cuya altura forma un poco de meseta, donde están la plaza, la iglesia y el castillo; el resto de esa roca está ocupado por casas que parecen como los granos de una granada que estuviese medio abierta. Llegamos allí por un pequeño arrabal, donde se encuentra el gran hospital llamado el Hospital de Afriera⁶; es un edificio grande que rodea un

3 *Ibidem*, T. I, 1952, p. 880.

4 *Ibidem*, T. II, 1959, p. 330.

5 *Ibidem*, T. II, 1959, p. 330.

6 Debe entenderse de "Afuera".

gran patio, cuadrado, que hace frente a la iglesia, donde vimos en medio de la nave el sepulcro con la figura de mármol de un arzobispo de Toledo que hizo construir este hospital y lo dotó de una gran renta; desde él entramos en la ciudad”⁷.

Por último recogeremos otra interesante descripción de Toledo escrita por Madame D’Aulnoy y contenida en su obra *Relación del Viaje de España a Su Alteza Real Monseñor el Duque de Chartes*, viaje que tuvo lugar entre 1679 y 1682: “Pasamos el Tajo por un puente grande y hermoso, del que me habían hablado, y a continuación descubrimos Toledo, todo rodeado de montañas y de rocas que lo dominaban. Se encuentran allí casas muy hermosas, que se han construido en las montañas para gozar de una agradable soledad [...]. La ciudad está alzada sobre la roca, cuya desigualdad en varios siglos contribuye a hacerla alta y baja. Las calles son estrechas, mal pavimentadas y difíciles, lo que hace que todas las personas de calidad vayan allí en sillas de mano o en litera [...]. Las murallas de la ciudad fueron reconstruidas por los moros; están bordeadas por una gran cantidad de torrecillas que servían en otro tiempo para defenderlas, y la plaza sería buena, estando casi toda rodeada por el Tajo y teniendo fosos extremadamente profundos, si las montañas próximas no la dominasen, porque con facilidad se la puede atacar desde esos lugares”⁸.

Los Grecos de Toledo

Para Toledo, ciudad en la que vivió la mitad de su vida, sin lugar a dudas el período más fructífero de su trabajo, pintó El Greco un importante número de obras, muchas de ellas conservadas, afortunadamente, “in situ”.

Algunas de estas pinturas han sido objeto, a lo largo de los siglos, de la atención de viajeros que llegaron hasta la ciudad del Tajo, ocupándose de ellas en sus obras literarias.

El primer autor del que nos vamos a ocupar por el interés de su obra en relación con las pinturas de El Greco es Antonio Ponz quien estuvo en distintas ocasiones en Toledo, a lo largo de varios años, publicando su primer volumen en 1772, en el que se contiene la ciudad de Toledo⁹.

Al describir la catedral toledana destaca Ponz que “En la sacristía, o pieza mayor de la misma, hace frente uno de los mejores cuadros que pintó Dominico el Greco y representa el despojo de las vestiduras de Jesucristo antes de la Crucifixión. Me parecen justas las expresiones con que el Vago Italiano¹⁰ lo describe; y sus pala-

7 GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, T. II, 1959, p. 770.

8 *Ibidem*, T. II, 1959, p. 770.

9 Hemos utilizado la edición de M. Aguilar Editor, Madrid, 1947.

10 Se refiere al italiano padre Noberto Caimo quien recorrió España entre los años 1755 y 1756, publicando pocos años más tarde una obra en cuatro volúmenes titulada *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, que Ponz menciona en distintas ocasiones.

bras, traducidas en castellano, son las siguientes: *Tiene en sí (este cuadro) toda la manera del Ticiano, y las cabezas manifiestan tal belleza, y ayre, que parecen del Ticiano mismo*. Son expresiones tomadas de Palomino. El apostolado, que está repartido sobre los cajones de esta pieza, es también de mano del Greco; pero de muy inferior mérito al cuadro referido¹¹. Poco más adelante, y referido al mismo templo, escribe: "Además de lo referido, hay en esta pieza del vestuario un San Francisco de Asís, de Dominico Greco"¹².

A propósito del Hospital Tavera, destaca que "En el altar mayor y en el colateral del lado de la Epístola se colocaron pinturas del Greco, que sin embargo de sus extravagancias, manifiestan mucho espíritu, manejo de colores, inteligencia de luces y otras cosas que, con razón, atraen la curiosidad"¹³.

Menciona también que en el retablo del convento de Santa Clara, "Hay seis cuadros repartidos en él de asuntos de la Vida de Jesucristo y su Madre Santísima; son cosa buena y de lo más precioso que el Greco pudo ejecutar. Algunos me parecieron de Luis Tristán, su discípulo, de quien no es poca gloria el decir que igualó a su maestro en lo mejor que éste hizo"¹⁴.

Una breve referencia hace a la iglesia de San Ildefonso perteneciente al "colegio que fué de los expulsos de la Compañía, hoy parroquia de San Juan Bautista [...]. En los postes de ella hay algunas pinturas del Greco, según su última manera extraña"¹⁵, mencionando también, en este mismo edificio otro cuadro del "Entierro del Conde de Orgaz, obra del Greco", indicando que "fue llevado a Madrid, y está en la Real Academia de San Fernando"¹⁶.

Notable interés tiene el comentario que realiza Ponz a propósito de las pinturas de los retablos de la iglesia de Santo Domingo de Silos, de religiosas cistercienses, emitiendo un juicio cualitativo sobre las mismas: "La arquitectura de la iglesia y convento de monjas bernardas, llamado Santo Domingo el antiguo o de Silos es bellísima, y la misma cualidad tienen los altares [...]. El altar mayor tiene dos cuerpos corintios con columnas y pilastras. Son excelentes las estatuas que en él

11 PONZ, A., *Viajes de España seguido de los dos tomos del Viaje Fuera de España*, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1947, p. 50.

12 *Ibidem*, p. 50.

13 Se trata del lienzo del *Bautismo de Cristo*, que se conserva "in situ".

14 PONZ, A., *Viajes de España...*, 1947, p. 75.

15 *Ibidem*, p. 78.

16 *Ibidem*, p. 78. Este cuadro figuró entre los fondos de la Real Academia de Bellas de San Fernando, en Madrid, desde 1774 a 1901, cuando pasó al Museo del Prado, donde se conserva en la actualidad (P00830). Reproduce la parte inferior del cuadro de Toledo y fue considerado como obra del pintor hasta el *Catálogo de Cossio*, de 1908. BLASCO CASTIÑEYRA, S.: "El Viaje de España de don Antonio Ponz. Compendio de las alteraciones introducidas por el autor en todas las ediciones de su obra", *Anales de Historia del Arte*, 2, 1990, pp. 237-238.

están colocadas; en medio del primer cuerpo hay un gran cuadro de la Asunción de Nuestra Señora, con los apóstoles debajo, cuyas figuras son del tamaño del natural. A los lados, entre las columnas y pilastras, se ven dos figuras de cuerpo entero de San Pablo y San Juan Evangelista, y encima de estas obras, dos medias figuras de San Bernardo y San Benito. En medio del segundo cuerpo hay, asimismo, otro gran cuadro, que representa a Cristo muerto en los brazos del Padre Eterno, con muchos ángeles de rodillas. Le aseguro a usted que solamente estas pinturas son bastante para constituir al Greco en el más alto grado de reputación entre los pintores¹⁷. Los altares colaterales son, asimismo, corintios, y cada uno tiene un cuadro de expresado autor, de igual mérito al de los referidos, y son una Resurrección al lado de la Epístola y un Nacimiento al del Evangelio¹⁸.

Menciona también, a propósito de la parroquia de San Marcos, que “en esta iglesia hay un Crucifijo de Dominico el Greco¹⁹”; que en “La iglesia de las monjas Agustinas llamada de San Torcuato [...], en la pared está el borrón original del Greco para el cuadro grande de San Mauricio, que se conserva en la capilla del Colegio de El Escorial²⁰ y que en “la iglesia de monjas Jerónimas de la Reina [...] a los pies de la iglesia hay un altar con un Crucifijo, de la buena manera del Greco, y dos figuras de medio cuerpo en ademán de adorarle²¹”.

Mencionadas estas pinturas escribe Ponz ésta valoración a propósito de la obra del cretense: “Las más de las pinturas que el Greco hizo para Toledo tienen su mérito particular, siendo algunas de ellas excelentes; y no se ha de medir la habilidad de este autor por algunas cosas que en Madrid se ven, como las del retablo de la iglesia de doña María de Aragón y otras, pues ya se sabe que degeneró en extravagancias después de haber hecho en su mejor tiempo, que lo paso en esta ciudad, obras admirables y estimadas de pintura, escultura y arquitectura²²”.

Entre las escasas referencias a las colecciones civiles, señala Ponz que “Se habló de la casa del Ayuntamiento, inmediata al palacio arzobispal, y le pagué la noticia de su fachada con decirle que la fábrica del Ayuntamiento, de gentil y elegante arquitectura, era obra de Dominico el Greco; que por tal la tenían los inteligentes, y

17 En la edición de 1947, p. 78, en nota a pie de página se indica lo siguiente: "Siendo la arquitectura, escultura y pintura de esta iglesia de Domenico el Greco, según Palomino refiere en su *Vida*, es bastante esto para ser estimado entre los célebres profesores que las bellas artes han tenido en España, manifestando lo que aquí trabajó, que en cada una era grande artífice”.

18 PONZ, A., *Viajes de España...*, p. 78.

19 *Ibidem*, p. 81. Este cuadro se identifica con el titulado *Cristo crucificado con dos orantes*, que se encuentra en el Museo del Louvre. MARTÍNEZ-BURGOS, P., *El Greco. El pintor humanista, obra completa*, Madrid, Libsa, 2005, pp. 290-291.

20 PONZ, A., *Viajes de España...*, p. 81.

21 *Ibidem*, p. 81.

22 *Ibidem*, p. 81.

que no cedía en su bella proporción a las mejores de Toledo; que sus corredores, sus columnas dóricas y jónicas, sus torres, todo de mucha gracia”²³, indicándose en nota que en esta escalera, además de dos retratos de los reyes Carlos II y de su mujer, hay “un cuadro grande del Greco, en que se representa a Toledo y sus contornos, del cual se hablo en las ediciones anteriores, se ha quitado, y lo han colocado en otro lugar”²⁴.

Una de las últimas menciones a obras de El Greco en Toledo la hace Ponz a propósito de las pinturas de San José: “Continuó preguntándome el amigo compañero si había visto la capilla de San José, que está enfrente del Correo, y la de Nuestra Señora de la Estrella, entrando por la Puerta de Visagra. Díjele que sí, y que en aquélla me habían gustado ciertas pinturas del Greco, aunque no eran de las mejores”²⁵.

También debemos recoger una breve referencia a la “salida” de Toledo de cuadros de pintores importantes, en estos términos: “Añadió que del expresado Carducho, del Greco, de Tristán, de Ricci y de otros había bastantes pinturas en las casas de Toledo, aunque se habían sacado infinitas de los mismos y de algunos más, por falta de inteligencia en los dueños”²⁶.

Para concluir, transcribiremos de Ponz una noticia sobre otra pintura del cretense en el monasterio jerónimo de la Sisle, en el que destaca “una bella pintura de la Cena, en el refectorio, ejecutada por Luis Tristán, como también otro valiente cuadro del Greco en una pieza inmediata, que representaba dos ermitaños del natural, el uno de rodillas en ademán de oír alguna admonición, de cuyo autor había también alguna cosa en la sacristía”²⁷.

Junto al testimonio del abate Ponz, del último tercio del siglo XVIII, nos parece interesante recoger algunos textos del poeta Rainer María Rilke (Praga, 1875-Montreux, 1926), considerado el mayor lírico europeo del siglo XX. Sin embargo, no nos vamos a ocupar de su poesía sino de algunas de las cartas que envió desde Toledo, en el mes de noviembre de 1912, durante su estancia en España en el invierno de 1912-1913. Alojado en el Hotel de Castilla, el 3 de noviembre, al día siguiente de su llegada, escribió a la condesa Pía Valmarana la siguiente carta: “Querida «Contessina»: [...]. Estoy aquí en Toledo desde ayer, después de un viaje de varios días y varias noches lleno de una impaciencia indescriptible por llegar.

23 *Ibidem* p. 90.

24 *Ibidem* p. 81. Podría identificarse este cuadro con el conocido como *Vista y plano de Toledo*, óleo sobre lienzo de 132 x 228 cm. que se encuentra en la actualidad en el Museo de El Greco, en Toledo.

25 *Ibidem* p. 91.

26 *Ibidem* p. 91.

27 *Ibidem* p. 91.

Y tenía razón, porque verdaderamente era esto lo que me faltaba. Como todos los hechos del Antiguo Testamento están allí para anunciar la venida de Cristo, así me parece también que todos mis viajes, a lo largo de tantos años, no fueron otra cosa que la promesa de éste, y ahora comprendo el que me haya empeñado en forzar inconscientemente todas las cosas destinadas a preparar este acontecimiento inaudito, y, al parecer, de avance. Avignon, Les Baux, El Cairo, el desierto mismo, todos estos lugares no fueron sino espejos de mi anhelo de ver Toledo; y helo aquí. Hoy no le diré nada, aunque podría ya decirlo todo, porque comprendo infinitamente. Cuando se ha visto se podría en cierto modo rebasar la vida. Si usted se imagina una cosa visible al mismo tiempo a los vivos, a los muertos y a los ángeles, es ésta. Créame”²⁸.

En otra carta, dirigida en este caso a Mathilde Voillmoeller-Purmann, y escrita el 14 de noviembre de 1912, describe la ciudad en estos términos: “El mayor deseo, representarle de alguna manera esto de aquí; unos saludos; palabras, pocas; muchas, nada alcanza aquí; habría que poner en escena algo terrible. -Montañas, yo no sé desde cuándo, desde qué día de la Creación, montañas recién terminadas, y un río joven que a una de ellas, aprisionándola en apretadísimo lazo la insta y la estrecha hasta el punto que, asustada por el nudo que la ahoga, se rompe de pronto en una ciudad -(así la manera tan demencial hay que decirlo a espaldas de la verdad), y en frente, como en el primer día, las montañas indómitas, amenazadoras, raudas, rudas, separadas de uno por un tanto de abismo como las fieras en el Hagenbeck; y abajo, en el fondo, el río indesgarrable, a cada vuelta otro, con su azul acerado, irisado en los sitios donde se espeja, en los dos sitios por donde los incomparables puentes lo pasan con acabada maestría [...]”²⁹.

Continúa Rilke: “¿Y el Greco, pregunta usted? Si, por de pronto no se hace imprescindible, se está seguro de lo suyo, se halla tan metido dentro de esta naturaleza que casi se le pierde cuando se alisa un punto cualquiera de una piedra, cualquier quiebra de esta montaña; parece así, se puede jurar, que un Apóstol, una Concepción de María se vetea en sus colores. Pero, naturalmente, no se olvida un solo momento que estas condiciones fueron capaces de lograr un gran pintor, como se comprende también que tales condiciones, allí donde esto se alcanzó una vez, sigan actuando más allá de esta meta, y que den por resultado un agonista encarado con rostros, porque aquí las cosas mismas de tal modo se contraponen entre sí que es como si cada una de ellas se mostrase a la otra. El singular esbozo tomado de la grandiosa vista de Toledo donde el Greco, en forma directamente óptica, se mani-

28 VILLAR GARRIDO, Á. y VILLAR GARRIDO, Jesús (ed.), *Viajeros por la historia. Extranjeros en Castilla-La Mancha*, Toledo, Servicio de Publicaciones, Consejería de Educación y Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1997, p. 355.

29 *Ibidem* pp. 355-356.

fiesta sobre la aparición de figuras celestes, e incluso como éstas se comportan para nuestros ojos, todo ello ya no tiene nada de sorprendente cuando se ha vivido tan sólo tres días en Toledo. No hay aquí en absoluto aquella vaguedad, aquella exactitud, como diremos; lo fantástico recatadamente se retiró hurtándose así en cierto modo de la curiosidad, de la pintura y de la mera belleza; y puesto que todavía se sigue fabulando sobre un enigmático viaje que le llevó, por ejemplo a la Arabia, me complazco en imaginar que ha estado aquí, que haya escudriñado los escritos árabes y la intrincada vegetación de sus antiguos arcanos, que se hubiese grabado el perfil de estos puentes y la noción pura de estas murallas, pues no puedo representarme ningún otro lugar que hubiese complacido tanto su corazón, ya que lo concorde halló aquí una correspondencia o armonía tan perfecta que no tuvo que dar razón de su existencia, sino que, sobrepasándose, llegó a una validez más allá de sí misma, algo así como la tierra que sin dejar de ser tierra está ya muy próxima a actuar como roca y a adoptar en el espacio el aspecto de un astro"³⁰.

Por último prestaremos nuestra atención a la obra *El Greco o el secreto de Toledo*, del escritor francés Maurice Barrés (Charmes, 1862-Neuilly-sur-Seine, 1923), publicada en 1911, que dedicó "Al conde Roberto de Montesquieu, al poeta, al inventor de tantos objetos y figuras raras, a uno de los primeros apologistas del Greco, y que él mismo hallará algún día su inventor y su apologista"³¹.

Barrés se hizo retratar por Ignacio Zuloaga, quien pintó el cuadro en París en 1913, destacando la figura del escritor ante una vista de la ciudad de Toledo. El cuadro se conserva en París, en el Musée d'Orsay. Barrés, elegantemente vestido, mirando a la ciudad, sostiene con su mano izquierda un libro, casi con toda seguridad su obra sobre El Greco, publicada dos años antes³².

De la obra de Barrés, estructurada con cuatro capítulos, destacaremos algunos de los párrafos más interesantes dedicados al pintor y a su obra.

En el capítulo I, titulado "Mi primera visita al Greco" manifiesta: "Si intento recordar mi primera visita al Greco, encuentro mezclado en ella el recuerdo de mi primera noche en las calles de Toledo"³³, ocupándose con gran detalle del cuadro del *Entierro del Conde de Orgaz*, proporcionándonos, tal vez, la más sentida descripción del mismo: "Al día siguiente, en Santo Tomé su eco se enlazó en mi alma con las imágenes nerviosas y tristes que representaba el lienzo famoso del Greco,

30 *Ibidem*, pp. 356-357.

31 GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de Extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Salamanca, Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla y León, 1999.

32 Figuró en la exposición *El Greco & la pintura moderna*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.

33 GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de Extranjeros por España y Portugal...*, 1999, p. 524.

el *Entierro del Conde de Orgaz*. Encima del barranco profundo donde el Tajo rueda su raudal amarillento, la iglesia de Santo Tomé alza su alta torre, en enrojecidos ladrillos, adornada de arquerías árabes y de columnas barnizadas. Es una de esas mezquitas, transformadas en iglesias, que nos hacen recordar que un alma musulmana está cautiva en los cimientos de Toledo. Semiarruinada, bastante miserable, compone, sin embargo, el mejor cofrecillo para este *Entierro del conde de Orgaz*, obra maestra de un sentimiento a la vez árabe y católico. El cuadro ocupa todavía el sitio donde el Greco lo instaló, en el fondo de la nave de la derecha, en un ligero hueco de la pared que le sirve de marco (y, verdaderamente, nada gana con todo ese blanco de yeso). Es una composición de dos partes: en el bajo, el entierro del señor de Orgaz, encima, su recepción en la corte celestial. En el primer plano San Agustín y San Esteban, cubiertos de ricas telas, se inclinan para alzar en sus brazos el cuerpo inanimado del señor de Orgaz, vestido con su coraza flamenca. Detrás de ellos, en pie y apretados, una treintena de caballeros, sacerdotes y frailes, casi todos vestidos de negro, forman de un extremo al otro del lienzo una especie de friso. Una atmósfera de solemne tristeza penetra, apacigua ese bello oficio de difuntos. Desde el principio se nos apodera del alma y nos hace graves. Tenemos ante nuestros ojos una elite de la sociedad toledana, pintada al natural, con su más noble expresión. Son personajes severos, duros de cuerpo y de alma, capaces de una cierta fantasía extraña y triste, pero no de verdadera alegría y abandono. Los creo obstinados en sus imaginaciones hereditarias, y, como diría Voltaire, cerrados para las luces. El milagro que se realiza ante ellos les edifica sin sorprenderles. Así pues, ¿cómo se asombrarían de recibir la visita de esos dos santos, si saben que en el mismo momento el alma del señor de Orgaz recibe audiencia de la corte celestial?... Esa audiencia la vemos nosotros. Ocupa el cielo del cuadro. El señor de Orgaz se presenta en ella completamente desnudo ante Cristo, la Virgen y el círculo de los bienaventurados. La escena produce un contraste absoluto con la bella pintura realista de abajo. Los tonos lívidos y restringidos hasta la indigencia, las formas prodigiosamente alargadas, adelgazadas y atormentadas, le dan un carácter espectral que nos inquieta, nos escandaliza y nos atrae. ¡Extraño genio discordante, ese Greco! ¡Es posible que el realista que acaba de pintar esos veinticuatro toledanos, ocupados en decir un réquiem sobre los restos de uno de los suyos, sea el visionario que nos transporta ahora al reino de las larvas y de los sueños! ¿Bajo qué ángulo ve pues la vida? ¿Y qué quiere decir exactamente esta obra, cuya unidad, a primera vista se nos escapa?”³⁴.

Después de mencionar las circunstancias que dieron origen el encargo del cuadro manifiesta Barrés: “De ese modo la obra del Greco es una conmemoración del

34 *Ibidem* pp. 524-525.

pleito ganado por el cura de Santo Tomás, sobre las gentes de Orgaz. Este cuadro les dice: *¡Ingratos! Hace dos siglos y medio, un piadoso cristiano, que fue recompensado inmediatamente por San Esteban y por San Agustín, ha querido hoy la suerte del cura de Santo Tomás. Habéis sido bastante frívolos por faltar a su voluntad, tan altamente aprobada por los santos. ¡Temblad! Porque habla familiarmente en el cielo con Cristo y la Virgen.* He ahí algo que es claro. Es un embrollo de una historia de cuartos, del que ha salido esta página inspirada. ¡Oh poder de un alma de artista, que repiensa y transforma un tema! Esa querella vulgar, complicada con un milagro sospechoso, habría muy pronto caído en el olvido, y se habría cubierto de silencio, pero aparece el Greco, y de una escena local bastante vulgar, hace alzarse las infinitas potencias de sentimientos a la española [...]. Lo serio de esas monótonas figuras, así como ese color frío, realzado, de contrastes ardientes, despierta vivamente nuestra ilusión, nuestros deseos de vida contemplativa. Ante esta composición extraña, de una vida nerviosa incomparable, ¿por qué me he acordado de la delicada canción árabe que se perdía, la víspera, en las tinieblas de mi primera noche toledana? No sé cuánto tiempo, en Santo Tomás, ese primer día, me habría complacido en esas apelaciones místicas, si no hubiese seguido con espanto la agitación de los monaguillos que me habían abierto la iglesia. Paseaban sobre el lienzo candelas inclinadas, y de tal manera que todo se podría temer del desprecio evidente que marcaban por la parte superior de la composición. Hay que haber visto a esos ratoncillos de sacristía, con sus largas varas en la mano, designar la gloria donde aparecen Jesucristo, la Virgen y el conde de Orgaz, completamente desnudo, y repetir con aplomo: *¡Loco! ¡Era un loco! ¡La locura del Greco!* Una tan grosera obsesión, que encuentra alguna fuerza ante otros lienzos del pintor, acaba de quebrarse aquí contra tanta gravedad y nobleza. Muchos buenos entendidos afirman que el Greco era genial, pero había perdido la razón. Para mí, desde esta primera aproximación, me he sentido ante un alma fuerte y singular, que es razonable mantener en desconfianza, pero más razonable todavía escuchar atentamente. Me prometí estudiar ese hermoso problema español, haciéndome contar su vida y persiguiendo en el fondo de las iglesias toda la serie de sus cuadros"³⁵.

En el segundo capítulo titulado "La vida del Greco", manifiesta que "Felipe II acababa de fijar su vida administrativa en Madrid y en El Escorial. Pero la muy noble, muy leal, imperial Toledo, sobre su áspero terreno, en medio de sus ruinas romanas, de sus basílicas visigodas, de sus mezquitas árabes, de sus iglesias y de sus palacios, seguía siendo el alma de España. Un inmenso mobiliario de arte llenaba su catedral: no faltaban más que cuadros en armonía con su carácter; aguardaba, reclamaba su pintor"³⁶. Ese pintor era El Greco. Continua escribiendo: "Cuando

³⁵ *Ibidem* pp. 525-526.

³⁶ *Ibidem* p. 525.

el Greco hizo su desembalaje, los canónigos le encargaron inmediatamente ese *Expolio de la túnica de Cristo*, que se sigue admirando en su sacristía. Es una obra de gran estilo, espléndida, cumplida, toda recogida en torno a la noble tristeza de Cristo, cuya túnica es roja. Un señor vestido de una armadura color pizarra se mantiene a su derecha. Este altivo personaje, de rostro tostado, expresa la idea de toda la composición. Queda fuera de los incidentes: sufre, medita, conoce que participa en lo que debía suceder. Detrás de Cristo y de ese caballero, su testigo, sobre fondos que recuerdan la coraza del caballero, se levantan las picas y los plumajes de la multitud. Por otra parte, esa canalla no logra turbar de su favor al magnífico ejemplo de dignidad que proporciona el primer plano.

Las influencias italianas persisten en ese comienzo del Greco en Toledo como en los trabajos que, en la misma época, ejecutaba para Santo Domingo el Antiguo. Es la eterna historia de la originalidad que se busca”³⁷.

Una personalísima visión de Toledo nos la proporciona Barrés en el capítulo tercero, titulado “Mis horas toledanas”: “No intentaré describir el Toledo que vio el Greco a fines del siglo XVI. Esas brillantes evocaciones, análogas a las cabalgatas históricas, procuran al alma poco beneficio. No pueden llevarnos al corazón de nuestro asunto. Para hacernos sensibles las influencias morales que sufrió el Greco, intentaré, más modestamente, expresar mi sincero amor por su ciudad. En Toledo he vivido una cierta vida completamente entregada a las influencias del lugar y tal que, en mi recuerdo, algunas de mis horas se colocan cerca de los cuadros del Greco como formando una continuación de su obra. Por eso quisiera, con abundancia y casi sin orden, hablar de Toledo, y sobre eso osar treinta digresiones que nos llevarán siempre a comprender mejor al Greco [...]. En el tiempo el Greco, era esa misma ciudad que veo, ese mismo río que pasa ante mis ojos; sigue siéndola ciudad construida sobre una roca de granito, ásperamente rodeada por el barranco profundo del Tajo. En medio de un país inmóvil, forma hoy todavía un gran racimo, una ascensión compuesta de iglesias, de conventos, de casas góticas, de pasillos árabes alzados y estrechos. Y sus piedras continúan diciendo las mismas cosas que había oído el Greco y que fortifica con el discurso abundante de sus cuadros en las capillas arruinadas”³⁸.

Por último, y para concluir, transcribiremos algunos párrafos del cuarto capítulo, que titula “El Greco me da el secreto de Toledo”: “Tenemos bien el derecho para decirlo, después de tantas carreras en persecución de las obras del Greco en Toledo, apenas si hay pintor que sea más difícil de estudiar. Hace diez años ni siquiera teníamos el más elemental catálogo [...]. Fuimos un poco a la descubierta, a través de las estrechas callejuelas, alrededor de los conventos arruinados [...]. Fui suce-

37 *Ibidem* pp. 526-527.

38 *Ibidem* pp. 532-533.

sivamente a Santo Domingo el Antiguo, a la catedral, a Santo Tomé, a la capilla de San José, al convento de San Pablo, a las iglesias de San Juan Bautista, de San Nicolás y de San Vicente, al museo provincial. Por todas partes he tropezado con el grito de los monaguillos ante Los funerales de Orgaz: ¡Demente! ¡Era un loco! La opinión de esos niños es compartida por un gran número de críticos[...]. No es un demente, es un hombre de obsesiones. Vive toda su vida sobre las mismas ideas. Las recobra, las remacha, las madura en su alma y las lleva de cuadros en cuadros, siempre parecidas y cada vez cargadas de más sentido”³⁹.

Barrés, casi al final de su obra, afirma: “Mejor que nadie, el cretense, discípulo de Venecia, ha captado el secreto de Toledo. Ha ido derecho a la causa. Esos cuadros, así colocados en el corazón de España, nos dan la intuición sobre los móviles de esa nación en su edad clásica. Cada uno de sus personajes extraordinarios lleva en el fondo de la conciencia el mismo principio de esperanza, de ardor y de desapego. Son seres que viven en lo divino. Vedlos suspenderse de Dios. Aspiran a sí y aspiran a Él. Todo en ellos es significativo de la eucaristía”⁴⁰.

39 *Ibidem* pp. 541-543.

40 *Ibidem* p. 546.

EL GRECO Y PREBOSTE DE PINTORES Y ARTESANOS

PALMA MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA

Universidad Castilla-La Mancha

La llegada del Greco a Toledo coincide en un momento en el que se están forjando los focos artísticos que fueron los ejes del arte del último tercio del siglo XVI y parte del siguiente. Entre ellos Toledo se perfila con una personalidad propia, pues la cercanía a Madrid y la potencia de la catedral primada le convierten en un centro de gran actividad y con una idiosincrasia bien definida. Así que, además de encontrarse con una ciudad que arquitectónicamente está viviendo su momento más dulce en la estela de Covarrubias y Carlos V, se enfrenta a un panorama pictórico plagado de hábiles maestros y artesanos. En aquellos momentos estaba activa la generación de pintores que habían nacido en torno a los años treinta-cuarenta más o menos y que desarrollan su actividad bajo las pautas estilísticas generales del último tercio del siglo XVI. Tienen una reputada fama de buenos artífices y ocupan cargos como el de maestro de la Catedral, es el caso de Hernando de Ávila (activo a la llegada del Greco), Luis de Velasco (nombrado en 1581) y Blas de Prado (en 1590 era pintor segundo de la catedral), o son llamados por el Rey para trabajar en El Escorial como le sucedió a Luis de Carvajal. Especialmente estos tres últimos citados, Carvajal (1534-1607) Velasco (1540-1606) y Prado (1535-1599) son los que sobresalen en la más estricta contemporaneidad con El Greco y con ellos se disputa la clientela y las leyes del mercado, también los cargos que nunca llegó a ocupar.

En general son artistas prácticamente desconocidos de los que se sabe poco y su conocimiento está plagado de lagunas y contradicciones. Suelen trabajar en colaboración y están unidos por lazos de parentesco o compartiendo taller. Asimismo

es frecuente encontrarles juntos en la documentación haciendo tasaciones de sus obras, bien juntos o en compañía de terceros. Casi ninguno firma sus obras, especialmente Blas de Prado que al estar trabajando ocasionalmente junto a Velasco, ha sido confundido en numerosas ocasiones desde que Ceán le atribuyera las obras de éste último. Para mayor complicación, casi toda su obra conservada se encuentra en lugares de difícil acceso o directamente en clausura. Sólo la que se halla en museos y a la vista del público es la que ha permitido un mejor conocimiento, como es el caso de la que Carvajal deja en El Escorial o de Blas de Prado, cuya creación más conocida está en el Museo del Prado. Aun así, en las últimas décadas se han dado pasos de gigante consiguiendo dibujar un panorama sumamente complejo, aunque algo más definido

Si hacemos un somero estado de la cuestión hay que remontarse a Diego Angulo y Pérez Sánchez como los primeros en centrar la atención en el llamado “foco toledano”¹, aunque documentalmente fue Gómez-Menor a lo largo de la década de los sesenta el que más datos aportó para el conocimiento de estos pintores². Después y ya en años más recientes -desde 1975 a 1990 aprox.- contamos con las diversas publicaciones de Fernando Marías, Pérez Sánchez, Balbina Martínez Caviro, Trinidad de Antonio y finalmente Isabel Mateo y Amelia López-Yarto quienes publicaban en el año 2003 su *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI* un texto de referencia en el que se recogían todos y cada uno de los datos documentales que nos permiten reconstruir la trayectoria ya individualizada de cada uno de ellos³. A pesar de que su conocimiento es desigual, pues sigue habiendo problemas en las atribuciones y en la localización de obras desaparecidas, en los años más recientes se está haciendo una labor considerable sobre todo en torno a Carvajal y

1 Angulo Íñiguez, D. y Pérez Sánchez, A.E. *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, CSIC. 1972.

2 Gómez -Menor, J. “Miscelánea de pintura toledana”, *Boletín de Arte Toledano*, nº 1, 1965, p.9-22. También “El pintor Blas de Prado (I)”. *Boletín de Arte Toledano*, nº 2, 1966, p. 60-117 y “El pintor Blas de Prado (II)”, *Boletín de Arte Toledano*, nº 3, 1967, pp. 109-117

3 Marías, F. “Maestros de la catedral, artistas y artesanos: sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI (I y II)”, *Archivo Español de Arte (AEA)*, nº 215, 1981, pp. 319-340 y nº 221, 1983, pp. 19-38. También en “Nuevos documentos de pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII”, *Archivo Español de Arte (AEA)*, nº 51, 1978, pp.409-426. Pérez Sánchez, A.E. “La pintura toledana contemporánea de El Greco”, *El Toledo de El Greco*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 131-210. Del mismo autor ver “El Greco y los pintores toledanos de su tiempo”, *El Greco of Crete*. Actas del Simposio Iraklion-Crete, 1990, pp.371-382. Martínez Caviro, B. *Conventos de Toledo*. Madrid, Ed. El Viso, 1990. De Antonio, T. “Los pintores españoles del siglo XVI y El Greco”, *El Monasterio de El Escorial y la pintura*. Actas del Simposio. Madrid, 2001, pp. 211-242. Mateo, I. y López-Yarto, A. *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid, CSIC, 2003.

al propio Blas de Prado a través de su relación con el cardenal Gaspar de Quiroga lo que permite arrojar luces sobre biografías con muchas sombras todavía⁴.

Por otra parte, las labores de recuperación que desde el año 2000 se han estado desarrollando desde el Centro de Restauración de Castilla-La Mancha han aportado el conocimiento de técnicas y estilos que apuntan a dataciones más correctas y, desde luego, han brindado la ocasión para poder contemplar de cerca algunas de estas obras. Las campañas desarrolladas quedaron recogidas en las publicaciones *Herencia recibida* iniciadas desde el 2004 en adelante y actualmente paralizadas; igualmente la labor de fotografía que ha desplegado la fotógrafa Renata Takkenberg en dos volúmenes bajo el nombre *Tesoros artísticos de Toledo. Templos, monasterios, palacios y casas* supone una importante aportación, aunque sólo sea desde el punto de vista de lo puramente visual⁵. El último acercamiento hasta el momento, a la pintura toledana contemporánea del Greco es el que hace Rocío Bruquetas en el artículo *Pintar para la eternidad* donde retrata el carácter gremial de los talleres, así como las cuestiones más técnicas que caracterizaron a dichos pintores⁶.

Al igual que el cretense, la mayoría de los citados posee taller propio pero la manera de desarrollar su labor está más cerca de la actividad manual y de oficio que de la profesión liberal reivindicada por El Greco. En este sentido es revelador el caso de quienes ocuparon el cargo de Maestro mayor de la Catedral, pues dicho nombramiento implicaba unas funciones meramente artesanales de nulo reconocimiento profesional y social, equiparados en su actividad a otros oficios “similares” como el de cereros, cordoneros, pertigueros y un sinfín que quedaron recogidos en los Libros de Obra y Fábrica. El título de “Maestro Mayor de la Catedral” implicaba arreglos, retoques y reparaciones no sólo de lienzos o tablas ya existentes, también en paredes, muros y guarniciones, cuando no de relojes y similares artillugios, lo que en definitiva sería una especie de inicios de la restauración⁷. Además, el cargo comportaba otras labores como la de contratar y asesorar todo lo relativo a las diversas festividades que vivía el calendario litúrgico. Un ejemplo concreto es la preparación de las pinturas para el recibimiento de las reliquias de Santa Leocadia en 1587, coordinadas por Luis de Velasco a la sazón Maestro mayor, quien también nombraba los tasadores encargados de evaluar el precio de las distintas obras realizadas para tal conmemoración. En este contexto, el pintor de la Catedral cumplía

4 La publicación más reciente en este campo es la de Martínez-Burgos García, P. “El Toledo de El Greco. Luis de Carvajal y la imposición de la casulla a San Ildefonso”, *Boletín de Arte*. Universidad de Málaga, nº 34, 2013, pp. 179-199.

5 Takkenberg-Krohn. R. *Tesoros artísticos de Toledo. Sus templos, Monasterios, palacios y Casas*. Vol. I y II. Madrid, Entimema, 2010.

6 Bruquetas, R. “Pintar para la eternidad. Talleres toledanos a la llegada del Greco”, *El Greco. Arte y oficio*. Madrid, Fundación El Greco 2014, 2014, pp. 99-121.

7 Marías, F. “Maestros de la catedral (I)”, op. cit. p. 337.

a rajatabla las exigencias de la Casa y el margen de “libertad” era escaso o nulo⁸. Se trataba, por tanto de una actividad incesante y extraordinaria dado el incremento del poder eclesiástico a lo largo del siglo XVI.

En los años de vida del cretense, el cargo de Maestro mayor de la Catedral fue ocupado por una nómina de artistas que asumieron de forma natural sus funciones, sin cuestionarse las implicaciones que la “dignidad” de la profesión despertaba en otros países y en otros colegas. Como es sabido, uno de los objetivos del Greco al llegar a España era hacerse con dicho puesto pero, sinceramente, dudo que de haberlo conseguido se hubiese plegado a tales exigencias y hubiese aceptado las servidumbres inherentes al cargo. No, no le veo en esas funciones de “manualidades del pincel” como han calificado algunos especialistas las labores señaladas. Ciertamente que también llegaban encargos importantes, pero no era un cliente generoso. En casi toda la documentación relativa a estas labores se insiste en “como se harán las obras con más aprovechamiento y utilidad y a menos costa de la Obra”⁹. Los precios estipulados por la Catedral siempre fueron un asunto espinoso porque tenía sus propios tasadores que a su vez eran sus mismos pintores y que vivían de los encargos que les hacía. Es el caso de Luis de Velasco uno de los que tasaban el *Expolio* en 1579 y que en 1581 recibía el nombramiento de Maestro mayor de pintura. De modo que se creaba un entramado difícil de atravesar y desde luego, nadie se atrevía a “romper los precios” como lo hizo El Greco.

A este hecho, meramente artístico, hay que sumarle el contexto espiritual e ideológico posterior al Concilio de Trento con las consiguientes pautas que afectaron al arte. Máxime en Toledo porque fue la primera ciudad en aplicar los decretos conciliares bajo el mandato del arzobispo Gaspar de Quiroga. Además y esto es un hecho común a todos los artistas, la mayoría de ellos va a trabajar para una clientela religiosa y por tanto habrán de adaptarse a unas pautas que durante esas décadas eran omnipresentes, aunque en cierto sentido suponían una verdadera novedad por lo que implicaban de renovación y autocrítica¹⁰.

La producción pictórica de los contemporáneos al cretense en Toledo se mueve en estos márgenes y salvo casos muy concretos como El Greco y Luis de Carvajal, que trabajan en El Escorial, y Blas de Prado que es llamado para una labor diplomática en Marruecos, la trayectoria artística de la mayoría está en función

8 Ver los estudios de Revenga Domínguez, P. *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2002, pp. 235 y de Santolaya Heredero, L. *La obra y fábrica de la catedral de Toledo a fines del siglo XVI*. Toledo, Caja de Ahorros Provincial de Toledo, 1979.

9 Marías, F. “Maestros de la catedral de Toledo (I)”, op. cit, p. 321.

10 Martínez-Burgos García, P. “Devoción, decoro y ortodoxia: la pintura de El Greco en el contexto espiritual de la Contrarreforma, 1577-1600”, *El Greco. The first 20 years in Spain*. Institute for Mediterranean Studies, Rethymno-Creta, 2005, pp. 205-220.

de una clientela eclesiástica de escaso rigor intelectual. En parte porque es la que proporcionan las comunidades religiosas asentadas en Toledo y provincia que mantienen un tipo de encargo no muy sustancioso en el sentido de que no son grandes proyectos, pero si es continuo. De hecho, sorprende la escasa entidad de las empresas pictóricas que las comunidades religiosas promovieron en las décadas finales del siglo XVI y comienzos del XVII. En todas ellas se pone de manifiesto el carácter conservador y arcaico de los contenidos iconográficos demandados, que no se separan un ápice de las pautas repetitivas y doctrinales marcadas por la pedagogía de la Contrarreforma. Suele ser, por lo tanto, una clientela reacia a innovaciones y que exige el mantenimiento de unos estereotipos devocionales heredados de Juan de Borgoña y desde entonces mantenidos. En su intenso estudio de *la Pintura y la sociedad en el Toledo del siglo XVII*, Paula Revenga incide en la presión que muchas de estas comunidades ejercían sobre el artista a la hora de controlar y condicionar su labor sometida a una mínima libertad creativa. En casi todos los documentos contractuales analizados se señala que la obra final ha de ser en conformidad con el padre guardián y que en caso de rechazo se pueda borrar “y volver a pintar a costa del dicho maestro”¹¹.

Este panorama nos permite reconstruir cuáles eran las influencias y los modelos de los que se nutrían los pintores estrictamente contemporáneos al Greco. En general, se mueven dentro de unos parámetros comunes centrados en la vigencia de los modelos de Juan de Borgoña transmitidos por Correa de Vivar y Coomontes quienes aportan además la influencia rafaelesca. Es una alternativa claramente arcaica pero de gran éxito entre la clientela religiosa toledana como lo demuestra el éxito de ambos Diego de Aguilar presentes en casi todos los conventos y colecciones de la ciudad. Tanto Luis de Velasco como Blas de Prado se forman en el taller de Coomontes del que heredan modelos y un lenguaje preciosista que luego irán depurando. Otra alternativa, más atormentada, es la que encarna el arte de Alonso Berruguete cuya estela en Toledo es continuada por Villoldo, su discípulo y maestro, a su vez, de Luis de Carvajal que inicialmente hereda el canon alargado y un tanto tortuoso coincidiendo con el tratamiento de las figuras que maneja El Greco. La tercera alternativa es el gusto por la gravedad romana de raíz miguelangelesca representada en los artistas que llagan al Escorial y que provienen del ámbito toscano reformado, como Zuccaro, Tibaldi y los Carducho. Al moverse en un triángulo formado por Madrid-El Escorial-Toledo, nuestros pintores asimilan rápidamente esta vía de tal manera que a priori todo en su producción nos remite

11 Revenga Domínguez, P. op. cit., p. 235.

a las formas de este Manierismo, creando imágenes de gran monumentalidad, claridad y verosimilitud¹².

Pero, al mismo tiempo, hay otra alternativa; esta vez de origen lombardo que aglutina pintores de Cremona, Brescia y por supuesto Venecia y Milán; una corriente que al decir de Pérez Sánchez deriva del gran arte “alto italiano”, concretamente de Rafael, pero que se deja seducir por la sensibilidad veneciana mostrando además interés “por los pormenores cotidianos, de inmediatez rústica, servidos con luces de candelas”¹³. Pintores como Ambrogio Figino, Gerolamo Muziano o Bartolomeo Passerotti quienes combinan el respeto por las formas miguelangelescas con un realismo ocasional que les hace interesarse por los paisajes y las pequeñas naturalezas muertas. Figino, por ejemplo, crea delicados bodegones que se adelantan al género que cultivó Blas de Prado; Muziano por su parte ocupaba el cargo de superintendente del Vaticano y era uno de los pintores favoritos del papa Gregorio XIII al que El Greco no logra desbancar. En cuanto a Passerotti su faceta más interesante es la de impulsor de una Academia en Bolonia, germen de la que años más tarde fundarán los Carracci. Durante su estancia en Roma, coincide con Zuccaro, Vignola y se gana la amistad del propio Vasari.

Son algunos de los pintores que están activos en la Roma que comparten El Greco y Luis de Carvajal, entre 1575 y 1577. Por lo tanto, son figuras conocidas, bien de forma directa como fue el caso de Carvajal y El Greco o indirecta y a través de estampas, como es el supuesto ejemplo de Blas de Prado aunque las soluciones que éste último incorpora a sus obras toledanas hacen pensar en un conocimiento directo de las novedades italianas, aunque al día de hoy tal hipótesis carece de soporte documental. Es decir, en 1577 la vanguardia pictórica en Toledo estaba representada por una mezcla de los modelos romanos, aportados por los italianos del Escorial, y de los ejemplos lombardos citados creando un arte pleno de romanismo escurialense y también flamenco, pues no debemos olvidar que el grabado, especialmente el flamenco, era una fuente común a todos incluido El Greco.

Sin embargo, frente a sus coetáneos que representaron la vía oficial, El Greco supuso la primacía del capricho y la preocupación intelectual y estética frente a la verosimilitud y frente al rigor devoto “al uso” según las pautas contrarreformistas. Por lo tanto, cabe preguntarnos ¿cómo les impactó El Greco, un extranjero que llegaba en compañía de Francisco Preboste, colaborador, compañero, o quién sabe qué? ¿Con qué ojos miraron las obras pintadas por el cretense en los primeros años de su estancia en la ciudad? ¿Cómo reaccionaron ante las primeras creaciones, ante

12 Son las líneas que traza Pérez Sánchez. A. E. “El Greco y los pintores toledanos de su tiempo”, 1990. op. cit.

13 Pérez Sánchez, A.E. *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 121-141.



FIGURA 1

El Greco. *El Expolio*. Catedral de Toledo. Sacristía

las obras de Santo Domingo el Antiguo, del *Expolio* [fig. 1] o del *San Sebastián* de la catedral de Palencia?

Todas sin excepción son obras monumentales y grandiosas, llenas de ecos venecianos y alusiones miguelangelescas, por lo tanto y según lo que hasta aquí hemos visto, tendrían que resultar cercanas entre sus colegas. Pero no fue así, y no lo fue por la “manera” grequiana, por el método con el que Domenikos montaba sus historias, por la facilidad con la que insertaba citas y la libertad con la que las usaba. Del mismo modo que causó impacto el venecianismo grequiano tanto en la técnica de pincelada suelta -frente a la lamida de sus coetáneos- como por el uso del color y de las luces. La misma sensación de “libertad” se debió notar en lo relativo a la iconografía. No hay nada en la pintura española similar al *Expolio*,

ni siquiera en el cuadro homónimo de Correa de Vivar perteneciente a la colección García Montañés, depositada en el Museo de Santa Cruz. Y finalmente, algo que casi siempre pasa desapercibido, la personalidad del Greco, el manejo de las relaciones y los testimonios que nos han quedado de cómo fueron sus primeros encuentros en la ciudad, especialmente en el transcurso del pleito con la Catedral en el que se nos revela como un profesional orgulloso y litigante, además de desconfiado. Nada que ver con las relaciones dóciles que mantenían sus colegas; de modo que el impacto debió ser mayúsculo. Especialmente en el artístico porque lo pintado por el extranjero nunca se ajustaba a esa tradición latente que garantizaba una interpretación sumamente decorosa. Por otra, la propia personalidad del pintor rompía todos los moldes de la época y quizás sólo Zuccaro le precede en cuanto a personalidad egocéntrica.

Respecto a lo que le aportó España y tras los fracasos con la Catedral y El Escorial creemos debió de aprender la dura lección. Para empezar, la experiencia del Greco en sus primeros años de trabajo le obligó a replantearse algunas cuestiones que permiten varias lecturas.

La primera atañe a lo artístico, a su propio lenguaje plástico, ya que nada más pisar suelo español El Greco renuncia a la escenografía -tanto paisajística como arquitectónica- y se somete a un tratamiento estrictamente icónico de la imagen que irá acentuando con los años, salvo la excepcional obra creada para la capilla de San José. Otra lectura atañe a lo personal, pues el fiasco de estos reveses le hizo sentirse un extranjero permanente y eterno, cualidad que creo que le valió la amistad y el reconocimiento de otros afines que, sin ser extranjeros, así se sentían en medio de una mediocridad alarmante. Con ellos, construyó una especie de “refugio” ya que todos estaban dispuestos a aceptar el *capricho*, por encima de la *verosimilitud*. Por otra parte, este sentimiento de ser un extraño le da una enorme libertad y distancia con respecto al entorno y también en esto radica el abismo que le separa de los otros.

En cuanto a lo estrictamente profesional, al perder el favor de la Catedral primero y luego del Rey, se vio obligado a entrar en la ley del mercado, en la competencia con sus colegas y en consecuencia, a someterse a los vaivenes de la oferta y la demanda. Se dio cuenta además, de que tenía que montar taller. El encargo de Santo Domingo el Antiguo, que incluía arquitectura, escultura y pintura y le obligaba a permanecer en Toledo hasta que lo entregase, le demostró la necesidad de disponer de una infraestructura con la que poder satisfacer los trabajos de este tipo. Es más, al no contar con ella tuvo que renunciar a parte del cometido de Santo Domingo el Antiguo lo que invita a pensar que sus colegas, al menos los señalados si contaban con talleres en boga; sin embargo su organización y funcionamiento era enormemente complejo dado que no existía una estructura organizada; al contrario,

abundan las relaciones laborales entre ellos subcontratando, colaborando o compartiendo encargo según hemos comentado al inicio de estas líneas. La relación que los une la mayoría de las veces es familiar y eso complica mucho más el entramado laboral de estos talleres. Además, como señalaba Rocío Bruquetas en su estudio, al carecer de una organización gremial clara, era el Arzobispado quien marcaba las directrices y daba el visto bueno a los artistas foráneos¹⁴. En cambio, el modelo que El Greco tiene en mente no es otro que el de las “bottegas” que ha podido conocer en Venecia, bien la de Tiziano, bien la de Tintoretto, similares aunque diferentes.

En este sentido, la figura de Francisco Preboste cobra una importancia crucial puesto que va a ser el primer apoyo en la organización de dicho taller, mucho antes de que Jorge Manuel asuma ese papel. A pesar de los avances realizados en su conocimiento, la figura de Francisco Preboste nos sigue resultando oscura y enigmática. En las últimas publicaciones incluso se pone en duda su oficio de pintor a pesar de que siempre se había dado por cierto. Desde el punto de vista documental, el Archivo Histórico Provincial de Toledo abunda en documentos donde suele aparecer pero siempre se le menciona como criado si bien la mayoría de las veces no se le da ninguna denominación profesional. Por eso, consideramos muy importante el documento fechado en 13 de noviembre de 1591 hallado en dicho Archivo¹⁵. En él Domenico Theotocopoulos da poder a Francisco Preboste autorizándole a cobrar en su nombre cualquier cantidad que se le adeudara y que, dada la trascendencia que entendemos que tiene, transcribimos en su totalidad:

“FOLIO 963 v. Sepan q(uan)tos esta carta de poder vieren como yo Dominico Teotocopuli (bresano) pintor, v(e)z(in)o destaçiudad de T(ole)do. Ot(orgo) todo mi poder que doy, e otorgo mi poder cump(li)do, libre llen(er)o, bastante, segund que yo le he y tengo e de derecho, mas puede e debe valer a vos Fran(cis)co Preboste, pintor, v(e)z(in)o destaçiudad de T(ole)do, especialm(en)te para que en mi nombre e como yo mismo, represe(ntan)do mi propia persona, e por mi podays pedir e demandar, reçebir, aber e cobrar de todas e qualesquier personas, v(e)z(in)os de q(ua)lesquier p(ar)tes, yglesias o monasterios o cofradias, todos e q(ua)lesquier maravedis e otras cosas que hasta oydia de la fecha desta c(art)a me son debidos e se me debieren de aquí adelante, asi de plaçospas(a)dos como por benir, por escrip(tur)as pu(blic)as o de las quantas de libros, poderes en cabsa propia e sin ellas como en otra q(ua)lquier m(aner)a que sea, e de todo lo que reçibieredes e cobrare-

14 Bruquetas, R. op. cit. p. 101.

15 AHPTO. 16635. (P-2211), F. 962 v.-F. 963 v. Desde aquí agradezco la gentileza de M^a Eugenia Alguacil Martín por haberme facilitado el documento y su transcripción que aparece referido en Alguacil Martín, E. y Más González, C. “El Greco y su entorno en el Archivo Histórico Provincial de Toledo: una revisión actualizada de sus documentos” *Archivo Secreto*, nº 6, 2015, pp.352-377

des e del--- un? cosa de p(ar)te dellopodays dar e otorgar e deys e otorgueys v(uest)ras cartas de p(ag)o e findequito...

(FOLIO 964 V)Otorgue esta carta ante es(cri)v(an)o pu(bli)co y t(e)s(tigo)s yusoescritos q(ue) fue fecha e otorg(a)da en la dicha çiu dad de T(ole)do, a treçedías del mes de noviembre de mill e quinientos e nov(en)ta e un a(ñ)o s. E lo f(irm)o de su mano dicho otorg(ant)e, en el reg(istr)o desta p(ar)te al q(ua)l yo el pres(en)te e(scri)v(an)o doy fe que conozco. T(estig)os q(ue) fueron presentes Tomé De Segura, e Pedro Mateos e Pedro Hernandez, todos --- /

Paso ante mi. Derechos, un real, Blas Hurtado, escribano publico.

Dominico Theotocopuli”¹⁶

Al margen del contenido de puro formulario notarial apenas relevante, la novedad del documento, cuya parte más importante son las primeras líneas, es que es la primera vez en la que Francisco Preboste es nombrado “pintor” y “vecino” de la ciudad de Toledo, a diferencia de otras ocasiones en las que aparece como criado. Cierto es que como se ha recordado a menudo, Preboste nunca se inscribió en el registro de artistas del Consejo arzobispal, una especie de libro matrícula, y que nunca se ha podido establecer a ciencia cierta su mano sobre ninguna de las obras del taller del cretense. Tanto es así que Fernando Marías llega a dudar de su condición de pintor y le sitúa más como una especie de “agente comercial” o representante legal, encargado únicamente de los aspectos comerciales que generaba la actividad del taller pero nunca de los artísticos¹⁷. Al margen de esta cuestión, todavía muy abierta, llama la atención que el Greco aparezca usando un topónimo extraño “bresano” que nos hace pensar en un error ya que debería figurar como “cresano” una referencia poco usual a su origen cretense pero que ya recoge el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias.

En cuanto a los poderes que El Greco otorga a Preboste, plenos e idénticos a los que con el tiempo otorgará a su propio hijo, debía ser fórmula habitual en los talleres del momento a juzgar por el ejemplo que también nos ha dejado Blas de Prado en este sentido. Al aceptar la embajada artística en Marruecos que se prolongaría durante seis años, dio poderes para que en su ausencia se firmaran encargos y contratos y montó una infraestructura de cara a captar el máximo número de trabajos por los pueblos de la provincia entre Madrid, Toledo y El Escorial con los que man-

16 AHPTO. 16635. (P-2211), F. 962 v.-F. 963 v. 1591, noviembre, 13. Poder otorgado por Doménico Theotocópuli a Francisco Preboste autorizándole a cobrar en su nombre cualquier cantidad que se le adeudara.

17 Marías, F. “De Francesco Prevoste a Francisco Prevoste”, *El Greco. Arte y Oficio*, Madrid, Fundación El Greco 2014, 2014, pp. 149-155.

tener activo el taller y seguir generando ganancias. De modo que ambos muestran comportamientos arraigados en la mecánica tradicional de los talleres castellanos.

Respecto a los cargos a los que El Greco podía aspirar en Toledo, el de Maestro mayor de la Catedral podría resultar a priori, el más atractivo. Pero cuando él llega quien ostenta ese nombramiento es Hernando de Ávila, una figura más vinculada a la ilustración de libros que a la pintura ya que su obra más famosa son los dibujos realizados en 1594 para el *Libro de los retratos reales* que había encargado Felipe II, labor que le permite usar el título de pintor de su majestad. Pasa por la Catedral sin pena ni gloria y el puesto es ocupado en 1581 por su cuñado, Luis de Velasco vinculado con la Casa desde agosto de 1571 incrementando su actividad con labores de poca monta, aunque como hemos referido en 1579 es uno de los tasadores del *Expolio* del Greco¹⁸. A partir de 1590 aparece acompañado de Blas de Prado que figura como pintor segundo.

Luis de Velasco (Toledo 1530- Toledo 1606), había nacido en Toledo hacia 1530 y muere en 1606. Documentalmente ha sido asociado con Blas de Prado llegando a confundirse su obra en muchas ocasiones. Su catálogo está compuesto de algún retrato -entre ellos los dos de la sala capitular, los retratos del cardenal Quiroga (1594) y de García de Loaysa (1599)- y mucha pintura religiosa repartida por las provincias de Toledo y Guadalajara especialmente con la ejecución de retablos de diversa índole, si bien es en la Catedral donde deja las obras más conocidas como son el *Tríptico de la Virgen de Gracia con D. Fernando de Antequera* y el retablo para la capilla de San Blas. El Tríptico fue encargado por Gaspar de Quiroga el mismo año de su nombramiento como pintor (1581) y está compuesto por la tabla central y las dos laterales en las que vemos a *San Felipe y Santiago* y *San Cosme y San Damián* con escenas alusivas a sus martirios y los escudos de Quiroga en la parte superior. Hoy sólo queda un dibujo preparatorio y una réplica en el Museo del Prado de autor anónimo.

En cuanto al retablo de la capilla de San Blas fue comisionado por la Catedral en 1587 (aunque hay pagos todavía en 1600). Se compone de un *San Blas entronizado en compañía del arzobispo Tenorio* [fig. 2] con los laterales de los *Cuatro evangelistas*. En las tablas laterales *La presentación en el templo* y *San Antonio* abad. Ya fue analizada la huella grequiana visible en la composición de los *Cuatro evangelistas* donde podemos rastrear los modelos creados para Santo Domingo

18 Mateo, I. y López-Yarto, op., cit. p. 280.



FIGURA 2
Luis de Velasco. *San Blas entronizado en compañía del arzobispo Tenorio*.
Catedral de Toledo. Museo

el Antiguo: cabezas, posturas, composición icónica, atributos¹⁹. En el resto de las escenas vemos lo que va siendo habitual: detalles, escorzos y recuerdos formales en cabezas, cabellos y algo de la pincelada más disuelta de la técnica grequiana lo que demuestra la huella que el cretense estaba dejando en sus propios contemporáneos.

La formación de Luis de Velasco entra dentro de los parámetros habituales en Toledo. Se inicia en el taller de Francisco Coomontes y de él hereda ese gusto preciosista y muchos modelos que irá depurando con el tiempo. Los comienzos de su carrera están vinculados al que fuera su cuñado, Hernando de Ávila con quien comparte una concepción pictórica similar para ir evolucionando después; en todo

¹⁹ Pérez Sánchez, A.E. “El Toledo de El Greco”, op. cit y del mismo autor “El Greco y los pintores toledanos de su tiempo”, op. cit.



FIGURA 3

Anónimo. *San Diego de Alcalá*. Iglesia parroquial de Pastrana. Museo

caso se descarta cualquier viaje a Italia pues no hay nada en su pintura que revele el conocimiento de las nuevas tendencias. De hecho, el abandono de ese lenguaje tradicional lo hace a partir de la influencia que sobre él ejerce El Greco a quien es muy permeable aunque en general son detalles mínimos, siempre mezclados con la particularidad “toledana” que presta atención a las naturalezas muertas y otros objetos inanimados. En este sentido, se suele señalar la solución que da en la composición del *Tránsito de la Virgen* del Museo de Santa Cruz, depósito de la parroquia de santo Tomás. Deriva de la tabla homónima de Correa de Vivar pero uno de los modelos y el despliegue de cabezas griegas con el interés por el bodegón visible en el plato de frutas en el primer plano, lo que confiere a sus composiciones de un aire dulzón y delicado, atento a los detalles de naturalezas muertas, flores y objetos inanimados muy parecidos a lo que hace también Blas de Prado.

Son unas características similares a las que están presentes en el lienzo de *San Diego de Alcalá* del Museo Parroquial de Pastrana [fig. 3], cercano a la *Virgen del Pozo*, de Correa de Vivar, obra para la que Velasco realiza el retablo del Colegio de Infantes en 1557. En él contemplamos el despliegue descriptivo que suele usar, el gusto por el paisaje y floresta y la delicadeza de los ángeles, que remiten al mundo del norte de Italia. Por eso, creemos que es el autor de este lienzo anónimo del Museo Parroquial de Pastrana. La canonización del fraile de Alcalá fue decretada por Sixto V en 1588 a instancias de Felipe II en agradecimiento por la curación del príncipe Carlos y dicen las crónicas que su celebración en la Corte fue majestuosa de modo que bien puede entrar en los intereses del pintor²⁰. En todo caso, el perfil de Luis de Velasco da la medida de las exigencias y gustos de la catedral con respecto a sus pintores, más cercanos a la consideración de artesanos y “criados”.

Más interesante resulta la figura de Blas de Prado ya que en él se conjugan algunos intereses afines o similares a los que pudo tener El Greco. Había nacido en Camarena, provincia de Toledo, en 1545 (muere en Toledo en 1599) y su figura despertó el interés de eruditos como Juan de Butrón, Vicente Carducho, Francisco Pacheco, Jusepe Martínez, Antonio Palomino, Antonio Ponz y Juan Agustín Ceán Bermúdez, sin olvidar que el propio Lope de Vega recoge el hecho admirable del viaje a Marruecos. A juzgar por Post y Ceán está considerado como uno de los pintores más estimables de su tiempo, discípulo de Correa de Vivar y Francisco Coomontes y en general todos los citados destacan su buen hacer situándolo a la altura del Greco, Ribalta y Sánchez Coello²¹. Alaban especialmente su habilidad como retratista, su maestría en pintar bodegones confirmada por haber sido el maestro de Juan Sánchez Cotán y su faceta como embajador de Felipe II ante Marruecos para retratar a la hija del Sultán si bien, este último es uno de los puntos “calientes” de su biografía destacado por Jusepe Martínez quien afirmaba que:

“... el rey de Fez venía suplicando a su Majestad D. Felipe II le enviase un famoso pintor, el cual le envió a un hijo de Toledo, llamado Blas de Prado, excelente retratador y colorista fue a pintar a la hija del Sultán y tras una corta estancia en España vuelve a Marruecos para morir en 1555”²².

En términos similares repiten la anécdota Palomino y Ceán. Todos coinciden en las grandes riquezas que acumuló y que vino con costumbres moriscas pues vestía

20 Ávila Vivar, M. “San Diego de Alcalá”, *Herencia recibida 2004-2010*, op. cit. p. 90.

21 Gómez-Menor, J. “El pintor Blas de Prado” (I) y (II), *Boletín Arte Toledano*, tomo I, nº 2, 1966, pp. 60-117 y tomo II, nº 3, 1967, pp. 108-117. También se añade un apéndice documental en el tomo I, nº 2, 1967.

22 Martínez, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1866. p. 182.

“en traje africano y comía en el suelo sobre cojines o almohadas de estrado, a la usanza morisca”²³.

A este respecto, Juan Manuel Serrera publicaba en 1986 el documento en el que consta que el viaje se hace entre 1593 y febrero de 1599 y que murió solo unos pocos meses después, sin duda debido al agotamiento físico que le dejó la aventura africana. Serrera dejó claro que el viaje no fue comisionado por el Rey sino por el VII Duque de Medina Sidonia, Alonso Pérez de Guzmán capitán general del Océano con sede en Sevilla²⁴. Allí paró Blas de Prado y de allí surge el comentario de Pacheco de que “cuando pasó a Marruecos por orden del Rey, llevaba unos lienzos de frutas que yo vi, muy bien pintados; y su discípulo el padre Juan Sánchez Cotán, antes de ser religioso en la Cartuja de Granada tenía mucha fama en esta parte”²⁵.

Esta faceta es hoy uno de los puntos más conflictivos a la hora de elaborar el catálogo de Blas de Prado. Su fama como bodegonista y maestro de Sánchez Cotán sólo cuenta con el aval del texto de Pacheco reiterado luego por todos los que se han acercado a su biografía, de modo que son más bien “bodegones literarios” al no conservarse ninguno “real”. Es más, en el 2003, las autoras Isabel Mateo y Amelia López Yarto cuestionaban esta afirmación al no haber, al día de hoy, ningún lienzo con la firma de Blas de Prado que nos permita mantener tal suposición. Sin embargo, Pérez Sánchez en el catálogo de la exposición titulada *La nature morte espagnole*, consideraba a Blas de Prado como en fundador del género del bodegón en España y llega a atribuirle dos composiciones de la colección Santamarca tituladas *Frutero de peras* y *Frutero de albaricoques*²⁶. En opinión del especialista ambas muestran evidentes relaciones con el mundo del norte de Italia, desde Cremona a Milán y con artistas como Ambrogio Ficino, uno de los precursores de la naturaleza muerta autor del *Bodegón de melocotones* de 1591 con el que se adelanta a la *Cesta con frutas* de Caravaggio. La atención minuciosa al detalle señalada en Blas de Prado le relaciona igualmente con Panfilo Nuvolone, Vincenzo Campi y Fede Galizia formada en el Manierismo lombardo y cuyas pinturas fueron elogiadas por Paolo Lomazzo. Otra cuestión sería la de preguntarnos por qué cauces les conoce, si bien a través de estampas o como parece que apuntan las evidencias, por vía directa en

23 Palomino, Antonio. *Vidas*. Edición de Nina Ayala Mallory. Madrid, Alianza editorial, 1986. p. 31.

24 Serrera, J.M. “El viaje a marruecos de Blas de Prado. Constatación documental”. *Boletín del Instituto y Museo Camon Aznar*, Nº. XXV. 1986. pp. 22-26. A este respecto ver el estudio de M^a Teresa Cruz Yabar, “El viaje de Blas de Prado a Berbería en 1593 y el regreso del pintor”.

25 Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Edición de F.J. Sánchez Cantón. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1956. Tomo III, libro III, cap. VII. p.. 125-126.

26 Pérez Sánchez, A.E. *La nature morte espagnole du XVII siècle a Goya*, Paris, Ed. Vilo, 1987. Ambas obras estarían fechadas entre 1590 y 1600.

una estancia italiana²⁷. Sea como sea, con ellos comparte el ángulo de vista idéntico, ligeramente elevado, la severidad compositiva y un acercamiento minucioso lleno de preciosismo en consonancia con la escuela toledana tan aficionada a mostrar el detalle y la calidad de los objetos.

Su catálogo es complejo y está lleno de atribuciones porque en muchas ocasiones firmaba junto a Luis de Velasco con quien le une lazos familiares. Jonathan Brown dice que su estilo es frío e impersonal pero se está refiriendo a obra que hoy sabemos de Velasco. En cambio, cuando habla de la *Virgen de Villegas* la alaba como un “enigma sugestivo”²⁸. Sabemos que en 1586 trabaja en la restauración de los frescos de la Sala Capitular de Juan de Borgoña, algo que le familiariza con esta técnica y que le valdrá a posteriori, el encargo para decorar la Capilla del Cigarral de Quiroga o Quinta Mirabel²⁹. Sabemos también que en 1589 Luis de Carvajal está tasando sus retratos en grisalla realizados para la decoración de la Puerta del Perdón con motivo de la entrada de las reliquias de Santa Leocadia en la ciudad. Ese mismo año y hasta 1590 aparece en El Escorial valorando pinturas de Luis de Carvajal, de Tibaldi y de otros italianos. También en 1590 figura como pintor segundo de la Catedral toledana trabajando junto a Luis de Velasco.

En definitiva nos hallamos ante una figura con una formación inserta en el ambiente toledano, admirador de las formas post rafaesecas y fascinado por la luminosidad veneciana creando un estilo grandioso y sencillo, pero entiendo que hay que subrayar de nuevo la influencia de Gerolamo Muziano, especialmente en la obra del Cigarral de Quiroga que guarda estrecha relación con la Villa D’Este pintada por Muziano en 1565.

Como pintor Blas de Prado domina los géneros desde el bodegón al retrato y como no, pintura religiosa y también las técnicas, ya que debió ser un buen fresquista. Ha dejado composiciones de gran interés como el citado *Descendimiento* (1581) y las dos sargas del Museo de Santa Cruz pintadas en grisalla con las que se decoró la ciudad para recibir los restos de Santa Leocadia en Toledo en 1587 con los retratos de la *Emperatriz María con el príncipe D. Carlos* y la infanta *D^a Isabel Clara Eugenia*, siguiendo los modelos creados por Alonso Sánchez Coello. Posiblemente estas sean los retratos que le dan la fama de buen retratista para ser enviado a Marruecos y entiendo que al día de hoy esta es una faceta que habría que seguir investigando para poder consolidar una trayectoria que hoy parece incompleta.

27 Redin Michaus, G. *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid. CSIC. 2007. Analiza el caso de Blas de Prado haciendo un recorrido por los partidarios del viaje a Italia, Gómez Menor y Pérez Sánchez especialmente, y los que opinan que bien pudo ser un conocimiento a partir de las estampas de estos artistas que abundaban en territorio español.

28 Brown, J. “Algunas adiciones a la obra de Blas de Prado”, *A.E.A.* N° 161, 1968, pp. 29-33.

29 Marías, F. “El cigarral toledano del Cardenal Quiroga”, *GOYA*, n° 154, 1980, pp. 216-222.



FIGURA 4

BLAS DE PRADO. *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso y al Rey Recaredo.*
Colegial de Santa María. Talavera de la Reina

La Virgen de Villegas pintada en 1589 hoy en el Museo del Prado es de las obras más interesantes y que ha merecido elogios comunes de todos los especialistas. Estaba destinada a la capilla funeraria de Alonso de Villegas, clérigo de la catedral toledana que se hacía enterrar en el oratorio de san Felipe Neri en la plaza de los postes y que luego pasó a la de san Juan Bautista de los jesuitas. Hombre dedicado al estudio y gran erudito. Personalmente, me llama la atención que un personaje tan singular y que sin duda se movía en unos círculos intelectuales afines al Greco, no le escogiera y en cambio se inclinara por Blas de Prado.

Desde luego la obra que ejecuta es de gran valor y revela un conocimiento maduro del Manierismo de Rafael y especialmente de Andrea del Sarto, el *esfumato* de Correggio, sin desdeñar influencias de Gerolamo Muziano como se comprueba en composiciones similares³⁰. Hace honor a su merecida fama de buen retratista pues el rostro de Villegas tiene fuerza, personalidad y calidad pictórica. Respecto a la iconografía, Post llamó la atención sobre el hecho de que San Juan Evangelista aparezca representado como un anciano en vez de seguir la iconografía tradicional de hombre joven. Es muy posible que fuera el propio Villegas, conocedor y fiel a la iconografía bizantina que lo representa anciano y barbado, quien le inspirara o es posible que el modelo creado por El Greco en santo Domingo el Antiguo le dejara huella años después de ser pintado. Otra obra singular, la más grequiana en opinión de Pérez Sánchez, es la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso y al Rey Recaredo* fechada en 1592 y pintada para la Colegial de Santa María de Talavera de la Reina [fig. 4]. En ella reconocemos el canon grequiano y muchos detalles formales. También fue magnífico dibujante del que han quedado numerosos testimonios gráficos y literarios pues en 1603 su discípulo Sánchez Cotán realizaba un inventario de sus bienes en el que constaba un “librillo de dibujos que es de Blas de Prado”. En cuanto a sus dibujos, muchos de ellos conservados en los Uffizi, muestran un trazo firme, seguro y de síntesis con gran capacidad expresiva³¹.

Pese a su versatilidad y pese a que posee un conocimiento maduro de las novedades italianas más actuales, Blas de Prado no parece interesarse por los aspectos liberales de la pintura lo que le sitúa en las antípodas del Greco. Siempre se mostró como un artesano que dominaba su oficio; este desinterés se palpa en la ausencia de la firma en sus obras, algo impensable en la consideración que la figura del pintor había alcanzado. Quizás el único atisbo de reflexión acerca de su profesión sea un librito hoy desaparecido de “Blas de Prado de pintura” que se ha interpretado como un posible tratado de teoría del arte. Que alcanzó fama, cargos y clientela selecta está claro y todavía años después en el inventario de Luis Tristán consta una obra de Blas de Prado, la *Prisión de San Hermenegildo*³².

Por eso el caso más cercano al Greco sea el de Luis de Carvajal. Mientras que Velasco y Prado le cerraban el acceso al cargo de Maestro de la Catedral, Carvajal disfrutó de la confianza del Monarca visible en la larga y fructífera labor que desarrolla en El Escorial, sin descontar la buena sintonía que mantiene con la clientela

30 Especialmente en la *Sagrada familia con Santa Ana y San Juanito* fechada en la orla del manto de la Virgen en 1581 y en colección particular alemana. Vuelven a ser detalles que sugieren un saber compositivo adquirido directamente en Italia.

31 Ver la selección de Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E. *A corpus of spanish drawings. Volumen 1, 1400 to 1600*, London, Harvey Miller Publisher, 1975.

32 Gómez-Menor, J. op. cit. p. 112.

toledana gracias a su suegro, el platero Francisco Suárez que le abre las puertas del mercado local y a su hermano, Juan Bautista Monegro, quien le proporciona trabajos y con quien comparte encargos, tanto en Toledo como en El Escorial. La relación con el Monasterio se inicia en 1579 con las primeras entregas, una *María Magdalena* que hoy está en el Museo de Santa Cruz como depósito del Museo del Prado, y se prolongarán hasta comienzos de 1590 cuando sigue realizando los lienzos con las parejas de santos para los altares de la basílica, concluyendo así la serie iniciada por Navarrete. Es decir trabaja como pintor del rey y al servicio del monasterio durante once años lo que demuestra que su arte fue del agrado del monarca y de la comunidad de frailes jerónimos. En su memorial, Fray José de Sigüenza alaba los dos trípticos del claustro bajo principal fechados en 1587, un *Nacimiento* y una *Epifanía*, de los que dice que están pintados con “harto estudio y cuidado” y por su parte Antonio Palomino recoge la noticia de que “pinto una estación en El Escorial que le dará fama eterna...”³³. Si recordamos que a juicio de Sigüenza “no era fácil contentar al Rey”, la figura de Carvajal se nos antoja excepcional dentro del panorama de los pintores toledanos e incluso entre los españoles que pintaron para el rey.

El rasgo más excepcional de su formación es el viaje que hace a Italia lo que le confiere un estatus especial dentro de la órbita de los contemporáneos del cretense. Su presencia en la Academia romana de San Lucas está documentada en enero de 1577 por Martínez de la Peña³⁴. Allí acude con apenas 20 años y en calidad de aprendiz conoce las novedades del gran taller romano orientadas hacia el Manierismo en boga, de tinte post miguelangelesco y contrarreformista. Pérez Sánchez señaló la importancia de este dato porque es lo que le da una solidez intelectual y formativa muy por encima de la media en Toledo por aquel entonces, como hemos comprobado. Su admisión en la Congregación romana de San Lucas le sitúa en el corazón del ambiente más reivindicativo con respecto a la defensa de la liberalidad de la pintura; de modo que en Roma no sólo asimila las tendencias artísticas más de vanguardia sino que también descubre la dignidad de la profesión y del ejercicio del Arte, algo que luego ratificará cuando conoce al Greco en Toledo y a Zuccaro en El Escorial con quien coincide en un breve periodo de tiempo, entre 1586 y 1588. Tanto El Greco como Zuccaro, extranjeros y sabedores de su fama y prestigio, despiertan en Carvajal ese orgullo que marcará de ahora en adelante su trayectoria artística y personal. La consecuencia más directa es el pleito que protagoniza en 1597 y que ha pasado a ser como uno de los más interesantes en la historia de la

33 Palomino, A. op. cit. p. 65 y Fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Aguilar, 1963. p. 231.

34 Martínez de la Peña, D. “Artistas españoles en la Academia de San Lucas”, *A.E.A.* Anexo, 1968.

pintura, similar a los que vivió El Greco. En ese año y junto a otros artistas de la Corte entre los que se cuentan Juan Pantoja de la Cruz, Santiago Morán y el propio Carvajal, emprenden un pleito por la defensa del Arte de la Pintura³⁵. En el documento se recogen los términos en los que los artistas solicitan ser eximidos del pago de la “soldada”, impuesto que pesaba sobre todos los oficios manuales. Para ello alegan el carácter liberal de su arte por lo que desean adquirir los “derechos y privilegios” que gozan otros profesionales. La súplica está avalada por el propio Monegro y también por el platero Francisco Suárez, el suegro de Carvajal, y es uno de los primeros intentos por asentar en España las bases de una Academia de pintura, siguiendo los pasos que en Bolonia había dado Bartolomeo Passerotti con quien coincide en Roma y al estilo de la que Zuccaro había reformado en Roma en 1593, al poco de volver de su aventura escurialense. Este hecho, que no fructificó, le sitúa como uno de los pioneros en la defensa de la Pintura y perfila el carácter precursor de Luis de Carvajal al defender las ideas que van a ayudar a gestar la fundación de la Academia matritense de la que será cofundador en 1603.

El mismo sesgo se adivina en el orgullo con el que incluye su autorretrato en la escena de la *Epifanía* pintada en uno de los trípticos que hace para el claustro bajo principal del Escorial en 1587 [fig. 5]. Siguiendo la moda italiana de incluir los autorretratos de los artistas en las escenas religiosas Carvajal, ataviado con el atuendo de la época, nos mira desde el ángulo que deja el rey mago.

Creemos que ambos hechos, el autorretrato y el pleito, lejos de ser una mera anécdota refuerzan su personalidad y le acercan a la del Greco, máxime cuando hemos tenido conocimiento de los bienes que poseía. El inventario, redactado por su viuda siete días después de su muerte acaecida el 1 de octubre de 1607, nos permite ampliar las noticias sobre lo que fueron sus preferencias en lo que a gusto artístico se refiere y a priori, podemos afirmar que nos encontramos con un hombre conocedor del arte clásico y amante de la herencia greco romana e italiana, prueba de ello es el interés por el dibujo³⁶. En el documento se contabilizan hasta ciento cuarenta y cuatro, factor muy interesante ya que desdice la afirmación de que los pintores españoles no dibujaban. Entre ellos abundan los de tema mitológico como el conservado en la Albertina de Viena bajo el título el *Triunfo de David*. Muestra la cercanía a Parmigianino y aun con muchas dudas, Mayer lo incluye en su catálogo³⁷. Más evidente es la autoría del dibujo que se tituló *La Prudencia* o *Ceres* conduciendo un carro triunfal y con la cabeza tocada con una diadema de flores

35 Pérez Sánchez, A.E. “La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1982. pp. 281-290.

36 Barrio Moya, J.L. “El pintor Luis de Carvajal y el inventario de sus bienes”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1982. pp. 414-420.

37 Angulo, D. y Pérez Sánchez, A.E. op. cit. p. 108.



FIGURA 5
LUIS DE CARVAJAL. *Detalle de la Epifanía*. Claustro de los Evangelistas. El Escorial

(Madrid, colección particular). Se trata sin lugar a dudas de un dibujo preparatorio para una bóveda que hoy ya está identificada al ser el motivo central de la bóveda de la cámara de la Reina Margarita de Austria en el Palacio de El Pardo. Desde los años 90 está documentada la labor de Carvajal en el palacio decorando al fresco esta estancia, junto a otros pintores del Rey que le habían precedido como Gaspar Becerra y Patricio Cajés³⁸.

38 Martínez Martínez, A. “Un fresco del Palacio de El Pardo atribuido a Vicente Carducho documentado como de Luis de Carvajal”, *AEA*, nº 254, 1991 y de la misma autora “Monarquía y Virtud: Estudio iconográfico del fresco de la bóveda de la cámara de la reina Margarita de Austria en el Palacio de El Pardo”, *AEA*. LXXV, 2002, pp. 283-291. También Martínez Cuesta, J. “Consideraciones iconográficas sobre las decoraciones fijas anteriores al siglo XVIII del Palacio Real de El Pardo”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Tomo 8, 1995, pp. 221-239.

Además de cultivar el dibujo, era aficionado al grabado y llama la atención la cantidad de estampas de Durero que coleccionaba a pesar de que según R. Mulcahy no hay en la obra de Carvajal evidencias del uso de estos grabados, pero sí que debía ser un bienpreciado y común entre los artistas de cierto renombre³⁹. De hecho, aparece la serie completa de la *Pasión*, el *Apocalipsis* y la *Anatomía*. También “un librito de estampas de Alberto por encuadernar” y por lo que hemos conocido no sólo de temática religiosa, ya que abundan las mitológicas y las escenas de paisajes. Igualmente coleccionaba vaciados de esculturas clásicas traídas de su periplo en Italia como el *Laocoonte* y el *Apolo del Belvedere* además de réplicas de Miguel Ángel, en especial la cabeza de *La Noche*, de la capilla medicea y la del *Cristo de Santa María sopra Minerva*⁴⁰. Entre esta colección de yesos se cuela un dato interesante: almacenaba figuras de cera. En concreto se citan “tres figuras pequeñas de cera al modo de emperadores” y más adelante otras “tres figuras pequeñas de cera”. No sabemos si su empleo era el mismo que le daba El Greco y que en palabras de Pacheco “le servían para valerse dellos en sus obras”⁴¹. Más bien da la sensación de que se trataba de un utensilio común en el taller de los pintores, al menos en Italia y que de allí lo trae también Carvajal. Respecto a los cuadros que poseía sólo se habla de Basanno y de Tiziano, algo peculiar en un artista que estilísticamente está más vinculado al Manierismo oficial romano en la línea de Federico Zuccaro, Marcello Venusti y Gerolamo Muziano, si bien esa “evidente complacencia con el naturalismo” que señalaba Pérez Sánchez puede haberla aprendido de los modelos bassanescos⁴².

En cuanto a los libros, en su biblioteca abundan los escritos en italiano, literalmente “veinticinco libros en italiano y en romance” de los que no se nos dan los títulos pero que nos hace saber que conocía la lengua italiana. También dos vidas de santos, suponemos que uno de ellos sería el *Flos sanctorum* del toledano Alonso de Villegas entonces un verdadero bestseller.

En definitiva, el inventario de sus bienes nos da la medida de lo que fue su trayectoria artística. Como pintor de la Corte, Carvajal no se centró sólo en la temática religiosa escurialense, ya que entre sus obligaciones estaba la de participar en las decoraciones efímeras que vivía el reino y su presencia está confirmada en el los tres arcos triunfales que se levantaron en Madrid para festejar la entrada de la nueva reina, D^a Margarita de Austria. En ellos, al lado de Pompeyo Leoni y Bartolomé

39 Mulcahy, R. “*A la mayor gloria de Dios y del rey*”. *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1992, p. 53.

40 Barrio Moya, J.L. op. cit. p. 417.

41 Pacheco, F. op. cit. Tomo II, p. 8.

42 Pérez Sánchez, A.E. “La pintura toledana...” op. cit y “El Greco y los pintores de su tiempo”, op. cit.

Carducho, despliega toda la erudición clásica de la época lo que confirma el poso que le ha quedado de su paso por Roma.

El género del retrato tampoco le era desconocido. En la sala capitular de la Catedral de Toledo ha dejado el del arzobispo Bartolomé de Carranza, que le fue encargado por Gaspar de Quiroga. Son pocos los ejemplos que conservamos, pese a que en el inventario se enumeran numerosos retratos “bosquejados” de la diversos miembros de la Casa de Austria como “un retrato del emperador Carlos V viejo”, “otro de la reyna doña Ana y otro de la reyna doña ysavel de bara y cuarta de largo cada uno”⁴³. Aunque hábil para captar la fisonomía del retratado, su capacidad como retratista es similar a la de Blas de Prado: magnífica ejecución y captación de la vera efigie, como corresponde a los pintores cortesanos en la línea de los modelos de Alonso Sánchez Coello, pero nulo acercamiento psicológico lo que les sitúa en las antípodas del retrato concebido por El Greco.

En medio de este panorama, por fuerza tuvo que sorprender la personalidad humana y artística del Greco y, por fuerza, todos los pintores se debieron sentir atraídos por él. Sin embargo, a la hora de establecer las influencias que pudo dejar, desde los años ochenta Pérez Sánchez ha estado “alertando” sobre la prudencia que se debe mantener a la hora de seguir las posibles huellas grequianas en su entorno, tanto en los discípulos como, especialmente en este caso, entre sus colegas contemporáneos⁴⁴. Esa prudencia debe llevarnos a establecer unas influencias referidas únicamente a determinados motivos iconográficos, formales y algunas peculiaridades fácilmente imitables como las que hemos ido señalando pero que nada tiene que ver con su lenguaje más profundo ni con el propio concepto de la pintura que representaba El Greco.

Una de las razones más aceptadas es la propia condición de “hombre fuera de su tiempo” que el Greco tenía desde el mismo momento de su llegada y que fue acentuándose con el transcurso de los años. Especialmente porque representaba un idealismo extremo, intelectual y caprichoso en medio de una tendencia donde el realismo estaba más arraigado produciendo imágenes reconocibles y nada insólitas. A este respecto es sumamente interesante el contrato que se hace en 1596 entre el convento de la Concepción francisca y Antón Pizarro, un pintor segundón con algún recuerdo grequiano, especialmente en retratos. En el documento, que fue publicado en 1932 por García Rey en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, se le pide que el San Juan Bautista que vaya a pintar “ha de ser del alto, tamaño, bondad,

43 Barrio Moya, J.L. op. cit. p. 416.

44 Pérez Sánchez, A. E. “El Greco y los pintores toledanos...”, op. cit.

traza, modelo y sombras de uno que esta labrado de dominico griego en el altar mayor del monasterio de santo domingo el viejo desta ciudad” pero a continuación se incluye una nota curiosa “la pintura -técnica y colorido- ha de ser conforme a lo que se pinta en España” con lo que se da a entender que la pintura del cretense, esto es, la técnica y colorido se consideraba distinta a lo usual⁴⁵.

Cabe preguntarnos entonces ¿qué era lo usual en España? Como hipótesis se podría afirmar que la tendencia generalizada, en lo que a gusto se refiere, era la preferencia por el realismo pietista de corte flamenco que tanto éxito tuvo en nuestro país, en las antípodas del idealismo reservado para el lenguaje cortesano. Otra anécdota que creo es de sumo interés y que viene a reforzar nuestra hipótesis es la que protagonizó Ferrante Gonzaga en 1520. Deseaba regalar un lienzo de Sebastiano del Piombo a Francisco de los Cobos, el gran secretario de su cesárea majestad Carlos V. En la correspondencia epistolar que Gonzaga mantiene con el intermediario Niccolo Sernini, este le pide “... que haga saber a S. Ilustrísima si le gustaría más una Nuestra Señora que tuviese a su Hijo muerto sobre los brazos ..., pues estas cosas piadosas suelen gustar a los españoles por parecer así buenos cristianos y devotos, o si por el contrario quiere una Virgen hermosa, con el Niño en los brazos, y un san Juan Bautista que juguete un poco con él como suelen pintarse la mayoría de las veces...”. Ni que decir tiene que la elección se inclinó por la *Piedad* y que hoy es la que se encuentra en la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda⁴⁶.

Ante este panorama es razonable entender que El Greco no fuera “comprendido” por su generación ni tampoco por las siguientes, máxime cuando la nueva oleada de italianos que están llegando a Toledo -Borghiani, Crescenzi, Nardi y otros muchos-, traen nuevos aires. Ninguno de sus discípulos siguió su estela ya que se colocaron en el lado del arte más vanguardista y actual como es el caso de Luis Tristán. Aún así, es posible rastrear modelos, tipos y fragmentos en numerosos lienzos, algunos anónimos otros recientemente estudiados, como *el San Agustín* perteneciente al retablo del convento de las Úrsulas comisionado por D^a Inés de Bazán a Juan Gómez Cotán en 1623⁴⁷.

Con mayor o menor fortuna, sus obras merecieron miradas de todo tipo; pero sin duda la más certera la de Velázquez.

45 Ídem, p. 376. Fue en este artículo donde el profesor Pérez Sánchez recogió el contrato con Antón Pizarro remitiéndose al artículo de García Rey titulado “Juan Bautista Monegro”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1932, p. 135.

46 Fundación Casa Ducal Lerma-Medinaceli.

47 Todo en él nos remite al *San Agustín* del Museo de Santa Cruz, procedente de la parroquia de la Magdalena; detalles como el canon, la barba y la capa pluvial, ésta a partir del *San Ildefonso* de la misma iglesia.

EL GRECO: DE LA COLECCIÓN AL MUSEO, ETAPAS DE UN ITINERARIO.

MARÍA DOLORES ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES

Universidad Nacional de Educación a Distancia.

La conmemoración de IIV centenario de la muerte de Doménico Theotocópuli (Candía, 1541- Toledo, 1614), el artista que hasta hace poco más de un siglo era un absoluto desconocido para el gran público, nos da la oportunidad de elaborar un itinerario desde su descubrimiento a su glorificación como artista capital para la historia del arte. La obra de ese lejano Dominico Greco pasó de ser una rareza para el coleccionista hasta convertirse en la obra del genio incomprendido que por su originalidad y subjetivismo fascinó a los artistas de la modernidad. Es en el primer cuarto del siglo XX cuando las obras de El Greco son buscadas y alcanzan precios elevados. Se venden obras procedentes de colecciones hechas y deshechas en el siglo XIX y menudean las copias y falsificaciones en virtud de la demanda del mercado.

El 3 de julio del año 2013 se subastaron en Sotheby's de Londres "Santo Domingo rezando" y "Cristo en la Cruz" de El Greco vendidos por las enormes sumas de 10,7 millones de euros y cuatro millones de euros respectivamente [fig.1]. El asunto podría ser un episodio más del mercado del arte que demuestra el interés que aún suscitan las pinturas del cretense, si no fuera porque "Cristo en la cruz" pertenecía al Museo Zuloaga de Zumaia (Guipúzcoa) y fue sacado a la venta por los herederos

del pintor¹. El museo parecía el final del itinerario de una obra que según Manuel B. Cossío, procedía de la iglesia de San Nicolás de Toledo y que Ignacio Zuloaga (1870-1945) había comprado en 1903 a través del comercio madrileño².

La nota de prensa (*EL PAÍS*, viernes 27 de diciembre de 2013) ponía la subasta de Londres como ejemplo de una suerte de expolio silencioso, mediante el cual obras que habían formado parte del patrimonio artístico español salían al extranjero con la reglamentaria licencia de exportación. No hay que olvidar que la obra del cretense también había pasado de unas manos a otras hasta que Zuloagala colgó en 1914 en su casa de Zumaia, luego convertida en museo. Podría pensarse que el itinerario del cuadro había concluido, el lienzo había pasado de su ubicación primitiva al comercio, de ahí a un coleccionista y luego a un museo. Evidentemente su viaje no había terminado y en ese tránsito la obra se había revalorizado y entrado a formar parte de otro contexto.

La consagración de El Greco en el panteón de los artistas, sólo fue el resultado de “catalogar con inteligencia, conservar con respeto y exponer dignamente”, tal y como Manuel Bartolomé Cossío pedía en su monografía sobre el Greco, una suerte de lamento sobre el tráfico ilícito del que eran objeto sus obras en 1908³.

Con independencia de los análisis pormenorizados y los estudios sobre su fortuna crítica, nuestro trabajo pretende hacer un rápido recorrido por el conocimiento, la difusión, la exposición y la consiguiente cotización en el mercado de la obra de El Greco, que es a la vez, un tránsito por la suerte y la gestión de nuestro patrimonio cultural, que desde lo particular y local, permite seguir la suerte de una colección hasta el ámbito del museo. Los museos cumplirán con su labor de adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir para fines de estudio, educación y contemplación, mientras el mercado les adjudicará un nuevo valor porque el arte siempre ha sido considerado una mercancía y por tanto ha recibido una regulación jurídica.

1 Esta obra de El Greco es analizada por Fernando MARÍAS FRANCO en “Luces y sombras de una pasión: Zuloaga y El Greco”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 40, 2009, pp. 317-352. En la página 330 se reproduce el Cristo Crucificado. Marias trata la vertiente de Zuloaga como marchante de Grecos y Goyas, además de apasionado por la obra del cretense del que llegó a tener 12 pinturas. El Museo del Greco de Toledo tiene una versión de este Crucificado, obra de taller de hacia 1601-1605.

2 El “Cristo Crucificado” formó parte en el año 1999 de la exposición en el Museo Thyssen-Bornemisza “El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España”. Catálogo de Exposición: *El Greco, Identidad y transformación*. Ed. José Álvarez Lopera. Madrid, Skira, 1999. Ficha de Catálogo por Mar Borobia, que considera la obra como parte de la colección Zuloaga, p. 388. El Museo de El Greco de Toledo posee un “Cristo Crucificado” muy similar al vendido en Sotheby’s, aunque de menores dimensiones que es obra de taller.

3 COSSIO, M. B.: *El Greco*. Madrid, Ed. Espasa Calpe S.A., 1981, p.262. Edición corregida y anotada de la original de 1914.



FIGURA 1

El Greco: *Cristo Crucificado*. C. 1587-1596. Colección Zuloaga hasta al año 2013

¿Un artista original?

Como otros artistas difícilmente clasificables, el caso de Goya tiene muchas semejanzas salvando las diferencias cronológicas porque el aragonés siempre manifestó su intención de ser original⁴, ambos fueron artistas codiciados a finales del siglo XIX, cuando críticos, coleccionistas y artistas modernos volvieron sus ojos a los que consideraron transgresores de los criterios artísticos establecidos y también representantes de los valores propiamente hispánicos.

El Greco residió en Toledo desde 1577 y allí encontró un círculo reducido de eruditos, intelectuales y eclesiásticos cultivados que no sólo le sirvieron como mecenas sino que también fueron sus amigos y le ofrecieron la posibilidad de desarrollar su singular estilo artístico⁵. Allí puso en marcha un taller con criterios modernos y producción casi industrial para una clientela acomodada pero alejada de la corte madrileña. Sólo en contadas ocasiones tuvo encargos próximos a la Corte; como es bien sabido entregó en 1582 “El martirio de San Mauricio” para El Escorial de Felipe II poco tiempo después de su llegada a España. La obra, que no fue del agrado del monarca, alejó para siempre del ambiente cortesano al artista que había llegado a España buscando encargos en la magna empresa artística de El Escorial. Su obra se encuentra principalmente radicada en Madrid y su provincia y en Castilla-La Mancha. El elevado número de sus obras en Toledo le convierten en el pintor, que sin perder su singularidad, mejor supo recoger lo propiamente toledano.

Desde un primer momento El Greco se muestra como un artista culto, de formación internacional que consideraba a la pintura como una de las artes liberales que, sin embargo, debe atender los encargos de una clientela conservadora a la que no tiene inconveniente en reclamar mejoras económicas en sus trabajos. El pleito con el cabildo de la Catedral de Toledo así lo demuestra y en buena medida le apartó de esa clientela exclusiva.

Doménico Theotocópuli consiguió configurara lo largo de su carrera un estilo personal fácilmente identificable, una técnica tan específica que permite distinguir su mano de la de discípulos o taller. La herencia bizantina, el colorido veneciano y un canon que bebe de los modelos romanos entonces en boga, tópicos muchas veces repetidos, dan a su obra una singularidad que le señalan desde muy temprano

4 Francisco de Goya en una carta a su amigo Bernardo de Iriarte en 1794 escribía “he logrado hacer observaciones que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en las que el capricho y la invención no tienen ensanches”. Texto recogido en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: “Goya, las mujeres y la Guerra de la independencia”. *Espacio, Tiempo y Forma*. Madrid, UNED, serie VII, Historia del Arte, t. 22-23, 2009-2010, p. 159.

5 KAGAN, R. L.: “El Toledo del Greco”. *El Greco de Toledo*. Catálogo de Exposición, Ministerio de Cultura, Dirección general de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982, pp. 35-73.

como un artista de estilo “caprichoso y original”⁶. D. Agustín Ceán Bermúdez dijo de él que “se ejercitó también con inteligencia en la escultura y la arquitectura” y que “fue muy estimado en Toledo el Greco, a pesar de las extravagantes pinturas que hacia, bien que en medio de su colorido duro y extraño, siempre se descubre un cierto sabor de maestro, particularmente en el dibujo”⁷.

Doménico Theotocópulise consagró desde muy temprano como un excelente pintor de retratos con un estilo riguroso, lleno de humanidad que lo mismo representaba a caballeros de severo atuendo como el *Caballero de la mano en el pecho* que a religiosos revestidos de sus hábitos, en los que en ocasiones la brillantez de su colorido como *El Cardenal don Fernando Niño de Guevara*, deslumbra por la maestría al representar las telas irisadas o los encajes⁸. Autor de pocos temas, repetía una y otra vez sus motivos con ligeras variantes, en su producción menudearon las imágenes de devoción como las numerosas versiones de San Francisco de Asís y los diversos Apostolados. Se significó, sin embargo, con obras de espectacular escenografía como “El Entierro del Conde de Orgaz” para la iglesia de Santo Tomás de Toledo y los retablos hoy deshechos para Santo Domingo el Antiguo o San Pedro Mártir de Toledo, sin olvidar el aún lleno de incógnitas y desmontado desde los inicios del siglo XIX, del Colegio Agustino de Doña María de Aragón de Madrid. De todos ellos El Greco proporcionó las trazas arquitectónicas y mostró su capacidad para elaborar un discurso iconográfico en la línea de los dictados de la Contrarreforma aunque muchas veces su singularidad iconográfica le trajo inconvenientes en los encargos religiosos.

El Greco y sus coleccionistas

El aparente predominio de la pintura religiosa en la producción del Greco y el escaso interés que despertó su obra fuera del ámbito de Toledo en los siglos XVII y XVIII hizo que fueran escasos los coleccionistas privados de los que tenemos constancia. Sin embargo, la abundancia de retratos salidos de sus manos justificaría la existencia de una clientela relacionada con ese círculo toledano de eruditos, eclesiásticos o funcionarios, que demandan, no grandes composiciones, sino retratos y

6 ÁLVAREZ LOPERA, José: *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Vol. II, “El Greco: Textos documentos y bibliografía”. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987, p. 14.

7 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, en la Imprenta de la viuda de Ibarra, año de 1800, tomo V, p. 7. Ed. Facsimil, RR.AA. Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965.

8 *El caballero de la mano en el pecho*. C. 1580. Óleo sobre lienzo, 74x58 cm. Madrid, Museo del Prado. Nº de catálogo P00809.

El cardenal don Fernando Niño de Guevara. C. 160. Óleo sobre lienzo, 171x108 cm. Nueva York, Metropolitan Museum.



FIGURA 2

El Greco: *Adoración del nombre de Jesús*. C. 1570. Londres, National Gallery

cuadros de devoción. Consta que Pedro Salazar de Mendoza, protector de El Greco que defendió la importancia de la pintura, poseía una colección de arte en la que había varias obras de Theotocópuli⁹. También del entorno toledano, D. Diego de Escalona, marqués de Villena y duque de Escalona tenía una “Magdalena penitente”, un “San Juan Bautista” y un “San Juan Evangelista”¹⁰.

Uno de los más singulares es D. Agustín del Hierro (h. 1596-1660), miembro del Consejo de Castilla durante el reinado de Felipe IV en cuya testamentaria y tasación de sus obras que realizó el pintor Antonio de Pereda en 1660 se registraron 141 entradas, de las que 48 eran cuadros de El Greco. Entre ellos había un autorretrato del Griego de medio cuerpo, el retrato de Rodrigo Vázquez, presidente del Consejo de Castilla, cuatro apóstoles de más de tres cuartas, una Verónica que fue vendida en almoneda por 500 reales a Martín de Ezpeleta en 1666 junto a un San Francisco con la calavera también vendido a Ezpeleta por 350 reales. Destacan por su singularidad dos tablas de tres cuartas de alto, una con Felipe II en la gloria y la otra un Prendimiento de Cristo, ambas tasadas en 4.000 reales¹¹. Son versiones del Expolio de Cristo de la Catedral de Toledo y de la “Adoración del nombre de Jesús” de hacia 1577 que había pintado para el Monasterio de El Escorial [fig. 2].

Las dos tablas, que aún hoy siguen desatando especulaciones sobre su origen, no son las únicas versiones que existen, aunque las pertenecientes a Agustín del Hierro casi con seguridad pasaron a la colección de D. Gaspar Gómez de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio, también coleccionista notable y Virrey de Nápoles entre 1683 y 1687. A través de sucesivas testamentarias las obras pasaron a la Casa de Alba y a la muerte del XII duque de Alba, D. Fernando de Silva y Álvarez de Toledo en 1777 consta que estaban entre sus efectos. No se citan, sin embargo en la testamentaria a la muerte del XIII duque de Alba consorte, José Álvarez de Toledo y Gonzaga, en 1796. Las dos pinturas fueron vendidas en París en 1838 tras la muerte XIV Duque de Alba¹². La pequeña versión de “Adoración del Nombre de Jesús” pertenece en la actualidad a la National Gallery de Londres¹³. El pequeño “Expo-

9 Citado por R. L Kagan: op. cit. p. 65, nota página 73.

10 WETHEY, Harold E.: *El Greco and his School*. Princeton University Press, 1962, vol II, pp.117, 134, 137.

11 MARÍAS FRANCO, Fernando: “Reflexiones sobre una colección de pinturas de El Greco y la “Gloria de Felipe II”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid, Vol. V, 1993, pp. 59-70. Marías avanza la hipótesis de que buena parte de la colección de Hierro procediera de la testamentaria de Jorge Manuel Theotocópuli y de las telas que a la muerte de su padre quedaron en el taller.

12 Archivo INHA, París: 37 *études de Casati formant un supplément à une Notice de tableaux dont quelques uns proviennent de la Galerie des ducs d’Albe [vente] 14 mai 1838*.

13 NATIONAL GALLERY. *Illustrate general catalogue*. London, National Gallery Publications, 1986. Óleo sobre tabla, 57,8x 34,2 cms. Firmado en letras griegas. Número de inventario: 6260.



Figura 3

El Greco: *Retrato de Rodrigo Vázquez*. Museo del Prado, Madrid.
IPCE, Fototeca. Archivo Lacoste, nº VN32395

lio”, después de ventas sucesivas en Francia, pasó ya en el siglo XX a la colección del II Vizconde de Bearsted, de Upton House (Upton Downs, Warwickshire); se trata de una tabla firmada en letras griegas y con unas dimensiones similares a la anterior de 57,8 x 34,2 cm.¹⁴.

Entre las escasas noticias que tenemos de los cuadros de El Greco en colecciones del siglo XVIII, merece la pena mencionar la existencia de 6 retratos de caballeros que poseía D. Alonso Manrique de Lara y Silva, duque del Arco, Gentilhombre de Cámara y Montero Mayor de Felipe V quien le había concedido el ducado en 1717. D. Alonso era también Alcaide del Pardo donde poseía una residencia, la Quinta del Pardo. El duque donó la mayoría de sus retratos a los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio¹⁵. A la muerte del duque en 1745, su viuda donó la propiedad a los monarcas que la incluyeron en la posesión real del Pardo. Don Antonio Ponz escribió en su *Viage de España* que en el Palacio del Buen Retiro en las galerías

14 MARÍAS: (1993), p. 66.

15 RUÍZ GÓMEZ, Leticia: “Septiembre de 1920: una sala para El Greco en el Museo del Prado”. En *El Greco. Toledo 1990*. Catálogo de Exposición, Sevilla, febrero-marzo 2008. Ed. Ministerio de Cultura, Caja Castilla-La Mancha Obra Social, 2008, p.212.

alrededor de las estancias del Rey estaban colgados algunos buenos retratos originales de El Greco¹⁶. Los retratos pasaron por tanto a la colección real donde se documentan en la Quinta hasta 1794. Corresponden a cinco de los retratos que se encuentran en el Museo del Prado en la actualidad, son: “El caballero de la mano en el pecho” (c. 1580), “Retrato de un caballero” (c. 1586), “Retrato de don Rodrigo Vázquez de Arce”, copia del retrato que El Greco hizo del que fue presidente del Consejo Real de Castilla (c. 1590), el “Retrato de un caballero Joven” (c. 1600) y el más posterior “Retrato de Jerónimo de Cevallos” (1613)¹⁷ un afamado médico de Toledo amigo del pintor. La mayoría de ellos no fueron expuestos en el Museo hasta 1910 en una sala dedicada a los retratos que fue fotografiada en 1911 y 1912 por la casa Lacoste¹⁸. [fig. 3].

Durante la ocupación napoleónica de España (1808-1813) y la subsiguiente llegada al trono de José Napoleón, el patrimonio artístico sufrió un gran quebranto. Napoleón, mediante un decreto imperial proclamó Rey de España y de las Indias a su hermano José¹⁹. Los avatares de la ya guerra declarada y la derrota en la batalla de Bailén obligó a Napoleón a venir a España a finales de 1808 para encauzar la situación.

Un decreto publicado en la *Gazeta de Madrid* el 11 de diciembre de 1808 declaraba a los Grandes enemigos de España y de Francia por apoyar la rebelión contra José. Eran los Duques del Infantado, Híjar, Medinaceli, Osuna, el marqués de Santa Cruz, los Condes de Fernán Núñez y de Altamira, el príncipe de Castelfranco, el ministro Pedro de Cevallos y el Obispo de Santander. Fueron declarados enemigos de España y de Francia y condenados a ser pasados por las armas; consecuentemente se decretó la enajenación de sus bienes. Las casas de los Grandes fueron inventariadas y sus colecciones de arte y bibliotecas tasadas para integrarse en los bienes nacionales²⁰.

A finales de 1808 llegó a Madrid tras la estela de Napoleón, Dominique Vivant-Denon (1747-1825) con el cometido de reunir una colección de pinturas destinadas al Museo Napoleón de París²¹. Vivant-Denon estaba encargado de extraer obras de arte en los países ocupados por las tropas con destino al museo de París, el único

16 PONZ, Antonio: *Viage de España*. Madrid, Imp. De la Viuda de Ibarra, 1793, tomo VI, p. 126. Edición Facsímil, Atlas, 1973.

17 *Enciclopedia del Museo del Prado*. T. IV, p. 1232.

18 *Colección de vistas de las salas del Museo del Prado, 1911-1912*. Casa Lacoste. Reproducida en Leticia RUÍZ GÓMEZ: (2008), p. 215.

19 Publicado en la *Gazeta de Madrid*, martes 14 de junio de 1808.

20 *Gazeta Extraordinaria de Madrid*, 11 diciembre 1808, nº 151.

21 Sobre la figura de Vivant-Denon, el espléndido catálogo de la exposición de 2000 en el Louvre: *Dominique Vivant-Denon: l'oeil de Napoléon*. París, Musée du Louvre, 2000.

lugar en donde las obras maestras, según su criterio, brillarían en toda su grandeza merced a la superioridad cultural de la República Francesa.

Vivant-Denon visitará en los primeros días de enero de 1809 las casas de los Grandes de España y en los inventarios que se redactaron aparecen reseñados en la casa del conde de Altamira dos retratos de Dominico Greco tasados en 2000 reales cada uno²². También en el inventario del palacio de su hijo, el conde de Trastamara, aparece un nuevo retrato de Dominico Greco tasado como los anteriores en 2000 reales. Los cuadros no saldrán de España, quizá porque no interesaron a Vivant-Denon ya que no aparece ninguna obra de El Greco en el inventario del Musée Napoléon²³. En 1815 cuando son devueltos a los Grandes las obras que les habían sido requisadas, no figura ninguna pintura, de entre las cuarenta y dos reunidas correspondientes a los condes de Altamira y Trastamara, que se pueda identificar con los retratos del Greco inventariados y tasados en Madrid.

Mientras en la capital, el rey José había decretado el 18 de agosto de 1809 la supresión de las órdenes religiosas en España y la enajenación de todos sus bienes para aplicarlos a la nación²⁴. Se inventariaron sus cuadros, ornamentos y bibliotecas y se procedió a la venta de los edificios ya convertidos en Bienes Nacionales. Madrid adquirió en esos momentos el aspecto de enorme almacén donde se amontonaban los efectos de los conventos, expuestos a la labor de marchantes o depredadores. La loable intención del Rey José de crear un Museo de Pinturas mediante un decreto el 20 de diciembre de 1809²⁵, no salvó de daños al patrimonio artístico.

Frédéric Quilliet, el aventurero que había sido nombrado flamante inspector artístico de la corona, estuvo encargado de seleccionar los cuadros que formarían parte de la Galería. Llama la atención, dado el escaso número de obras del Greco en las colecciones reales, la mención de alguna obra del cretense para formar parte del Museo, así como la elección de 50 cuadros para regalar al emperador Napoleón entre los que incluyó dos Grecos.

22 Evaluation des Tableaux et estampes qui se trouvent a l'hotel du Comte d'Altamira. N° 14, 2 portrait de Dominico Greco a 2000, 4000. Archives des Musées Nationaux, varias cajas con inventarios y listas de devoluciones, 1808-1816.

23 Inventaire general du Musee Napoleon, 1810. Tomo I, p. 134, 0-134 Supplément. Ecole espagnol. Archives des Musées Nationaux, 1 DD16, Microfilm.

24 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso* (1808-1813). Madrid, Ed. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, p.51 y ss.

25 ANTIGÜEDAD: (1999), p. 160. La situación de guerra y el descontrol de aquellos años permitió toda clase abusos y robos por parte de los invasores que saquearon en ocasiones los conventos y las casas de los nobles exiliados. Un decreto de José de 1 de agosto de 1810 prohibió la exportación de cuadros y pinturas; se publicó en la Gazeta de Madrid el 4 de agosto de 1810.

Según Quilliet en El Escorial había sólo cuatro Grecos: “El Paraíso y el purgatorio ante Felipe II”, “San Mauricio y la Legión Tebana”, “San Pedro” y “San Basilio Obispo”²⁶. Quilliet redactó el inventario de los cuadros que había sacado del monasterio de El Escorial a finales de 1809 y trasladado a Madrid en más de cien cajones. El pintor y restaurador Manuel Nápoli se encargó de su compostura. Consta que forró el “San Pedro” del Greco para que colgara de la nueva galería²⁷. Para el regalo a Napoleón, Quilliet prefirió “La coronación de la Virgen” que según el Administrador General del Real Palacio, Féraud, estaba en los apartamentos interiores del Rey en palacio²⁸.

La destitución de Quilliet en 1810 y el nombramiento de una nueva comisión para la selección de los cuadros del regalo a Napoleón, hizo desaparecer la obra del Greco del lote inicial, ya sea por el deseo del rey de retirar las obras pertenecientes al Real Palacio o porque los comisionados Manuel Nápoli, Mariano Maella y Francisco de Goya trataron de apartar de la selección las más valiosas y sustituirlas por otras de menor calidad²⁹.

Cuando en 1813 José Napoleón abandonó Madrid para no volver jamás, tras él quedaron los restos de su utopía artística que se tradujeron en grandes almacenes donde se hacinaban los cuadros de los conventos. Son pocas las obras de El Greco que se recogen en los inventarios redactados por la Academia de San Fernando, la institución encargada de su custodia.

El depósito del Rosario reunió la mayor parte de las obras recolectadas en las iglesias y conventos de Madrid, de El Escorial y de otros lugares. El 24 de mayo de 1813 los Académicos inventariaron 329 pinturas, un buen número sacadas del monasterio de El Escorial y otras llegadas de Andalucía. Los números 211 y 212 corresponden a un Santo Obispo y un San Pedro cuyo autor es el Greco que Ceán Bermúdez situaba en el monasterio de El Escorial entre las dos salas capitulares³⁰. El número 674 correspondía a una “Oración del Huerto” del mismo Greco que podría identificarse con la que D. Antonio Ponz y también Ceán Bermúdez sitúan en el convento de Agustinos Recoletos de Madrid³¹. Otro inventario redactado el

26 ANTIGÜEDAD: (1999), p. 174.

27 Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 17787. Citado por ANTIGÜEDAD: (1999), p.184.

28 Archivo General de Palacio, José I, c^a 29/31. 13 de Septiembre de 1810. En ANTIGÜEDAD: (1999), P. 193. La obra desaparecida en esos años, podría identificarse con la que posee el Museo del Prado desde 1916 del legado de Pablo Bosch; está firmada y correspondería a los años 1590-1595.

29 ANTIGÜEDAD: (1999), p. 207. Uno de los comisionados, Pablo Recio, relató ya en 1814 que se evitó la salida de obras especialmente valiosas de entre las llegadas de El Escorial o de Andalucía.

30 Ceán Bermúdez: *Diccionario...* op. cit. Tomo V, p. 12.

31 Ceán Bermúdez: op. cit, p. 13. Antonio PONZ: *Viage de España*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1793, p. 51. Se encontraba en el camerín de la Virgen de Copacabana junto a un cuadrillo con un paisaje de Toledo.

23 de julio de 1813 que firma la comisión de la Academia y el conservador del depósito, Manuel Napoli, contiene 879 asientos. Se citan como obras del Greco un cuadro que representa “Las Postrimerías del hombre” con el nº 52, un “San Francisco de Asís” con el nº 171 y dos cuadros un “santo Obispo” y “San Pedro” con los números 211 y 212³².

Hacia un nuevo escenario

La vuelta al orden no aportó novedades en la gestión de los bienes artísticos. La Real Academia de Bellas Artes trató de controlar la devolución de las obras que habían quedado almacenadas y depositadas para su custodia. No sólo se devolvieron las obras de propiedad conocida, sino que la Academia vendió en sucesivos lotes las obras abandonadas o en mal estado. Consta que artistas destacados como José de Madrazo o personajes vinculados a la institución, pudieron adquirir buenas pinturas en esos años³³. El pintor de cámara, José de Madrazo (1781-1859) logró reunir una importante colección de pinturas entre las que se podían encontrar varias obras del Greco que había adquirido en las subastas del banquero Aguado o del Marqués de Salamanca. En el Catálogo de su galería de 1856 se recogen dos obras del Greco muy singulares. La “Sagrada Familia” procedía de la colección Salamanca (hoy en la Hispanic Society de Nueva York) y “La institución del Sacramento de la Eucaristía” de procedencia dudosa que en la actualidad está en la colección Oscar B. Cintas del Museo de Brooklyn³⁴.

Mucho de lo salido de España durante los años de la contienda, cambió de manos con rapidez y los nuevos coleccionistas conocieron la pintura española. El Zar Alejandro I, el rey de Prusia, el príncipe de Baviera o el de Holanda a los que se unieron los banqueros y burgueses enriquecidos compraron los restos del expolio.

32 Las obras del Greco recogidas en ambos inventarios coinciden y pueden asociarse con las llegadas de El Escorial, dato que se justifica con el cuadro denominado “Postrimerías..” que se identificaría con el actualmente denominado “La adoración del nombre de Jesús” o “La Liga Santa” que volvió al monasterio. Ambos inventarios pertenecen al Archivo General de Palacio, Fernando VII, caja 222/2. Han sido recogidos en ANTIGÜEDAD: (1999) pp.269 y ss.

33 Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ARASF: *Razón de los cuadros vendidos y los entregados a sus dueños en virtud de órdenes superiores desde el año de 1818*. Leg. 1-36/8.

34 *Catálogo de la Galería de cuadros del Excmo. Sr. D. José de Madrazo*. Madrid, Biblioteca Nacional, Imprenta de Cipriano López, 1856. Los dos cuadros aparecen citados con los números 162 y 161 respectivamente. ALAMINOS, E. y SALAS, E.: “José de Madrazo, coleccionista”. *José de Madrazo (1791-1859)*. José Luis Díez Ed. Fundación Marcelino Botín, Museo Municipal de Madrid, 1998, p. 174. El coleccionista cubano Oscar Benjamín Cintas parece que compró en la década de los cuarenta del siglo XX un Greco: “Cristo en la cena de Simón” de (1607-1610) que se expuso en el Museo de Brooklyn en 1963.



FIGURA 4

El Greco: *San Pedro y San Pablo*.

C. 1587-1592. The State Hermitage Museum, San Petersburgo, Rusia

Sin embargo, en todo este trasiego hay escasas referencias a cuadros del Greco que los invasores pudieran haber vendido.

El Zar Alejandro I compró entre 1815 y 1816 al banquero William Coesvelt en Amsterdam pintura española sacada del país tras la guerra, entre ellas un “San Pedro y San Pablo” del Greco que entraría a formar parte de la colección de pintura española del Museo del Hermitage de San Petersburgo³⁵. [fig. 4]

³⁵ “St. Peter and Paul”. Óleo sobre lienzo. 121,5 x 105 cm. C. 1587-1592. Donado por P.P. Dur-novo en 1911. San Petersburg, The State Hermitage Museum. La obra ha formado parte de la exposición *Tesoros del Hermitage*, Museo del Prado, 2011-2012. También ha formado parte de la exposición *El Greco de Toledo*, Museo de Santa Cruz, Toledo, 2014.

Pronto se supo que España era un país de enorme riqueza artística poco custodiada y fácil de adquirir a buen precio. Una Real Cédula de 20 de octubre de 1818 renovaba la prohibición de exportar cuadros de maestros antiguos y las Aduanas deberían solicitar el permiso a la exportación emitido por alguna de las Academias del país³⁶.

El 19 de noviembre de 1819 se inauguró el Museo Real en el edificio que Juan de Villanueva había levantado en el Paseo del Prado de Madrid. En un primer momento se expusieron varios retratos del Greco o de su escuela en el primer salón. En concreto se referían a “Retrato desconocido de hombre con un libro: por Domingo Theotocopuli” que aparece en el catálogo con el número 396. El número 140 es un retrato desconocido: escuela del Greco³⁷. Consta que en 1834 ya estaba en el depósito la colección de retratos del duque del Arco a la que se unió la “Trinidad” que había coronado el retablo de Santo Domingo el Antiguo de Toledo y que Fernando VII había comprado al escultor Valeriano Salvatierra en 1827³⁸.

Lo que podría considerarse desinterés o desconocimiento hacia la figura de El Greco en España se transformó gracias a los viajeros extranjeros en un descubrimiento. España se convirtió tras las guerras napoleónicas en el viaje romántico por excelencia, el lugar misterioso y salvaje del que hablaban los excombatientes. El artista escocés David Wilkie (1785-1841) estuvo en España ocho meses entre 1827 y 1828; en sus memorias con los recuerdos de su estancia en Madrid y Sevilla escribía “Spainis the wild unpoached game-preserve of Europe”³⁹. Llevó cuadros a Inglaterra y comentó las facilidades de los frailes para vender pinturas, sobre todo si eran de Velázquez, Murillo o Zurbarán.

Desde el lado francés, la llegada a España en 1823 de “Los Cien Mil hijos de San Luis” para apoyar la causa de Fernando VII, no hizo sino alimentar el interés por el arte español. Los jóvenes artistas Pharamond Blanchard (1805-1873) y Adrien Dauzats (1804-1868) junto con el Baron Taylor viajaron para adquirir una colección de pintura española con destino a la Galería que Luis Felipe de Orleans pretendía

36 ANTIGÜEDAD, María Dolores: “Coleccionismo y protección del patrimonio: aproximación a los antecedentes legislativos sobre prohibición de exportar obras de arte”. Actas del X Congreso del CEHA, *Los Clasicismos en el Arte Español*. Madrid, UNED, 1994, p. 395.

37 *Catálogo de los cuadros existentes colocados en el Real Museo del Prado*. Madrid en la Imprenta Nacional, 1821, p.11. En nota aparte se explica que los sucesivos catálogos “tendrán enmiendas o ampliaciones, así como en la elección de las pinturas a medida que el edificio se vaya habilitando y adelantando la restauración de aquellas, exponiendo en la actualidad del modo que se ve, cuando el estado de uno y otro lo ha permitido”. El catálogo primero de 1819 tan sólo mencionaba un retrato desconocido de la escuela del Greco.

38 ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Greco. La obra esencial*. Madrid, Ed. Sílex, 1993, pp. 92-97.

39 *The life of Sir David Wilkie*. Ed. By P. Cunningham. London, John Murray, 1843, Vol. II. Es una recopilación de textos de las experiencias de Wilkie en España.

abrir en el Louvre. La primera expedición se realiza en 1833 y en 1836 se hace el primer viaje para comprar y sacar del país los cuadros que habían podido reunir de conventos de Toledo, de colecciones madrileñas y de manos de marchantes que traficaban con los cuadros que ya comenzaban a fluir en el mercado tras la puesta en marcha de las medidas desamortizadoras decretadas por Álvarez Mendizábal⁴⁰.

Si la invasión napoleónica fue una tragedia para la conservación del patrimonio artístico, las medidas desamortizadoras fueron un cataclismo para su mantenimiento. Según un Real Decreto de 8 de marzo de 1836 se suprimían los conventos y monasterios de religiosos varones y se destinaban a la extinción de la deuda pública los patrimonios de las casas de las comunidades religiosas de uno y otro sexo, suprimidas o no. Una nueva Real Orden del 29 de julio de 1837 ampliaba la supresión de conventos y monasterios a las órdenes religiosas femeninas. El 31 de diciembre de 1837 disponía que se formase un Museo Nacional en el que se reuniesen las esculturas y cuadros recogidos de los conventos de Madrid y su provincia, de Toledo, Ávila y Segovia. La desprotección en que quedaron las casas religiosas y en especial los conventos de monjas, propició que el Gobierno considerara necesario ratificar mediante una Real Orden de 5 de octubre de 1836 la prohibición de salida y venta de bienes de la iglesia y la obligación de registrarlos⁴¹. Una Real Cédula de 28 de abril de 1937 y disposiciones de 20 de agosto del mismo año renovaron la prohibición de exportar obras sin la necesaria guía.

El 24 de julio de 1838 abrió sus puertas por primera vez, sólo estuvo abierto por espacio de nueve días en ese año, el Museo Nacional de la Trinidad, que ocupó el edificio de la Trinidad Calzada de Madrid. En un primer momento el Museo tuvo registradas 516 cuadros de los que una buena parte correspondían a la colección del Infante D. Sebastián de Borbón y Braganza que le habían sido enajenados el 1 de septiembre de 1835 por apoyar la causa carlista. En la colección del Infante se registraban varios Grecos: la “Asunción”, “San Bernardo” y “San Benito” proce-

40 GERARD POWELL, Véronique: “La llegada de El Greco al mercado de arte francés (1830-1900)”. En ANTIGÜEDAD, María Dolores: *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Ed. Ramón Areces, 2011, pp.265-286. El trabajo recoge la intervención del Barón Taylor y sus actividades para formar la galería de Luis Felipe.

41 Las medidas legislativas y los decretos de protección de estos momentos se recogen en ANTIGÜEDAD, María Dolores: “El Museo de la Trinidad, germen del museo público en España”. *Espacio, Tiempo y Forma*. Madrid, UNED, serie VII, nº 11, 1998, pp. 367-396



FIGURA 5

El Greco: *La Dama del armiño*. También llamado “Retrato de la hija del pintor”. C. 1577-1579. Glasgow Museums, The Stirling Maxwell Collection

dentes del retablo Mayor de Santo Domingo el Antiguo de Toledo⁴². Lo reunido por el comisionado elegido por la Academia, José Gálvez, en Toledo desmerecía por lo que se refiere al Greco de lo que poseía la colección del Infante porque en Madrid sólo aparecían tres lienzos que formaron parte del retablo del Greco del convento

42 Sobre el Museo de la Trinidad y la colección del Infante el trabajo de José ÁLVAREZ LOPE-RA: *El Museo de la Trinidad en el Prado. Catálogo de exposición 20 julio-19 de septiembre 2004*. Madrid, Museo del Prado, 2004, pp.34-35. El Infante D. Sebastián recuperó su colección mediante un Real Decreto el 4 de junio de 1859. “La Asunción” que presidía el retablo fue comprada por el Art Institute of Chicago. El “San Benito” permaneció en el Museo del Prado tras la disolución del Museo de la Trinidad. El lienzo compañero con “San Bernardo” está en paradero desconocido desde que en 1908 fue comprado en París por Simon Oppenheimer.

agustino de Doña María de Aragón⁴³. La lamentable gestión de este primer museo público impidió que el patrimonio artístico recibiera la atención necesaria. El Museo de la Trinidad unió sus fondos con el Museo del Prado mediante un Decreto de 25 de noviembre de 1870, sin que hubiera conseguido tener un planteamiento museográfico que realmente pusiera en valor el patrimonio de las órdenes religiosas. Los cuadros se acumulaban en las remozadas estancias del antiguo convento, donde compartía los espacios con oficinas administrativas. Los visitantes eminentes como Viardot se lamentaban de la incoherencia de la instalación en la que no se había respetado la integridad de los conjuntos⁴⁴.

Mientras, el 6 de enero de 1838 se había inaugurado en París la Galería Española de Luis Felipe de Orleans en el Louvre, estuvo abierta entre enero de 1838 y febrero de 1848 cuando la revolución hizo caer a su Gobierno. La Galería Española exhibía una buena porción o quizá lo más representativo de los 500 cuadros que el Barón Taylor había adquirido y exportado ilegalmente de España⁴⁵. Los cuadros del Greco ocupaban una situación secundaria en la exposición entre obras de artistas escasamente conocidos. Fueron siete los que se exhibieron que aparecen en el catálogo con los números 253 a 260. Son: Adoration des bergers, Le Chist, avec le portrait des deux donataires, Mort de saint François, Le jugement dernier, Pompeo Leoni sculptant le portrait de Philippe II, Portrait d'un gentilhomme du temps de Philippe III, Portrait de la fille du Greco, y Portrait du Greco⁴⁶. [fig. 5]

Luis Felipe falleció en el exilio en 1850 y su colección le fue devuelta y se subastó en Londres en 1853. Este hecho supuso un conocimiento más extenso de El Greco en Francia pero también en Gran Bretaña. Los banqueros Péreire compraron el “Crucificado con dos donantes” que con posterioridad regalaron a Prades, la ciudad que había elegido a Isaac para el cuerpo legislativo (en la actualidad en el Museo del Louvre).

El erudito escocés, Sir William Stirling-Maxwell (1818-1878) adquirió en la subasta de Luis Felipe cuatro Grecos: la luego denominada “Dama del Armiño”

43 ANTIGÜEDAD: (1998), p. 388. Se trataba del “Bautismo de Cristo” (Museo del Prado, n° inv. 821), “Cristo en la cruz” (Prado n° inv. 823), “Resurrección” (Prado, n° inv. 825) y “Pentecostés” (Prado, n° inv. 1138).

44 VIARDOT, Louis: *Les Musées d'Espagne. Guide et mémento de l'artiste et du voyageur suivis des notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne*. Paris, 1843.

45 ANTIGÜEDAD: (1994), p. 396.

46 *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposé dans les salles du Musée Royal au Louvre*. Paris, Imprimerie de Crapelet, 1838. Cuando en 1853 se subastó en Christie's de Londres la colección de Luis Felipe, había nueve Grecos, alguno más de los expuestos. Para la suerte de las obras y la fortuna crítica del Greco en Francia ver el trabajo ya citado de Véronique Gerard Powell, op. Cit, 2011, pp.275-276. Los dos primeros corresponderían a cuadros del deshecho retablo del Convento de Doña María de Aragón.

o “Hija del pintor”, “Retrato de un hombre de la época de Felipe III”, “Retrato de Pompeo Leoni” y “El Juicio Final” o “Adoración del Nombre de Jesús”, el panel que procedía de la colección Alba que había comprado el barón Taylor⁴⁷. Stirling Maxwell llenó de arte español Keir House, Perthshire en Escocia y su casa de Mayfair en Londres. También depositó en Kier House la riquísima biblioteca con libros de emblemas, fiestas y tratadística sobre arte español. La colección se dispersó aunque una buena parte se mantuvo unida en Pollock House y fue donada en 1965 a la ciudad de Glasgow donde aún permanecen algunos de los Grecos por él adquiridos entre ellos “La dama del armiño”⁴⁸.

El Greco también fue conocido en Francia por otras ventas notables como la colección de cuadros de Francisco Javier de Quinto, conde de Quinto (1810-1860) que había sido director del Museo de la Trinidad y sobre el que siempre recayeron dudas sobre la correcta administración de los bienes encomendados para su custodia. En sucesivas ventas en 1862 y 1864 su viuda vendió obras tan singulares del Greco como “Las lágrimas de San Pedro” (hoy en el Bowes Museum), “San Luis Rey de Francia” (Museo Louvre), “Los desposorios de la Virgen” (Museo Nacional de Rumanía) o “Cristo con la cruz auestas” (Nueva York, Metropolitan Museum of Art)⁴⁹.

El descubrimiento del genio

En la última década del siglo XIX se multiplicaron las publicaciones sobre la obra del Greco a la vez que se sucedían las ventas de su obra. El artista original capaz de las mayores extravagancias se convirtió merced a artistas y críticos, principalmente en los círculos artísticos de París, en un artista de primera fila para los estudiosos de la pintura española antigua.

Los pintores españoles, Ignacio Zuloaga y Santiago Rusiñol se mostraron entusiasmados por las obras del cretense desde su estancia en París. Rusiñol había comprado, animado por Zuloaga, dos Grecos que se vendían en 1894 por 1000 francos, eran “María Magdalena” y “San Pedro” que se convirtieron en la atracción de la Fiesta Modernista que organizó en 1894 en Sitges. Pocos años después quiso

47 HARRIS-FRANKFORT, Enriqueta: “El Greco’s “Fortuna Crítica” in Britain”. Glendinning, Nigel y Macartney, Hilary Ed.: *Spanish Art in Britain and Ireland. Studies in Reception*. Woodbridge, Tamesis, 2010, pp. 240 y ss.

48 Sobre la colección bibliográfica y artística de Sir William Stirling-Maxwell el trabajo de Hilary MACARTNEY: “La colección de arte español formada por Sir William Stirling Maxwell”. ANTIGÜEDAD: 2011, pp.235-264.

49 ALVÁREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad en el Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 59-60.

levantar un monumento al Greco en Sitges como homenaje al progreso cultural de la Humanidad⁵⁰.

Por su parte Ignacio Zuloaga (1870-1945) tenía en 1903 una docena de Grecos y compró en 1905 “El quinto sello del Apocalipsis” que había pertenecido al Presidente del Consejo de Ministros de España, Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897) asesinado en 1897⁵¹.

En 1901 se organizó en la Guildhall Art Gallery de Londres una exposición con obras de artistas españoles. Además de artistas contemporáneos como Fortuny Madrazo, Ricardo Madrazo o Sorolla, la muestra exponía cinco obras del Greco que pertenecían a coleccionistas: Un retrato de caballero pertenecía al coleccionista Pablo Bosch; el retrato de la Princesa de Éboli era del marqués de la Vega Inclán; “La expulsión del templo” había sido cedido por Aureliano de Beruete y Moret; la “Hija del artista” fue prestada por John Stirling-Maxwell y “La Natividad” pertenecía a la galería McCorkindale de Escocia⁵². Para Storm esta exposición disparó las compras de los museos internacionales; de hecho ninguna de las cinco obras permanece en las colecciones de esos momentos.

Lo que terminó de consolidar la fama internacional del Greco fuera de España fue la exposición que le dedicó en 1902 el Museo del Prado. El catálogo recoge las 88 obras que componían la muestra más una introducción redactada por el subdirector y conservador de pintura del museo, Salvador Viniegra. El conservador aborda la figura de El Greco con la intención de acabar con la absurda creencia de que estaba loco y por ese motivo hacía una pintura tan singular. En su texto alude a la evolución de su estilo en la última época como demostración de la búsqueda de la perfección⁵³.

La exposición de El Greco fue muy criticada, se separaron por salas las 27 obras correspondientes al Museo, la mayoría retratos, de las 61 cedidas por coleccionistas. Las obras prestadas fueron seleccionadas por expertos para desechar las posi-

50 STORM, Eric: *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno* (1860-1914). Madrid, Ed. Marcial Pons, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 76 y ss. Las “Lágrimas de San Pedro” y “La Magdalena” pertenecen al Museo de Cau Ferrat de Sitges, la que fue residencia y taller de Santiago Rusiñol, se exponen en el Gran Salón.

51 STORM, E.: (2013), p. 90. El cuadro procedía según Cossío de la iglesia toledana de San Juan Bautista. Cánovas había encargado su rehabilitación, si bien recortó el lienzo. Zuloaga vendió la obra en 1956 al Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

52 *Descriptive and biographical catalogue of the exhibition of the Works of spanish painters.* London, Published of Guildhall Art Gallery, 1901.

53 *Catálogo ilustrado de la Exposición de las obras de Domenico Theotocopuli llamado El Greco.* J. Lacoste, sucesor de Laurent, fotógrafo editor, Imp. De J. Sastre y C^a, 1902.



FIGURA 6
Sala del Museo del Prado con las obras de El Greco. IPCE-AM 5455C



FIGURA 7
Retablo de San Ildefonso. Hospital de la Caridad de Illescas. IPCE-AM 14542_B

bles copias y las obras de taller de menor calidad, si bien sólo 26 eran originales⁵⁴. Entre las expuestas estaba el Autorretrato del Greco de Aureliano de Beruete junto a un “Cristo abrazado a la Cruz”. D. Pablo Bosch prestó dos retratos, uno de ellos el de Juan Bautista Mayno. El Marqués de Casa-Torres cedió el “Fray Félix Hortensio Paravicino”, la “Asunción”, “San Sebastián” y “Las lágrimas de San Pedro”. El Marqués de Cerralbo expuso “San Francisco en éxtasis” y “San Juan Bautista”. De la casa de Medinaceli era el retrato del Cardenal Tavera. [fig. 6]

El catálogo tenía el interés de estar ilustrado con fotos realizadas por la Casa Lacoste que permitieron a los coleccionistas conocer las obras más notables de El Greco. La exposición era también el resultado de una investigación destinada a la elaboración de un catálogo de su obra en la que colaboró Manuel Bartolomé Cossío quien en 1908 pudo dar a conocer el primer catálogo razonado del cretense.

En mayo de 1909 se celebró en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando una nueva exposición de El Greco donde se expusieron 19 cuadros restaurados en el Museo del Prado por Martínez Cubells a expensas del Marqués de la Vega Inclán. El Marqués había sacado de Toledo una serie de obras con la intención de salvarlas de la ruina en que se encontraban. Su secreta intención es que fueran parte del Museo que pensaba abrir en Toledo, independiente o casi suplantando el papel del Museo de Bellas Artes de Toledo⁵⁵. La muestra que tuvo gran éxito, puso de manifiesto la difícil tarea de abordar la restauración de la obra del Greco. La intervención de Martínez Cubells como ya se ha analizado, mostró el desconocimiento de su técnica. El criterio expositivo fue también muy dudoso, se mostraron los cuadros sobre caballetes cubiertos de terciopelo rojo que ocultaban y se superponían a las obras de la colección permanente del Museo de la Academia.

Coleccionistas, marchantes y protección del patrimonio

En los años comprendidos entre la exposición de 1902 y la de 1909 se sucedieron los episodios de tráfico de obras de arte que movieron a la opinión pública a proponer medidas que impidieran la exportación de monumentos al extranjero. Marchantes y coleccionistas visitaban Toledo y otras ciudades a la vez que formulaban ofertas para la adquisición de obras en manos de particulares o eclesiásticos.

La catedral de Valladolid a cambio de 25.000 pesetas vendió en 1904 al marchante Emile Parés un espléndido “San Jerónimo cardenal” y el “retrato de un caballero de la Casa de Leyva” que se revendió a la Frick Collection el primero y

54 José ÁLVAREZ LOPERA: “El Greco y sus obras entre dos exposiciones”. *El Greco. Toledo 1900*. Catálogo de Exposición, Sevilla, febrero-marzo 2008. Madrid, Ed. Ministerio de Cultura, 2008. pp. 117-121.

55 No es nuestra intención comentar los detalles de la Exposición, fueron perfectamente expuestos por José Álvarez Lopera en “El Greco y sus obras entre dos exposiciones..”, 2008, p.130.

al Musée des Beaux-Arts de Montréal el segundo. También en 1904 el marchante parisino Durand-Ruel compró a la condesa de Añover en 1907 una “Vista de Toledo” (Metropolitan Museum, Nueva York) y un “San Lucas” (Hispanic Society, Nueva York). Durand-Ruel compró el retrato de “Fray Félix Hortensio Paravicino” (Museum of Fine Arts, Boston); consiguió para el industrial Hevemeyer el Retrato del “Cardenal Niño de Guevara”(luego en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

La transacción que sin duda atrajo más la atención y también la indignación de la prensa y del público interesado, fue la venta en 1907 por parte del conde de Guendulain al marchante Bousson de los cuadros que se encontraban en los altares laterales de la Capilla de San José de Toledo de la que era patrono. Los cuadros “San Martín y el pobre” y “La Virgen con el Niño, Santa Inés y Santa Martina” están en la actualidad en The National Gallery, Washington y han sido sustituidos en Toledo por copias⁵⁶.

En 1907 se vendió en Sevilla la colección de Alberto Henke que contaba con obras del Greco que pertenecieron a la colección de los herederos del deán López Cepero y Cañaveral que había muerto en 1858. El Apostolado Henke que fue de López Cepero, fue adquirido por el galerista de Nueva York, Germain Seligman, que lo dispersó entre coleccionista y museos americanos⁵⁷.

Del debate de aquellos años se puede deducir que no existían medidas para evitar ese tráfico ilícito. Un Real Decreto de 1 de junio de 1900 del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes encargaba a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la confección del Catálogo Monumental y Artístico de España que se encomendaría a D. Manuel Gómez Moreno y que se iniciaría por la provincia de Ávila⁵⁸. Por lo que se refiere a Toledo, el 13 de marzo de 1903 se encargó a D. Jerónimo López de Ayala y López de Toledo, conde de Cedillo, la redacción del catálogo que entregó incompleto en 1919⁵⁹. El catálogo está dedicado principalmente a la provincia, mientras que la parte dedicada a la Catedral de Toledo es casi una monografía. Se reseñan en fotos con los números 33 y 48, un San Francisco de

56 Sobre las circunstancias de la venta el trabajo de ÁLVAREZ LOPERA (2008), p. 137. Para el conocimiento del conjunto de la Capilla de San José y las obras del Greco, MARTÍNEZ BURGOS, Palma: *El Greco en la Capilla de San José, 1597-1599*. Capilla de San José, Toledo, 2013.

57 MERCHÁN CANTISÁN, Regla: *El deán López Cepero y su colección pictórica*. Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1979. Aborda la singularidad del Apostolado de El Greco que López Cepero poseía completo. Pasó a Estados Unidos y algunos de sus cuadros fueron comprados por el pianista José Iturbi. Se desconoce el paradero actual de los siete cuadros de Iturbi.

58 Archivo Real Academia San Fernando (A.R.S.F.): leg. 51-1/4 (3).

59 El catálogo entregado constaba de cuatro volúmenes, tres de texto y uno de fotografías. Dirección electrónica http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_toledo.html. Consultado el 10 de 10 de septiembre 2014.

Asís y un Santo Domingo de Silos en la localidad de Bargas. De Illescas y con los números 164 y 166 aparecen las fotografías del retablo y el cuadro de San Ildefonso del Santuario de la Virgen de la Caridad cuya rehabilitación criticó Cossío en su monografía⁶⁰ [fig.7].

La redacción de los catálogos no debió ser empresa fácil, algunos nunca se publicaron y otros como el caso de Toledo, se entregaron incompletos. El inventario de las obras no existió por tanto hasta muy tarde. La ley de 7 de julio de 1911 en su artículo 3 prohibía expresamente la exportación de monumentos al extranjero. Era una reacción tardía a lo que ya era un clamor. Sobre la exportación de obras de arte un R.D. de 16 de febrero de 1922 creaba las Comisiones de Valoración pero no será hasta el R.D. de 9 de agosto de 1926, el denominado Decreto Callejo por quien fue su promotor, cuando se regule de forma más concreta la exportación y comercio de objetos históricos y artísticos. También se creó la Junta Superior del Tesoro Artístico.

El inventario fotográfico de la obra de El Greco no fue, sin embargo, iniciativa exclusiva de las instituciones. Desde finales del siglo XIX la Institución Libre de Enseñanza apoyó la catalogación completa de las riquezas históricas del país. Juan Facundo Riaño, Director General de Instrucción Pública siguió el espíritu de la Institución y promulgó una disposición para la catalogación de estos bienes de los que se señalaba la necesidad de incorporar fotografías o dibujos.

Manuel Bartolomé Cossío, ligado a la Institución y estudioso infatigable de la figura del Greco, solicitó la ayuda de Manuel Moreno (1865-1925), antes trabajador de la casa Lacoste y Cia., para fotografiar las obras del cretense y las posibles copias con destino al catálogo razonado que dio a conocer en 1908⁶¹. También D. Benigno Vega y Flaquert (1858-1942), II Marqués de la Vega Inclán y Comisario Regio de Turismo (1911) buen amigo de Cossío, solicitó los servicios de Moreno para fotografiar los cuadros del Greco en colecciones además de las que formarían parte del Museo del Greco de Toledo que logró inaugurar en junio de 1911.

Así, pues, desde comienzos de siglo el Greco no era sólo conocido por las referencias de los viajeros o estudiosos sino por la cuidada documentación fotográfica de sus obras que en algunos casos recogía el proceso de restauración de algunos

60 COSSÍO: op. cit., p. 262. Cito textualmente: “Mientras semejantes atrocidades puedan cometerse en 1902 y a las puertas de Madrid, no habrá motivo para indignarse de que los extranjeros quieran comprarnos el Entierro del Conde de Orgaz. Cuantos tesoros de arte guardan, desde la más humilde iglesia hasta la catedral de Toledo, pertenecen a la nación, la cual debe prohibir en absoluto su venta”.

61 ARGERICH FERNÁNDEZ, Isabel: “El Archivo Fotográfico Moreno y la reproducción de las obras del Greco”. *El Greco. Toledo 1900*. op. cit. pp. 291-311. Se exponen todos los pormenores del encargo y la enorme tarea de documentación fotográfica que realizó Moreno para la obra de El Greco, más de 600 clichés depositados en la Fototeca del IPHE.



FIGURA 8
El Greco: *El quinto sello del Apocalipsis*.
Fototeca IPCE, Archivo Moreno, nº 21047_B



FIGURA 9
El Greco: *La Magdalena Penitente*.
C. 1576-1577. Szépművészeti Múzeum,
Budapest

lienzos como los exhibidos en la exposición de la Academia de Bellas Artes en 1909 de los que existen imágenes antes y después de la restauración de Martínez Cubells.

La difusión de la obra de Theotocópuli no se realizó exclusivamente desde España, sino que también París se convirtió en lugar de intercambio y comercio de obras del cretense. París celebró en 1908 en el Salon d'Automne una exposición retrospectiva de la obra del Greco con 21 obras cedidas por Ignacio Zuloaga que era cuñado de Maxime Dethomas el organizador de la muestra del Grand Palais.

En 1908 estuvo en España el erudito Julius Meier-Graefe (1867-1935) que en 1910 en su libro *Viaje a España* colocó al Greco en el lugar que pensó le correspondía al considerarle en calidad por encima de Velázquez quien habría tomado muchas cosas del cretense; a su juicio El Greco era el paso obligado a los movimientos vanguardistas por sus semejanzas con algunas propuestas de los impresionistas⁶². La estela de Meier-Graefe se afianzó en otros autores y críticos y en otoño de 1907

⁶² Sobre la recepción del Greco en Alemania la insustituible obra de Eric STORM: *El descubrimiento del Greco*. Madrid, Marcial Pons Ed, 2013. MEIER-GRAEFE, Julius: *Spanish Reise*. 1910, 2^a ed. Berlín, 1923.

se pudo ver la colección de Zuloaga de maestros españoles en la galería Schulte de Berlín. La obra que más llamó la atención fue “El quinto sello del Apocalipsis” del Greco [fig.8]. En 1909 se expuso en la Alte Pinakothek de Munich una versión pequeña del “Expolio” que había comprado el director del museo, Hugo von Tschudi. En 1911 se exhibió como préstamo el “Laocoonte”, hoy en la National Gallery de Washington.

Las opiniones de Meier-Graefe también tuvieron eco en la colección del industrial húngaro Maczell von Nemes que llegó a tener doce obras del Greco de gran calidad⁶³. Nemes había comprado en 1907 a un anticuario de París “La Anunciación” salida de la venta de la colección del Barón Taylor. En 1910 había adquirido del ministro portugués, M. Guerra Junqueiro un “San Andrés” y “Cristo en el huerto” ambos habían salido de la catedral de Sigüenza. De Junqueiro proceden también “El expolio” y “Estudio de un hombre” que había pertenecido al Marqués de la Vega Inclán. Nemes dona en 1921 al Museo de Bellas Artes de Budapest “La Magdalena Penitente” que había pertenecido a la colección de Ivan Stchoukin de París. Cuando en 1950 el Museo de Budapest amplió su colección de pintura española recogió las obras de la colección de Nemes, algunas luego en manos de Lipót M. Herzog vendidas por sus herederos al Museo⁶⁴. En 1996 se inauguró en el Museo de Budapest una sala dedicada al Greco con cinco obras de las colecciones de Nemes y Herzog [fig. 9].

En noviembre de 1920 se inauguró en la Royal Academy of Art de Londres una muestra de pintura española patrocinada por el Duque de Alba como presidente del Comité Español y por D. Alfonso Merry del Val embajador de España en Londres al frente del Comité Británico del que formaban parte el Duque de Wellington o Sir John Stirling Maxwell. Por parte española el secretario era Ignacio Pinazo y formaban parte del comité los artistas Manuel Benedito, Mariano Benlliure, Santiago Rusiñol, además del erudito Elías Tormo o los coleccionistas Aureliano de Beruete y Moret, el Marqués de Casa-Torres o D. Luis de Errazu. La exposición tenía el interés de dar un papel relevante a la figura de El Greco organizada con la colaboración de The Spanish Art Gallery de Lionel Harris de Londres, con la presencia de diez de los mejores cuadros de El Greco todavía en manos de coleccionistas. La sala II se dedicó a la muestra de los Grecos, acompañados por una pintura de Luis de Morales “The Fifth Sorrow of the Virgin” y “Philip II” de Pantoja. El cuidado catálogo ilustrado con las fotografías de las obras, se acompañaba de una reseña

63 STORM: (2013), pp. 140-148.

64 Eva NYERGES: “La colección española del Museo de Bellas Artes de Budapest. Historia de la pintura española en Hungría”. *Obras maestras del Arte Español. Museo de Bellas Artes de Budapest*. Catálogo de Exposición, Diciembre 1996-febrero 1997. Ed. Banco Bilbao Vizcaya, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996, pp.23 y ss.

biográfica de los artistas, una bibliografía actualizada y la relación de las muestras de las que habían formado parte. En el caso de los diez Grecos, sólo dos, “La Gloria de Felipe” o “Adoración del Nombre de Jesús” del Rey de España y “San Francisco de Asís” del Colegio de Doncellas de Toledo no pertenecían a particulares. La mayor parte habían estado colgadas en la muestra del Prado de 1902⁶⁵. Dos obras pertenecían a Aureliano de Beruete: “Cristo abrazando la cruz” y el “Autorretrato del artista”. El primero fue vendido en 1924 a Santiago Espona que lo donó en 1958 al Museo de Arte de Cataluña. El autorretrato del Greco pasó al Metropolitan Museum de Nueva York. La Duquesa de Parcent legó su “Cristo Salvador del Mundo” a sus herederos que en 1952 lo vendieron a la National Gallery of Scotland de Edimburgo. Las dos obras cedidas por el marqués de Casa-Torres, que se habían podido ver en la exposición del Prado de 1902, permanecieron ligadas a la colección hasta la segunda mitad del siglo XX. En 1954 pasó al Museo del Prado el “San Sebastián”; el retrato de busto de “Fray Hortensio Félix Paravicino”, de dimensiones más reducidas que el perteneciente al Museum of Fine Arts de Boston, está en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. El retrato de “Trinitario” pasó en 1952 a la William Rockhill Nelson Gallery of Art de Kansas (EE.UU.). El “San Luis rey de Francia” perteneciente al marqués de la Vega Inclán permaneció en manos de su propietario que en 1935 lo trasladó el Museo del Greco de Toledo; es obra de taller, copia del “San Luis” del Museo del Louvre. [fig. 10]

Desde la clausura de la exposición de Londres, la obra del Greco había conseguido una enorme difusión y sus cuadros pasaron de unos coleccionistas a otros superando en cada transacción los precios de venta. El artista candiota pasó a ser parte fundamental de la herencia cultural española⁶⁶.

Epílogo para un descubrimiento

El Museo del Prado inauguró el 15 de septiembre de 1920 en la ampliación proyectada por Fernando Arbós una sala destinada al Greco como parte de la exposición permanente. La planificación museográfica diseñada por Aureliano de Beruete tendía a evitar el abigarramiento tan habitual hasta entonces en el Museo. Los retratos se colgaron, como era frecuente en la época, sobre una suerte de cortinajes carmesí. Conceptualmente el Greco ocupaba una sala entre Tiziano y Velázquez que no hacía sino resaltar su valor para el arte español⁶⁷.

⁶⁵ *Exhibition of Spanish Paintings*. Royal Academy, London, november 1920- January 1921. Sobre la muestra de Londres el texto de Ester BARÓN: “Exposición de pintura española en la Royal Academy of Arts de Londres”. *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. I. Socías y D. Gkozkou (Eds.). Gijón, Ed. Trea, 2013.

⁶⁶ STORM: (2013), p. 215.

⁶⁷ RUÍZ, Leticia: (2008), pp. 216-218.

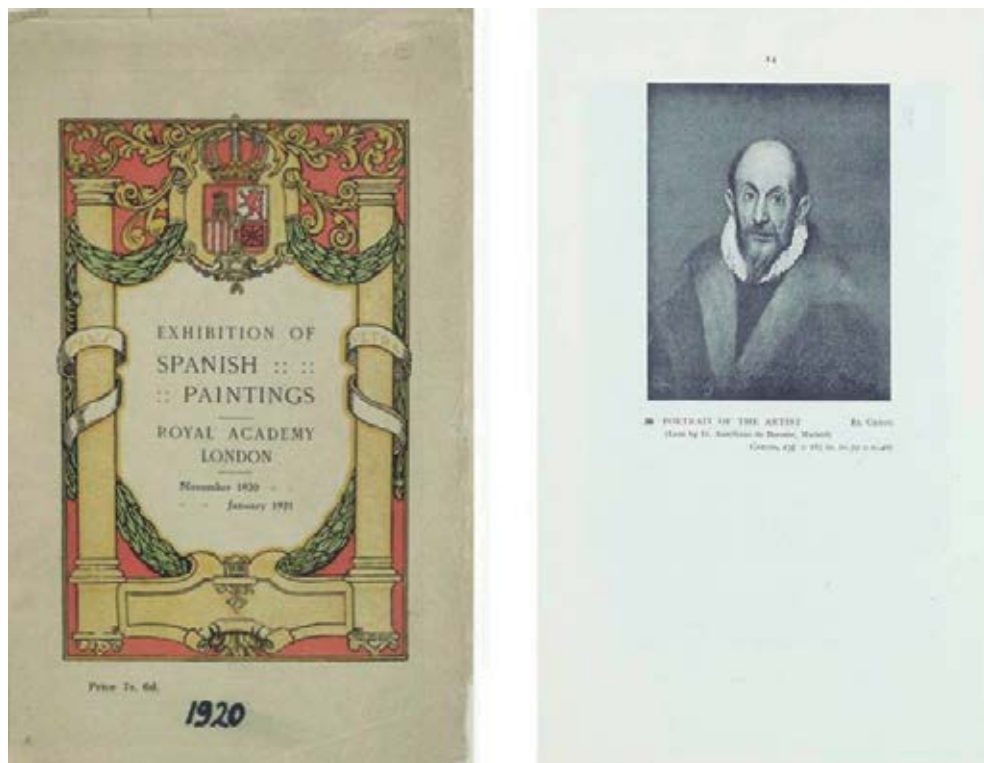


FIGURA 10

Exhibition of Spanish Painting. 1920, Royal Academy, London. Autorretrato de El Greco.
En la actualidad en el Metropolitan Museum, Nueva York

En 1911 se había inaugurado en Toledo el Museo dedicado al Greco, que pretendió recrear en una casa, que imaginariamente habitó, el ambiente que pudo acompañar al artista en su vida toledana. El Marqués de la Vega Inclán, mecenas, coleccionista y marchante, legó al Estado el museo que con tanto empeño había levantado. Pretendió que el visitante evocará la obra del Greco a través de los originales de sus obras, las reproducciones fotográficas y toda suerte de objetos de época que trasladasen la idea de que el pintor pudo vivir allí y realizar su personal obra⁶⁸.

La construcción del mito del artista genial, el conocimiento de su obra y su difusión a través de su museo de Toledo dieron lugar a una suerte de itinerario que

68 LAVÍN BERDONCES, Ana Carmen: “La consagración del mito del Greco en Toledo: Vega Inclán, el museo del Greco y el homenaje de 1914”. *El Greco. Toledo 1900*. Madrid, Ed. Ministerio de Cultura, 2008, p. 187.



FIGURA 11

El Greco: *Oración en el huerto*. Procedente de la iglesia de Las Pedroñeras, Cuenca. Aspecto anterior a la restauración de 1928. IPCE, Fototeca: AM- 21669_B. Imagen actual, Museo Diocesano de Cuenca

en 1925 llevó a Toledo a más de 100.000 turistas, una muestra del aprovechamiento del mito del cretense para la difusión del patrimonio manchego.

En la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, el Pabellón de Castilla-La Nueva expuso un cuadro de El Greco. Se trataba de “La oración del Huerto” un cuadro que Elías Tormo había descubierto en la iglesia parroquial de Las Pedroñeras de Cuenca. La obra fue restaurada en el Museo del Prado para su exhibición en la Exposición sevillana [fig.10]. Toledo expuso un ambiente doméstico con abundancia de piezas de artes decorativas como damasquinados o azulejería [fig.11].

La proclamación el 14 de abril de 1931 de la Segunda República española trajo nuevos aires en la custodia del patrimonio histórico-artístico. La Constitución republicana de 9 de diciembre de 1931 establecía en su artículo 45 la prohibición de exportar y enajenar la riqueza artística e histórica. Con ello se materializaban las iniciativas de años anteriores que trataban de evitar el tráfico ilícito con el registro de bienes artísticos.

El 13 de mayo de 1933 se publicó la Ley de Patrimonio Histórico Artístico Nacional que consolidó la intervención del estado en la gestión de los bienes artísticos con una normativa para su custodia e inventario. En su artículo 54 establecía la obligación de firmar pactos internacionales para impedir las exportaciones fraudulentas⁶⁹.

La obra del Greco, perfectamente inventariada y difundida, unió su suerte a la del patrimonio español durante la Guerra Civil. El Gobierno de la República tomó medidas para la salvaguarda del Tesoro Artístico en tiempo de guerra. El efecto de los intensos bombardeos aconsejó la creación de la Junta de Incautación y Protección del tesoro Artístico bajo la Dirección del Ministerio de Instrucción Pública que se ocuparía de poner bajo protección los bienes artísticos. En la zona controlada por las tropas franquistas se crearon Juntas Provinciales del Tesoro Artístico. Por lo que atañe a Toledo, la Junta Provincial acordó en 1937 trasladar algunos de los cuadros más representativos del Greco al tesoro de la Catedral. Otros quedaron bien protegidos en sus primitivas ubicaciones⁷⁰.

Mientras, en Madrid, los bombardeos con proyectiles incendiarios que cayeron en las proximidades del Museo del Prado y de la Biblioteca Nacional desató la alarma sobre la necesidad de poner a resguardo en depósitos adecuados las obras de estas instituciones. Desde el 10 de noviembre de 1936 comenzaron los traslados hacia Valencia de cuadros del Museo del Prado y de otros lugares. Mientras en Madrid se procedía a la restauración de obras que llegaban en mal estado que se inventariaban y reparaban para su posterior traslado. Desde 1938 y antes de que Valencia quedase aislada por la guerra, las obras salidas de Madrid viajaron hacia Barcelona y Girona, en concreto hasta el castillo de Figueras⁷¹. La última remesa del Prado salió el 2 de enero de 1939.

En 1939, cuando la guerra estaba perdida para la República, el Comité Internacional para el Salvamento del Tesoro Artístico acuerda trasladar a la sede de la Sociedad de Naciones de Ginebra, los objetos de arte salidos de Madrid y de otros lugares para evitar su total destrucción. Los inventarios de lo enviado fueron firmados por Ángel Ferrant y Timoteo Pérez Rubio encargados de la laboriosa relación de todo lo remitido a Ginebra. Ferrant había elaborado desde el comienzo de la

69 Para este punto como para muchos otros, es obligado recurrir a la obra de José ÁLVAREZ LOPERA: *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

70 PROUS ZARAGOZA, Socorro: "Toledo en la colección fotográfica y documental del Instituto del Patrimonio Histórico Español". *El Greco. Toledo 1900*. op. cit. pp. 281-283.

71 ARGERICH, Isabel y ARA, Judith Ed.: *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Catálogo de Exposición, Museo del Prado, 2003. 2ª Ed. IPCE, 2009.

guerra un modelo de ficha de inventario que contemplaba el autor, la procedencia y el estado de conservación de la pieza.

El inventario recoge un buen número de tapices y objetos artísticos, esculturas y cuadros del Museo del Prado y de otros museos, además de piezas de colecciones privadas. Por lo que respecta al Greco el inventario reseña la casi totalidad de las pinturas del Greco del Museo del Prado con sus números de inventario, obras salidas del Monasterio de El Escorial: “San Eugenio” y “San Pedro”, “El sueño de Felipe II” y dos lienzos de San Francisco de Asís, con y sin capuchón. Se recogen los cuadros del Greco de la Iglesia de San Ginés de Madrid, “La expulsión de los mercaderes del templo”, el “San Francisco” del Museo Cerralbo, “San Andrés y San Francisco” del convento de la Encarnación y cuadros llegados de Titulcia (Madrid), Cuerva (Toledo), de la Catedral de Sigüenza, los retablos del Hospital de la Caridad de Illescas, la “Oración en el Huerto” de Las Pedroñeras (Cuenca) o “La Adoración de los Pastores” llegados de Daimiel (sin embalar), además de “La Santa Faz” de Móstoles⁷².

El 30 de marzo de 1939 Joseph Avenol presidente de la Sociedad de Naciones remite al ministro de España en Ginebra, marqués de Aycenena, dos inventarios firmados por el M. David Weill, presidente del Conseil des Musées Nationaux y Président du Comité International pour la sauvegarde des Tresors d’art espagnols, la relación de lo depositado en Ginebra firmado también por Timoteo Pérez Rubio y Ángel Ferrant como miembros de la Junta Central del Tesoro Artístico.

Las piezas fueron regresando desde el 14 de mayo y fueron depositados en el Museo del Prado donde su director D. Francisco José Sánchez Cantón, en un proyecto de clara propaganda para los vencedores de la guerra, planificó la exposición de muchos de los cuadros que habían viajado a Suiza.

La sala XI del Museo del Prado acogió las obras de El Greco que se consideró menos conocidas por el gran público. Eran los dos San Franciscos de Asís de El Escorial, el San Francisco de Cuervas (Toledo), la “Oración del Huerto” de la Iglesia de Santa María de Andújar, los cuatro lienzos del retablo del Hospital de la Caridad de Illescas, “La Anunciación” de la Catedral de Sigüenza, la “Oración del Huerto” de Las Pedroñeras que había sido descubierto por Elías Tormo y fue forrado y restaurado para la Exposición Iberoamericana de Sevilla. La muestra se completaba con “La expulsión de los mercaderes del templo” de la iglesia de San Ginés de Madrid [fig.12] y con una obra catalogada como de taller “El tránsito de la Magdalena” de la parroquia de Titulcia (Madrid). La introducción del catálogo

⁷² *Inventaire des oeuvres d’Art espagnols transportes au Palais de la Societé des Nations en execution des dispositions arreteesas Figueras. Le 3 fevrier 1939 entre le representant du Governement-republicain et le delegate du Comité International pour la sauvegarde des Tresors d’art espagnols.* Archives des Musées Nationaux, Paris, Caja Z-19, dossier 1.



FIGURA 12

El Greco: *Expulsión de los mercaderes del templo*. Iglesia de San Ginés de Madrid.
Fototeca IPCE, Archivo Moreno, N° Inv.35855_B

redactada por Sánchez Cantón insistía en la idea de recuperación del tesoro perdido haciendo un paralelismo con la devolución del regalo hecho a Napoleón en el siglo XIX⁷³.

A partir de la Guerra Civil El Greco pasó a formar parte del cuadro de honor de los más ilustres pintores españoles, en pie de igualdad con Murillo, Velázquez y Goya. La fama del cretense no dejó de aumentar y su conocimiento ha llegado a museos de medio mundo. En la actualidad son muchas las incógnitas sobre la autoría de algunas de sus obras. El mito de El Greco sigue vivo.

⁷³ De Barnaba de Módena a Francisco de Goya. *Exposición de Pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España*. Ed. De F. J. Sánchez Cantón. Museo del Prado, Madrid, 1939, Año de la Victoria.

MIEMBROS DE LAS MESAS

LES OMBRES DE LA HISTÒRIA. INTERVENCIONES DE ALEJANDRO FERRANT EN SAN PEDRO DE GALLIGANTS Y SAN NICOLÁS DE GERONA*

MARÍA PILAR GARCÍA CUETOS
Universidad de Oviedo

*“Els anys passaven lents i així es teixien, entes,
les ombres de la Història,
a la vella ciutat meva perduda”
Narcís Comadira*

En memoria de nuestro querido Raúl.

I- San Pedro de Galligants y san Nicolás. Dos monumentos fundamentales de la Gerona medieval

Recordando los hermosos versos del poeta Narcís Comadira, podemos decir que tanto san Pedro de Galligants como san Nicolás, piezas clave del patrimonio de Gerona, habían llegado al siglo XX convertidos en sombras de la Historia. El complejo proceso de recuperación y restauración de estos monumentos, resume los esfuerzos de la ciudad y del arquitecto restaurador de la cuarta zona monumental, Alejandro Ferrant, por dignificar un legado que es considerado como una de las señas de identidad gerundenses y obra representativa del románico catalán.

San Pedro de Galligants fue un monasterio benedictino cuya fecha de fundación no es conocida, aunque existen referencias documentales relacionadas con el mismo desde el siglo X¹. Su peculiar situación, unido a la muralla de la ciudad y en la orilla izquierda del río Galligants, determinó su evolución. Del edificio prerrománico apenas quedan vestigios, pero se ha propuesto que la peculiar estructura de su cabecera actual, en concreto la planta disimétrica de sus ábsides y la localización de su campanario octogonal, configuran una disposición propia del primer románico catalán. La presencia de esa hipotética cabecera triabsidata², unida al carácter arcaico de su portada, señalaría la pervivencia de parte de un edificio anterior. Tradicionalmente se acepta que el conjunto románico fue erigido a partir de 1131 y con una sustanciosa donación de Ramón Berenguer III.

La historia de san Pedro estuvo estrechamente unida al burgo del mismo nombre³, del que fue parroquia, si bien las celebraciones litúrgicas tenían lugar en la vecina iglesia de san Nicolás. En el siglo XIV, el monasterio perdió su jurisdicción sobre el barrio, que pasó a pertenecer al dominio real bajo Pedro III. Este cambio, coincide con un importante crecimiento del arrabal, que finalmente quedó amparado por la muralla construida bajo el reinado de Pedro el Ceremonioso⁴. En el siglo XV, la pequeña comunidad inició un declive al que no puso fin su unión con los monasterios de san Miguel de Cruilles y san Miguel de Fluviá. Según parece, los daños experimentados por el conjunto durante la guerra de la independencia fueron

* Este trabajo se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación Restauración Monumental y Desarrollismo en España 1959-1975 ref. HAR2011-23918, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y los Fondos FEDER.

1 Sobre el monasterio: A. PLADEVALL. *Els monestirs catalans*, Barcelona, Edicions Destino, 1970, pp. 176-179; SANZ, A., ALGUACIL, I. y PLADEVALL, A. "Sant Pere de Galligants", *Catalunya Romànica, V, El Gironès, La Selva, El Pla de L'Estany*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1991, p. 151; CALZADA OLIVERAS, J. *Sant Pere de Galligants. La historia i el monument*, Girona, Diputació de Girona, 1983 y BOTO VARELA, G. "Capillas en alto y cámaras elevadas en templos románicos hispánicos: morfologías, usos litúrgicos y prácticas culturales", *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 2008, pp. 100-106. Concretamente sobre su claustro románico: YARZA LUACES, J. y BOTO VARELA, G. *Claustros románicos hispanos*, León, Edileasa, 2003.

2 PUIG I CADAFLACH, J. *Arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, Insitut d'Estudis Catalans, 1918, vol. II, p. 537.

3 NOLLA, J. M. "El urbanismo de la ciudad de Gerona en la alta Edad Media. Una primera aproximación", en: *Urbanismo de los estados peninsulares. Actas del III curso sobre la Península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XII. Aguilar de Campoo 1988*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1989, pp.205-225

4 CHAMORRO TRENADO, M. A. "La fortificación de la iglesia de San Félix de Gerona en el siglo XIV", GRACIANI, A., HUERTA, S., RABASA, E. y TABALES, M. (EDS.), *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Sevilla, 26-28 octubre 2000*, Madrid, I. Juan de Herrera, SEDHC, U. Sevilla, Junta Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, 2000, pp. 213-220.



FIGURA 1

Interior de la *iglesia de san Pedro de Galligans* con el arte mueble desaparecido.
Colección de la autora

muy grandes⁵ y a su deterioro definitivo contribuyó el hecho de que finalmente fuera abandonado en 1836, una vez fue desamortizado.

Tras la desamortización, se instalaron en la iglesia altares barrocos procedentes del convento de san José, que se unieron a los que ya poseía san Pedro. En una imagen de principios del siglo XX⁶ [fig. 1], es visible ese arte mueble, que desapareció en el incendio de 1936. Y mientras la iglesia mantenía el culto, en el claustro del monasterio, que había sido restaurado por la Diputación Provincial en el siglo XIX, se instaló el Museo de Gerona⁷. El conjunto monástico fue incluido en la declaración conjunta de monumentos de 1931 y finalizada la guerra civil el templo fue des-

5 BATLE I PRATS, L. “La biblioteca del monasterio de San Pedro de Galligans”, *Revista de Gerona*, nº 35, Gerona, 1966, pp. 28-29.

6 ANÓNIMO. “Obras de restauración. Las de San Pedro de Galligans”, *Revista de Gerona*, nº 6, Gerona, 1959, p. 14.

7 LLORENS, J. M^a. *Sant Pere de Galligans. Un monestir al llarg del temps*, MAC Girona, Gerona, 2011.

acralizado. A instancias de la comisión provincial de monumentos⁸ y mediante un acuerdo entre el obispado gerundense y la Diputación Provincial, ambos edificios alojaron el museo⁹, que fue reorganizado, instalando en las galerías claustrales todo lo referente a la ciudad y sus “*sitios inmortales*”¹⁰ [fig.2]. Este espacio museístico fue reinaugurado el cuatro de agosto de 1939¹¹ y también gestionó la comisión que el Gobierno Militar cediese una pequeña parcela de terreno para disponer un jardín junto a la cabecera de la iglesia y que desde allí se iniciase su enlace con el proyectado paseo arqueológico de la ciudad.

La historia de san Nicolás no es menos compleja. Tras la desamortización, la iglesia fue convertida en almacén de maderas y serrería¹² [fig.3]. La presencia de esa actividad en el monumento estremeció a Josep Pla¹³, quien la describió con duras palabras¹⁴. Pero a pesar de las críticas y la oposición de la comisión de monumentos, el templo permaneció ocupado por la industria hasta 1936 cuando, mediante una permuta, se intentó que pasase a manos municipales, si bien el trámite quedó interrumpido hasta 1942 por el estallido de la guerra civil¹⁵. La comisión provincial de monumentos de Gerona llevó a cabo muchas gestiones para acelerar el proceso, consiguiendo que finalmente la serrería fuera desalojada, y asimismo encargo a Josep Morera y a Joaquín Pla Cargoll la redacción de una memoria que sustentase una petición de subvención para iniciar la restauración del monumento¹⁶.

8 MORERA, J. y PLA, J. *Memoria de la labor realizada por la Comisión Provincial de Monumentos de Gerona en el Año de la Victoria, 1939*, Gerona, Dalmáu Carles Pla, 1940, p. 5.

9 MIRRABELL I BELLOC, E. “Quan a Sant Pere de Galligants i havia culte”, *Diari de Girona* 10/09/2011 <http://www.diaridegirona.cat/opinio/2011/10/09/sant-pere-galligants-hi-havia-culte/521048.html> (consultado el 17 de octubre de 2014).

10 MORERA, J. y PLA, J. *Memoria de la labor realizada por la Comisión Provincial de Monumentos de Gerona en el Año de la Victoria, 1939*, op. cit., p. 6.

11 Ibidem, pp. 7-10.

12 NADAL, J. “Sant Nicolau. Serradures del temps”, file:///F:/cehagalligans/Sant%20Nicolau,%20una%20her%C3%A8ncia%20familiar%20_%20JOAQUIM%20NADAL.htm#_ftn4 (consultado el 17 de junio de 2014).

13 MARQUES I CASANOVAS, J. “Girona monumental vista per Josep Pla”, *Revista de Girona*, nº 98, Gerona, 1982, pp. 79-86.

14 “La capelleta de Sant Nicolau és una de les peces del nostre romànic, més delicades i fines. Per vergonya de l'Església –que ha construït tants de temples innobles-, de les corporacions públiques i privades, a la capella hi havia instal·lada, en el meu temps, una serra mecànica que tenia una trepidació i feia un soroll inquietant. Veure una serra mecànica en una capella romànica era un espectacle d'educació pública verament típica del país, una vergonya pura”, PLA, J. *Girona. Un llibre de records*, Barcelona, Selecta, 1952, p. 111. Ha sido reeditado en 2012 con prólogo de Narcís Comadira.

15 NADAL, J. “Sant Nicolau. Serradures del temps”, op. cit.

16 MORERA, J. y PLA, J. *Memoria de la labor realizada por la Comisión Provincial de Monumentos de Gerona en el Año de la Victoria, 1939*, op. cit., pp. 10-13.



FIGURA 2

Interior del claustro de *san Pedro de Galligans* rehabilitado como museo provincial. 1905-1911.

Museu de la Targeta Postal de Catalunya.

CAT XXX 01 TP 4190ligans.

Col·lecció Àngel Toldrà Viazo



FIGURA 3

Iglesia de san Nicolás de Gerona con las remodelaciones introducidas por su uso como serrería. Fuente: MORERA, J. y PLA, J. *Memoria de la labor realizada por la Comisión Provincial de Monumentos de Gerona en el Año de la Victoria*, 1939, Gerona, Dalmáu Carles Pla.

S. A. 1940

La memoria elaborada por Morera y Pla fue editada en 1940¹⁷. En ella se refiere que, al ocupar el museo la iglesia de san Pedro de Galligans, se habían iniciado las gestiones necesarias para restaurar la de san Nicolás, pensando devolverle su función cultural. Ya en manos municipales, el consistorio vio con buenos ojos la propuesta, dado que suponía “revalorizar otro monumento gerundense”¹⁸.

Entre el siglo XIX y el siglo XX, los monumentos de Gerona estuvieron también estrechamente relacionados con la actividad turística en la ciudad, que según Núria Galí y José Antonio Donaire, debemos articular en etapas diferenciadas¹⁹. Con la primera (1850-1900) se asentó la imagen turística de la ciudad; en la segunda (1950-1950) se inició el desarrollo de la industria turística y se consolidó el ideal romántico; en la tercera (1950-1980) se asistió a una transformación radical del turismo, concentrándose la demanda en el litoral, y en la final (1980-2006) tuvo lugar la implantación de la democracia y la concentración de los flujos turísticos en el barrio antiguo. Ambos autores relacionan la consolidación de la imagen turística de Gerona con la mirada romántica, especialmente difundida por los viajeros que visitaron la ciudad. Cabe decir que en ese momento, san Pedro, reconocido como uno de los monumentos gerundenses más destacados, fue dibujado por el arquitecto

¹⁷ Ibidem, pp. 15-23.

¹⁸ Ibidem, p. 16.

¹⁹ GALÍ, N. y DONAIRE, J.A. “La història del turisme a la ciutat de Girona”, *Revista de Girona*, nº 239, noviembre-diciembre, Gerona, 2006, pp. 34-41.

inglés George E. Street en su cuaderno de viaje de 1861²⁰, junto con la catedral, su claustro y el campanario de san Félix. A finales del siglo XIX, Alexandre Laborde hizo referencia a la catedral y los Baños Árabes y Galí y Donaire relacionan esa selección con una identificación romántica con el gótico²¹, que marginaría el románico, aunque ya hemos visto que, en cambio, Street, que por su origen inglés parecería igualmente proclive a atender monumentos de ese estilo, no dejó de fijar su mirada en san Pedro. También refieren los autores, muy acertadamente, que esa imagen romántica elaborada en publicaciones y grabados, articuló una visión de la ciudad entendida como una suma de monumentos y perspectivas, señalando que será precisamente esa mirada extranjera la que tendrá más peso.

Con la llegada del siglo XX y el derribo de la muralla, se inició una dialéctica entre los partidarios de la renovación y los de la conservación del legado monumental de Gerona, cuya figura más relevante fue Rafael Masó, y se inició la comprensión del valor del barrio viejo²². Al mismo tiempo, se asentaban las iniciativas turísticas. En 1914, y siguiendo el modelo de la creada en Barcelona en 1908, nació La Societat d'Atracció de Forasters i Turistes de Girona y en 1932 tuvo lugar el traspaso de las competencias del Patronato Nacional de Turismo a la Generalitat²³. Los años treinta vieron también nacer la idea de crear un paseo arqueológico, una de las iniciativas más determinantes tanto en la cristalización de la imagen monumental de la ciudad, como en la recuperación de sus monumentos.

Tras el paréntesis que supuso la guerra civil y la inmediata posguerra, los años cincuenta trajeron consigo el desarrollismo y el avance del turismo. Gerona aparece mencionada, junto a otras ciudades como Santiago de Compostela, Ávila, Toledo o Santillana del Mar, en el Plan Nacional de Turismo en el apartado de objetivos de interés turístico, si bien la orientación de esta actividad al modelo de sol y playa, alejaba los flujos masivos de la ciudad²⁴. Con todo, se retomó el proyecto del paseo arqueológico y se iniciaron campañas de restauración de sus monumentos más significativos. Se constata, pues, que la orientación del turismo hacia la costa no fue impedimento para que se elaborara una revisión del centro histórico en función de un recorrido con claros fines turísticos y monumentalizadores, abundante en escalinatas [fig. 4] y recursos escenográficos, que han sido duramente criticados, como veremos en el apartado final de este trabajo. Esta concepción plasmada en Gerona

20 LÓPEZ ULLOA, F. y GIRÓN SIERRA, F.J. “Los dibujos de arquitectura gótica española de George E. Street”, MELIÁN GARCÍA, A. (ed.), *El dibujo de Viaje de los arquitectos. Actas del 15 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas, 2014, pp. 439-446.

21 GALÍ, N. y DONAIRE, J. A. “La història del turisme a la ciutat de Girona”, op.cit. p. 35.

22 Ibidem, p. 36.

23 Véase nota nº 16.

24 GALÍ, N. y DONAIRE, J. A. “La història del turisme a la ciutat de Girona”, op.cit. p. 37.

confirma la tónica de las intervenciones en los centros históricos en el período franquista, caracterizadas por la recreación, la monumentalización y la elaboración de itinerarios o recorridos para cuya creación no se dudó en trasladar fachadas o elementos de interés o en reprimir determinados edificios²⁵.

Las iglesias de san Pedro y san Nicolás se vincularon con el proyectado Paseo Arqueológico de Gerona, que se aspiraba a trazar siguiendo el ejemplo del tarracoense²⁶. En el caso que nos ocupa, se trataba de establecer un recorrido que uniese los atractivos paisajísticos de la orilla Este de la ciudad, junto con la imagen de la misma, sus murallas y las edificaciones artísticas y arqueológicas, destacando las ibéricas, romanas y medievales²⁷. La idea de crear ese paseo partió de la comisión de monumentos y el primer diseño fue elaborado por el arquitecto Rafael Masó Valentí. En 1935 se habían iniciado unas primeras explanaciones de terrenos inmediatos a la catedral, pero los trabajos se paralizaron poco después. La empresa fue retomada en los años cincuenta por el ayuntamiento, con el apoyo del Gobernador Civil y se plasmó un nuevo proyecto elaborado por la oficina técnica municipal. El anteproyecto estaba ya terminado en 1957²⁸ y fue aprobado el 6 de diciembre de ese año²⁹, pero no se puso en marcha hasta el siguiente.

El itinerario definido recogía un acceso junto a la iglesia de san Pedro y la visita a su claustro y al museo arqueológico allí instalado. Todos los hitos del recorrido debían ser puestos en valor y eso supuso, como en el caso de Tarragona, la restauración e incluso la reconstrucción de lienzos de murallas y la intervención en diferentes monumentos. El paseo arqueológico debía completarse con otros trazados diseñados en el interior de la ciudad. Gordillo Nieto, arquitecto municipal responsable del proyecto, señalaba la importancia del paseo, que pondría de manifiesto “*el encanto de las viejas calles y plazas de la villa*” y “*la belleza artística y*

25 Vid. los trabajos fundamentales sobre este tema: PARDO FERNÁNDEZ, M^a A. “El arquitecto José Menéndez-Pidal y sus criterios de restauración monumental sobre los conjuntos históricos artísticos”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n^o 25, 2, 2013, pp. 811-827; PARDO FERNÁNDEZ, M^a A “La “ambientación” de la ciudad histórica. Restauración monumental y urbana en los años sesenta”, ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, M^a P (eds.). *Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, pp. 341-346.

26 GARCÍA CUETOS, M^a P. “La Imperial Tarraco. Restauración de los testimonios de La Tarragona romana bajo El franquismo”, *De-Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de León*, n^o 13, León, 2014, pp. 261-284.

27 GORDILLO NIETO, J. “El paseo arqueológico de Gerona”, *Revista de Gerona*, n^o 3, Gerona, 1957, pp. 48-53.

28 GORDILLO NIETO, J. “El paseo arqueológico de Gerona”, op. cit., pp. 48-49.

29 CARRERAS, T. “El Passeig Arqueològic”, *Diari de Girona*, 30 de octubre de 2011, <http://www.diaridegirona.cat/girona/2011/10/30/passeig-arqueologic/525832.html> (consultado el 7 de abril de 2014).



Figura 4

Inauguración de los accesos al paseo arqueológico de Gerona. Es patente la introducción de escalinatas y efectos monumentalizadores que determinaron la percepción del paisaje urbano y su uso escenográfico en la ceremonia de inauguración.

Fotografía Fons Narcís Sans. Archivo del Ayuntamiento de Gerona

*el valor arqueológico de innumerables edificios y construcciones revalorizando así esta parte de la ciudad [se refiere a su zona antigua] y obligando a su adecuada conservación y cuidado*³⁰. El trazado implicaba también tener en cuenta lo que Gordillo define como “*el turismo fácil de los no iniciados, que busca accesos y caminos cómodos*”³¹, y se pensaba en realizar un vial apto para coches en parte del itinerario, partiendo precisamente de la plaza de san Pedro. El coste elevado de esta empresa para los limitados recursos municipales, hacía necesario establecer varias fases de realización y la primera de ellas incluía ya la construcción de un puente sobre el río Galligants que facilitase el acceso a san Pedro. En todo caso, se insistía en que el ejemplo a seguir debía ser el Paseo Arqueológico de Tarragona y se entendía que la creación del gerundense implicaba establecer adecuadas

30 GORDILLO NIETO, J. “El paseo arqueológico de Gerona”, op. cit., p. 51.

31 Ibidem.

medidas de protección del espacio urbano que comprendía, como la prohibición de construir nuevas edificaciones en las zonas delimitadas. Parece que la comisión de monumentos habría asesorado para que el proyecto resaltase “*belleza de la Gerona artística y monumental*”³².

En 1961, Joaquín Pla daba cuenta de los avances del paseo, que calificaba como “*obra importantísima*”³³ y recalca el papel decisivo que había jugado en su creación José Pagés, en su doble papel de gobernador civil y presidente de la comisión de monumentos. A la construcción del Paseo Arqueológico de Gerona contribuyeron igualmente las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Arquitectura³⁴, mediando el Servicio de Ciudades Monumentales y los trabajos quedaron encomendados desde 1960 a los arquitectos Francisco Pons Sorolla, Alejandro Ferrant Vázquez y el municipal de Gerona, Juan Gordillo. No debemos olvidar que Pons Sorolla jugó un papel decisivo en la recreación de las ciudades históricas españolas bajo el franquismo desde su cargo de Director de la Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional (posteriormente denominada Servicio de Restauración Arquitectónica) y que sus intervenciones estuvieron caracterizadas por su carácter recreador³⁵. Su estrecha relación con el proyecto del Paseo Arqueológico de Gerona explica buena parte de las soluciones aplicadas.

El primer tramo de este paseo, que discurría entre el Arco de las Sarracinas y la torre Gironella, cumpliría, a juicio de Pla, dos funciones muy destacadas: la de constituir una “*vía llena de interés*” que enlazaría los monumentos más destacados de la ciudad (Baños Árabes, catedral, san Pedro de Galligants, san Nicolás, la torre Gironella, las Águilas y el convento de santo Domingo) y la de poner en valor un sector “*de positivo valor arqueológico y monumental, que ha sido hasta ahora casi desconocido por los gerundenses y los numerosos visitantes de la ciudad*” y que poseía además “*detalles arqueológicos muy notables, y una belleza paisajística incomparable*”³⁶, que debían de atraer a visitantes amantes de la arqueología y

32 GORDILLO NIETO, J. “El paseo arqueológico de Gerona”, op. cit., p. 53.

33 PLA I CARGOLL, J. “El Paseo Arqueológico Gerundense. Obra importantísima”, *Revista de Gerona*, nº 16, Gerona, 1961, pp. 51-55.

34 PLA I CARGOLL. “El Paseo Arqueológico Gerundense. Obra importantísima”, op. cit., p. 52.

35 Sobre las intervenciones en conjuntos monumentales de Pons Sorolla vid. CASTRO FERNÁNDEZ, B. *Francisco Pons Sorolla: arquitectura y restauración en Compostela (1945-1985)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela-Consorcio de Santiago de Compostela, 2013; CASTRO FERNÁNDEZ, B. “El embellecimiento del conjunto monumental de Pontevedra durante el franquismo”, *AGALI Journal*, nº 3, 2013, pp. 9-25 y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A y CASTRO FERNÁNDEZ, B. “Patrimonio monumental y turismo. La ordenación de conjuntos monumentales en Aragón: el caso de Sos del rey Católico (Zaragoza)”, *e-rph* (en línea), nº 13, diciembre de 2013, URL: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero13/intervencion/estudios2/articulo.php> (consultado el 17 de marzo de 2013).

36 *Ibidem*, p. 53.



Figura 5

Visita de Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo, al paseo arqueológico de Gerona. Fotografía Fons Narcís Sans. Archivo del Ayuntamiento de Gerona

de la historia y a otros “de carácter simplemente turístico”³⁷. El acceso al paseo entre Sarracinas y la torre Cornelia fue inaugurado y bendecido el 29 de octubre de 1961³⁸. En una imagen de la ceremonia es visible cómo el nuevo paisaje urbano que se había creado contribuía a conferir teatralidad y efectos escenográficos al acto [fig.4]. A la inauguración asistió Francisco Pons Sorolla. En 1962 las obras del paseo recibieron la visita de Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo, poniendo así de manifiesto el interés del régimen franquista por esta intervención [fig. 5].

También en 1963, Jaume Marqués i Casanovas analizaba ampliamente el Paseo Arqueológico de Gerona³⁹, daba cuenta de la construcción de su primer tramo, que estaba ya a punto de culminarse y comentaba humorísticamente la incomodidad que

37 Ibidem, p. 54.

38 MARQUÉS CASANOVAS, J. “El Paseo Arqueológico de Gerona”, *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, nº XVI, Gerona, 1966, pp. 123-183.

39 MARQUÉS CASANOVAS, J. “El Paseo Arqueológico de Gerona”, op. cit., p. 123.

para los nuevos viandantes podría suponer el enguijarrado dispuesto en el pavimento, que según Marqués, era el existente desde la Edad Media⁴⁰.

En 1974 el ayuntamiento de Gerona recibió la autorización para cubrir un tramo del río Galligants entre la plaza de san Pedro y la calle de Sacsímort⁴¹, con la intención de sanear la zona y construir sobre el cauce un nuevo vial, completando de esa forma los trabajos iniciados décadas atrás. Esta intervención no estuvo exenta de polémica, como veremos, y dio paso a una nueva etapa, finalizado ya el período franquista.

II – Intervenciones en san Pedro de Galligants

Alejandro Ferrant, arquitecto restaurador de la cuarta zona monumental⁴², llevó a cabo quince actuaciones en la iglesia entre 1949 y 1973, proyectos a los que debemos añadir los relativos a la urbanización del entorno del monumento, el derribo de un edificio que tenía adosado y la ya mencionada cobertura parcial del río Galligants. Se trató, por tanto, de un largo proceso de recuperación y dignificación del edificio y el espacio que lo rodeaba, integrándolo además en el paseo arqueológico.

En 1949, Ferrant propuso la primera intervención, en la que se proyectaba la apertura de los huecos cegados en el monumento⁴³.

40 Ibidem, p. 124.

41 *Boletín Oficial del Estado*, nº 60, 30 de octubre de 1974, p. 22146.

42 Sobre la figura y la obra de Alejandro Ferrant: ESTEBAN CHAPARÍA, J. y GARCÍA CUETOS, M^a P. *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y León y la primera zona Monumental*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2007, pp. 135-317; GARCÍA CUETOS, M^a P. “Alejandro Ferrant y Manuel Gómez-Moreno: aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental”, *Logia. Arquitectura & Restauración*, nº 21, Valencia, 2008, pp. 8-25; GARCÍA CUETOS, M^a P. “Las intervenciones en los monumentos mudéjares de Castilla-León. De Alejandro Ferrant a Luis Menéndez-Pidal”, en: *Actas del XI Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 18-20 de septiembre de 2008*, pp.17-35, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2009; GARCÍA CUETOS, M^a P. “La labor de Alejandro Ferrant Vázquez en Cataluña durante el primer franquismo”, GARCÍA, M^a P.; ALMARCHA, E. y HERNÁNDEZ, A. (eds.) *Restaurando la Memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, 2010, Trea, Gijón, pp. 67-92; GARCÍA CUETOS, M^a P. “Reconquista litúrgica y restauración. Alejandro Ferrant y las catedrales de la Cuarta Zona Monumental”, GARCÍA, M^a P.; ALMARCHA, E. y HERNÁNDEZ, A. (eds.). *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, 2012, Abada, Madrid, pp. 65-95 y GARCÍA CUETOS, M^a P. “Desmontes, traslados y reconstrucciones de monumentos. Soluciones “excepcionales” y su aplicación metodológica en la restauración del siglo XX en España”, Delgado Rodrigues, J. *De Viollet-le-Duc à Carta de Veneza. Teoría e prática do restauro no espaço ibero-americano/De Viollet-le-Duc a la Carta de Venecia. Teoría y práctica de la restauración en el espacio ibero-americano*, 2014, Lisboa, pp. 551-558.

43 Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Archivo Alejandro Ferrant Vázquez (en adelante: BV AAFV). Ref. 570.

En 1958⁴⁴ redactó un proyecto encaminado a restaurar el solado de piedra de la iglesia y la memoria nos narra el dilatado proceso de recuperación de la cota primitiva del templo. Según Ferrant, en una fase anterior de 1955, se había planteado reconocer el nivel original del piso para reproducir su enlosado original. Como consecuencia de estas operaciones, en 1956 se descubrió el asiento de los plintos de las columnas de la nave central, lo que permitía reponer el solado en su altura medieval. Pero aunque ese año se nos dice en otra memoria que se estaban llevando a cabo los trabajos de labra de los fustes y las basas de los soportes del crucero y que hubiera sido deseable levantar el suelo para llevar a cabo la ansiada recuperación del nivel original de la iglesia⁴⁵, Ferrant señalaba que no era posible tal operación dado lo menguado del presupuesto con el que contaba. Finalmente, como avanzábamos, en 1958 se retomó esta idea⁴⁶ y se propuso levantar también las laudas sepulcrales, que volverían a ser colocadas en su lugar, y aunque en las exploraciones practicadas no habían aparecido hasta el momento restos mortales, se afirmaba que serían respetuosamente conservados si se localizaban en las próximas prospecciones. También se especificaba que toda la losa nueva que se iba a colocar debía ser del mismo tamaño calidad y color que la antigua, que se mantendría el despiece que presentaba en aquellos momentos y que igualmente si al llevar a cabo el vaciado de tierras aparecía algún indicio de haber existido gradas de tránsito de la entrada a la nave o de acceso de ésta a la capilla mayor, serían rehechas.

En 1959, se propuso una nueva intervención que ha determinado la visión que tenemos hoy de la iglesia⁴⁷. En 1378, el rey Pedro el Ceremonioso había ordenado la fortificación del burgo de san Pedro y en ese momento la cabecera del templo había quedado integrada en la muralla [fig. 6a]. De esa forma, se levantó sobre el trasdós de las bóvedas del ábside una estructura fortificada y abierta mediante aspilleras y otro muro sobre el arco triunfal, uniéndose ambos mediante una nueva cubierta. Esa imagen de san Pedro unido al sistema defensivo de la ciudad se había consolidado, pero en el proyecto que nos ocupa Ferrant tomó la decisión de liberar la cabecera, derribando para ello los añadidos. A su juicio, la integración de los ele-

44 Archivo General de la Administración (en adelante: AGA). *Proyecto de Obras de conservación en la iglesia del Monasterio de San Pedro de Galligants (Gerona)*. Madrid, 28 de junio de 1958, Cultura. Signatura (3) 115. Caja 26/ 00157.

45 BV AAFV. *Proyecto de obras de restauración en la iglesia de san Pedro de Galligants (Gerona)*, Madrid, 20 de julio de 1956, ref. 572.

46 AGA. *Proyecto de Obras de conservación en la iglesia del Monasterio de San Pedro de Galligants (Gerona)*. Madrid, 28 de junio de 1958, Cultura. Signatura (3) 115. Caja 26/ 00157.

47 AGA. *Proyecto de obras en la muralla de Gerona sobre el ábside central de la iglesia de san Pedro de Galligants*. Gerona, Madrid, 19 de mayo de 1959, Cultura. Signatura (3) 115. Caja 26/0346 y BV AAFV. *Proyecto de obras en la muralla de Gerona sobre el ábside central de la iglesia de san Pedro de Galligants*. Gerona, Madrid, 19 de mayo de 1959, ref. 573.

mentos defensivos había desfigurado la iglesia “*de tal maneta que no sólo perdió sus proporciones y se borró la estructura de sus ábsides sino que se ocultó la de su original campanario octogonal*”⁴⁸. Los muros eliminados eran considerados de valor “relativo” y se juzgaba que por su función defensiva no habían “*respetado la bella arquitectura románica de esta iglesia*”⁴⁹. Una vez derruidas esas estructuras, debía rehacerse la cubierta del ábside, labrando de nuevo su cornisa y la que remataba el frente correspondiente al arco triunfal, que se encontraba tapiado por los añadidos, restando iluminación a la nave central. Ferrant anunciaba, finalmente, la necesidad de proceder a restaurar el campanario en una campaña posterior.

Los trabajos de desmonte de la muralla y refacción de la iglesia se prolongaron en 1960, centrándose en el ábside del costado del evangelio⁵⁰, sobre el que se levantaba otro macizo que ocultaba la parte baja del campanario octogonal. Una vez desmontado ese añadido, Ferrant se proponía restaurar la zona descubierta, en la base del citado campanario y regularizar el trazado del trasdós de la bóveda, afectado por el peso de la estructura defensiva. En este caso, y en los demás ábsides de la iglesia, Ferrant recurrió a trasdosarlos con una capa de hormigón que los nivelase, pero introduciendo de esa forma un material contemporáneo. Se iniciaba, a su juicio, la recuperación de la bella armonía de proporciones de la cabecera de san Pedro de Galligans. En 1961 el lento proceso de restauración de esos volúmenes continuaba⁵¹, esta vez sobre los ábsides gemelos del costado norte y el mismo lado del crucero. Se derruyó el tramo de la muralla que descansaba sobre ellos y se restauró toda la cornisa, como en las ocasiones anteriores, con un alto grado de refacción. Cabía la duda de si el tejado de ambos ábsides había sido de teja árabe, pero como sí se había certificado que así estaba cubierto el central, se propuso en principio restaurar el tejado de esa forma, con excepción del ábside del evangelio, ya que al derruir el muro aparecieron entre los restos de su tejado losas de piedra y se optó por reponer una cubierta pétreo. Con todo, en 1964 aún quedaba sobre este ábside un resto de la antigua fortificación, según manifestaba Alejandro Ferrant en una de sus memorias⁵².

48 AGA. *Proyecto de obras en la muralla de Gerona sobre el ábside central de la iglesia de san Pedro de Galligans*. Gerona, Cultura. Signatura (3) 115. Caja 26/00149, fol. 1.

49 Ibidem, fol. 2.

50 BV AAFV. *Proyecto de obras en la muralla de Gerona sobre el ábside del evangelio de la iglesia de san Pedro de Galligans*, Madrid, 5 agosto de 1960, ref. 575.

51 BV AAFV. *Proyecto de obras en la muralla de Gerona sobre los ábsides de la cabecera de la iglesia de san Pedro de Galligans*, op. cit.

52 BV AAFV. *Proyecto de obras de conservación en la iglesia de san Pedro de Galligans*. Gerona, Madrid, 25 de abril de 1964, ref. 579.



FIGURA 6a

Cabecera de *san Pedro de Galligants* integrada en la muralla de Gerona. Son visibles los elementos defensivos añadidos y el cierre de los vanos del campanario. Colección de la autora

FIGURA 6b

Proceso de restauración y reconstrucción del campanario de *san Pedro de Galligants*, noviembre de 1963. Se han reabierto y restaurado los vanos y se ha desmontado parte de la muralla.

BV AAFV. Fotos. Gerona

Entre 1962 y 1963⁵³ se procedió a la restauración del campanario. Ciertamente, su reutilización como elemento defensivo de la ciudad había alterado notablemente la estructura. Se habían cegado algunos huecos ajimezados del piso alto, otros fueron remodelados y ampliados, perdiendo su fisonomía románica, conservándose los ventanales originales, bíforos al exterior y con un único arco que los englobaba al interior, únicamente en dos de las ocho caras de la torre [fig. 6a]. En la suroeste se habían mantenido además las columnillas con sus capiteles de zapata y sus basas y toda la decoración de los arquillos lombardos y las esquinillas. Con esos elementos como referencia, Ferrant proponía restaurar y rehacer el resto de los frentes del campanario, imitando esos vanos en el segundo piso, reduciendo los ventanales ampliados y abriendo los muros cegados [fig. 6b]. Se pretendía recuperar la diafanidad original del piso alto. La altura de la torre y de su coronación, fueron deducidas por la presencia de una gárgola original conservada, que debía marcar el arranque

53 BV AAFV. *Proyecto de obras de reconstrucción del campanario de san Pedro de Galligants (Gerona)*, Madrid, 22 de febrero de 1962, ref. 577 y AGA *Proyecto de Reconstrucción del campanario de San Pedro de Galligants*. Madrid, 10 de abril de 1963, Cultura. Signatura (3) 115. Caja 23/00374.

del antepecho de la terraza, y esa misma gárgola sirvió de modelo para reintegrar otras que se dispondrían en los ángulos del antepecho. Ferrant señalaba finalmente en su memoria que, de aparecer nuevos elementos originales en el transcurso de las obras, se procedería a tenerlos en cuenta e introducir cambios puntuales en el proyecto aprobado, pero se confiaba en que no alterasen lo fundamental de la propuesta.

También en 1963⁵⁴, se propuso por vez primera el derribo de una casa situada a los pies de la iglesia. La operación fue costeada por la Diputación Provincial empleando el premio de un millón de pesetas que había recibido el 31 de octubre de 1963 de la Dirección General de Bellas Artes como reconocimiento a su labor de conservación de monumentos. Ferrant afirmaba que, con el objeto de urbanizar el espacio en el que se encontraba el monasterio, se había elaborado un proyecto de enlace de la plaza de las Sarracinas, ya urbanizada, con el conjunto de Galligants. Esta empresa había sido promovida por la Sección de Ordenación de Ciudades de Interés Artístico Nacional de la Dirección General de Arquitectura y como complemento de la obra del paseo arqueológico y también de la restauración de la iglesia. El monasterio comenzaba a ver transformado definitivamente su entorno, a ver desaparecer sus añadidos y se integraba en el nuevo escenario monumental de la ciudad.

Una vez finalizada la restauración del campanario, en 1964⁵⁵ se proyectó la construcción de su cubierta. Ferrant reconocía que no había indicios de cómo había podido ser y también afirmaba que consideraba “*absurda*” la coronación que presentaba en aquel momento, estimando que lo más prudente era utilizar como modelo la del cimborrio del vecino monasterio de san Daniel, por ser coetáneo de Galligants. De esa forma, se dispondría sobre la bóveda una estructura de ladrillo de tabiquillos y tablero y una capa de mortero sobre la que la primera idea era colocar una cubierta de teja árabe. Además, y para reforzar la estructura, Ferrant optaba por disponer en la coronación de los muros un zuncho de hormigón, que contrarrestase el posible empuje de la bóveda, recurriendo como vemos de forma sistemática al uso de este material.

Después se procedió finalmente a derribar la casa adosada al ángulo suroeste a los pies de la iglesia⁵⁶. Se pretendía así dejar visible toda la fachada y recuperar

54 AGA. *Proyecto de destrucción de edificio adosado a la iglesia de San Pedro de Galligants, Gerona*. Madrid, 31 de octubre de 1963, Cultura. Signatura (3) 115. Caja 26/00374 y BV AAFV. *Proyecto de destrucción de edificio adosado a la iglesia de San Pedro de Galligants de Gerona. Memoria*. Madrid, 31 de octubre de 1963, ref. 588.

55 AGA. *Proyecto de obras de conservación en la iglesia de san Pedro de Galligants. Gerona*, Madrid, 25 de abril de 1964, Cultura. Signatura (3) 115. Caja 26/00385.

56 *Ibidem*

su primitiva silueta centrada por el rosetón. Éste, aunque muy deteriorado, mantenía, a juicio de Ferrant, elementos suficientes para proceder a su restauración, replicando las piezas faltantes en base a las conservadas. También se proyectaba la restauración de los paramentos de los muros de las naves central y del evangelio, restaurando igualmente las molduras de su coronación y las arcuaciones lombardas. El arquitecto resaltaba la nueva y bella vista que ofrecería la iglesia, especialmente al observarla desde el paseo arqueológico. Comprobamos que la imagen recuperada y la silueta redefinida de san Pedro se integraban en la revisión del centro histórico de Gerona y en el itinerario monumental que se estaba elaborando.

El 10 de octubre de 1965, unas fuertes lluvias inundaron la zona baja de la ciudad y provocaron la obstrucción de los desagües próximos al monasterio de Galligants, ocasionando daños en las dependencias del museo instalado allí. El entonces director del mismo, Miguel Oliva Prat, propuso la limpieza de las antiguas conducciones del cenobio y pidió a la Dirección General de Bellas Artes, Sección del Tesoro Artístico, que se ordenase a Ferrant, como arquitecto de zona, o a quien se considerase oportuno, que llevase a cabo esa limpieza⁵⁷. Poco después, el 4 de noviembre de 1965, Oliva Prats escribía a Alejandro Ferrant⁵⁸ para informarle que acababa de recibir un telegrama de Gratiniano Nieto, Director General de Bellas Artes, indicándole que le comunicase que podía llevar a cabo las obras de reparación urgente del tejado. Oliva Prat se quejaba muy duramente de la situación del museo, que definía como “*desastroso*” y criticaba las escasas consignaciones que recibía para mantener en buen estado las cubiertas de espacios como la biblioteca. Oliva había iniciado unas pequeñas obras de contención de los deterioros más graves contratando para ello a un albañil, pero le exponía a Ferrant la necesidad de tomar medidas más resolutivas y le pedía que transmitiese la apurada situación al Director General y que le presentase la posibilidad de trasladar los fondos museísticos al edificio de las Águilas, a su entender mejor situado y más capaz de albergar la creciente colección. Finalmente, el edificio llamado de las Águilas fue destinado a sede universitaria.

Informado de los daños ocasionados por las lluvias y las inundaciones en san Pedro de Galligants, Ferrant solicitó un informe al aparejador colaborador del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Ese documento lleva fecha de

57 BV AAFV. *Instancia de M. Oliva Prat, director del Museo Arqueológico Provincial de Gerona a la Dirección General de Bellas Artes (Gerona 11 de octubre de 1965)*, ref. 581.

58 BV AAFV. *Carta de Miguel Oliva Prat a Alejandro Ferrant (Gerona, 4 de noviembre de 1965)*, ref. 581.

10 de noviembre de 1965 y expone minuciosamente la situación del conjunto⁵⁹. Refiere que el museo sufría los efectos de las inundaciones que se repetían en la ciudad y también los efectos de las lluvias que caracterizan su clima, de manera que se hacía necesario prevenir los consecuentes daños sobre las instalaciones y las piezas custodiadas en ellas y proponer soluciones para evitarlos. También afirma que las causas de las humedades y filtraciones se debían a diversos factores. El primero era el mal estado de conservación de las cubiertas antiguas de teja árabe, azoteas y lucernarios, situados todos ellos sobre forjados de madera, cuyas vigas se habían acabado pudriendo por efecto de la humedad y estaban ya parcialmente apeadas. En segundo lugar había que tener en cuenta las continuas filtraciones y goteras, que determinaban un proceso irreversible de progresiva ruina. Además, la situación se veía empeorada por las soluciones forzadas y continuas reformas de las bajantes y redes de desagües, debido a las remodelaciones de las salas destinadas a la exposición de las piezas del museo y a que muchos de los desagües estaban cegados. Finalmente, eran igualmente negativos la presencia de un foso en la zona posterior de los ábsides de la iglesia, el estado del río Galligants y las pésimas defensas del museo ante posibles inundaciones. Para resolver parte de estos problemas, se consideraba oportuno demoler el piso alto del claustro y los edificios añadidos al monasterio, reordenando finalmente todas las cubiertas y bajantes. También parecía necesario revisar y trazar de nuevo la red de desagües, aprovechando aquellas zonas antiguas que lo permitiesen. Otra fuente de humedades era el foso, situado tras el templo y que debía de desaguar en el río Galligants, pero que en realidad se inundaba completamente y permitía el paso de humedades a la iglesia, ya que el nivel de ésta se encontraba 3 ó 4 cm. por debajo de la cota del citado foso. La solución propuesta era continuar ese canal hasta el cauce del río, acabando con el continuo embalsamiento de agua y las filtraciones.

También se señalaba en el informe la frecuencia con la que el río había inundado el barrio de san Pedro, quedando las aguas por encima de la cota cero del monasterio en incluso llegando en ocasiones al nivel del primer piso de las viviendas de la zona. Con el paso del tiempo, y especialmente en los primeros años sesenta, el lecho fluvial se había elevado y la construcción del nuevo puente en las inmediaciones de san Pedro de Galligants había estrechado aún más el cauce. Esta situación se había visto agravada por la presencia de los restos de un puente anterior, localizado en la parte posterior de la iglesia y que facilitaba la acumulación de troncos y otros elementos que incrementaban aún más la altura de las aguas en época de tormen-

⁵⁹ BV AAFV. *Informe que se somete a la consideración del arquitecto conservador de la 4ª zona, Dn. Alejandro Ferrant Vázquez, sobre las causas de las humedades y filtraciones de agua en el Museo de San Pedro de Galligants y defensas del mismo ante posibles inundaciones* (Gerona, 10 de noviembre de 1965), ref. 581.



FIGURA 7
San Pedro de Galligants. Estado actual. Creative Commons

tas. Todo ello ponía en serio riesgo al monasterio y a las dependencias museísticas, cuyas fábricas parecían muy vulnerables ante la posible presión de una inundación fuerte, con el consiguiente riesgo de que entonces arrasasen las piezas del museo, especialmente las contenidas en la sala Ampurias. Prueba de ello, a juicio del aparejador, eran las grietas que ya presentaba la pared del claustro que había sido afectada por una inundación acaecida en 1843. Para prevenir ese posible desastre, se proponía sanear al máximo el cauce del río Galligants, recordando los dramáticos efectos de la citada inundación de 1843, cuando bóveda que lo cubría había cedido, arruinando las viviendas construidas sobre ella y ocasionando víctimas mortales entre sus habitantes. El estrecho vínculo entre el monasterio, el barrio que lo rodea y el río que le da nombre, como vemos, determinó la vida del monumento y las soluciones aplicadas en su conservación, relacionadas igualmente con la construcción del paseo arqueológico.

En 1966 se tomó otra decisión determinante para fijar la imagen del conjunto: se optó por rehacer sus cubiertas con losas de piedra [fig. 7], desechando las dudas planteadas en 1960. Ferrant manifestaba que en diferentes zonas del tejado habían aparecido restos de losas de piedra, de manera que consideraba oportuno reponerlas⁶⁰, aunque situándolas sobre una capa de hormigón. También se señalaba en la memoria que el enlace entre la plaza de las Sarracinas y la de san Pedro, previsto por la Sección de Ordenación de Ciudades de Interés Artístico Nacional, de la Dirección General de Arquitectura y vinculado, como sabemos, al proyecto del paseo arqueológico de Gerona, suponía derribar las casas adosadas al suroeste de la iglesia y el claustro, y que sería necesario por ello restaurar los paramentos descubiertos. Esas intervenciones de eliminación de las estructuras añadidas en el siglo XIX, permitió, al tiempo que se abría el conjunto al paseo arqueológico, poner al descubierto un pequeño cuerpo donde estuvo alojada originalmente la biblioteca monástica. Estaba dispuesto entre la iglesia y el claustro, en el costado de poniente, y se abría a ambos. Una inscripción conservada en una de sus puertas fechaba la construcción en 1679 y certificaba su función⁶¹.

En 1967 los técnicos municipales del ayuntamiento de Gerona elaboraron un proyecto de urbanización de la plaza situada junto a los ábsides de san Pedro⁶². En la memoria, se señalaba un problema que, como veremos, determinó muchas de las decisiones que se tomaron en torno a la iglesia y que continuó generando dificultades hasta entrados los años setenta del siglo XX: la comunicación entre el pueblo de San Daniel, convertido en un barrio de Gerona, y la ciudad. El caso es que ese acceso debía efectuarse a través del lienzo de muralla en el que estaba integrado el monasterio de Galligants y que también estaba determinado por las escasas dimensiones de la puerta situada en ese tramo (el portal de san Daniel, también conocido como portal de sant Pere). Se trataba, como es lógico, de una entrada que no estaba pensada para asumir el tráfico rodado que en estos años del desarrollismo se hacía más intenso. Esa circulación de vehículos estaba relacionada con la intensificación de la función residencial en San Daniel y sus alrededores y con el crecimiento de la actividad industrial. A eso se unía, según los arquitectos municipales, el problema de las inundaciones y acumulaciones de agua que provocaba la presencia del río Galligants, ya que la cota de la plazuela de san Pedro se hallaba por debajo de la del cauce fluvial y esto afectaba gravemente a los ábsides, como ya quedó dicho.

60 AGA. *Proyecto de obras de conservación en la iglesia de san Pedro de Galligants. Gerona*, Madrid, 7 de marzo de 1966, Cultura. Signatura (3) 115. Caja 26/00209.

61 L. BATLLE I PRATS. "La biblioteca del monasterio de San Pedro de Galligants", *Revista de Gerona*, n° 35, Gerona, 1966, pp. 28-29.

62 BV AAFV. *Proyecto de urbanización de la plaza situada junto a los ábsides de San Pedro de Galligants. Memoria descriptiva*. Gerona, septiembre de 1967, ref. 589.

La memoria también daba cuenta de las transformaciones que ya había experimentado el monumento y de su progresivo *sventramento*. El ayuntamiento de Gerona había ajardinado y urbanizado la plaza de santa Lucía, localizada junto a uno de los laterales de la iglesia de san Pedro, y la eliminación de edificaciones adosadas había permitido crear la plaza de los Jurados, que a través de un puente permitía la comunicación de Galligans con la ciudad vieja y el paseo arqueológico. Quedaba pendiente la urbanización del entorno de la cabecera de la iglesia, iniciativa que enlazaba con el problema de los accesos a san Daniel y al valle del mismo nombre. A juicio de los técnicos municipales, la mejor solución era culminar el derribo del lienzo de muralla integrado en los ábsides del templo, aislándolo definitivamente y creando una vía de acceso a san Daniel, que no se había proyectado en toda su amplitud debido a la existencia de más construcciones, fundamentalmente modernas. En torno a la cabecera de san Pedro, se proyectaba crear un espacio ajardinado que favoreciese su visión [fig.7]. Dadas las limitaciones económicas del consistorio, este complejo proyecto debía llevarse a cabo en varias fases. La primera de ellas incluía el saneamiento y urbanización de la plaza, su ampliación, urbanización y ajardinamiento, con la ayuda económica de la Diputación Provincial. También debería procederse a desmontar el tramo de muralla y a completar la restauración de los ábsides de Galligans, ya iniciada bajo la dirección de Ferrant, como ya quedó dicho, y a derribar el portal de san Daniel, cuyo valor, a juicio de los técnicos, era sentimental, pero no artístico.

En 1968 Ferrant elaboró un nuevo proyecto⁶³ para retomar las obras interrumpidas por falta de consignación. Proponía entonces la demolición de las salas del tercer piso del claustro, restaurando los daños que ese añadido había causado al empotrarse y asentarse sobre las estructuras de la iglesia y el mismo claustro. También se precisa que una ventana ajimezada que se conservaba en su ala oeste, debía servir para iluminar la sala de dirección del museo, cuyas instalaciones quedarían reducidas a la iglesia y piso bajo.

El avance de las restauraciones de Galligans y la recuperación del conjunto monástico encontró eco en la prensa del momento y reforzó su recepción positiva por parte de la sociedad. En el diario *Los Sitios*, en una noticia publicada el 3 de noviembre de 1968 y relativa a la restauración de monumentos en la provincia de Gerona⁶⁴, se ponía de manifiesto lo acertado de los trabajos emprendidos y el proce-

63 BV AAFV *Proyecto de obras de conservación en el claustro e iglesia de San Pedro de Galligans, Gerona*, Madrid, Marzo de 1968, ref. 581 y AGA. *Proyecto de obras de conservación en el claustro e iglesia de San Pedro de Galligans, Gerona*, Madrid, Marzo de 1968, Cultura. Signatura (3) 115. Caja 26/00122.

64 OLIVA PRAT, M. "La restauración monumental en la provincia de Gerona, *Los Sitios*, domingo 3 de noviembre de 1968.

so de eliminación de los añadidos: “*Al derribar los desvanes y otras construcciones parasitarias se ha devuelto toda la prístina nobleza al monumento*”, al tiempo que animaba a demoler el cuerpo alto del claustro, de forma que éste pudiera ser visible desde el paseo arqueológico⁶⁵. En 1969, en el diario *La Vanguardia*, se volvía a expresar idéntica recepción favorable de los trabajos y se afirmaba que estaban permitiendo que la iglesia recuperase su “*carácter y autenticidad como monumento prototipo del románico catalán*”, que se había “*vitalizado*” y aumentado su interés arqueológico, al mismo tiempo que se ensalzaba la labor realizada por la Dirección General de Bellas Artes y se aludía de nuevo al proyecto de eliminación del segundo piso del claustro⁶⁶.

En 1969 Ferrant informaba de que estaba en marcha el proyecto de derruir el citado piso alto del claustro, respetándose únicamente el ala oeste, y que ese proceso hacía necesario vaciar las salas que lo ocupaban, cuyas piezas debían trasladarse al edificio de la Fontada d’Or⁶⁷. Pero en enero de 1971 elevó nuevamente la misma petición a la Diputación Provincial, señalando en este caso la urgencia de la medida por el pésimo estado de las cubiertas⁶⁸, solicitud que debió reiterarse al año siguiente. Una vez demolido el piso alto, Ferrant se proponía restaurar el claustro románico y sus bóvedas. El 18 de febrero de 1972, la Diputación Provincial adoptó el acuerdo de iniciar el traslado en cuanto estuviesen terminadas las obras de restauración del edificio de la Fontana d’Or, que estaban casi rematadas⁶⁹, pero al año siguiente, como comprobaremos, las salas no habían sido derribadas.

También en 1971⁷⁰, Ferrant emitió el informe de una visita realizada a Galligants, señalando que había llevado a cabo el enlosado de piedra de sus cubiertas, evitando con ello humedades, pero como consecuencia de esa intervención se secaron los revocos que cubrían las bóvedas y se produjeron desprendimientos parciales de los mismos. A juicio del arquitecto, esta situación podía producir daños en los visitantes del museo o de las exposiciones florales y proponía por ello la total eliminación de los citados revocos, de acuerdo también con el director de museo,

65 OLIVA PRAT, M. “La restauración monumental en la provincia de Gerona”, op. cit.

66 ANÓNIMO. “Gerona: La restauración de monumentos arquitectónicos en la provincia. El monasterio de San Pedro de Galligants va recobrando su carácter como prototipo del románico catalán”, Diario *La Vanguardia*, Viernes, 28 de febrero de 1969, p. 30.

67 BV AAFV. *Carta de Alejandro Ferrant Vázquez al presidente de la Diputación Provincial de Gerona*, (Madrid, 10 de noviembre de 1969), ref. 583.

68 BV AAFV. *Carta de Alejandro Ferrant Vázquez al presidente de la Diputación Provincial de Gerona* (Madrid, 21 de enero de 1971) ref. 583.

69 BV AAFV. *Oficio de la Diputación de Gerona remitido a Alejandro Ferrant Vázquez*, Girona, 2 de marzo de 1972, ref. 583.

70 BV AAFV. *Informe de Alejandro Ferrant sobre visita a san Pedro de Galligants, emitido a petición del Director General de Bellas Artes*, Madrid, 28 de septiembre de 1971, ref. 582.



FIGURA 8 a y b

Bóvedas del ábside y del crucero de san Pedro de Galligants después de su restauración. BV. AAFV. *Obras de conservación en la iglesia san Pedro de Galligants. Actuaciones en bóveda central y laterales. Ref. 583*

quien le había alertado de la situación. La limpieza de las bóvedas hacía necesaria la instalación de andamios, cuyo presupuesto era acompañado en el informe. En 1972, se refería que esa limpieza no podía completarse por la falta de consignación presupuestaria, pero que estaba dando lugar al descubrimiento de la fábrica de sillarejo de los abovedamientos, “*embelleciendo sin duda el templo*”⁷¹. En concreto, las zonas ya intervenidas se anotan en una memoria-presupuesto del mes de octubre de ese año⁷², que nos informa de que los trabajos se habían centrado en el ábside central [fig. 8a y 8b] y los brazos del crucero y que se pensaba intervenir a continuación en las naves. El proceso de limpieza era seguido de una labor de repaso de las juntas del sillarejo.

⁷¹ BV AAFV. *Memoria de Obras realizadas en la iglesia de San Pedro de Galligants, Gerona. Obras aprobadas por O.M. de 27 de octubre de 1971*, Madrid, 24 de febrero de 1972, ref. 582.

⁷² BV AAFV. *Obras en la iglesia de San Pedro de Galligants. Gerona. Memoria-presupuesto*, Madrid, 26 de octubre de 1972, ref. 584.

Ese mismo año, Ferrant remitió un escrito al Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional⁷³, apoyando la iniciativa del ayuntamiento de Gerona de derribar el lienzo de muralla correspondiente al portal de san Daniel. Ese tramo formaba parte del que ya se había eliminado sobre parte de los ábsides de la iglesia de san Pedro y el arquitecto consideraba muy deseable completar su desaparición, de forma que se liberase el brazo norte del crucero del templo. Ese tramo de muralla, a su entender, tenía escaso interés y al eliminarlo se permitía completar la liberación del monumento. De esta forma, se culminaría la desarticulación de san Pedro de Galligans de la muralla de Gerona y la desaparición de buena parte de esta. Diez días después, era aprobada esa intervención⁷⁴, que además de la muralla, suponía la desaparición de una casa situada junto al portal de san Daniel, que fue sustituida por una zona ajardinada, el rebaje de las rasantes, de forma que quedasen lo más realzados posible los ábsides románicos de Galligans y el cambio de situación de la escalera de acceso al jardín de la iglesia, situándola en la esquina de enfrente, todo ello con vistas a potenciar la imagen del monumento en el entorno que se creaba.

El proyecto de demolición del tramo de muralla del portal de san Daniel había sido comunicado a Ferrant mediante un informe firmado por Miguel Oliva Prat y los arquitectos ayudantes, Juan M^a de Ribot y Jaime Casas Luis⁷⁵. Oliva Prats había revisado la propuesta municipal y realizado una visita de inspección acompañado por los dos arquitectos. El técnico aprobaba totalmente la iniciativa que, como se señala en el informe, suponía la culminación de los trabajos iniciados en la cabecera de la iglesia de Galligans. Se consideraba poco relevante la conservación del portal, ya parcialmente destruido y se rechazaba su reconstrucción para no crear una obra “*nueva y falsa en relación con lo que fue en sus tiempos*”⁷⁶. De esa forma, se apoyaba la idea de demoler lo conservado en el criterio de no crear un falso histórico. Asimismo, se instaba a completar la recuperación de la cabecera de la iglesia románica, a derribar la casa situada junto al portal, disponiendo en el solar resultante el ya aludido espacio ajardinado, a revisar las rasantes y mover de su lugar la escalera. El informe se remata con la petición de que se comunicase este proyecto a Alejandro Ferrant quien, en su calidad de arquitecto de la cuarta zona, debía dictaminar sobre el particular. Al plantearse el inicio de las obras en 1973, el ayuntamiento comunicó a Ferrant la necesidad de contar con su supervisión para proceder

73 BV AAFV. *Carta de Alejandro Ferrant Vázquez al Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional* (Madrid, 4 de diciembre de 1972) ref. 586.

74 BV AAFV. *Copia de la comunicación de la Dirección General de Bellas Artes al Ayuntamiento de Gerona*, Madrid, 14 de diciembre de 1972, ref. 586.

75 BV AAFV. *Informe sobre el Portal de San Daniel de Gerona*, 21 de noviembre de 1972, ref. 586.

76 *Ibidem*.

al derribo de la muralla, pero el arquitecto respondió señalando que le era imposible efectuar la preceptiva visita de inspección, por encontrarse en Alicante atendiendo a otras restauraciones de su zona. Por ese motivo, delegó en su ayudante, Casas, al que deberían acompañar el aparejador del Servicio del Patrimonio Artístico Nacional, José M^a Valero Yago, y el arquitecto municipal, José Duixans Vila⁷⁷.

También en 1973⁷⁸, se aprobó la continuación de la eliminación de revocos de las bóvedas y en el mes de noviembre Ferrant firmaba una nueva memoria de proyecto⁷⁹. En ella daba cuenta de las transformaciones experimentadas por el claustro, cuyas galerías habían sido rellenadas hasta media altura del podio mediante tierra y piedras. En esos momentos, y sobre los rellenos, parte de las pandas estaban enlosadas, otras cubiertas de laudas sepulcrales y las últimas presentaban un solado de hormigón [fig. 9]. Esas intervenciones habían alterado las proporciones de las galerías, restándoles esbeltez y Ferrant proponía recuperar la cota original, levantar y recolocar las laudas y disponer unos escalones ante las puertas de la iglesia. Asimismo, se preveía la necesidad de reparar e incluso restaurar los paramentos del claustro y la parte del podio que había quedado enterrada y trazar nuevas canalizaciones que evitasen las humedades denunciadas años antes. También se proponía derribar una bóveda de crucería que se había construido a los pies de la iglesia, en la nave de la epístola, y que permitía el acceso desde el coro al tercer piso del claustro. Una vez desaparecida esa bóveda, sería necesario restaurar los paramentos de la zona afectada. En estos momentos, las salas de ese piso alto no habían sido derruidas como se había previsto y Ferrant denunciaba nuevamente su pésimo estado. El final de las intervenciones en el templo debía completarse disponiendo rejas tanto en la zona de los pies, como en la cabecera.

Pero no todo lo llevado a cabo en el monasterio de Galligants fue aplaudido. La desaparición del portal de san Daniel fue duramente criticada por la asociación Los Amigos de la Gerona Antigua, quienes publicaron una carta abierta al alcalde de la ciudad el 26 de marzo de 1974⁸⁰. Se iniciaba la respuesta social al conjunto de transformaciones que, en relación con el paseo arqueológico y los principales

77 BV AAFV. *Comunicación de Alejandro Ferrant al Ayuntamiento de Gerona*, Madrid, 2 de abril de 1973, ref. 584.

78 BV AAFV. *Obras realizadas en la iglesia de San Pedro de Galligants, Gerona. Aprobadas por O.M. de 17 de marzo de 1973*. Madrid, 25 de septiembre de 1973. ref. 584.

79 BV AAFV. *Memoria de obras de conservación en la iglesia y claustro de San Pedro de Galligants, Gerona*. Madrid, 23 de noviembre de 1973, ref. 584 y AGA. *Memoria de obras de conservación en la iglesia y claustro de San Pedro de Galligants, Gerona*. Madrid, 23 de noviembre de 1973, Cultura. Signatura (3) 115. 26/00051.

80 TARRÉS, J. "El Portal de San Pedro de Galligants y su futuro. Carta abierta de los Amigos de Gerona Antigua al alcalde de la ciudad. El portal de Sant Pere", *Los Sitios*, 26 de marzo de 1974, p. 18.



FIGURA 9

Claustro de san Pedro de Galligants. Se observa la elevación del solado de la panda. BV.AAFV. *Obras de conservación en el claustro e iglesia del monasterio de san Pedro de Galligants*. Ref. 584

monumentos de la ciudad, habían incidido de forma ya irreversible en su percepción y la habían transformado de forma evidente, en un proceso de monumentalización que, como ya explicamos, había caracterizado las intervenciones del período del Desarrollismo.

En su reflexión, José Tarrés, secretario de la asociación, utilizaba argumentos diversos, algunos muy novedosos y que ponen de manifiesto que nuevos conceptos sobre el patrimonio habían calado en determinados sectores de la sociedad y que también era interpretado en relación con sus valores identitarios e incluso políticos. Defendía Tarrés que con la desaparición del portal, ese tramo de muralla [fig. 10] quedaría reducido a *“una mera ilusión e los libros de historia”* y que *“la autenticidad del recinto, personalidad y originalidad, así como la justificación lógica de aquel sector amurallado”* dejarían de existir. Valoraba también el impacto y valor emocional de entrar en la ciudad, en la plaza de san Pedro, a través del arco y que ello formaba parte *“de la más estricta personalidad del recinto”*. Afirmaba que



FIGURA 10

El monasterio de san Pedro de Galligants unido a la muralla de Gerona. Junto al ábside es visible el portal de san Daniel. Colección de la autora

el sector de la muralla, sin la puerta, se convertiría en *“una gran bambalina de teatro, absolutamente injustificada”*, de la misma manera que había sucedido con el portal de Francia, situado al otro extremo de la plaza de san Pedro. Recordaba que *“en ninguna ciudad civilizada”* se derribaban en aquel momento las murallas, sino que *“se restauran e iluminan porque tales puertas son los arcos de triunfo de los pueblos heroicos”*. Señalaba que el ábside de Galligants sería más *“interesante y original”* al estar integrado en la muralla *“de aspecto mil veces más remoto e impresionante que el mismo ábside del Monasterio”*. Tampoco dudaba en denunciar motivaciones no estrictamente relacionadas con la tutela monumental y que parecían esconderse tras esta intervención al afirmar que *“la historia de Gerona, ha costado demasiados sacrificios y su simbolismo es demasiado grande y hermoso, para que los intereses del paso de camiones de gran carga, la borren de nuestra realidad cotidiana, haciéndola desaparecer”* y que *“el valle de San Daniel si está clasificado como gran parque natural y zona residencial, puesto que su paisaje, estímulo de la arquitectura tradicional y clima son realmente óptimos; no tiene por qué tener accesos de autopista por este sector”*. Tarrés proponía que el acceso a

san Daniel se efectuase por otro lugar para no congestionar el recinto monumental con el paso de “camiones imposibles” y la restauración y ampliación del portal ensanchándolo solamente unos centímetros, respetándolo y no alterando sus valores estéticos e históricos. La contundente carta termina con una cita al Marqués de Lozoya, que por su interés añadimos:

“...le suplicamos que a toda costa, se evite la despersonalización de la ciudad histórica, que en labios del eximio hombre de arte que es el Marqués de Lozoya, nos dijo a los Amigos de Gerona Antigua en su última visita a Gerona:

«No se si Gerona es la Toledo catalana; o Toledo es la Gerona castellana. ¿Cómo pueden ustedes vivir al margen de esta maravilla?»

Encarecidamente, señor de Ribot, la ciudad histórica está en sus manos, ¿será usted el gran alcalde de la Gerona Antigua? O pasará como un alcalde más...”

Al margen de la polémica, a lo largo de todos estos años en san Pedro de Galligants se llevaron a cabo diferentes ediciones del concurso provincial de plantas y flores, organizado por la Sección Femenina y con apoyo municipal y de la Diputación Provincial⁸¹. Uno de los concursos fue inaugurado por el ministro de la Gobernación, Garicano Goñi. En la referencia a este acto, se señala que tanto la fachada de San Pedro, como la de la vecina San Nicolás, se hallaban iluminadas, de forma que parece que se habrían completado los trabajos de restauración con los de iluminación artística⁸².

III – Intervenciones en san Nicolás de Gerona

La restauración de san Nicolás, como ya quedó dicho, fue propuesta por la comisión provincial de monumentos en 1940⁸³. Dados los escasos recursos municipales, se decidió solicitar la ayuda estatal, lo que supuso la intervención del arquitecto restaurador de la cuarta zona, Alejandro Ferrant. Entre las referencias que aporta la memoria de Morera y Pla, cabe destacar que datan los contrafuertes exteriores de la iglesia en los siglos XV-XVI y que afirman que la puerta meridional había sido practicada en 1763, pudiendo haber desaparecido en ese momento la portada

81 DALMAU, J. “Rosas en San Pedro de Galligants”, *Revista de Gerona*, nº 7, Gerona, 1959, pp. 7-8; BONANCÍA, G. “Concurso Provincial de Plantas y Flores”, *Revista de Gerona*, nº 15, Gerona, 1961, p. 54.; BONANCÍA, G. “El VII concurso provincial de floricultura en San Pedro de Galligants”, *Revista de Gerona*, nº 19, Gerona, 1962, pp. 17-19.

82 ANÓNIMO. “El ministro de la Gobernación en Gerona”, *Revista de Gerona*, nº 51, Gerona, 1970, pp. 19-22.

83 MORERA, J. y PLA, J. *Memoria de la labor realizada por la Comisión Provincial de Monumentos de Gerona en el Año de la Victoria, 1939*, op. cit., p. 18.

principal⁸⁴. Los dos comisionados hacían patente tanto el interés por restaurar el templo, como la voluntad de devolverle su función cultural. Emplean expresiones muy propias del momento histórico en el que fue redactada la memoria y relacionan estrechamente restauración monumental e ideología al afirmar que la iglesia debía ser restaurada “*para incremento del patrimonio arqueológico gerundense y para enriquecimiento del tesoro artístico y arqueológico de España, supremo interés que debe movernos a todos cuantos estimamos estos restos de la antigüedad, y propósito que encarna fielmente uno de los más excelsos fines imperiales de la nueva y gloriosa España*”⁸⁵.

Pero pese a todos los esfuerzos, parece que las intervenciones en san Nicolás no dieron comienzo hasta 1942⁸⁶, bajo la dirección de Alejandro Ferrant y con la tutela del encargado de obra Severino Gómez. Se han conservado un proyecto firmado por el arquitecto el 31 de marzo de 1941 y otro de 1942 relativo a la reconstrucción de los ábsides⁸⁷. En una extensa memoria que acompaña al proyecto de 1941, Ferrant refiere que, a petición de la dirección General de Bellas Artes, había cursado visita de inspección al monumento en diciembre de 1940 y había tomado datos que justificaban sus propuestas.

Ferrant describía duramente el lamentable estado de la iglesia [fig. 3] al hablar de sus “*mutilaciones*”, señalaba que la parte más afectada por el uso inadecuado era su cabecera y precisaba que el proceso de restauración debería acompañarse de estudios arqueológicos. El arquitecto refería que el ábside central había sido derruido casi en su totalidad, conservándose la parte exterior de los muros en su enlace con los laterales, mientras que su zona central había sido abierta mediante un portón [fig. 11]. Esa intervención había determinado la desaparición de la bóveda de horno, mientras que un precario tejado había sustituido a la cubierta troncocónica primitiva. En el ábside de la epístola se habían abierto dos puertas y una ventana y su cornisa estaba deteriorada. El del evangelio tenía destrozado su paramento interior y se le había practicado una puerta rectangular. Ambas capillas habían perdido gran parte de su sillarejo exterior, sus bóvedas estaban agrietadas y sus tejados en un estado lamentable. También presentaba en un estado precario el cimborrio, con el paramento exterior de la linterna descompuesto y las trompas deterioradas. Además, su cubierta había sido mutilada y sobre la bóveda octogonal se había construido un

84 Ibidem, p. 22.

85 Ibidem, p. 23.

86 PLA I CARGOLL, J. *Gerona arqueológica y monumental*, Dalmau Carles Pla, Gerona, 1943, p. 46.

87 AGA. *Proyecto de restauración de la iglesia de San Nicolás de Gerona*. Madrid, 31 de marzo de 1941, Cultura. Signatura (3) 115. 26/00273 y AGA. *Proyecto de reconstrucción de los ábsides de la iglesia de San Nicolás de Gerona*. Madrid, julio de 1942, Cultura. Signatura (3) 115. 26/00273.



FIGURA 11

Aspecto del ábside de *san Nicolás* de Gerona antes de su restauración. Son visibles la alteración de la zona alta de los muros, el mal estado de la cubierta y los vanos añadidos. BV. AAFV. Fotos. Gerona

macizo cuadrado [fig. 3] que servía de base a un depósito de agua que, una vez desaparecido, fue sustituido por un tejadillo igualmente inadecuado. En la nave se habían añadido unos macizos de ladrillo y se había colocado una plataforma para la maquinaria del aserradero y el muro de los pies fue derruido para ampliar el local. Por el exterior se habían ido añadiendo una serie de estructuras y cobertizos auxiliares y sobre el tejado aparecían tragaluces que habían perforado la bóveda románica [fig. 3]. En conjunto, el monumento se había visto profundamente alterado y esa situación hacía precisa una intervención muy compleja.

Ferrant proponía, en primer lugar, llevar a cabo una excavación y un rebaje del nivel en el entorno de san Nicolás, devolviéndole su escala original y restaurar la zona baja de los muros. A continuación, debían derruirse añadidos como la estructura colocada sobre la linterna, las remodelaciones interiores y todos los marcos de los vanos abiertos en fábrica románica. A ese proceso de liberación, debía seguirle la restauración propiamente dicha, que incluiría la reconstrucción de muchos elementos. En palabras de Ferrant, quedaban suficientes piezas originales para facilitar

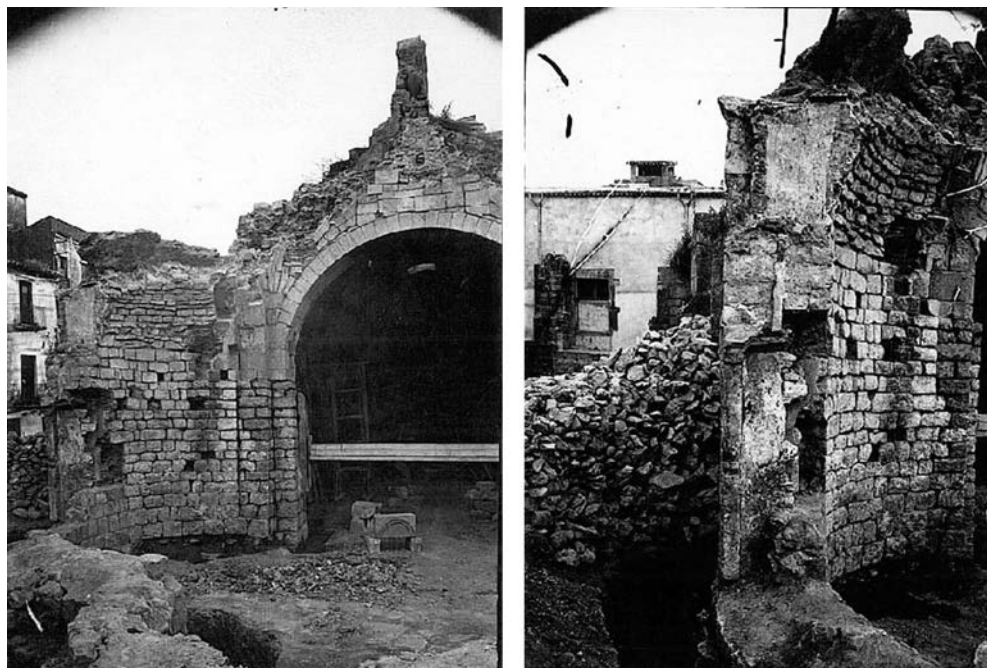


FIGURA 12 a y b

Proceso de desmonte de los ábsides de *san Nicolás* de Gerona. Se aprecian los diferentes aparejos, el enlace de los muros con el ábside mayor y la línea de cimentación a partir de la cual se procedió a la reconstrucción del monumento. BV.AAFV. Fotos. Gerona

su reproducción y poder restituir a la fábrica su integridad en las zonas afectadas por las demoliciones. Especialmente compleja era la intervención que debía efectuarse en el ábside central, ya que a su juicio era preciso desmontar toda la parte de su estructura original que se conservaba y rehacer su cimentación, en caso de que esta hubiera desaparecido, al menos en la zona del gran vano abierto en su muro. También era necesario rehacer esa zona desaparecida para, a continuación, reponer igualmente la bóveda de horno, imitando la estructura de las laterales. Sobre la nueva bóveda se dispondría un tejado cónico aparejado a imitación del primitivo, con una cornisa decorada con arquillos, utilizando como referencia algunos restos conservados.

Además, sería necesario liberar el cimborrio del macizo que soportaba y restaurar sus paramentos eliminando las piedras en mal estado, que serían sustituidas por otras nuevas. También debían realizarse otras importantes operaciones: restaurar las trompas y la bóveda; restituir la unidad de la cubierta de la nave, cerrando los

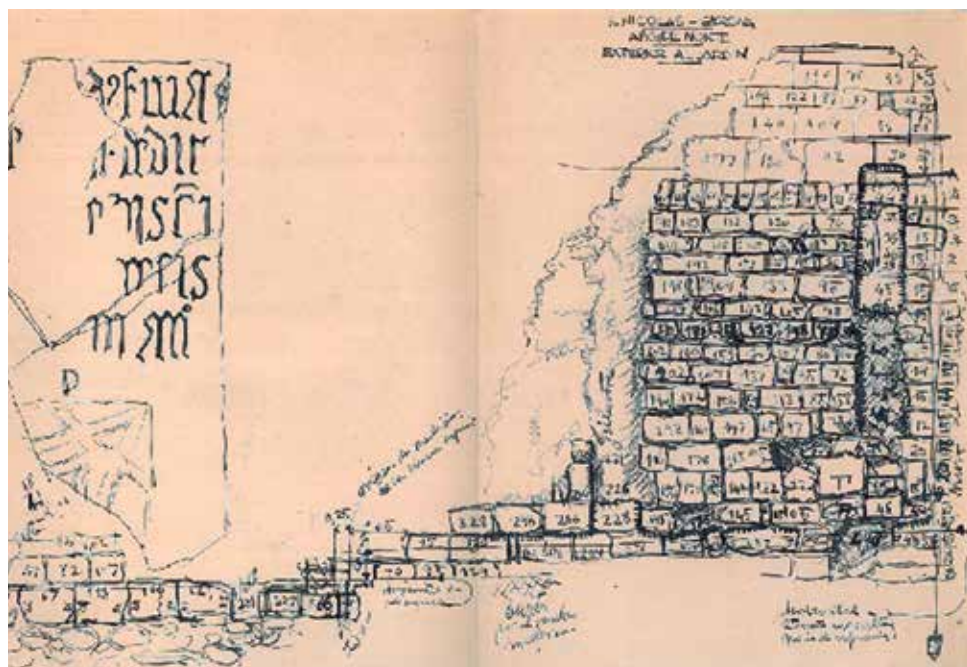


FIGURA 13

Proceso de desmonte de los ábsides de san Nicolás de Gerona. Despiece de hiladas y numeración de los sillares. BV.AAFV. Proyecto de restauración de la iglesia de san Nicolás de Gerona. Ref. 569

huecos perforados; cerrar los vanos modernos y reabrir uno original que se conservaba en la nave y que había sido cegado. Asimismo, como el muro de los pies de la iglesia había sido derribado, era preciso rehacerlo. En el interior del templo se repondría el solado de piedra en su nivel original y también se fabricarían nuevas puertas. Se habían reconocido como únicos vanos originales dos circulares correspondientes al cimborrio y Ferrant pensaba que era necesario rasgar unas saeteras en el centro de los ábsides, de manera que, aunque tenue, la cabecera recibiera algo de luz, y hacer también unas pequeñas aberturas en la bóveda de la nave. Finalmente, se planteaba recuperar la cota original en torno a la iglesia, lo que hacía necesario crear una zona de aislamiento con unos escalones y un bordillo, que debería completarse con decoración vegetal.

Lo más destacado de esta restauración fue, sin duda, el desmontaje de los tres ábsides y su remonte y posterior restauración [fig. 13]. Alejandro Ferrant poseía una larga experiencia en este tipo de operaciones, que había iniciado con el desmonte y

traslado de san Pedro de la Nave⁸⁸ durante su etapa como arquitecto restaurador de la primera zona. Posteriormente, la técnica de desmontaje parcial de monumentos se integró en su metodología restauradora⁸⁹. En su archivo personal se conservan fotografías y dibujos que permiten conocer la técnica empleada en el desmonte de los ábsides de san Nicolás, siguiendo una cuidadosa numeración de los sillares hilada a hilada [fig. 13]. Ferrant afirmaba en la memoria⁹⁰ que había sido posible recuperar muchas piezas originales como dovelas, arcos y trompas, etc. que permitirían la reconstrucción, reintegrando todas las piezas faltantes con la misma forma y dimensiones que las conservadas. Además, consideraba necesario imitar fielmente la calidad de la piedra y la labra. De esa forma, la reconstrucción iba a alcanzar un grado apreciable de repristinación, al sumar, sin hacer patente su diferencia, lo procedente de la fábrica original y lo reintegrado en la reconstrucción. Se trata de una solución que fue aplicada por otros arquitectos restauradores del período, como Fernando Chueca Goitia o Manuel Lorente Junquera⁹¹.

Esa voluntad repristinadora se pone de manifiesto cuando el arquitecto afirma que se buscaría obtener por procedimientos naturales la pátina que presentaban los elementos recuperados y que se intentaría utilizar piedra procedente de otros edificios antiguos para no tener que labrarla⁹². Buscando también mantener esa entonación, ese efecto de la antigüedad manifestado en la pátina y el color, Ferrant señalaba que para las cubiertas debería emplearse teja árabe [fig. 14a], a ser posible vieja “*a fin de que por su color y desigualdad de forma conserve el carácter que primitivamente tuvo el edificio*”⁹³. Se trataba de una intervención en la que los criterios restauradores se apoyaban en la repristinación y en la que los valores visuales:

88 ESTEBAN CHAPARÍA, J. y GARCÍA CUETOS, M^a P. *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y León y la primera zona Monumental*, op. cit., pp. 135-317.

89 GARCÍA CUETOS, M^a P. “Desmontes, traslados y reconstrucciones de monumentos. Soluciones “excepcionales” y su aplicación metodológica en la restauración del siglo XX en España”, op. cit.

90 AGA. *Proyecto de restauración de la iglesia de San Nicolás de Gerona*. Madrid, 31 de marzo de 1941, fol. III.

91 Dos ejemplos similares son los de San Caprasio y san Juan de Daroca analizados en: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. “Precisiones sobre la arquitectura medieval aragonesa: la intervención del arquitecto Fernando Chueca Goitia en la iglesia de San Caprasio (Huesca, 1954-1958)”, *Artigrama*, n.º 23, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 744-755; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. “La iglesia de San Juan de Daroca, Zaragoza, restaurada por el arquitecto Manuel Lorente Junquera: de la ruina a la reconstrucción (1964-1969)”, *Artigrama*, n.º 25, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 607-630; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. “Guilty for association? Chueca’s Goitia Stylistic Restoration under Franco’s Dictatorship, 1953-1973”, *Future Anterior. Journal of Historic Preservation. History, Theory and Criticism, Graduated School of Architecture, Planning and Preservation, Columbia University, New York*, vol. VIII, 2011.

92 Ibidem.

93 Ibidem.



FIGURA 14a

Cabecera de san Nicolás de Gerona tras las restauraciones de Alejandro Ferrant y con la cubierta de teja árabe. Colección de la autora

FIGURA 14b

Cabecera de san Nicolás de Gerona. Estado actual con la cubierta de losas de piedra. Foto José Luis Filpo Cabana. Creative Commons

color, pátina, efecto del paso del tiempo y cierto deterioro, se imponían. Se evitaba hacer notoria la intervención y el proceso de reconstrucción del monumento, con el objeto de reproducir su estado original. Debe destacarse que, pese a su contundencia, el único aspecto de este proceso que parece haber sido objeto de debate por parte de las autoridades responsables de la tutela monumental, fue el relativo a la apertura de nuevos vanos. La Comisión General del Patrimonio Artístico Nacional reflexionó sobre la pertinencia de abrir huecos de iluminación en los ábsides y la bóveda de la nave de la iglesia. Finalmente, emitió un informe, firmado por Francisco Íñiguez, en el que admitía esa operación porque el templo debía abrirse al culto y las ventanas eran necesarias, valorando favorablemente la forma discreta en la que iban a practicarse⁹⁴.

⁹⁴ Informe contenido en AGA. *Proyecto de reconstrucción de los ábsides de la iglesia de San Nicolás de Gerona*. Madrid, julio de 1942.

En 1973, la iglesia de san Nicolás fue objeto de un proyecto de obras urgente elaborado por los arquitectos Juan M^a Ribot y Jaime Casas⁹⁵. En la memoria se aclara que las intervenciones anteriores, llevadas a cabo por la Dirección General de Bellas Artes bajo la dirección de Ferrant, se habían desarrollado entre 1942 y 1944. Con posterioridad, el ayuntamiento había llevado a cabo obras de saneamiento de humedades que habían ido apareciendo en la iglesia, se habían colocado un nuevo altar, mobiliario, vidrieras y puertas de acceso, se había levantado una sacristía y se había dispuesto un entorno ajardinado, cristalizando de esa forma la imagen que hoy tenemos del monumento. El proyecto de Ribot y Casas se centraba en la restauración de la cubierta, sustituyendo la teja árabe por losas de piedra, imitando de esa forma la solución que Ferrant había aplicado en san Pedro de Galligants y favoreciendo definitivamente la visión de ambos monumentos como un conjunto dentro de la ciudad vieja de Gerona [fig. 14b].

IV – Conclusiones

La recepción de las restauraciones de san Pedro de Galligants y san Nicolás de Gerona fue totalmente exitosa. En el imaginario y la memoria colectiva ciudadana, se han mantenido como dos de sus monumentos fundamentales y la historiografía del arte ha hecho hincapié en su valor, sin reparar en ocasiones en las profundas transformaciones que supuso su complejo proceso de restauración. Josep Pla hacía referencia en su obra *Gerona. Un llibre de records* a esas joyas del románico gerundense y alababa la belleza del color de su piedra⁹⁶. Hoy sabemos que ese tono, esa pátina, fue la que Ferrant intentó recrear en los elementos reintegrados en su restauración. En 1971, Pla incluía en su *Guía de Catalunya*⁹⁷ a san Pedro de Galligants y señalaba que el patrimonio monumental de Gerona debía ser visitado por orden cronológico, iniciado entonces el recorrido precisamente en Galligants. Allí, en palabras de Pla, se reunían tres elementos románicos fundamentales: la iglesia de san Nicolás (que describe como honorablemente restaurada), la de san Pedro (que a su entender era uno de los ejemplares más puros y finos del románico) y el claustro del monasterio (una “*maravilla*” cuya restauración le había devuelto la autenticidad). El cronista de Cataluña por excelencia en estos años, daba así carta de naturaleza a las intervenciones llevadas a cabo en los tres edificios y con ello

95 AGA. *Iglesia de San Nicolás de Gerona. Memoria de obra urgente*. Gerona, 16 de julio de 1973. Cultura. Signatura (3) 115. 26/00051.

96 “*El torrat meravellós de la pedra dels dos venerables monuments emplena l’aire d’una llum d’or. Sobre la silueta taujana, encongida i bàrbara del romànic, les pedres tenen una morenor densa-préssec i or vell- i una carnalitat madura*”, PLA, J. *Gerona. Un llibre de records*, pp. 111-112.

97 PLA, J. y CATALÁ-ROCA, F. *Guía de Catalunya*, Destino, Barcelona, 1971.

nos muestra que la sociedad había integrado como auténtica, la imagen elaborada por sus restauraciones.

En cambio, el paseo arqueológico recibió críticas y fue mirado con recelo por sus claras relaciones con las instituciones franquistas. Se ha señalado la dureza de la intervención, su excesiva tendencia a la monumentalización, la creación de espacios y perspectivas que poco tenían que ver con la escala y la herencia patrimonial de la ciudad⁹⁸ y se los ha relacionado expresamente con la degradación urbana del desarrollismo⁹⁹. Si bien es cierto que la expansión incontrolada de Gerona en estos años fue ratificada por el plan urbanístico de 1971, que favoreció la legalización de un proceso de crecimiento especulativo y falta de orden, que había alejado el barrio viejo de la ciudad¹⁰⁰, no lo es menos que la creación del paseo arqueológico integró, con todos sus errores, una recuperación de los monumentos más importantes de la ciudad y que en muchos casos esa relación no ha sido tenido en cuenta en los análisis elaborados sobre ellos. Tampoco han sido contemplada la vinculación entre estos proyectos y las intervenciones del período franquista en otras ciudades y monumentos similares y es ese contexto el que nos aclara y explica muchas de las soluciones adoptadas.

Como en el caso de Tarragona¹⁰¹, los movimientos ciudadanos de los años setenta dieron un giro a muchas de estas intervenciones. En lo relativo a Gerona, deben relacionarse con la puesta en cuestión del modelo turístico que se había venido elaborando en torno a la Costa Brava, afianzándose el interés por la tutela de los núcleos alejados de ella, entre los que se encontraba la ciudad, en la que se inició la aplicación de un nuevo modelo¹⁰². El rechazo a alguna de las actuaciones vinculadas al paseo arqueológico, culminó con el derribo del pórtico de la plaza de les Àligues a finales de los años setenta. En fechas recientes, coincidiendo con el cincuenta aniversario de su inauguración¹⁰³, ha sido nuevamente recordada la oposición que había encontrado en determinados sectores de la ciudad, poco acostumbrados a los cambios y también por estar relacionado con las instituciones franquistas y los hilos movidos “*desde Madrid*”. Igualmente, se señalaba que casi todas las rampas y escalinatas que incluía el paseo habían sido construidas por un equipo de canteros gallegos, que intervendrían igualmente en la restauración del puente de

98 GALÍ, N. y DONAIRE, J. A. “La història del turisme a la ciutat de Girona”, op. cit., p. 38.

99 Ibidem, p. 39.

100 Ibidem.

101 GARCÍA CUETOS, M^a P. “La Imperial Tarraco. Restauración de los testimonios de La Tarragona romana bajo El franquismo”, op. cit.

102 GALÍ, N. y DONAIRE, J. A. “La història del turisme a la ciutat de Girona”, op. cit., pp. 39-41.

103 CARRERAS, T. “El Passeig Arqueològic”, op. cit.

Besalú y la iglesia de Pedrinyà. Se trata de un grupo de obreros muy especializados que colaboraban habitualmente con Ferrant¹⁰⁴.

En la percepción actual de los turistas de la ciudad, san Pedro de Galligants aparece como uno de los elementos de interés, por detrás de la catedral, pero dotado de un elevado componente de “*escenario*”. Parece identificado con una especie de postal urbana. Por debajo en la escala de aprecio se sitúa san Nicolás¹⁰⁵. En todo caso, ambas iglesias no parecen constituir focos de interés prioritario para los visitantes de Gerona, pero sí forman parte de su escenario monumental, claramente determinado por las intervenciones y la ideología del Desarrollismo y estrechamente relacionado con la figura del arquitecto restaurador Alejandro Ferrant.

104 En este momento analizo precisamente la composición y actividad de ese grupo.

105 GALÍ, N. y DONAIRE, J. A. “La imagen percibida por los turistas de la ciudad de Girona”, *Estudios Turísticos*, nº 168, 2006, pp. 123-139.

EL GRECO Y LA SACRALIZACIÓN DE LEPANTO EN LA CORTE DE FELIPE II

VÍCTOR MÍNGUEZ

Universitat Jaume I

La singladura vital de El Greco estuvo determinada sin duda por la imparable expansión turca en el Mediterráneo Oriental. Nacido en Creta, abandonó la amenazada isla y a su familia buscando la seguridad en Venecia. Allí vivió durante años recibiendo noticias diarias de las incursiones terrestres y navales de las fuerzas otomanas. Y en Roma conoció y festejó la gran victoria naval de la Santa Liga sobre la armada de Estambul en Lepanto el 7 de octubre de 1571, y quizá tuvo ocasión de contemplar algunas de las pinturas que fueron realizadas rápidamente en Roma y Venecia recreando el combate e incorporando al mismo elementos celestiales mediante decisivas apariciones de personajes divinos -como los frescos de Vasari para la Sala Regia del Vaticano encargados por Gregorio XIII [fig. 1]. No es extraño por tanto que, una vez en Toledo, El Greco fuera el artífice principal del proceso de sacralización iconográfica de la batalla en la corte felipina, que seguía apostando por un discurso narrativo más inspirado en modelos humanísticos, como sería el ciclo de Luca Cambiaso o los lienzos de Tiziano, ricos en componentes alegóricos y mitológicos.

El Greco sí que coincidió con Tiziano en integrar en la representación sacralizada de la batalla al Rey Prudente, aunque para entonces la escuela hispana ya contaba con una fecunda tradición de retratos a lo divino en los que los monarcas se manifestaban contemplando visiones celestiales, y el misticismo derivado del Concilio de Trento aún había impulsado más este género. Siendo Felipe todavía príncipe, Tiziano ya lo había incorporado a *La Gloria* (1551-1554, Museo Nacional del Prado); en 1559 Lucas de Heere lo retrató como Salomón en *La visita de la*

reina de Saba (Cathédrale Saint-Bavon, Gante); por su parte Juan Correa de Vivar lo pintó como Rey Mago en la tabla *Epifanía* para el retablo mayor de la iglesia de Maqueda (1558)¹, y también lo retrató en la *Presentación de la Virgen en el templo* en el retablo de la Concepción de la capilla de los Muguero del convento de Madres Oblatas (1554, Oropesa, Toledo), procedente de Almonacid de Zorita (Guadalajara)². Y el propio Greco volvería a integrar a Felipe II años después en *El entierro del Conde de Orgaz* (1586-88, Iglesia de Santo Tomé, Toledo).

Tan importante como determinar el papel desempeñado por El Greco en la construcción visual de la batalla de Lepanto, resulta esencial determinar la implicación de Felipe II en dicho proceso iconográfico. Y aquí entramos en un territorio difícil todavía sometido a arduas polémicas, pues seguimos desconociendo las emociones íntimas del monarca: ¿se alegró inmediatamente de la victoria naval obtenida por su hermanastro Don Juan De Austria? o, si no fue así, ¿en qué momento incorporó esta gesta al imaginario simbólico de los Habsburgo? En esta comunicación vamos a reflexionar brevemente sobre estas dos cuestiones, la aportación de El Greco a Lepanto y la actitud del monarca sobre la representación de la misma, dejando para un trabajo más amplio ya en fase de finalización intentar resolver estas cuestiones y abordar otras muchas que constituyen piezas esenciales del artefacto artístico lepentino³.

La Noticia

Para clarificar el interminable debate sobre la alegría o la frialdad con la que Felipe II recibió la noticia de la victoria naval de Lepanto, es muy importante determinar la cronología exacta de la recepción de la noticia en la Corte, tarea que ha realizado admirablemente F. Javier Campos y Fernández de Sevilla⁴. Según este investigador, y tras rastrear múltiples fuentes documentales -como las memorias de fray Juan de San Jerónimo, bibliotecario de la Librería Real-, la secuencia sería la siguiente: Juan de Austria envió un correo desde Corfú comunicando el triunfo de la Liga Santa, que Felipe II recibió en El Escorial el 8 de noviembre -justo un mes después de la batalla- cuando estaba rezando las vísperas junto a los monjes

1 RUIZ GÓMEZ, L. (ed.), *Juan Correa de Vivar, c. 1510-1566, maestro del Renacimiento español*, Toledo, 2010.

2 MATEO GÓMEZ, I., *Juan Correa de Vivar*, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 23-47.

3 MÍNQUEZ, V., *Infierno y gloria en el mar. Iconografía simbólica de Lepanto e imaginario habsbúrgico (1430-1700)*.

4 CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., “Cervantes, Lepanto y El Escorial (nueva interpretación de la Historiografía clásica sobre la relación existente entre la batalla naval y el monasterio, a la luz de los documentos de la época y el propio testimonio de Cervantes)”, en BERNAT VISTARINI, A. (ed.), *Volver a Cervantes*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, tomo I, pp. 3-24.



FIGURA 1
Giorgio Vasari, *Lepanto*, hacia 1572, Sala Regia del Vaticano

del monasterio en la iglesia vieja -puesto que la basílica aún no estaba concluida; aunque un gentilhombre de Cámara interrumpió demudado el oficio para comunicar al rey la buena nueva que había traído el correo, el monarca no se alteró ni interrumpió el rezo; tan solo cuando éste concluyó indicó al prior Fray Hernando de Ciudad Real que se cantase un *Te Deum* en acción de gracias; y posteriormente se retiró regocijado a su aposento. Pero como bien explica Campos y Fernández de Sevilla, hay un problema en este relato: la mayor parte de las fuentes jerónimas escurialenses, como el libro esencial del padre Siguenza, describen lo sucedido interpretando los hechos en clave providencialista y alegórica; y otros detalles que forman parte de la narración oficial no fueron mencionados en realidad por los testigos directos, como la exclamación “sosegaos” que según muchos historiadores

-entre ellos Fernández Álvarez y Kamen- pronunció el monarca al recibir la noticia, y que se basa en la narración del biógrafo real Cabrera de Córdoba, quien sin embargo no estuvo presente⁵.

En realidad la noticia difícilmente podía sorprender, pues había llegado ya oficiosamente a Madrid el 31 de octubre a través del embajador veneciano, que había recibido informaciones del propio Dux, y al día siguiente, festividad de Todos los Santos, se celebró una misa de pontifical en el convento de San Felipe el Real oficiada por el legado pontificio, el cardenal Alejandrino, con presencia del monarca y de la corte, una procesión a la iglesia de Santa María de la Almudena, en acción de gracias, y determinados festejos populares en la Villa. Tras llegar la noticia oficial el 8 de noviembre a El Escorial, el rey ordenó para el día siguiente una solemne procesión, y para el día 10 una misa de réquiem por los difuntos de la batalla. Los siguientes días el monarca y la corte esperaron impacientes y nerviosos más noticias, hasta que finalmente el 22 de noviembre llegó al Escorial el enviado especial de don Juan de Austria, Lope de Figueroa, al que Felipe II recibió en audiencia especial. Lope de Figueroa entregó al rey cartas de su hermano y como presente el estandarte de la galera capitana de Alí Pacha, la Sultana. A continuación se festejó la noticia en Madrid, aunque los datos que tenemos son escasos. No obstante, ni las fechas ni la cronología que describo, aunque es la más aceptada, puede confirmarse totalmente, pues como analiza F. Javier Campos, los relatos coetáneos, incluso los más fiables, son contradictorios y hay varias versiones alternativas de lo sucedido, por ejemplo entre J. Luis de Alzamora, secretario de don Juan de Austria, el historiador Juan de Mariana, el mencionado biógrafo Luis Cabrera de Córdoba y el cronista de Madrid Antonio de León Pinelo⁶.

La literatura festiva respecto a las celebraciones peninsulares por la victoria es reducida, sobre todo comparada con la italiana, con la excepción de Sevilla, donde destaca la relación de Pedro de Oviedo, *Relacion de las svumptuosas y ricas fiestas, que la insigne ciudad de Sevilla, por el felice nacimiento del principe nuestro señor. Y por el vencimiento de la batalla naval, que el serenissimo de Austria ouo, contra el armada del Turco* (Sevilla, 1572). Y sin embargo, David García Hernán ha destacado el gran impacto comunicativo de la batalla de Lepanto en toda Europa a través de todos los géneros literarios, y la percepción general de que se trataba de un hecho único y trascendental, pues todos los contemporáneos la interpretaron como algo que cambiaría radicalmente la situación en el Mediterráneo, y “así lo percibieron también los escritores, que vieron en el acontecimiento un auténtico filón”. García Hernán recuerda la famosa y afortunada expresión cervantina publicada en la segunda parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1615),

5 CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., “Cervantes, Lepanto y El Escorial...”, op. cit., p. 4.

6 CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., “Cervantes, Lepanto y El Escorial...”, op. cit., p. 6 y ss.

“la mas alta ocasión que vieron los siglos”, pero también otras menos conocidas de otros poetas y escritores coetáneos a la batalla, como Francisco de Pedrosa -“una guerra cual no hubo nunca”-, Fernando de Herrera -“nunca los tiempos pasados alcanzaron semejante ocasión”-, Vicente Espinel -“sangrienta batalla de más nombre que jamás ha vencido mortal nombre” y Alonso de Ercilla -“la cosa más grande y señalada que jamás en historia se ha leído”. La calidad literaria de gran parte de los textos que se escribieron -relaciones de sucesos, pliegos de cordel, poesía épica, panegíricos- fue bastante mediocre, pero su impacto en el campo de la comunicación resultó enorme⁷.

También fue así en España, a juzgar por el número de relaciones editadas. F. Javier Campos ha recopilado y estudiado muchas de ellas: *Relacion de lo sucedido en el armada de la sancta liga desde los doze días del mes de Septiembre, hasta los doze del mes de Octubre, la qual fue embiada por un criado del señor don Juan que se llama, don Gómez de Figueroa. Con la confesión del Hayo de los hijos del Baxá (Medina del Campo, 1571)*; *Relación. Copia y traslado de una carta venida a la corte de su magestad a los veynte y tres de Noviembre, en que se cuenta muy en particular la victoria avida de los Turcos en la batalla naval, con el repartimiento que se hizo de los baxeles y artillería de la armada vencida, y otras cosas muy notables (Medina del Campo, 1571)*; *Relación de la batalla de Lepanto (Manuscrito 18.718/75 Madrid, Biblioteca Nacional)*; *Relación de lo sucedido en la armada desde los 30 del mes de septiembre hasta los 10 de octubre de 1571 años (Manuscrito 1750, Madrid, Biblioteca Nacional)*; *Relación de lo que hizo la Armada de la Liga Christiana desde los treinta de Setiembre de M.D.LXXI años hasta diez de Otubre después de la Vicytoria que ubo a los 7 deste de la Armada del Turco (Leg. 1134/83, Archivo General de Simanca)*⁸. Y hubo otras, como el propio Campos advierte: Fernando de Herrera, *Relación de la guerra de Cipre, y suceso de la batalla naval de Lepanto (Sevilla, 1572)*, o J. Pujol, *La singular y admirable victoria que per la gracia de N.S.D. obtingue el serennissim senyor don Juan D’Austria de la potentissima armada turquesca (Barcelona, 1573)*. Incluso en Portugal, que aún no se ha incorporado a la Monarquía Hispánica: Jerónimo Corte Real, *Felicísima Victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto (Lisboa, 1578)*. Y junto a las relaciones de la batalla se realizaron dramatizaciones, siendo la más conocida la que escribió algunos años después Lope de Vega, *La Santa Liga. Tragicomedia famosa (Madrid, 1621)* -recordemos que Lope de Vega tenía su propia trayectoria naval: en 1583 participó en la batalla naval de la Isla

⁷ GARCÍA HERNÁN, D., “Consecuencias político-culturales de la batalla de Lepanto: la literatura española”, *Mediterranea. Ricerche storiche*, 23, 2011, pp. 467-500.

⁸ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., “Cervantes, Lepanto y El Escorial...”, op. cit., pp. 11 y 12.

Terceira, a las órdenes de Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, y en 1588 se alistó en la armada Invencible.

La aparentemente tardía celebración de la victoria de Lepanto en la corte española frente a los rápidos festejos que se organizaron en Roma, Venecia y en otras muchas ciudades europeas una vez se difundió la noticia del sorprendente resultado de la batalla, ha suscitado diversas reflexiones al respecto, y numerosas interpretaciones que oscilan entre la hipótesis del desconcierto de Felipe II ante una victoria inesperada y su habitual contención emocional, o el recelo indisimulado hacia su hermanastro, sus partidarios y sus ambiciones. La reflexión más lucida sobre el impacto de la noticia de la batalla en la corte hispana corresponde a Rosemarie Mulcahy, que percibe una cierta intención de ningunear a don Juan como artífice de la gesta.⁹ Lo cierto es que el almirante no recibió el título de Infante de España que anhelaba, y si analizamos las pinturas conmemorativas de Lepanto realizadas en la corte y en el entorno de Felipe II, realmente da la impresión de que se le ignora. Todo parece indicar que el monarca tardó en aceptar el carácter decisivo de la batalla, para a continuación rebajar el papel determinante de su hermanastro en la misma y asumir como rey todo el protagonismo de la victoria. Y así pasamos a lo largo de pocos meses del desconcierto inicial a ver como progresivamente Lepanto va a convertirse en un mito esencial en el imaginario habsbúrgico. Tan solo un año después, el 2 de octubre de 1572, el rey creó en la catedral primada de Toledo una fiesta anual conmemorativa de la victoria naval cada 7 de octubre.

La visión humanista de Luca Cambiaso

Quizá el rey encargó también -no hay documentación al respecto- la serie de seis grandes lienzos leparentinos que Luca Cambiaso pintó con un sentido específicamente conmemorativo. A vista de pájaro, y acompañados de textos aclaratorios -en tres de los cuales se menciona a Don Juan de Austria- y figuras alegóricas y mitológicas -Neptuno, Fortuna, Belona, Victoria y Fama-, relatan la campaña de la flota de la Santa Liga en seis escenas sucesivas: *Salida de la armada de la Liga Santa del puerto de Mesina*; *La armada cristiana sale al encuentro de la turca*; *Disposición de las naves momentos antes de la lucha* [fig. 2]; *La batalla*; *Retirada de los restos de la armada turca, aprovechando la primera oscuridad*; *Regreso triunfal de la armada cristiana al puerto de Mesina*. Y junto a la secuencia bélica contemplamos la fabricación humanista del mito: el Dios del mar asiste al encuentro de las armadas, la Fortuna preside el combate, la diosa de la guerra el abordaje, la Victoria la retirada turca y la Fama el regreso de los vencedores. Estos seis lienzos reproducen

⁹ MULCAHY, R., "Celebrar o no celebrar: Felipe II y las representaciones de la Batalla de Lepanto", *Reales Sitios*, 168, Patrimonio Nacional, 2006, pp. 2-15.



FIGURA 2

Luca Cambiaso, *Disposición de las naves momentos antes de la lucha*, 1582-1583, Real Monasterio de El Escorial, Patrimonio Nacional

básicamente la serie de tapices que el Almirante Giovanni Andrea Doria encargó para la Galleria Aurea del Palacio del Príncipe en Génova, y cuyos diseños realizó el propio Cambiaso con Lázaro Calvi en 1581-1582¹⁰. Posteriormente, fueron tejidos en Bruselas, llegando a su destino genovés en 1591. La única diferencia entre tapices y lienzos es la aparición de columnas y figuras alegóricas de virtudes militares enmarcando las escenas navales en los primeros.

Rosemarie Mulcahy opina que en realidad no fueron un encargo real, sino que se trata de los seis lienzos leparentinos que Doria envió a Antonio Pérez, Secretario de Estado para Italia, probablemente en 1583 cuando Felipe II le nombró Almirante de la Armada. Ese año Cambiaso llegó al Escorial, y seguramente trajo los lienzos consigo, entregándolos a Pérez. Cuando en 1585 se inició el proceso judicial contra Antonio Pérez se subastaron sus cuadros, y en 1590, una vez fue condenado, su propiedad fue confiscada por la Corona. Según Mulcahy en un momento u otro los cuadros fueron adquiridos por el monarca¹¹. Una vez en El Escorial, fueron ubica-

10 STAGNO, L. y CAPPELLETTI, F., *Palazzo del Principe. La galleria de Giovanni Andrea Doria*, Génova, Sagep, 1997.

11 MULCAHY, R., "Celebrar o no celebrar ...", op. cit., pp. 8 y 9. Véase también DELAFORCE, A., "The collection of Antonio Pérez, secretary of state to Philip II", *The Burlington Magazine*, 124, 1982, pp. 742-752.

dos en la galería del patio de la fachada oriental -que corresponde a los Cuartos de los reyes-, junto a la basílica. José de Sigüenza y Francisco de los Santos ya los mencionan ubicados en la Galería baja de Oriente en sus dos obras respectivas: *Tercera parte de la Historia de la orden de San Gerónimo* (Madrid, 1605), y *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial* (Madrid, 1657)¹².

Actualmente los tapices están en el *Palazzo Doria*, en Roma. Éstos fueron concebidos obviamente como una exaltación de Giovanni Andrea Doria, que había comandado en Lepanto el extremo derecho de la flota cristiana. Por ello enmarcan las diversas composiciones alegorías y jeroglíficos que exaltan las virtudes del príncipe Doria, inspiradas como se ha dicho en los *Hieroglyphica* de Giovan Pietro Valeriano (Basilea, 1567) y en las *Immagini degli dei antichi* de Vincenzo Cartari (Venecia, 1556)¹³. Cambiaso repitió sus composiciones en los lienzos que llegaron a España, cambiando sin embargo las figuras alegóricas. Además, los lienzos leptintos de Cambiaso recuerdan por su temática bélica la serie de tapices de *La Conquista de Túnez*, realizados para mayor gloria del emperador Carlos V, pues como éstos las pinturas de Cambiaso son una narración descriptiva y narrativa, con cartelas con inscripciones en latín¹⁴.

La visión alegórica de Tiziano

Si tenemos dudas respecto a quien encargó los lienzos de Luca Cambiaso, sabemos perfectamente en cambio que fue el propio Felipe II el que solicitó a Tiziano que pintara el lienzo *Felipe II ofreciendo al cielo al príncipe Don Fernando* (Madrid, Museo del Prado) [fig. 3], realizado entre 1573 y 1575¹⁵. Fue una de las tres pinturas que en 1575 envió al rey de España su embajador en Venecia, Diego Guzmán de Silva¹⁶. En esta obra el monarca sostiene con sus manos a su hijo desnudo recién nacido elevándolo hacia el cielo, de donde se descuelga en escorzo un ángel o quizá la alegoría de la Victoria, que entrega al niño una palma de triunfo a la vez que se dispone a coronarle con el laurel. No es la aparición del personaje

12 BASSEGODA, B., *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet* (1809), Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, pp. 279 y 280.

13 TOSINI, P., ficha 220 del catálogo *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 407-408.

14 CHECA CREMADES, F., *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, p. 172.

15 Ya estudiamos hace tiempo el contexto iconográfico de esta pintura en RODRÍGUEZ MOYA, I. y MÍNQUEZ, V., "Iconografía de los defensores de la religión: Felipe II de España versus Isabel I de Inglaterra", en Barcelo, P., Ferrer, J.J., y Rodríguez, I., (eds.), *Fundamentalismo político y religioso: de la Antigüedad a la Edad Moderna*, Castellón, Universitat Jaume I, 2003, pp. 197-225.

16 MANCINI, M., *Tiziano e le corti d'Asburgo*, Venecia, 1998, p. 422.



FIGURA 3

Tiziano, *Felipe II ofreciendo al cielo al príncipe Don Fernando*, 1573-1575, Museo Nacional del Prado

celestial lo que aleja esta pintura de los retratos regios pretendidamente veraces, sino -además- todos los elementos que rodean al grupo principal y que transforman la composición en una alegoría del poder, y más concretamente, de la legitimación del poder: un turco cautivo, el combate naval, e incluso la mesa-altar, la pantalla de columnas o el perrito. En interés de esta obra reside, al margen de las valoraciones estéticas, en que parece ser que el propio Felipe II se implicó personalmente en la supervisión de esta pintura, señalando las directrices generales de la composición¹⁷.

Este lienzo de Tiziano hay que situarlo dentro de la estrategia propagandística que pretendía mostrar a Felipe II como defensor de la fe católica. Es a la vez un cuadro conmemorativo -celebra el nacimiento del Príncipe Don Fernando el 4 de diciembre de 1571, hijo de Felipe II y Ana de Austria- y alegórico, puesto que resalta la gloria de la dinastía austriaca por el triunfo en esta batalla naval. La conexión

¹⁷ SERRERA, J.M., "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte", en Serrera J.M. (dir.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 42.

entre el nacimiento del príncipe y la batalla de Lepanto no es menor: tras la muerte de Don Carlos en 1568, y hasta que nació Fernando, un partido cortesano postulaba a Juan de Austria como heredero de Felipe II al trono español. Quizá por ello, hasta que la continuidad dinástica estuvo garantizada, el monarca tardó en reconocer y festejar la importancia de la victoria naval, por cuanto aumentaba peligrosamente el ya elevado prestigio de su hermanastro, vencedor ya en la anterior campaña terrestre de las Alpujarras.

Asimismo, el lienzo veneciano refuerza la idea de la continuidad en la labor dinástica de la defensa del catolicismo en la figura del joven príncipe, situado estratégicamente en la pintura en el cruce de las diagonales que distribuyen la composición. Descendiendo de lo alto el ángel o la alegoría de la Victoria le entrega los símbolos de su vaticinado triunfo, como reza en la filacteria, *Maiores tibi*, que en opinión de González de Zárate induce a pensar que el heredero estaba destinado a mayores glorias y triunfos¹⁸. ¿Mayores glorias y triunfos que quién? ¿Qué su padre el rey, o que el vencedor de Lepanto, Don Juan de Austria? La diagonal continúa hacia la derecha en la espada de Felipe II y concluye en un pequeño perro, que para González de Zárate aludiría a la imagen tradicional de la Justicia, una de las virtudes capitales que debían poseer los monarcas, y por lo tanto, según este autor, el sentido del lienzo se concretaría con la lectura de “el triunfo, la gloria y la victoria en la guerra justa”¹⁹. Una guerra representada en el fondo del cuadro, donde el fragor de la batalla naval nos sitúa de nuevo frente al decisivo día de Lepanto. Sus consecuencias están reflejadas en la esquina izquierda donde aparece el turco vencido y encadenado, en actitud humillada, despojado de sus armas y atuendo guerrero. Según Fernando Checa Cremades, “esta tela no es sólo un retrato, aunque contiene el último que Tiziano realizó del rey de España, ni tampoco una pintura de historia, si bien en el fondo aparece representada la batalla de Lepanto, ni una mera conmemoración dinástica (...); pero es todas estas cosas en conjunto”²⁰.

Miguel Falomir ha rastreado el origen del cuadro: Jusepe Martínez ya en el siglo XVII escribió respecto a un diseño de Alonso Sánchez Coello y un retrato del rey mirando hacia arriba, enviados a Tiziano como punto de partida de esta composición, lo que revela hasta qué punto nos encontramos ante un encargo real. Respecto a la composición, Falomir, atendiendo al forzado y algo extravagante escorzo del ángel, interpreta este cuadro como una respuesta de Tiziano al lienzo

18 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., “Imagen y Poder. Alegorías en Emblemas” en Zafra R. y Azanza J.J., *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid Akal, 2000, p. 226.

19 Ibidem.

20 CHECA CREMADES, F., en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Sociedad Estatal para los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 497-499.

conmemorativo de Lepanto que su principal rival en Venecia, Jacopo Tintoretto, pintó para la Sala della Libreria del Palacio Ducal en 1573 y que se perdió en un incendio en 1577²¹.

Ya Panofsky destacó la actitud oferente de Felipe II en este lienzo, vinculándolo a tradiciones iconográficas medievales²². Y por ello Rosemarie Mulcahy lo denominó exvoto real -termino adecuado en tanto que la pintura expresa el doble agradecimiento del rey por la victoria naval y el nacimiento del príncipe- y explica su singularidad dentro de la obra de Tiziano por acusar la influencia del arte efímero, especialmente de las pinturas en grisalla ejecutadas por Alonso Sánchez Coello para la entrada triunfal en Madrid de Ana de Austria en 1570²³, aspecto que también destacaron previamente Maria Kusche y Miguel Falomir²⁴.

Opino que el lienzo de Tiziano posee un doble sentido político y mitificador: por un lado deja de manifiesto que la sucesión en el trono está garantizada, y despeja de la corte las conspiraciones del partido de Don Juan y de las ambiciones del hermanastro -que había pretendido ya el trono del Albania y el de Túnez, soñaba con el de Inglaterra y quizá la sucesión del de España-; por otro lado, precisamente por haber quedado desactivado el peligro que suponían los partidarios de Don Juan, la pintura pone de relieve el reconocimiento oficial por parte del monarca de la gran victoria de Lepanto, y su integración ya sin recelos en el imaginario heroico-bélico de la rama hispana de la Casa de Austria, si bien ofreciendo una interpretación profética al advertir que las glorias de su hijo aun serán mayores que las de su hermanastro. A partir de este momento no habrá ningún obstáculo en reconocer Lepanto como un triunfo de España y del catolicismo bajo la protección del cielo, abriendo la puerta a todas las pinturas propagandísticas que se ejecutarán por todo el Imperio durante los dos siglos siguientes. El nacimiento del niño por tanto es el suceso político que permite a partir de ese momento la mitificación de la batalla de Lepanto en la corte y en el Imperio español. Resulta interesante comparar la recreación de Tiziano con la de Michele Parrasio, *Alegoría del nacimiento del infante don Fernando* (Museo Nacional del Prado), realizada por el pintor como carta de presentación en la corte de Felipe II, en el que no aparece ni el monarca ni hay ninguna alusión a Lepanto

21 FALOMIR FAUS, M., “Tiziano. Alegoría, política, religión”, José Álvarez Lopera et al., *Tiziano y el legado veneciano*, Galaxia Guttenberg y Círculo de Lectores, 2005, pp. 154-155 y 157.

22 PANOFKY, E., *Tiziano: problemas de iconografía*, Madrid, Akal, 2003.

23 MULCAHY, R., “Celebrar o no celebrar...”, op. cit., p. 9; LÓPEZ DE HOYOS, J., *Real aparato, y sumptuoso recibimiento con que Madrid recibió a la serenissima reyna D. Ana de Austria*, Madrid, 1572.

24 KUSCHE, M., *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola*, Madrid, Jorge de la Rúa y Rolán de Moys, 2003, pp. 287-300; FALOMIR FAUS, M., “Tiziano...”, op. cit., pp. 156 y 157.



FIGURA 4
Tiziano, *La Religión socorrida por España*, antes de 1575,
Museo Nacional del Prado

-el despliegue de elementos mitológicos recrea el horóscopo del recién nacido²⁵. Pero en cambio, y subliminalmente, Lepanto está presente en un pequeño cobre del mismo pintor que envió también a Felipe II, *Cristo yacente adorado por el Papa Pío V* (Museo del Prado), que ya advirtió Miguel Falomir que copia un cuadro que el pintor había realizado en 1573 para su propia capilla funeraria en la iglesia de San Giuseppe -sustituyendo su retrato por el del pontífice-, e inspirándose en un dibujo de Veronese²⁶.

Don Juan de Austria y el príncipe Don Fernando morirían pocos años después, curiosamente ambos el mismo año de 1578, -Don Juan falleció de tifus en el campamento flamenco de Namur. Ni uno ni otro heredaron por tanto el trono español, que fue finalmente para el que sería Felipe III, el nuevo hijo de Felipe II con su tercera esposa Ana de Austria. Pero pese a este final imprevisto la pintura no perdió su valor. Siguió representando eficazmente como Dios legitimaba a los reyes españoles como gobernantes del mayor imperio, y como estos combatían arduamente a los enemigos del primero. Prueba de la importancia que siguió ejerciendo el lienzo de Tiziano en el discurso propagandístico de la corona española es su ubicación durante el siglo XVII en el Salón de Espejos del Alcázar Real de Madrid, el espacio más importante de la residencia de los monarcas en la corte, haciendo pareja con la otra gran obra tizianesca propagandística de los Habsburgo hispanos, *Carlos V en Mühlberg* (Museo Nacional del Prado).

Acompañando a este retrato alegórico de Felipe II y su hijo, fueron enviados a España otras dos obras de Tiziano desde Italia, un *San Jerónimo* y *La religión socorrida por España* [fig. 4]. La segunda es de nuevo un cuadro alusivo a la Monarquía Hispánica como defensora del catolicismo, aunque se trata de un cuadro que copia compositivamente un modelo anterior de distinto significado, que cuando fue realizado para Alfonso I d'Este, duque de Ferrara, representaba una alegoría profana: el ducado de Ferrara auxiliado por la Virtud y la Paz frente a la amenaza naval de Venecia. La temprana muerte del duque en 1534 hizo que Tiziano lo conservara y decidiera reutilizarlo transformado en una alegoría del poder habsbúrgico frente al peligro turco, que fue enviada al emperador Maximiliano II antes de 1568; aunque se ha perdido fue reproducida por el grabador Giulio Fontana (British Museum), y en la estampa podemos contemplar el estandarte imperial que ondea la figura de Minerva ante la amenaza otomana. La segunda versión sería la que Tiziano pintó poco antes de 1575 y envió a la corte de Madrid convertida en conmemoración leparentina. Y una tercera versión, muy similar, pero ya copia de taller, perteneció al

25 CHECA CREMADES, F., *Tiziano y la monarquía hispánica*, Madrid, Nerea, 1994, p. 56.

26 FALOMIR FAUS, M., "Tiziano....", op. cit., pp. 162 y 163.

cardenal Pietro Aldobrandini (Roma, Galería Doria-Pamphili)²⁷. Respecto a la primera versión, la que llega a Madrid convertida en *La Religión socorrida por España* introduce a un turco dirigiendo el que había sido el carro de Neptuno y alegoría de Venecia, mientras Minerva pasa a ser la Monarquía Hispana -sostiene un escudo blasonado con las armas de Felipe II- que socorre a un amenazada Fe, anteriormente Ferrara. A la vez, Religión y Minerva establecen un diálogo gestual propio de la tipología compositiva de una Anunciación²⁸. Por lo tanto todo el sentido del cuadro se transforma en una nueva alegoría del triunfo de Lepanto²⁹, sin bien otros investigadores aportan otras lecturas, como Rosemarie Mulcahy, que lo relaciona más con la crisis de la Religión Católica en los Países Bajos³⁰. En 1600 formaba parte de la decoración pictórica del Alcázar Real, y en 1636 se hallaba ubicado en el cuarto bajo de verano; en 1661, tras la muerte de Velázquez, se menciona en su taller, desde donde viajaría a El Escorial³¹.

La representación sacralizada de El Greco

Tras las recreaciones mitológicas y alegóricas -humanistas en definitiva- de Cambiaso y Tiziano, el lienzo de El Greco que vamos a analizar a continuación supone la sacralización de la batalla en el ámbito de la corte de Felipe II. Y es lógico que corresponda a este pintor esta labor, dado su propio itinerario vital ya mencionado, que le hace residir en las ciudades más implicadas en la guerra naval contra el Turco en el siglo XVI, y que quizá le permitió contemplar las pinturas leparentinas romanas y venecianas, y los grabados que las reprodujeron, que transformaron la batalla en un enfrentamiento entre el Cielo y el Infierno, entre ángeles y demonios, glorificado por la presencia de Dios, la Virgen María, santos y santas y la corte celestial. Doménikos Theotokópoulos había nacido en Candía, capital de la isla de Creta, en 1540 o 1541, cuando ésta aún era una isla integrada en el imperio marítimo de la República de Venecia, aunque ya amenazada por los turcos. Con veinticuatro años se trasladó a la capital de la Serenísima, donde residió entre 1567 y 1570: allí conoció y frecuentó a Tiziano, admiró a Tintoretto y contempló

27 Sobre esta pintura de Tiziano véase el temprano estudio de Rudolf Wittkower, "Titian's allegory of "Religion succoured by Spain", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1939-1940, pp. 138-141, y el clarificador análisis de Panofsky sobre las tres versiones pintadas que sigo fielmente: PANOFSKY, E., *Tiziano...*, pp. 183-186.

28 FALOMIR FAUS, M., "Tiziano...", op. cit., p. 160.

29 MARTÍNEZ CUESTA, J. en *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*, Sociedad Estatal para los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 520.

30 MULCAHY, R., "Celebrar o no celebrar...", op. cit., p. 5.

31 BASSEGODA, B., *El Escorial como museo...*, op. cit., pp. 177 y 178.

la obra de Veronese³², y en la ciudad de los canales compartió la angustia colectiva de la sociedad provocada por la imparable expansión turca, y la amenaza constante que esta suponía sobre Creta y su familia -aunque finalmente la isla resistiría un siglo más-, hasta la guerra de 1645-1669. A continuación residió en el palacio del cardenal Farnese en Roma desde 1570 a 1572, tiempo en el que descubrió a Miguel Ángel y Vasari, y es precisamente aquí donde conoció el resultado de la batalla de Lepanto, y pudo contemplar los festejos y las primeras representaciones artísticas que generó la batalla. Tras ser expulsado del servicio del cardenal y un periodo en la *Accademia di San Luca* como pintor, nos queda la duda actualmente de si volvió a Venecia entre 1573 y 1574, o incluso en 1575³³, donde, de hacerlo, podría haber contemplado recreaciones de la victoria de mano de los pintores venecianos a los que tanto admiraba. En cualquier caso, y tras empaparse de la euforia lepantina que como cretense debió de celebrar como el que más, se trasladó ya a Castilla, donde llegó en la primavera de 1577 a través del puerto de Cartagena. En junio de ese año se hallaba en Madrid, y en agosto se instalaba ya en Toledo para realizar los tres retablos de Santo Domingo el Antiguo. En 1579 recibió el encargo real del óleo sobre lienzo *El martirio de san Mauricio* (1580-1582, Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), que como es sabido no gustó a Felipe II.

El lienzo que nos interesa fue pintado por El Greco entre 1579 y 1582, es decir, recién llegado el Doménikos a España y estando aún reciente el recuerdo de la batalla, y se ha conocido este último siglo y medio con diversos nombres: *Sueño de Felipe II* -desde 1857-, *La Adoración del Nombre de Jesús* -desde 1926-, o la *Alegoría de la Liga Santa* -desde 1939- [fig. 5]³⁴. Sus distintas denominaciones ya indican algunas de las variadas interpretaciones que se han hecho de él. Existe una primera versión, un óleo sobre tabla datado hacia el año 1579 y de tan solo 58 x 34 cm (Londres, National Gallery), que es en realidad una simplificación del lienzo que ejecutará los años siguientes (140 x 110 cm), y sin apenas diferencias iconográficas.

La composición se divide en dos zonas superpuestas e intercomunicadas por los rayos de luz y las miradas de los personajes de la sección inferior. En la parte superior advertimos un rompimiento de gloria, y entre nubes y ángeles se manifiesta el anagrama del nombre de Jesús. En la parte inferior una multitud arrodillada,

32 Fernando Marías se resiste a calificarlo de discípulo de Tiziano en su último estudio publicado sobre este pintor: MARÍAS, F. “El Griego entre la invención y la historia”, en F. Marías (dir.), *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Madrid, Ediciones El Viso, 2014, p. 25.

33 HADJINICOLAOU, N., “De hecho, es un profeta de la Modernidad”, en F. Marías (dir.), *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Madrid, Ediciones El Viso, 2014, p. 105.

34 Fechas de denominación establecidas por Fernando Marías en MARÍAS, F. (dir.), *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Madrid, Ediciones El Viso, 2014, p. 187.



FIGURA 5
El Greco, *Allegoría de la Liga Santa*, 1579-1582, Real Monasterio de El Escorial,
Patrimonio Nacional

encabezada por el rey de España, el Papa y el Dux, contempla la visión. Tras ellos se descubren en medio de un paisaje flamígero las puertas del Purgatorio, y en primer término a la derecha la boca del Leviatán -las fauces del infierno- devorando a los condenados -infieles y herejes-. Los tres gobernantes recuerdan en su actitud humillada la composición del grabado de Andrea Marelli realizado en 1572. La influencia de la *Gloria* de Tiziano mencionada anteriormente en esta pintura de El Greco es evidente, como ya se ha destacado³⁵. Se ha querido ver también en el lienzo de El Greco a los cardenales Antoine de Granvelle y Francisco Pacheco, y a los generales Marcantonio Colonna y Juan de Austria.

Hace ya mucho tiempo que Anthony Blunt reconoció la pintura como una alegoría de la Liga Santa, puesto que en ella aparecen Felipe II, el Dux de Venecia Alvise Mocenigo y el pontífice Pío V³⁶. Junto a ellos se ha identificado la figura juvenil y medio desnuda armada con espada como un retrato del almirante Don Juan de Austria, lo que de ser cierto confirmaría efectivamente que nos encontramos ante otra pintura leparentina. Don Juan sostiene una gran espada que Rosemarie Mulcahy ha relacionado con agudeza con la espada pontificia que el Papa otorgaba a los príncipes cristianos que se distinguían por su defensa de la Fe³⁷, la espada de Don Juan se conserva actualmente en el Museo Naval de Madrid³⁸. Sin embargo, y por más que la presencia de los líderes de la Cristiandad en el Mediterráneo así lo apunten, no hay acuerdo absoluto con esta interpretación leparentina de la pintura. Fernando Marías, que propone una lectura exclusivamente teológica, descarta la relación con Lepanto pues no hay pruebas documentales de que la pintura fuera realizada para la tumba del almirante en el panteón de El Escorial -como se ha repetido en ocasiones-, no hay referencias directas a la batalla ni a los turcos, y solo a Felipe II es posible identificarlo con seguridad. Marías propone como fuentes visuales el grabado sobre el *Juicio Universal* del veronés Giovanni Battista Fontana (1565-1578) y el *Infierno* de Domenico Campagnola y Luca Bertelli³⁹.

Analicemos el contexto histórico en el que El Greco realiza la pintura. El conflicto dinástico y político que subyacía en la pintura anteriormente vista de Tiziano ya no existe cuando El Greco llega a España. Por lo tanto, este lienzo se integraría ya en la corriente exaltadora de la gesta de Lepanto iniciada con el nacimiento del príncipe. De ser cierto que fue pintado -aunque hoy por hoy no puede probarse para ser colocado en la tumba de Don Juan de Austria -cuyos restos se trasladaron

35 FINALDI, G., "La Gloria de Tiziano", JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA et al., *Tiziano y el legado veneciano*, Galaxia Guttenberg y Círculo de Lectores, 2005, p. 124.

36 BLUNT, A., "El Greco's "Dream of Philip II": an allegory of the Holy League", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1939, tomo III, pp. 58-69.

37 MULCAHY, R., "Celebrar o no celebrar...", op. cit., p. 8.

38 Número de inventario 103.

39 MARIÁS, F. (dir.), *El griego de Toledo...*, op. cit., p. 190.

al Escorial en 1578-, la presencia del hermanastro del monarca en el lienzo quedaría justificada, y explicaría el hecho de que se representase a la Liga Santa incluso unos años después de que ésta se disolviese, a modo de reconstrucción histórica. También se ha dicho que podría ser un lienzo realizado por El Greco como carta de presentación ante el monarca, pues deseaba introducirse en el círculo cortesano y obtener una comisión real, aunque de ser así es obvio que no tuvo el resultado que pretendía⁴⁰. Rosemarie Mulcahy recuerda sin embargo que esta pintura no fue registrada en vida de Felipe II, y es mencionada por primera vez por Francisco de los Santos en su *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial* (Madrid, 1657), situándola efectivamente en la capilla del Panteón Real⁴¹. Posteriormente Norberto Caino en su *Lettere d'un viaggiatore italiano a un suo amico* (Lucca, hacia 1759-1761), lo contempla en la capilla del Patrocinio y Andrés Jiménez en su *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* (Madrid, 1764) en la celda alta del prior⁴².

Fernando Marías destaca como he dicho el carácter teológico de esta composición frente a un significado político, ya que considera que la presencia del Papa y del Dux -de tratarse efectivamente de ellos-, estaría motivada tan sólo como representación de los poderes terrenales. De este modo, el verdadero protagonista del cuadro sería Felipe II, que estaría esperando el Juicio Final -eminentemente glorioso-. Y esto explicaría los nombres que en el siglo XVII recibió el cuadro en los inventarios: *Felipe II en la Gloria*, *Visión que tuvo Felipe II* o más popularmente *La Gloria de Felipe II*. También resulta interesante la representación en el lienzo del Purgatorio, como imagen de la penitencia que es propia de la teología contrarreformista, y de la que Felipe II era su máximo valedor político. Y hay que convenir que la inclusión de un retrato del monarca en una pintura teológica no es excepcional en la obra de El Greco: *El entierro del Conde de Orgaz* (Iglesia de Santo Tomé, Toledo), pintado entre 1586 y 1588, incorpora la figura de Felipe II en la corte celestial que contempla extasiada la *Deesis* central del lienzo. En la pintura de El Escorial, el monarca aparece arrodillado, como ya lo pintó Tiziano junto a sus padres adorando la Trinidad en el mencionado lienzo *La Gloria* realizado veinte años antes, o como lo esculpirá veinte años después Pompeo Leoni en el templo del Monasterio⁴³.

40 MARÍAS, F., *El Greco: biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997, p. 126.

41 DE LOS SANTOS, F., *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, 1657, fol. 142 de la edición moderna de 1984. MULCAHY, R., "Celebrar o no celebrar...", op. cit., p. 7.

42 BASSEGODA, B., *El Escorial como museo...*, op. cit., pp. 153 y 154.

43 Sobre los reyes arrodillados véase MÍNGUEZ, V., "La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes del poder y el poder de las imágenes", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* (El Colegio de Michoacán), 77, 1999, pp. 123-148.

Personalmente interpreto que nos encontramos ante un cuadro teológico-político, concebido desde la óptica jesuítica. Creo que la originalidad de la composición reside en unir los retratos de los líderes de la Liga Santa y la alusión a Lepanto con un juicio universal presidido por el nombre de Jesús. Es evidente que el clima espiritual de la España contrarreformista y la influencia de poderosa Compañía de Jesús están detrás de estos elementos que muestra El Greco en su pintura. La importancia que adquirió el Sacramento de la Penitencia tras el concilio de Trento se manifiesta no solo en la alusión al Purgatorio sino, sobre todo, en la multitud arrodillada, mientras que la orden jesuítica -que se implicó muy activamente en la campaña de Lepanto promoviendo la candidatura de Don Juan de Austria como almirante de la flota cristiana- está presente a través del anagrama del nombre de Jesús. Precisamente este anagrama es una de las claves del lienzo, pues la pintura parece inspirarse en un texto del apóstol San Pablo, según propuso ya en 1657 el propio prior del Escorial, Fray Francisco de los Santos, “para que al nombre de Jesús toda rodilla se doble en los cielos, en la tierra y en los abismos” (*Flp*, 2, 10)⁴⁴. Ciertamente, el papel que desempeñó la Compañía en la formación de la Liga Santa fue crucial, actuando de mediadora entre Felipe II y Pío V para consensuar el almirante cristiano, y no es casual que los jesuitas fueran embarcados en las galeras españolas, mientras que los capuchinos viajaban en las papales, y franciscanos y dominicos en las genovesas: “el protagonismo de los jesuitas fue muy marcado, no sólo por ser la única orden diseminada por todas las escuadras, sino porque los principales mandos dispusieron de capellanes de la Compañía: Martín Bencingucci con Barbarigo, Cristóbal Rodríguez con Juan de Austria y Juan de Montoya con Andrea Doria”, explica Manuel Rivero, uno de los historiadores que más recientemente y con más rigor han analizado la batalla⁴⁵.

Nos encontramos por lo tanto ante la representación visual del mundo tras la victoria de la flota cristiana en Lepanto, contemplada a través de mirada de una monarquía contrarreformista predestinada a constituir un imperio universal y cristiano, un planeta católico cuyos tiempos concluirán el día en que la humanidad deba personarse ante el juicio final, donde se premiará a aquellos que participen de esta teología política, y se castigará con penas atroces a los que la rechacen⁴⁶. Esta fabricación icónica del imperio católico español pintada por El Greco no es tanto una invención de este pintor como una representación de una visión que impregna a la sociedad española tras el concilio de Trento y la batalla de Lepanto. Una idea

44 MARTÍNEZ CUESTA, J. en *Felipe II...*, op. cit., pp. 519 y 520.

45 RIVERO RODRÍGUEZ, M., *La batalla de Lepanto. Cruzada, guerra santa e identidad confesional*, Madrid, Sílex, 2008, pp. 139 y 140.

46 Sobre el concepto del Planeta Católico véase R. DE LA FLOR, F., “Planeta católico”, en R. Mújica (ed.), *Barroco Peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2002, pp. 1-25.

que pervivirá a lo largo de todo el imperio, hasta el reinado del agonizante Carlos II a finales del siglo XVII cuando se extingue la dinastía que hizo de la defensa del catolicismo su razón de ser, como pone de manifiesto una tardía estampa grabada por Nicolo Billy para la crónica que Fray Gaspar de San Agustín escribió narrando la incorporación de las lejanas islas Filipinas al imperio español, *Conquista de las Islas Philipinas: La temporal por las armas del señor Don Phelipe Segundo el Prudente; y la espiritual, por los religiosos del Orden de Nuestro Padre San Agustín: Fundación, y progressos de su provincia del Santissimo Nombre de Jesús* (Madrid, 1698), en la que contemplamos de nuevo a Felipe II al frente de sus soldados y acompañado del conquistador Miguel López de Legazpi, y de San Agustín caminando por un mapa del archipiélago; más allá de las costas chinas un Sol emerge en el horizonte mientras que en el cielo se separan las nubes y un segundo Sol con el anagrama del nombre de Jesús lo ilumina todo⁴⁷.

Finalmente, quiero concluir este breve estudio reiterando una obviedad, ya mencionada, que sin embargo subestimamos cuando nos aproximamos a esta pintura: Doménico Theotokópoulos era griego, un cretense que abandonó sus tierras y a su familia entre otras razones huyendo de la previsible invasión turca, y que desde Venecia y Roma, y luego desde Toledo, siguió con lógico interés la guerra del Mediterráneo contra el imperio otomano. Se ha valorado poco la implicación griega en Lepanto, y, sin embargo, I.K. Hassiotis ya puso de relieve hace algunos años como muchos griegos procedentes de Corfú, Zante y Creta combatieron en la flota de la Santa Liga como comandantes y marineros -también hubo muchos marineros y remeros griegos en la flota turca reclutados forzadamente-, y lo más importante, cómo las comunidades griegas bajo dominio turco, las instaladas en posesiones geográficas de la República de Venecia y los griegos de la diáspora celebraron como pudieron el triunfo de la flota cristiana, produciendo representaciones artísticas conmemorativas en dibujos e iconos. Y Theotokópoulos no fue el único griego que realizó pinturas leplantinas para los vencedores: recordemos los frescos de Antonio Vasilakis (1556-1629) -nacido en la isla de Milos y conocido también como Antonio Vassilacchi o L'Aliense- para el palacio Ducal de Venecia⁴⁸. Ante una victoria que la Cristiandad esperaba anhelante desde la caída de Constantinopla, El Greco, como todos sus compatriotas, no pudo permanecer indiferente e hizo para celebrarla lo mejor que sabía hacer: pintar un cuadro.

47 *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, pp. 155-156.

48 HASSIOTIS, I.K., "Hacia una re-evaluación de Lepanto", en A. Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, tomo I, pp. 40-42.

UNA NUEVA PROPUESTA CATALOGRÁFICA PARA LA PRODUCCIÓN SERIADA DEL GRECO: PRINCIPIOS TEÓRICOS PARA UN NUEVO CATÁLOGO RAZONADO

JOSÉ REDONDO CUESTA
Universidad Castilla-La Mancha

El Greco tuvo lo que denominaríamos, en nuestro mundo contemporáneo, un éxito de masas “sin precedentes” (utilizando una expresión muy mediática de nuestro siglo XXI) en el mercado artístico español. Es cierto que al pintor se le cerraron las puertas de los dos más importantes y prestigiosos comitentes de la España de la época: el monarca y la Catedral más rica de Europa. Sin embargo, el artista, como sagaz empresario que fue, supo convertir la dificultad en virtud consiguiendo elaborar y ofrecer al mercado un producto artístico impactante y directo que triunfó rotundamente en todo el mercado nacional. Incluso, si analizamos la documentación, podemos intuir que el pintor debió proyectar mayores ambiciones empresariales teniendo la intención de extender su clientela al nuevo mundo como lo corroboran documentos de los años 1588 y 1597 por los cuales sabemos que el Greco envió pinturas a Sevilla seguramente con la intención de iniciar una vía comercial con las Américas¹. Parece ser que este salto comercial al nuevo mundo se frustró, desconocemos los motivos, porque la documentación no refleja nuevos envíos de obra a Sevilla y tampoco se han localizado obras del Greco, o de su taller, formando parte de las series pictóricas de las iglesias y conventos de los

1 ÁLVAREZ LOPERA, J.: *El Greco: Estudio y catálogo. Fuentes y bibliografía*, vol. 1, Fundación de Apoyo al Arte hispánico, Madrid, 2005, p. 151 (1 de julio de 1588) y p. 165 (24 de mayo de 1597)

países americanos (como si ha ocurrido con pintores como Zurbarán). Este éxito arrollador del pintor se debió a su portentosa inventiva de crear un producto artístico novedoso. El producto artístico estrella de la fábrica Greco fue la rica y variada representación de santos orantes, extáticos y penitenciales destinados al ámbito de una devoción privada desarrollada en escenarios recoletos como la clausura de los conventos y los oratorios privados de aristócratas, burgueses y altos funcionarios. Para valorar lo fresco y novedoso del producto que ofrecía el Greco basta comparar sus obras con las de su principal rival en este mismo “target” comercial: los santos de Luis de Morales, el Divino. Cronológicamente hablando Morales (muere alrededor de 1587)² pertenece a una generación anterior al Greco, pero sus modelos devocionales coexisten y rivalizarán con los del Greco en la España de la Contrarreforma. Por supuesto que hay una diferencia de técnica y calidad artística muy señaladas entre el Greco y Morales, siendo el primero muy superior al segundo. Morales es un pintor cuya técnica es heredera de la tradición flamenca cultivando una pintura (sobre un soporte ya anticuado como era la tabla) muy dibujística, de colores esmaltados y con poca gradación cromática. El Greco es un pintor veneciano que empleará como principal recurso expresivo la mancha de color utilizada mediante veladuras por transparencias consiguiendo una riquísima gradación cromática y una extraordinaria luminosidad. Dejando de lado los aspectos meramente artísticos, también hubo una importante diferencia en cuanto al concepto religioso que representaban ambos productos. En los santos de Morales [fig.1] siempre hay un transfondo de tragedia irremediable, de dolor insufrible, de desesperanza absoluta, de Hijos de Dios que parecen que van a quedar fuera irremediadamente del misterio universal de la Redención. De ahí, esos rostros sufrientes y llenos de pathos. Ceballos³ ha explicado que esta exacerbada religiosidad de la pintura de Morales (que cae frecuentemente en la crispación e incluso en la morbosidad gratuita) se debería al mundo espiritual cultivado por sus principales comitentes: los obispos pacenses Cristóbal Rojas y san Juan de Ribera. Estos prelados habrían basado su religiosidad en tres pilares: las figuras de san Juan de Ávila y fray Luis de Granada y, por otro lado, una institución como la Compañía de Jesús. San Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios Espirituales* pedía al ejercitante que “considerase lo que Christo nuestro Señor padescer en la humanidad o quiere padescer según el paso que se contempla, y aquí comenzar con mucha fuerza y esforzarme a doler, tristar y llorar”⁴. La Inquisición acusó injustamente a los jesuitas, a San Juan de

2 MARCOS ÁLVAREZ, F.: “Nuevos apuntes sobre Luis de Morales”, *Revista de Estudios Extremeños*, 2002, vol. 58, nº 2, p. 670

3 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “El mundo espiritual del pintor Luis de Morales. En el IV Centenario de su muerte”, en *Goya*, Madrid, 1987, nº 196, pp. 194-203

4 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: op. cit., pp. 198,199



FIGURA 1
San Jerónimo penitente
Luis de Morales. Dublin, National Gallery



FIGURA 2
Santo Domingo penitente Arango
El Greco. Madrid, Colección Plácido Arango

Ávila, a fray Luis de Granada y a los obispos Rojas y Ribera de haber alentado con esta intensa espiritualidad el nacimiento en Extremadura del fenómeno herético alumbradista. El alumbradismo extremeño, llevando a la exageración los principios ignacianos (como siempre ocurre cuando la alta cultura se hace popular) defenderá como signo de estar en posesión de la gracia divina experimentar en el cuerpo (en los momentos de oración) temblores, dolores e incluso desmayos. El fenómeno populista del alumbradismo sería condenado por la Inquisición en el proceso de Llerena de 1576. Con la descripción de este contexto religioso extremeño se explica mejor la pintura de Morales (por supuesto, esto no quiere decir que el pintor fuera un adepto del alumbradismo). Por otro lado, este rigor religioso fue característico de toda la Contrarreforma española.

Frente a este sentimiento trágico del pacense, el Greco apostó por una imagen religiosa muy distinta basada en la contención y la serenidad de la que emana un altísimo grado de espiritualidad [fig. 2]. Una espiritualidad verdadera vivida internamente, sin excesos y exageraciones superfluas, una espiritualidad intelectualizada. Reduciendo al mínimo los recursos compositivos y también los recursos

formales de la escena (algo que también realiza Morales) logra una intensidad espiritual y una interactividad con el fiel pocas veces vista en el arte cristiano. El artista representará tanto los momentos de comunicación con el Altísimo como los actos penitenciales de manera serena, autocontrolada e introvertida. Se establece un diálogo quedo y silente entre el santo y Dios ante el cual el fiel (el espectador) que lo contempla se siente reconfortado y participativo. La técnica pictórica del Greco es refinada y exquisita, su espiritualidad también lo será. Los rostros de sus santos se muestran serenos ante la presencia de la divinidad, no hay gestos sobreactuados, todo es contención y calma. A veces, rompe esta contención un recurso formal, este sí teatral, como es la representación de los ojos vidriosos, esos ojos a punto de empezar a llorar (recurso grequiano por excelencia tomado de Venecia y conseguido mediante la inserción sobre el glóbulo ocular de una pequeña pincelada vertical de pigmento blanco). Pero incluso en estos momentos de intensidad emocional, prefiere el momento inmediatamente anterior a la desesperanza máxima, antes de que se desate sobre las mejillas el torrente de lágrimas propio de los momentos de zozobra y hundimiento total. Los ojos vidriosos son un recurso ingenioso y fácil que impacta al espectador y logra su conmiseración.

El recurso a lo trágico y teatral es siempre más fácil de vender que lo silente y contenido, sin embargo, por la enorme cantidad de réplicas y copias que se realizaron de las creaciones del Greco, sin duda alguna, nuestro artista fue un digno rival para los productos que salían del taller del pacense. Todavía no tenemos datos suficientes para precisar esta “guerra” comercial. Un prelado prototipo del periodo de la Contrarreforma como fue el Patriarca san Juan de Ribera, arzobispo de Valencia (1569-1611), poseyó en su colección artística tanto obras de Morales (había sido obispo de Badajoz y protector del pintor) como obras del cretense. No podemos precisar el grado de interés que tuvo el patriarca Ribera por nuestro artista. Las pinturas del Greco llegaron a Valencia fundamentalmente por relaciones familiares del prelado. La hermana de san Juan de Ribera, Catalina de Ribera, residía en Toledo por haberse casado con Pedro Barroso de Ribera, primer marqués de Malpica.

El enorme éxito comercial de estas series de santos, que antaño tanta nombradía dio al pintor, ha terminado, paradójicamente, convirtiéndose (en una especie de bumerang histórico de retorno) en el mayor enemigo que hoy tiene el Greco para que el mundo contemporáneo realice una correcta lectura de su pintura. Estas obras devocionales tuvieron tanto éxito (el caso paradigmático sería el archiconocido tema de *San Francisco con el hermano León*) que continuaron siendo elaboradas una vez fallecido el maestro (1614), cuando Jorge Manuel pasó a dirigir el taller familiar y también fueron copiadas durante el periodo barroco. Es lo que podríamos llamar productos *post-Greco* (permitáseme el neologismo). El taller del Greco, el taller post-Greco y las copias de época lo único que hicieron fue ir degradando y



FIGURA 3

Magdalena penitente

Taller del Greco (producto post-Greco). Madrid, Colección Plácido Arango

adulterando cada vez más este producto tan comercial, no solo en el aspecto de la calidad artística (quedando abandonada la técnica laboriosa y exquisita del maestro por una elaboración mecánica y rápida) sino también el concepto religioso original de la casa, olvidando esa religiosidad serena y sincera, para terminar desembocando en una espiritualidad esquizofrénica y nerviosa poblada por figuras crispadas (donde todo se mueve, se agita y resulta pasmódico y estridente, especialmente las vestimentas) convirtiéndose en una religiosidad hueca y vacía, auténtica caricatura de la original. Estas figuras crispadas nada tienen que ver con la calma y concentración espiritual que emanan de las figuras de santos del maestro. Creo que en este periodo *post-Greco* deberían situarse pinturas como la Magdalena penitente de la Colección Arango [fig. 3], el *San Francisco meditando de rodillas* del Hospital Tavera, etc. Pinturas por completo ajenas a la serenidad con la que el Greco concibe el Sacramento penitencial. Estas obras post-greco son también, por supuesto, ajenas a la técnica pictórica del maestro.

En la historia del arte siempre ha habido, lo que podríamos llamar, “mantras” bibliográficos, que debieran ser discutibles por los expertos pero que con la inercia propia del paso de los años y la sucesión de las generaciones de críticos han terminado convirtiéndose, a fuerza de repetirse, en verdades sacrosantas.

Desde los inicios de los estudios científicos sobre el pintor se viene señalando la existencia de varias versiones autógrafas para una misma serie temática (a veces hasta siete pinturas llegan a considerarse autógrafas, caso de la serie del *San Pedro en lágrimas*). En anteriores estudios ya hemos intentado demostrar que esto no era así, indicando el *modus operandi* que utilizaba el Greco en su producción seriada⁵. Analizada la obra que nos ha llegado (con alguna contadísima excepción) se puede detectar un mismo método de trabajo: la existencia en cada una de las series temáticas, de una única versión enteramente autógrafa y, partiendo de ese modelo realizado por el maestro (al que llamamos cabeza de serie) el taller replicaba la composición, con escasa intervención del maestro. Por ello se aprecia una diferencia tan abismal de calidad entre la versión autógrafa y el resto de la serie. Ya hemos tratado en otro estudio los aspectos formales que delatarían la intervención del taller en estas réplicas⁶. Simplificando serían dos los aspectos formales que indicarían la presencia de los discípulos: la construcción incoherente de los volúmenes y las formas anatómicas y textiles y la falta de luminosidad cromática (empleando colores apagados, como si estuvieran “sucios”) por estar realizados con empastes y no con la técnica de transparencia por veladuras del maestro. A veces la colaboración en una misma obra entre el Greco y el taller resulta, bajo nuestra perspectiva actual, paradójica. Tenemos ejemplos claros de obras surgidas de la colaboración del maestro y su taller. En este sentido, me gustaría traer a colación el *Crucificado* de la Fundación Banco Santander. Como indica Rafael Alonso⁷, en la ficha catalográfica on-line de la Fundación Santander, esta obra es una colaboración clara entre el Greco y el taller. A priori, pensaríamos que la intervención del maestro se debiera concentrar en la parte principal de la escena (figura de Cristo) y que se dejaría al taller la elaboración de la parte secundaria de la composición como es el paisaje (secundaria desde el punto de vista iconográfico porque desde el punto de vista compositivo, el paisaje, en los *Crucificados* del Greco tiene igual o más protagonismo que la figura cristológica). Sin embargo, aquí la colaboración

5 REDONDO CUESTA, J.: “Domenikos Theotokopoulos, llamado El Greco. Estado de la cuestión” en *Domenikos Theotokopoulos El Greco 1900*, Museo del Palacio de Bellas Artes de México, 2009, pp. 74-77

6 REDONDO CUESTA, J.: “Una propuesta sobre los “originales” del taller del Greco”, *Ars Magazine*, nº 22, Madrid, abril-junio, 2014

7 http://www.fundacionbancosantander.com/obras_maestras/#/es/zoom/2

fue justo a la inversa, el Greco realizó el paisaje de la ciudad de Toledo y dejó a algún discípulo del taller la elaboración de la figura de Cristo.

Creo que, generalizando, en las largas series hagiográficas (*San Franciscos, San Pedros penitentes, Magdalenas penitentes...*) el Greco, como tal, intervino poco. Si las analizamos, en cada una de ellas, se detectan pocas versiones que sean el resultado de la colaboración entre el maestro y el taller. Muchas de las réplicas fueron realizadas solo por los ayudantes. Creo que, teniendo muy presentes estos fundamentos, se debería iniciar la tarea más apremiante que tenemos en el ámbito de los estudios grequianos: elaborar un nuevo catálogo razonado. El catálogo razonado del Greco, todavía vigente, es el que publicó el historiador norteamericano Harold E. Wethey en 1962, este recopilatorio hace tiempo que quedó obsoleto. La primera tarea, para elaborar el nuevo catálogo razonado que necesita el pintor, debería consistir en identificar en cada serie temática la versión enteramente autógrafa que la habría iniciado. A la pintura del Greco le debe suceder lo mismo que al resto de los grandes maestros del arte clásico (Rafael, Velázquez, Rembrandt...): la drástica reducción de la producción autógrafa.

Como se sabe el Greco realizó varias versiones de una misma temática (*Éxtasis de San Francisco, Estigmatización de San Francisco, Santo Domingo penitente, etc.*) lo que siempre ha complicado su sistematización crítica. Para clasificar estas producciones homónimas Wethey ideó un sistema basado en dos clases de tipos nominativos: numéricos y topográficos (el lugar donde se conservaba una de las versiones). Así habló de la *Estigmatización de San Francisco Tipo III o Tipo Escorial, del San Francisco en éxtasis Tipo III o Tipo Pau o de la Mater Dolorosa Tipo I y Mater Dolorosa Tipo II, etc.* Creo que ha llegado el momento de revisar este sistema clasificatorio ideado por Wethey y, teniendo en cuenta el *modus operandi* del taller ya descrito, introducir un nuevo criterio nominativo que nos ayudará enormemente a la comprensión de las seriaciones: se trata de nominar a las series homónimas con el nombre del museo o colección privada donde se conserve la versión autógrafa que la habría iniciado. Así, hablaremos de la serie de *San Francisco en éxtasis Tipo Torelló* (por la colección barcelonesa donde se conserva la pintura autógrafa, que llamaremos por ello, *San Francisco en éxtasis Torelló*) o la serie de la *Estigmatización de San Francisco Tipo Abelló* (cabeza de serie en la colección homónima: *Estigmatización de San Francisco Abelló*) etc. Es cierto que esta nomenclatura que propongo quedará obsoleta dentro de pocos años (las colecciones privadas pasan frente al carácter permanente de las colecciones museísticas) pero me parece más importante que, en estas largas series repetidas de santos, siempre tengamos presente el original del maestro para poder valorar correctamente la calidad de las réplicas surgidas a partir de este. En el caso de que no se haya conservado la versión cabeza de serie convendría mantener, por estar ya consolidadas,

las tipologías nominativas acuñadas por Wethey (*San Francisco Tipo Escorial*, *San Francisco Tipo Pau* etc.). Pero también considero que, en caso de aparición de la versión autógrafa (como ha pasado recientemente con el *San Francisco* que fue de la colección Blanco Soler), se debería rebautizar esta tipología con el nombre de la colección o museo donde haya aparecido esta. Wethey denominó al *San Francisco*, ex Blanco Soler, como *San Francisco en éxtasis Tipo II⁸*. Siguiendo la nueva terminología, propongo para esta última pintura la denominación de *San Francisco en éxtasis Lladó* [por pertenecer actualmente a la colección José Lladó de Madrid] que dará lugar a una nueva serie tipológica: *San Francisco en éxtasis Tipo Lladó*.

En este artículo nos proponemos diseccionar algunas de las series hagiográficas del Greco aplicando el *modus operandi* del taller indicado, tratando de sentar las bases teóricas para comenzar a deslindar la obra del maestro respecto a la de sus ayudantes:

San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte:

-*Tipo Monforte* (cabeza de serie conservada en el Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos, Lugo)

-*Tipo Ottawa* (¿cabeza de serie en la National Gallery de Ottawa?)

Tenemos que empezar por la escena hagiográfica, por excelencia, salida de los pinceles del Greco: *San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte*⁹ [fig. 4].

El Greco creó aquí una de las escenas más impactantes y originales de toda la historia del arte. Pocas composiciones como esta alcanzan el grado de intensidad espiritual y consiguen, el acercamiento a lo trascendental, que supone profundizar en los misterios del alma humana. Por ello Zurbarán debió admirar profundamente los monjes del Greco. Paradójicamente esta escena hoy apenas la valoramos. El motivo es muy claro: su sobreexplotación masiva en el siglo XVII le llevó a un proceso de máxima degradación. Se podría aplicar a esta escena la célebre frase de morir de éxito. Por un lado el sistema de seriación del taller grequiano y, por otro lado, el hecho de que la composición se siguiera fabricando tras la muerte del pintor, terminó en una de las mayores degeneraciones artísticas que podemos encontrar en la historia del arte, caricaturizando la composición y eclipsando la calidad sublime del original creado por el maestro. Un dato de época que nos habla

8 WETHEY, H.E.: op. cit., vol. 2, p. 129

9 En el inventario de bienes realizado a la muerte del Greco en 1614 a las pinturas con esta temática se les describe de la siguiente forma: “Un S.fran.co con el compañero de espaldas”, San Román, Francisco de Borja: *El Greco en Toledo. Vida y obra de Domenico Theotocópuli*, ed. 1982, ed. Zocodover, Toledo, p. 206, fol. 2º



FIGURA 4

*San Francisco y el hermano León
meditando sobre la muerte*

El Greco. Lugo, Fundación Nuestra Señora
de la Antigua



FIGURA 5

Detalle

de la fama alcanzada por el pintor, ya en su tiempo por la invención de esta escena, lo obtenemos analizando el listado de pinturas que había reunido el Patriarca san Juan de Ribera en Valencia, colección que fue inventariada a la muerte del prelado en 1611. El inventario recogía los 321 cuadros que el religioso dejaba a su fundación seminario en la ciudad levantina, hoy conocida popularmente como Colegio del Patriarca. En los asientos del inventario se describen los temas de las obras, las características físicas de los marcos y, a veces, las dimensiones. En ninguno de los bienes los redactores del mismo precisaron la autoría de las obras, salvo cuando llegaron al *San Francisco con el hermano León* (que colgaba en la casa de recreo que el arzobispo tenía en el camino de Alboraya “en el aposento...de los rasos que tiene dos ventanas al jardín”) que sí la conocían y, por ello, la indicaron: “un qua-

dro al olio de Sanct Francisco llamado del griego de quatro palmos de cayda y tres de ancho con una calavera en las manos con el marco de encarnado y oro”¹⁰. La obra se conserva hoy en el Museo del Patriarca. En la colección figuraba otra obra relacionada con el Greco, la *Alegoría de la Orden de los Camaldulenses*¹¹ (Museo del Patriarca, Valencia), los redactores describieron la temática pero, en este caso, desconocían el autor¹².

Uno de esos “mantras” bibliográficos más repetidos en los estudios grequianos es, precisamente, el relativo a la valoración crítica de la serie *San Francisco con el hermano León*. La bibliografía viene repitiendo, desde hace más de medio siglo, que la mejor versión del tema es la conservada en la National Gallery de Ottawa. Como en otros aspectos relativos a la valoración de la pintura del Greco, fue Wethey el primero en construir el entramado crítico que da primacía a la versión canadiense. Sin embargo, probablemente la única versión enteramente autógrafa que nos ha llegado de esta serie franciscana sea la pintura conservada en Monforte de Lemos que es, sin duda alguna, la cabeza de serie realizada por el maestro y la pintura que inició dicha temática. De la larga serie de réplicas de este tema (la más numerosa del pintor) Wethey¹³ reconoció únicamente dos versiones autógrafas: la de la National Gallery de Ottawa y, una segunda versión, que en 1961 se encontraba depositada en el Kunstmuseum de Berna¹⁴. En 1982 William B. Jordan consideraba la versión de Ottawa como “la mejor y la mejor conservada”¹⁵. Este juicio permaneció en la bibliografía hasta 1999, año en el que se presentó, restaurada¹⁶, la versión de Monforte en la exposición que el Museo Thyssen dedicó en ese año al pintor. Entonces la pintura monfortina pasó a considerarse también autógrafa. En el catálogo de la muestra la obra aparece todavía fotografiada antes de la restauración (es curioso, pero a día de hoy, en toda la literatura científica sobre el pintor, no hay una reproducción fotográfica de calidad que haga justicia a este auténtico “capolavo-

10 BENITO DOMENECH, F.: *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1980, nº 97, pp. 192 y 272

11 En mi opinión esta pintura del Museo del Patriarca es un producto de taller, aun cuando toda la crítica la viene considerando obra autógrafa. La versión cabeza de serie de esta temática es la pintura conservada en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.

12 “Item un quadro al olio del bosque de la gran camaldula con sant benito y sant Romualdo y un ymno hecho a los dos sanctos en un escudo pintado de colores de seys palmos de cayda y cinco y cinco (sic) de ancho con el marco de oro y colorado” Benito Domenech, F.: op. cit., p. 193

13 WETHEY, H.: *El Greco y su escuela*, vol. 2, p. 137, nº 225

14 Ignoro su paradero actual. En la primera mitad del siglo XX esta pintura había pertenecido, sucesivamente, a las colecciones madrileñas del duque de Frías, de Miguel de Borondo y del marqués de Amurrio.

15 JORDAN, W.B.: *El Greco de Toledo*, 1982, p. 246, nº 38

16 La obra fue restaurada en el Museo del Prado por Rafael Alonso

ro”). En su día, Soehner y Wethey¹⁷ habían catalogado la versión de Monforte como obra de taller o de escuela. Este juicio tan negativo se debía al lamentable estado de conservación que entonces presentaba. En la muestra del Thyssen su ficha catalográfica la realizó el comisario de la misma, el profesor Álvarez Lopera. Éste señaló el carácter autógrafa de la pintura de Monforte, pero siguió considerando la versión de Ottawa como la obra de más calidad por ser, según este autor, una reelaboración autógrafa, perfeccionada con respecto a la de Monforte, que el Greco habría creado a principios del siglo XVII, surgiendo entonces “la versión que podríamos considerar definitiva, y la más repetida por el taller”¹⁸. Según Álvarez Lopera en la pintura de Ottawa la relación espacial entre las figuras de *San Francisco y el hermano León* estaría mejor trabada y también los efectos de claroscuro serían más intensos y estarían mejor conseguidos que en la versión anterior monfortina.

No conozco la pintura de Ottawa (solo a través de fotografía) y ello hace que no me atreva a realizar un juicio estilístico preciso sobre la misma hasta que tenga oportunidad de acceder a ella. En las fotografías parecen detectarse ciertas durezas de factura en la zona de nubes y ambientación escenográfica, así como alguna otra debilidad que, en mi opinión, harían cuestionar su carácter de obra completamente autógrafa. Hasta que no tenga acceso a la pintura no puedo precisar más sobre su calidad. Lo que sí está claro es que la versión de Monforte es una pintura enteramente autógrafa y, sin duda alguna, es la cabeza de serie realizada por el maestro que inició la temática. Para mí, la pintura de Monforte es uno de los ejemplos más impresionantes de calidad pictórica, en toda la obra del artista, debido a los magistrales recursos técnicos empleados, vemos a un artista en auténtico “estado de gracia” [fig. 5]. El resto de versiones que conozco del *San Francisco y el hermano León* palidecen ante esta genialidad y no soportan el cotejo con la pintura de Monforte. Creo que la mayoría de las versiones fueron realizadas por los ayudantes. En mi opinión, conociendo la mecánica del taller, el artista habría creado dos prototipos o cabezas de serie de esta temática. Un prototipo más temprano que la inicia y que es, sin duda alguna, la pintura conservada en Monforte de Lemos. Y, más tarde, habría realizado un segundo prototipo que es el que vemos reflejado en la pintura de Ottawa, y similares, y que fue el que trasladó a la estampa Diego de Astor en los primeros años del siglo XVII. Quedaría pendiente determinar el grado de autografía de la pintura canadiense, y, por lo tanto, si se conserva o no la pintura cabeza de serie de esta segunda versión. Lo extraño en este contexto es que prácticamente todas las réplicas que nos han llegado de esta célebre escena copian la segunda versión que vemos reflejada en la pintura de Ottawa. No sabemos por

17 WETHEY, H.E.: op. cit., vol. II, p. 248, nº X-321

18 ÁLVAREZ LOPERA, J.: *El Greco. Identidad y transformación*, Museo Thyssen, Madrid, 1999, nº 36, p. 377

qué el taller no replicó la primera versión de Monforte. Creo que este hecho tendría fácil explicación. Esta pintura formó parte de la colección artística reunida por uno de los prelados más sobresalientes y cosmopolitas de la España del siglo XVI, con enorme influencia en Roma: el cardenal don Rodrigo de Castro Osorio¹⁹. Castro era hijo de los Condes de Lemos y llegaría a desempeñar importantes cargos, entre otros, el de arzobispo de Sevilla de 1581 a 1600, año de su muerte. La relevante colección de obras de arte que reunió sería donada, según consta en su testamento (redactado en 1598) a su fundación monfortina del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua. En esta donación había dos obras del Greco: el citado *San Francisco con el hermano León y un San Lorenzo*, ambas conservadas todavía in situ. Se da la circunstancia que del *San Lorenzo* (obra también autógrafa) tampoco nos han llegado versiones realizadas por los ayudantes²⁰. En mi opinión, la inexistencia de réplicas realizadas por el taller de las obras autógrafas monfortinas se debería a que debieron ser realizadas en los primeros años de la década de 1580, un periodo en el que el pintor todavía no tendría sistematizado el sistema fabril que ideara avanzada la década²¹. Analizando la larga serie de réplicas que reproducen esta temática tan solo he encontrado una obra que si habría copiado la pintura de Monforte. En el catálogo de Legendre y Hartmann²² de 1937 se recogía un pequeño lienzo (26 x 18 cm), propiedad entonces del Dr. Alejandro Pidal de Madrid (desconozco su actual ubicación) que presenta la particularidad de reproducir la pintura de Monforte con su singular técnica de pinceladas “electrizantes”. Quizás esta pequeña pintura (o una similar) fuera el *ricordo* guardado en el taller. Sea como fuere, estas obras no se replicaron.

En la relación del Greco con el cardenal Rodrigo de Castro hay que ver la presencia, como intermediario, de Luis de Castilla, amigo personal del pintor desde los años de Roma y su valedor más importante en toda su carrera española. Castro

19 ORIVE, A.: “Castro Osorio, Rodrigo”, en Quintín Aldea Vaquero (dir.), *Diccionario de historia eclesiástica de España*, Madrid, 1972-1987, vol. I, pp. 382-384

20 La documentación parece confirmar que no hubo réplicas, ni tampoco reducciones o *ricordi*, del *San Lorenzo* monfortino. En el inventario de 1614 no se menciona ninguna pintura con esta temática. En el inventario de 1621 se recoge una pintura, con el nº 79, descrita como: “Una ymagen con san lorenzo i otros santos” que no se puede identificar con la que estamos estudiando. San Román, F. de Borja: *El Greco en Toledo. Vida y obra de Domenico Theotocopuli*, ed. 1982, ed. Zocodover, p. 365, nº 79

21 La documentación nos informa que el 10 de septiembre de 1585 un Greco, al que todavía se califica como “estante” en la ciudad, alquila tres cuartos en las casas del marqués de Villena, dato inequívoco que indicaría el inicio de la organización de un taller o una mayor complejidad del mismo Álvarez Lopera, J.: *El Greco. Estudio y catálogo*, vol. I, p. 133

22 LEGENDRE, M. y HARTMANN, A.: *Domenico Theotocopuli dit El Greco*, París, 1937, p. 409

y Luis de Castilla eran parientes lejanos²³ y ambos coincidieron “laboralmente” en una misma institución: la Catedral de Cuenca. Castro antes de ser nombrado arzobispo de Sevilla, había desempeñado el cargo de obispo de Cuenca (1578-1581). Luis de Castilla había sido nombrado arcediano de la catedral de Cuenca en 1575, año en el que regresa de Roma²⁴. Se conservan cartas del cardenal Rodrigo de Castro a Felipe II ensalzando la talla intelectual de don Luis²⁵.

El Greco en su producción española alternó dos tendencias cromáticas diferentes (pero igual de complejas ambas): una tendencia sumamente colorista (con variadas y ricas tonalidades cromáticas del más puro estilo veneciano: *Inmaculada Ovale*, pinturas del retablo de *María de Aragón*, *Apostolado* del Museo del Greco, las pinturas de la Capilla de San José de Toledo, etc.) y, otra tendencia, donde va a reducir extraordinariamente la paleta cromática a unos pocos colores, casi se podría hablar de monocromía (siendo el gris anacarado o gris plata el color favorito en este caso). El pintor alcanzará tal dominio en el empleo del color que va a convertir dicha monocromía en una auténtica policromía (el más difícil todavía) debido a la riquísima variedad de matices con los que aplicará esta austera paleta. *El San Francisco* de Monforte sería una de las obras maestras de esta segunda tendencia. Son magistrales sus larguísimas y “bravas” pinceladas de color gris conseguido a partir de mezclar, directamente sobre el lienzo, pinceladas de blanco de plomo con pinceladas de color negro. De fondo, queda la imprimación rojiza que es un elemento más en la construcción pictórica. Estas sueltas y líquidas pinceladas se entrecruzan, una y otra vez, definiendo las luces de la composición y construyendo el volumen textil del hábito y el cuerpo que está debajo. Con esta soberbia elaboración cromática (de aparente espontaneidad pero profunda elaboración) el artista quiere captar la bastez del hábito franciscano, consiguiendo casi que podamos “oír”

23 DE ANDRÉS, G.: “El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla protector del Greco y su biblioteca manuscrita”, en *Hispania Sacra*, CSIC, Madrid, 1983, vol. 35, nº 71, p. 96

24 DE ANDRÉS, G.: “El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla protector del Greco y su biblioteca manuscrita”, en *Hispania Sacra*, CSIC, Madrid, 1983, vol. 35, nº 71, p.p. 87- 141

25 En una carta del prelado dirigida al monarca, datada el 6 de mayo de 1580, se dice: “nadie de los que han escrito en esta materia, lo han hecho con más cuidado ni diligencia que él [Luis de Castilla]; V.M. la mandara ver” (*De Andrés*, G.: op. cit. 1983, p. 98). Luis de Castilla fue uno de los juristas españoles encargados de defender los derechos hereditarios que tenía el rey de España respecto a la corona portuguesa tras la muerte de D. Sebastián de Portugal en 1578. Para ello escribió una obra en dos volúmenes defendiendo estos derechos dinásticos. Este trabajo es al que se refiere Castro en la misiva. La amistad, y la colaboración entre ambos personajes, continuó con el paso del tiempo, como queda demostrado en una nueva carta, datada en 1595, del cardenal dirigida a Felipe II donde de nuevo se reivindican la gran formación intelectual de don Luis para seguir ejerciendo cargos en la administración: “Fue [Luis de Castilla] tan señalado en sus estudios que las universidades donde estuvo en Salamanca y Alcalá darán de ello un grande testimonio, porque fue allí muy conocido” (*De Andrés*, G.: op. cit., pp. 93 y 94)



FIGURA 6

San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte. Taller del Greco
Madrid, Museo del Prado

el ruido áspero que provoca la fricción de la estameña frailuna. El hábito seráfico era de paño de lana no teñida. Este paño se fabricaba entremezclando hilos de lana blanca e hilos de lana negra que al entrecruzarse daban el color ceniciento tan característico, en los tiempos antiguos, de esta orden. El color gris tenía un valor simbólico penitencial al recordar la ceniza y el polvo del que todos estamos hechos. El hábito de Monforte presenta una extraordinaria luminosidad debido al gran protagonismo que tienen, en este “rayado” cromático, las pinceladas de blanco albayalde, protagonismo con el que el maestro consigue un gris muy especial: un gris plata o gris anacarado que irradia luz (uno de los colores favoritos del pintor) y, justo la antítesis, al gris mortecino de la mayoría de las réplicas. Para crear las zonas de sombra (por ejemplo, el pecho detrás de la calavera) utiliza pinceladas de color negro que definen las arrugas de la tela y, muy importante, en estas áreas deja emerger el rojo de la imprimación. Con todo ello el maestro consigue una escala impresionante de tonos. El taller, como podemos ver en la réplica del Prado [fig.6] y similares, construye las formas desde fuera, sin la elaboradísima “mixtura” de colores del maestro, simplificando enormemente la construcción cromática. El hábito franciscano ahora se construye con empastes de color gris sin apenas gradacio-

nes. Para intentar reproducir la textura de los hilos de la lana los discípulos aplican, sobre las grandes masas cromáticas grises, simples pinceladas de blanco para crear las zonas luminosas de la composición. Y pinceladas de gris oscuro, o negro, para conformar las zonas de sombra. En estas obras del taller apenas tiene protagonismo la imprimación rojiza. El hábito de la versión del Prado presenta una factura lisa y las partes están contorneadas y definidas. Compárese la construcción de la manga del hermano León en la pintura de Monforte con la del Prado. En la de Monforte se construye a partir de cientos de breves pinceladas de gris que se entrecruzan, una y otra vez, sobre el fondo rojizo de la imprimación, el resultado es una factura suelta y dinámica. El taller simplifica la técnica del maestro desapareciendo ese “ejército” de breves pinceladas con las que el maestro busca espontaneidad y frescura.

Esta técnica, por “mixture” cromática, con la que se representa el tejido lanar en Monforte seguirá siendo utilizada por el maestro en los años sucesivos, pero incorporando los cambios propios de la madurez. En la configuración del hábito seráfico en obras del último período, caso del *San Bernardino* del Museo del Greco (1603) o el *San Francisco en éxtasis Lladó* (debe datarse sobre los mismos años) el tratamiento será algo distinto. En el *San Francisco Lladó* el hábito gris se consigue igualmente entremezclando los colores directamente en la tela (haciendo y deshaciendo, una y otra vez, los volúmenes de la figura y las luces y sombras compositivas). Ahora en ella tiene un menor protagonismo el blanco de plomo y, en cambio, juega un mayor papel la imprimación rojiza (las zonas de sombra) modulando una superficie textil con rotundos volúmenes y sutilísimas gradaciones cromáticas. El mayor protagonismo de la imprimación rojiza hace que el hábito franciscano ahora deje de ser gris plata (tonalidad fría) para pasar a ser un gris con refinadas gradaciones hacia una gama marrón-rojiza (la misma imprimación) que produce, por contra, tonalidades más cálidas insertas en estructuras cromáticas más complejas.

El tema de *San Francisco con el hermano León* es el perfecto ejemplo, por la enorme cantidad de versiones que hay, para intentar analizar los diferentes grados de calidad que salían del taller del maestro. Siempre me he preguntado lo siguiente: ¿dónde deberíamos poner el nivel de calidad de los productos que salían, con el visto bueno del maestro, de la fábrica Greco?, o dicho de otra manera, ¿El Greco aprobaría la comercialización de, por ejemplo, versiones franciscanas de modesta calidad como la *Estigmatización de San Francisco Tipo Escorial* del monasterio madrileño?. Es complicada la contestación a esta pregunta. Resulta muy difícil documentar las obras del Greco y su taller precisamente por ese carácter seriado que imposibilita identificar con obras concretas las pinturas recogidas en los inventarios y la documentación de la época. Creo que podemos arrojar algo de luz a este respecto poniendo el foco de atención en una de estas versiones realizadas por el taller que tiene la particularidad de estar perfectamente documentada. Me refiero a

la ya citada versión del *San Francisco con el hermano León* que poseyó el Patriarca Ribera (Museo del Patriarca, Valencia). Esta pintura estaba ya en Valencia en 1611, es decir en vida del propio artista, y por lo tanto -esto es seguro- fue un producto del taller que pasó los filtros de calidad estándar que instituyó el Greco en su empresa artística. Fernando Benito ya señaló, en su día, que esta pintura de Valencia era una obra de taller²⁶. Efectivamente se trata de un producto de calidad discreta donde no habría intervenido el maestro. Es una pintura realizada solo con empastes opacos y oscuros, una elaboración ajena por completo a la laboriosa y luminosa técnica por transparencias característica del maestro. Esta obra se asemeja estilísticamente al *San Francisco* escurialense o a la *Santa Faz* del Museo del Prado (véase más adelante). A priori, cuesta entender que el Greco dejara salir de su taller obras tan diametralmente opuestas a su concepto, e ideal, pictórico. Habría que recordar aquí las célebres palabras de Francisco Pacheco (quien vió con sus propios ojos trabajar al Greco en su visita a Toledo en 1611) describiendo -sin comprenderla- la técnica meditada, laboriosa y, por estratos pictóricos, del cretense: “quién creará que Dominico Greco traxese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dexar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía?. A esto llamo yo trabajar para ser pobre”²⁷. El Greco, en su faceta de empresario artístico, no trabajaba para ser pobre, y el taller que dirigía abrevió y simplificó -abarató- la técnica de elaboración de una pintura.

Al igual que el resto de composiciones del pintor, la temática del *San Francisco con el hermano León* también fue reducida a *ricordo*. Y seguramente, debido a su extraordinaria fama, el formato reducido (con una dimensión menor al formato estándar del taller: 1,50 x 1 m aprox.) pasó a ser un producto comercial más. Así parece evidenciarlo las numerosas versiones, de dimensiones más reducidas, que se citan en la bibliografía. En el catálogo de Legendre y Hartmann se recogen varias réplicas en este sentido. En 2002 unos investigadores²⁸ presentaban una pintura inédita con esta temática (78 x 57 cm) perteneciente a una colección particular de Bilbao. Los estudiosos la presentaron como obra del Greco pero la pintura es de una calidad muy discreta. En 1951 en Nueva York se subastó un lienzo, con esta temática, también de dimensiones más pequeñas (72 x 49 cm) y que hoy se encuentra en paradero desconocido²⁹.

26 BENITO DOMENECH, F.: op. cit., nº 97, p. 272

27 PACHECO, F.: *El Arte de la pintura*, ed. a cargo de Bonaventura Bassegoda, Cátedra, Madrid, 1990, p. 483

28 BUSTINDUY, P. y TABAR, F.: “El Greco: un nuevo San Francisco con el Hermano León y un retrato subyacente”, *Goya*, 288, 2002, pp. 157-171

TABAR, F.: *San Francisco de Asís por El Greco en el País Vasco*, Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria, 2005, pp. 46-49

29 PITA ANDRADE, J.: *El Greco*, Milán, 1981, p. 175

En su día Álvarez Lopera consideró también autógrafo el *San Francisco y el hermano León* que fue propiedad del coleccionista Felix Valdés de Bilbao³⁰ y que sería vendido por la Galería Caylus³¹ (desconozco su ubicación actual). En mi opinión, la simplicidad constructiva que presentan los volúmenes textiles y también las manos, la calavera o la cabeza, así como la técnica de empastes opacos que genera ese tono general de color “sucio” en toda la composición, obliga a catalogarla como un producto enteramente del taller.

San Francisco en éxtasis (Tipo Lladó)

-Cabeza de serie: *San Francisco en éxtasis Lladó*, conservado en la colección José Lladó, Madrid

Wethey consideró que de esta temática “sólo pueden considerarse originales del maestro los lienzos de la colección Blanco Soler y el de la colección Fernández de Araoz”³². Catalogó la pintura de la colección Blanco Soler (actualmente en la colección José Lladó de Madrid) como “Greco y taller”. Y la pequeña versión de la colección Fernández de Araoz la catalogó como obra enteramente del Greco “de excelente calidad que no ha sido restaurada y está en perfecto estado de conservación”. La crítica posterior ha venido repitiendo dicho mantra. El *San Francisco en éxtasis* Lladó (ex Blanco Soler) [fig. 7], hasta fecha reciente, presentaba una gran capa de suciedad que escondía la verdadera calidad de la pintura e imposibilitaba emitir un juicio crítico claro. La pintura se restauró y se presentó al público por primera vez, tras su limpieza, en la exposición *El griego de Toledo* organizada en 2014 en el toledano Museo de Santa Cruz. La pintura se convirtió en una de las grandes rebelaciones de la muestra. La obra es de enorme calidad y es, sin duda alguna, una obra enteramente autógrafa que deberá convertirse, a partir de ahora, en referencia clave de cómo el Greco realizaba sus composiciones hagiográficas en la época de madurez (véase el epígrafe dedicado a analizar la serie de la *Estigmatización de San Francisco Tipo Escorial*). Respecto a la calidad de la versión que de este tema conserva la colección Fernández de Araoz [fig. 8] la crítica ha venido repitiendo el mantra (aplicable a la mayor parte de las obras de pequeño tamaño) de que se trata de una obra exquisita. En 2014 quien esto escribe demostró que la pequeña obra de la colección Araoz (como la mayor parte de las versiones reducidas de las composiciones grequianas) es un producto de taller, seguramente una de las reducciones

30 ÁLVAREZ LOPERA, J.: *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán*, MNAC, Barcelona, 1996-1997, nº 16, pp. 140-143

31 ÁLVAREZ LOPERA, J.: *Pintura de cuatro siglos*, Galería Caylus, 1997-1998, pp. 56-63

32 WETHEY, H.E.: *El Greco y su escuela*, Madrid, 1967, vol. 2, pp. 133, 134



FIGURA 7
San Francisco en éxtasis Lladó. El Greco
Madrid, Colección José Lladó Madrid,
Colección Fernández de Aroz



FIGURA 8
San Francisco en éxtasis Tipo Lladó.
Taller del Greco
Madrid, Colección Fernández de Aroz

archivadas en el taller³³. En la exposición *El Greco: arte y oficio* del Museo de Santa Cruz, su comisaria, Leticia Ruiz, catalogó dicha obra con la etiqueta “Greco y taller”³⁴. Precisamente, en el montaje de la muestra, las dos pinturas se encontraban expuestas conjuntamente y, este cotejo, me ha servido para reafirmarme todavía más en mi opinión de que la pintura Araoz es un producto enteramente de taller sin participación del maestro. No repito los motivos de este parecer porque ya se desarrollaron ampliamente en el artículo citado de la revista *Ars Magazine*.

33 REDONDO CUESTA, J.: “Una propuesta sobre los “originales” del taller del Greco”, *Ars Magazine*, nº 22, abril-junio, 2014

34 RUIZ, L.: “Invención e interpretación” en *El Greco: arte y oficio*, Museo de Santa Cruz, Toledo, Fundación El Greco 2014, 2014, pp. 57 y 59

Estigmatización de San Francisco (Tipo Escorial):

-Cabeza de serie: no conservada o todavía no identificada

Wethey³⁵ consideró que de esta temática se habrían conservado solo dos versiones autógrafas: la del monasterio de El Escorial (que dio nombre a la serie: *Estigmatización de San Francisco Tipo III o Tipo Escorial*) y la pintura conservada en el Walter Art Museum de Baltimore. La bibliografía posterior ha repetido la opinión de Wethey. También Álvarez Lopera³⁶ y Leticia Ruiz³⁷ han considerado autógrafas las dos versiones. En mi opinión, ninguna de las dos pinturas son autógrafas. A pesar de ello debemos mantener la denominación de Wethey (*Tipo Escorial*) porque no conservamos, por ahora, el original del maestro. De estas dos obras, en la bibliografía tradicional siempre se le ha dado más importancia a la versión del Escorial [fig. 9], sin duda alguna, por el pedigrí que supone conservarse en una institución de tanto prestigio histórico (el mismo Wethey, por ello, la denominó con el apelativo *Tipo Escorial*). Sin embargo, creo que, de las dos, es la réplica de peor calidad y, la más alejada de la técnica del Greco, al ser una pintura construida solo por empastes, con masas cromáticas planas, sin gradaciones, y también sin transparencias (dando lugar a colores apagados y mortecinos). También está ausente del todo la imprimación rojiza que en las obras de madurez del pintor se convierte en un tono pictórico más con el que construye hábitos (*San Francisco Lladó*), cielos (*San Bernardino*) o crucifijos (*San Francisco Lladó*). Álvarez Lopera³⁸ explicaba este tipo de obras que resultan más oscuras y con intensos efectos de claroscuro (el *San Francisco* del Escorial sería un buen ejemplo de ello), como una evolución del pintor, al final de su carrera, hacia una “barroquización” y un deseo de mayor teatralización. Sin embargo, basta cotejar la pintura del Escorial con pinturas autógrafas del período final como el *San Francisco Lladó* o el *San Bernardino* (1603) del Museo del Greco, para ver como la pintura escorialense (y similares) nada tienen que ver con el maestro. En este sentido, obras como el *San Francisco Lladó*, recientemente “redescubierto” tras su limpieza, debería constituirse en punto de referencia fundamental para ver como el pintor resuelve las atmósferas más teatrales en las que inserta a sus santos penitentes en el periodo de madurez. El Greco, con el paso de los años, sentiría la necesidad de revisar o “modernizar” temas tradicionales de su repertorio versionándolos de nuevo, introduciendo los cambios formales y compositivos propios de una mayor madurez creativa. Ahora se quiere

35 WETHEY, H.E.: op. cit., vol 2, pp. 132, 133, nº 211, nº 212

36 ÁLVAREZ LOPERA, J.: *El Greco. La obra esencial*, 1993, nº 79 y nº 80, pp. 281, 282

37 RUIZ, L.: *El Greco*, Kunsthistorischen Museum, Viena, nº 14, p. 154-155 y *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Museo del Prado, p. 242

38 ÁLVAREZ LOPERA, J.: *El Greco. Identidad y transformación*, Museo Thyssen, 1999-2000, nº 36, p. 377 y nº 37, p. 378



FIGURA 9
Estigmatización de San Francisco Escorial.
Taller del Greco
Madrid, Monasterio de El Escorial



Figura 10
San Jerónimo penitente (Tipo Prado).
Taller del Greco
Edimburgo, The National Gallery

intensificar la teatralización del momento de la presencia divina desarrollando el milagro en escenas seminocturnas con intensos efectos claroscuro en la iluminación. En la última etapa artística las figuras ya no aparecen recortadas -rotundamente perfiladas- sobre cielos de azul y plata limpiísimos en una gama de colores fríos (ejemplos perfectos de ello serían el *Santo Domingo Arango* y el *San Francisco Abelló*). En este momento los santos se camuflan en masas nubosas más oscuras llenas de sutilísimos contrastes lumínicos. De absoluta genialidad se puede definir la manera que, en el *San Francisco Lladó*, tiene el artista de resolver el reflejo de la luz del cielo sobre el suelo rocoso de la cueva en la que se cobija el santo. Reflejo lumínico construido con “brochazos” libérrimos de color mezclados directamente sobre el lienzo, entremezclando los grises elaborados, el blanco albayalde y la imprimación rojiza del fondo. Son fundidos transparentes de color con un gran arrastre de los pigmentos, construyendo una infinita gama de matices cromáticos de enorme luminosidad, frente a los colores mortecinos de los ayudantes -una auténtica abstracción cromática que parece realizada por un artista contemporáneo y que,

sin embargo, tiene ¡¡cuatrocientos años!!-. El pintor ha alcanzado en su madurez un dominio absoluto en el empleo del color. Compárese esta elaboradísima “mixtura” colorista con la burda elaboración de las nubes en el *San Francisco* escurialense. Es evidente que estamos hablando de pintores diferentes. Otro elemento determinante, para dirimir la calidad de autógrafo, son la cara y las manos (elementos anatómicos en los que el Greco siempre pone un cuidado especial). En el *San Francisco Lladó* las manos son blanquísimas (de un blanco anacarado) construidas mezclando blanco de plomo y sucesivas veladuras de laca roja cuya mezcla consigue riquísimos matices rosáceos con los que representar el sistema reticular de las venas. Frente a ello, los dedos del *San Francisco* escurialense presentan una torpe construcción (con un dibujo definido frente a los contornos indefinidos, sugeridos, del maestro), un blanco “sucio” y la no presencia de la imprimación rojiza. El brazo izquierdo escurialense (el que se muestra extendido) presenta dos pliegues mal resueltos, de una enorme ingenuidad, etc. Precisamente obras como el *San Francisco escurialense* (en las antípodas del arte pictórico del Greco) son las que, paradójicamente, han hecho recaer sobre nuestro pintor el “sambenito” de pintor oscuro, triste y tenebrista. Hay otras pinturas, también consideradas autógrafas por la bibliografía, que creo que participarían de estas mismas características estilísticas. Por ejemplo, es el caso de la *Santa Faz* del Prado³⁹ y de la *Santa Faz* del convento de las Capuchinas de Toledo. La versión de las Capuchinas hasta ahora ha sido considerada de manera unánime como obra autógrafa por toda la bibliografía. Recientemente ha figurado como tal en la exposición *El Greco: arte y oficio*⁴⁰. Es evidente que es un producto enteramente de taller⁴¹. Cotéjese esta *Santa Faz* con la *Santa Faz* que porta la *Verónica* del Museo de Santa Cruz (cabeza de serie de las *Verónicas*). El blanquísimo y luminoso paño de su *Santa Faz* está construido con una cuidada superposición de pinceladas diluidas de blanco de plomo. Aquí el maestro consigue un efecto de iluminación “sobrenatural” -como sobrenatural es la visión que presenta- recordando los sistemas actuales de retroiluminación utilizados en museografía, porque la luz no viene de un foco luminoso exterior surge del mismo paño. La iluminación en el Greco viene de las profundidades de los estratos pictóricos. Por

39 RUIZ, L.: *El Greco y su taller*, Seacex, 2007, nº 12, pp. 349, 350 y *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, 2007, nº 6, pp. 61-65

40 RUIZ, L.: “Invención e interpretación” en *El Greco: arte y oficio*, Museo de Santa Cruz, Toledo, 2014, pp.45, 47

41 No conozco la versión de la *Santa Faz* que conserva la Fundación Goulandris de Atenas. Por las fotografías parece también un producto de taller (construida a base de empastes oscuros y opacos), pero hasta que no tenga acceso a ella no puedo hacer mayores valoraciones. Lo más probable es que no se conserve la versión cabeza de serie que habría iniciado esta temática. La *Santa Faz* de la colección March es autógrafa, pero representa otra tipología serial. La *Santa Faz* del Prado es una réplica de taller de esta.

el contrario, la *Santa Faz* de las Capuchinas está realizada con empastes opacos y oscuros. De ahí esa sensación de gama cromática “sucía”. Estas obras, con su gama cromática de colores densos y opacos, la técnica de empastes y la conversión de los efectos lumínicos en tenebroso claroscuro, parecen más bien la traducción, al nuevo lenguaje naturalista barroco, de las composiciones construidas con técnica veneciana que había creado el Greco. Sin embargo, el maestro aprobó la salida de estas obras de su taller como indicaría la obra ya mencionada del *San Francisco con el hermano León* del Museo del Patriarca. Está claro que el empresario Greco perseguía la máxima rentabilidad económica.

La versión de Baltimore se aproximaría más al estilo del maestro -especialmente en la gama cromática- pero, aun así, también está lejos de ser una pintura autógrafa. El rompimiento de gloria cristológico está realizado con empastes constituyendo una construcción pictórica muy pobre, alejada de las elaboradas transparencias y de la luminosidad de color con la que el maestro construye las nubes y la presencia divina.

SAN FRANCISCO EN ÉXTASIS (Tipo II o Tipo Pau):

-Cabeza de serie: no conservada o no identificada todavía

Wethey consideró que de esta temática ninguno de los ejemplares conservados habrían sido realizados enteramente por el maestro⁴². Según este autor, las dos mejores versiones serían las del Musée de Beaux-Arts de Pau (versión que dio nombre a la serie) y la conservada entonces en la colección de los Condes de Guendulain en Toledo, en su Capilla de San José. Esta pintura fue vendida en la década de 1990 (ignoro su actual paradero). Ambas obras Wethey las catalogó como “Greco y taller”⁴³. Álvarez Lopera rectificó a Wethey señalando que la pintura del museo de Pau sería claramente un producto de taller siendo la versión autógrafa la pintura que perteneció a la Capilla de San José⁴⁴. En mi opinión, no solo es obra de taller la versión del Museo de Pau, sino también el ejemplar que poseyeron los condes de Guendulain en Toledo. Se trata de dos pinturas totalmente alejadas de los refinamientos cromáticos por veladuras de la técnica del maestro. Creo que de esta temática no se habría conservado (o no ha aparecido todavía) la versión autógrafa que encabezaría la seriación. En 2014 se subastó en Sotheby’s Londres una versión de taller (procedente de colección española) que figuró en el catálogo de la subasta con la etiqueta “Greco y taller”⁴⁵.

42 WETHEY, H.E.: op. cit. vol. II, p. 134

43 WETHEY, vol. 2, pp. 134-135, nº 217 y 218

44 ÁLVAREZ LOPERA, J.: *El Greco y su taller*, Seacex, p. 391

45 Sotheby’s London, 16 jul 2014, lot. 7

SAN JERÓNIMO PENITENTE (Tipo Prado):

-Cabeza de serie: Museo del Prado? (Depósito Comunidad de Madrid)

Nos han llegado cuatro versiones de esta temática: la conservada en la National Gallery de Edimburgo, la de la Real Academia de San Fernando (antigua colección del marqués de Santa María de Silvela), la del Museo del Prado (antiguamente en el Hospital de la Diputación Provincial de Madrid) y, la cuarta versión, es la reducción (0,80 x 0,65 cm.) conservada en la Hispanic Society de Nueva York, pintura de muy discreta calidad. Wethey⁴⁶ identificó como versiones autógrafas la de Edimburgo y la que se encuentra actualmente en la Real Academia de San Fernando, aunque admitiendo una primacía por la primera. La bibliografía, desde Wethey, viene identificando el ejemplar de más calidad con la versión de la National Gallery escocesa [fig. 10]. La crítica posterior ha repetido básicamente la opinión de Wethey, aunque Álvarez Lopera⁴⁷ precisó que la pintura de la Real Academia de San Fernando sería autógrafa con intervención del taller (sin precisar dicha intervención). Leticia Ruiz repite este análisis crítico⁴⁸. Esta autora cataloga la versión del Prado con la etiqueta “Greco y taller”. Es decir, según la crítica más reciente, las versiones del Prado y la Real Academia de San Fernando serían obras de taller que copiarían la pintura autógrafa de Edimburgo. A mi juicio, la mejor versión de las conservadas sería la pintura del Museo del Prado. Por desgracia, la obra del Prado nos ha llegado en condiciones de conservación muy precarias. La tela del Prado, en fecha indeterminada, fue cortada en su parte inferior (sin duda alguna por encontrarse en estado ruinoso ese extremo) con lo que se perdió parte del bodegón de objetos penitenciales que constituye el primer plano de la escena. El estado del lienzo debía ser tan calamitoso que una vez seccionado, para reforzar la tela antigua, fue reentelado. Esta operación de forración se hizo incorrectamente, aplicando excesivo calor, lo que provocó el planchado de la tela y el alisamiento de la superficie pictórica ocasionando la desaparición de la mayor parte de los empastes y veladuras. Pero creo que hay un detalle en esta obra que nos delata (a manera de testigo fosilizado) la verdadera calidad pictórica que llegó a tener esta pintura: la mano que porta la piedra y con la que el santo se da golpes de pecho. Esa mano es la mejor parte conservada y, en ella, podemos ver los ricos empastes y las transparencias de las obras originales. Comparadas con esta magnífica mano, las manos de las versiones de Edimburgo y Academia de San Fernando resultan de construcción pobre y factura mecánica además de presentar ese colorido “sucio”

46 WETHEY, H. E.: op. cit., vol. 2, pp. 145, 146

47 ÁLVAREZ LOPERA, J.: *El Greco. Últimas expresiones*, p. 124

48 RUIZ GÓMEZ, L.: *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Museo del Prado, Madrid, nº 18, p. 133

característico de las obras del taller. Igualmente, de las tres pinturas, el único bodegón, con los objetos penitenciales, autógrafo es el que presenta la tela del Prado (aunque esté incompleto) mostrando una perfecta construcción en las formas y los volúmenes, frente a la sequedad, e incluso ingenuidad, en las otras dos versiones (especialmente pobre es la construcción del bodegón en la versión de Edimburgo, precisamente, la pintura considerada enteramente autógrafa por toda la crítica desde Wethey). El bodegón de la versión del Prado está construido con la pastosidad y la luminosidad propia del maestro. Otro elemento compositivo que corrobora la mayor calidad de la tela del Prado sería el capelo y el pequeño trozo de manto que cubre parte de la desnudez del santo. En las versiones de Edimburgo y Academia de San Fernando los volúmenes del manto resultan simples y esquemáticos y están contruidos sin la técnica de elaboración por transparencias (veladuras de laca roja sobre blanco de plomo) por lo que no presentan el intenso y luminoso rojo de la laca veneciana que empleaba el maestro. En la pintura del Prado, manto y capelo sí están contruidos con la laca roja pero lo que vemos hoy en día es solo un pobre recuerdo de la jugosa superficie pictórica original puesto que esta parte de la tela fue la más afectada por el planchado de la forración. En cambio, la cabeza parece de construcción pobre. De cualquier manera, el estado de conservación de la tela del Prado es tan deficiente que hace imposible tomar una decisión definitiva sobre su carácter autógrafo.

Continuará...

ENTRE ROMA Y MALTA, EL MECENAZGO ARTÍSTICO DEL OBISPO TOMMASO GARGALLO (†1614)¹

SÍLVIA CANALDA I LLOBET
Universidad de Barcelona

El nombre del obispo de Malta Tommaso Gargallo, o *Tomàs Gargall*², no se compila en la *Gran Enciclopèdia Catalana*, donde aparece en cambio (y por motivos totalmente justificados) la amplia biografía del escultor vanguardista del mismo apellido; más sintomática es aún su ausencia en el más reciente y especializado *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*³. Tan sólo algunos religiosos eruditos, vinculados a la Abadía de Montserrat⁴ y a la Compañía de Jesús⁵, habían subrayado la importancia del personaje en breves artículos, antes del interés demostrado

1 Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación HAR 2012-3630, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, bajo la dirección de Rosa Alcoy.

2 En la documentación consultada siempre se menciona como Tommaso Gargallo, aunque es probable que se trate de la italianización del apellido catalán Gargall.

3 En el que sí se cita al compositor valenciano Lluís Vicenç Gargallo, muerto en Barcelona en 1682 (*Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*, Barcelona, Ed. Claret, 2000, vol. II, pp. 250-251).

4 ALBAREDA, J., *Historia de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1977 (1931), p. 264.

5 BATLLORI, M., "Del Col·legi a la Universitat de Malta: Una fundació del bisbe Gargall", en *A través de la Història i la cultura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat (Abat Oliva, nº 16), 1979, pp. 283-290.

recientemente en publicaciones históricas de ámbito local⁶. La capilla central del lado del Evangelio de la iglesia romana de *Santa Maria di Monserrato* es una fundación de este personaje, observándose aún -a pesar de las vicisitudes sufridas- su escudo episcopal encima del arco de ingreso y en diversos puntos del tambor de la cúpula [fig. 1]. Consultando los estudios monográficos de Justo Fernández Alonso, quien por su pertinencia a la comunidad del Colegio español en Roma tuvo acceso reiterado al Archivo de la Obra Pía⁷, leemos: "...De los trabajos de esta capilla no queda huella documental, acaso porque el obispo Gargall pensó personalmente en establecer los relativos contactos y hacer los pagos correspondientes"⁸.

Como es sabido, la iglesia de *Santa Maria di Monserrato*, con su hospicio adjunto, asistía física y espiritualmente a los naturales de los reinos de la Corona de Aragón que residían, de manera estable o temporal, en la capital del Cristianismo. Se trata de una de las numerosas iglesias nacionales existentes en Roma desde mediados y finales del Quinientos que aglutinaba y representaba a los conciudadanos forasteros que frecuentaban por razones diversas (diplomáticas, económicas, espirituales...) la corte papal. *San Luigi dei Francesi*, *Santa Mariadelle Anime*, *San Giacomo dei Fiorentino* *San Tommaso di Canterbury*, son algunas de ellas, más de cincuenta aún en la actualidad⁹, junto a las españolas Santa Maria di Monserrato y San Giacomo degli Spagnuoli, unidas por decreto canónico a partir de 1807.

6 MUSET PONS, A.: "El bisbe Tomàs Gargall i el guerriller Francesc Bernis: dos collbatonins que van fer història", *Materials del Baix Llobregat*, 5, Sant Feliu de Llobregat, Centre d'Estudis Comarcals del Baix Llobregat, 1999, pp. 123-128; "Els capbreus com a font històrica. El cas de Collbató (ss. X-XVIII)", *Estudis històrics i documents dels Arxius de Protocols*, XXVII, Barcelona, 2009, pp. 7-32; *Mapa de Patrimoni Cultural de Collbató. Memòria Tècnica*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2011.

7 Cabe lamentar de nuevo la clausura de este archivo, en esta ocasión debido a la restauración integral del edificio que lo alberga. De todos modos, no podemos dejar de agradecer la atención prestada por su rector don Mariano Sanz y por el padre Delgado, su bibliotecario. Ha sido también fundamental para el desarrollo de este artículo el amable trato recibido de Ignacio González Panicello, actual restaurador de la colección artística del centro.

8 FERNÁNDEZ ALONSO, J., "El Lugar Pío de la Corona de Aragón" *Anthologica Annu*, 44, Roma, 1997, pp. 569-587, espec. p. 580. En la primera edición en italiano de este estudio (*Santa Maria di Monserrato [Le Chiese di Roma illustrate*, 103], Roma, 1968), los términos son exactamente los mismos (p. 29).

9 El instituto Max-Planck, con sede en la *Bibliotheca Hertziana* de Roma, financia en la actualidad un proyecto de investigación internacional, bajo la coordinación de Susanne Kubersky-Piredda, acerca del comportamiento de estas Iglesias nacionales, en el cual hemos tenido la oportunidad de colaborar (*Minerva. Roma Communis patria. Le chiese nazionali a Roma tra medioevo ed età moderna*).



FIGURA 1

Escudo episcopal de Tommaso Gargallo. Roma, Iglesia de Santa Maria di Monserrato, Capilla de Nuestra Señora de Montserrat. Detalle

Figura 2

Capilla de Nuestra Señora de Montserrat. Iglesia nacional española de Santiago y Montserrat, Roma

La existencia de un hospicio para los naturales de los reinos de la Corona de Aragón residentes en Roma se remonta a mediados del siglo XIV¹⁰, aunque la iglesia actual responda a un proyecto más tardío de *Antonio da Sangallo il Giovane* iniciado en 1518. Al tratarse de una iniciativa privada, la construcción del templo fue muy lenta financiándose sobretudo a partir de donativos *intervivos* y *postmortem* de los miembros de la Cofradía de *Montserrat* con sede en el mismo centro. Entre los años 1582 y 1588 se construyeron las tres capillas del lado de la Epístola, las del Evangelio cuatro años más tarde, consagrándose el altar mayor de manera provisional en 1594. Una nueva bendición, con la gran pala de Francesco Rosa -hoy en el brazo derecho del crucero de la *Chiesa della Santissima Trinità* en Genzano di Roma¹¹- se produjo en 1675, cuando la intervención de la diplomacia de los

10 VAQUERO PIÑEIRO, M., “Mercaderes catalanes y valencianos en el consulado de Roma”, *Revisita d’Història Medieval*, 9, 1998, pp. 155-169.

11 PETRUCCI, F., “Un capolavoro di Francesco Rosa e le opere spagnole nella Chiesa Nuova (SS. Trinità) di Genzano”, *Castelli Romani*, 38, 4, 1998, pp. 99-108; REDÍN MICHAUS, G., “El cuadro del altar mayor de Santa María de Montserrat en Roma de Francesco Rosa”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 84, 2001, pp. 155-159; BIGUCCI, M., “Francesco Rosa ‘romano’: il bozzetto della pala dell’altare maggiore della Chiesa di Santa Maria di Monserrato a Roma”, en A. ANSELMINI (ed.), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica* (Roma, Real Academia de España, actas del congreso), Roma, Gangemi editore, en prensa.

Estados ya era evidente en todas estas iglesias nacionales, en origen, de fundación particular.

La capilla de *Montserrat* se halla en el centro del lado del Evangelio, construyéndose por lo tanto entre los años 1592 y 1594. Justo Fernández Alonso daba a conocer una noticia según la cual se envió una circular a todos los obispos y altas dignidades eclesiásticas de la Corona de Aragón proponiéndoles la fundación y dotación de una capilla gentilicia en la iglesia romana de *Montserrat*¹². La repercusión de esta noticia está fuera del alcance de este estudio; en cualquier caso, la primera capilla del Evangelio fue acogida por Cristóbal Robuster¹³, Auditor de la Rota por la Corona de Aragón y por ello gobernador de la cofradía de *Montserrat*¹⁴.

En la actualidad esta capilla es una de las que mejor conserva su aspecto original debido posiblemente a la sujeción mural de la decoración pictórica [fig. 2]. Los frescos de la cúpula, del arco de ingreso y de las paredes laterales fueron asociados ya en las primeras guías romanas (de peregrinaje y maravillas) a Giovanni Battista Ricci da Novara¹⁵, uno de los pintores más activos durante el pontificado de Sixto V, aunque los últimos estudios apunten la posible intervención de varias manos¹⁶. Desde la nave, el fresco del lado derecho representa *La transfretación de San Raimundo de Peñafort*, mientras que el de la pared opuesta muestra *El descubrimiento milagroso de la Virgen de Montserrat*; composición ésta inspirada en el grabado editado por Antoine Lafréry, y actualizado en dos ocasiones, como míni-

12 FERNÁNDEZ ALONSO, J., op. cit., 1968, p. 26, nota 9.

13 FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I., “De Reus a Roma: la familia Robuster al segle XVI. Algunes reflexions sobre les estratègies familiars”, Pedralbes. *Revista d’Història Moderna*, Barcelona, 23, 2003, pp. 551-566.

14 El cargo de gobernador, según los estatutos de la sociedad, recaía en el eclesiástico de mayor dignidad residente en Roma que fuera natural de la Corona de Aragón. Por ello, la intervención de los Auditores de La Rota por esta demarcación tuvieron una intervención significativa en dicha iglesia a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. También es cierto de Cristóbal Robuster fue nombrado obispo de Orihuela en 1588, cargo al que renunció para seguir habitando en la corte pontificia. Véase: BARRIO GOZALO, M., “Las Iglesias nacionales de España en el siglo XVII”, en HERNANDO SÁNCHEZ, C.J., *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, 2007, vol. 2, pp. 641-666; “La Iglesia nacional de la Corona de Aragón en Roma y el poder real de los siglos modernos”, *Manuscrits*, Barcelona, 26, 2008, pp. 135-163; y FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I., op. cit., 2003.

15 VÁZQUEZ SANTOS, R. “La obra pía de Santa María de Montserrat en las guías de Roma y otras fuentes histórico-artísticas (siglos XVI-XIX)”, *Anthologica Annua, Roma*, 47, 2000, pp. 635-652.

16 ROMANA CASTELI, F., “L’intensa carriera romana del pittore lombardo Giovan Battista Ricci da Novara (1537?-1627)”, *Novarien*, 43, 39, 2010, pp. 215-234. Los frescos fueron restaurados con motivo del Jubileo del 2000. A pesar de las gestiones realizadas por la funcionaria de zona de la Soprintendenza, por el momento nos ha sido imposible consultar el informe técnico con los resultados obtenidos.

mo, a razón de la construcción de la nueva iglesia benedictina en Cataluña¹⁷. En el intradós del arco se relata, a la derecha, la leyenda del ermitaño fray Juan Garí¹⁸ y a la izquierda los primeros milagros obrados por Nuestra Señora de Montserrat¹⁹, escenas que también derivan de la estampa mencionada. El muro frontal es el que ha sufrido mayor número de alteraciones. A la intervención *settecentesca* de Francesco Bizzacheri, con la incorporación de profusos estucos blancos y dorados, cabe añadir la réplica de la Santa Imagen que hoy preside el altar de la capilla, una obra del escultor Manuel Martí Cabrer donada por la abadía catalana en 1950. Desde su construcción, sin embargo, esta capilla estaba presidida por una delicada madonna marmórea, de inicios o mediados del siglo XV, que se conserva en la actualidad en el oratorio privado de la comunidad religiosa [fig. 3]. La escultura policroma gozó de gran reputación por los prodigios que obraba, siendo solemnemente coronada por el *Capitolo di San Pietro* en 1656²⁰. Un proyecto de Giuseppe Camporese²¹, responsable junto a su hijo Pietro il Giovane de la restauración neoclásica de la

17 CANALDA I LLOBET, S. “Retratos de Nuestra Señora de Montserrat. La mirada tridentina de una imagen de culto medieval”, en *Le plaisir de l’art du Moyenâge. Commande, production et réception de l’oeuvre d’art*, París, Picard, 2012, pp. 1004-1012; “La imatge barroca de la Mare de Déu de Montserrat: gènesi, circuits i usos”, en S. CANALDA y C. FONTCUBERTA, *Imatge, devoció i identitat a l’època moderna*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona i Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 79-100.

18 A la izquierda desde la clave del arco, y de arriba abajo, se representan: el demonio confunde al anacoreta Fray Juan Garí (1); Satanás seduce al conde de Barcelona Wifredo el velloso de la bondad y sabiduría del ermitaño que habita en la montaña de Montserrat (2); el conde confía la educación de su hija Riquilda al ermitaño (3); Fray Juan Garí viola y asesina a la joven por mediación del diablo (4); tras pecararse de su actuación, el anacoreta se dirige a Roma a pedir el perdón del papa (5); el pontífice le ordena hacer penitencia como un animal salvaje (6); el conde de Barcelona descubre la extraña criatura en una cacería (7), y el ermitaño, restablecido, conduce a Wifredo al lugar del asesinato y resucita Riquildapor mediación de la virgen.

19 A la derecha, y siguiendo el mismo orden, se plasman: la Virgen recupera la visión a unos ciegos (1); sana a unos leprosos (2); cura a población saeteada (3); ayuda a las parturientas (4); resucita a los muertos (5); libera inocentes encarcelados (6); asiste a los afligidos (7), y guía a los peregrinos.

20 Ciudad del Vaticano, BAV, *Archivio Capitolo San Pietro, Madonna coronate*, 2, fol. 152r-153v. Como un acto de devoción, el grabador Pietro Bombelli reunió en un libro todas las imágenes marianas coronadas con oro por el *Capitolo di San Pietro* hasta entonces (BOMBELLI, P., *Raccolta delle Immagini della Bma. Vergine Ornate della Corona d’Oro dal Rmo. Capitolo di S. Pietro*, Roma, 1792). En el tercer volumen se reproduce la imagen aludida con el aspecto que debía presentar a mediados del siglo XVIII, ornamentada con ricos vestidos y joyas producto con toda probabilidad de dones piadosos (BOMBELLI, *op. cit.*, vol. 3, p. 161).

21 *Prospetto generale dei restauri e delle decorazioni fatte alla Regia Chiesa della Madonna di Monserrato ad uso delle Nazione Spagnuola condotta con opera dell’insigne architetto Sig.re Giuseppe Camporese...* Roma, Iglesia nacional española de Santiago y Montserrat.



FIGURA 3

Virgen con el niño. Inicios o mediados del siglo XV.
Roma, Colegio español, Oratorio de la comunidad



FIGURA 4

Giuseppe Camporese: *Prospetto generale dei restauri e delle decorazioni fatte alla Regia Chiesa della Madonna di Monserrato ad uso delle Nazione Spagnuola*.
1821-1823. Roma, Iglesia nacional española de Santiago y Montserrat

iglesia (1820-1823)²², permite apreciar la imagen en su ubicación original [fig. 4], donde alcanzó a ser vista por Elías Tormo y Monzón, quien lamentó su escaso parecido con el prototipo medieval catalán²³.

El vínculo histórico que unía Malta a la Corona de Aragón a través del reino de Sicilia no parece ser motivo suficiente para explicar la intervención del obispo Gargallo en la iglesia romana de *Monserrato*. Es lógico indagar entonces en sus

22 LERZA, G., “Interventi tra Ottocento e novecento nella chiesa della nazione spagnola a Roma”, *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*, 2, 1988, pp. 77-86; *Santa Maria di Monserrato a Roma dal Cinquecento sintestista al purismo dell’ottocento*, Roma, La Sapienza, 1996.

23 “La Virgen ‘de Montserrat’, titular del altar, no tiene nada del carácter icónico, ni del arcaísmo de la Patrona montañesa de toda Cataluña” (TORMO, E., *Monumentos de Españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, Madrid, 1942, vol. 1, p. 71).

orígenes. Tomás Gargall era natural de Collbató, localidad que se encuentra a los pies de la montaña de Montserrat y que, desde 1380, se hallaba bajo la jurisdicción de la abadía benedictina. Los peregrinos que se dirigían al *monte serrato* pasaban la noche previa al tortuoso ascenso en este pueblo, donde se fueron desarrollando actividades económicas diversas relacionadas con el flujo de visitantes. Así, por ejemplo, el padre del futuro obispo, Antonio, regentaba un albergue de peregrinos en el calle principal de Collbató²⁴. Sabemos también que el joven Gargallo estudió en la abadía benedictina antes de trasladarse a Barcelona, donde está documentado como presbítero²⁵. A primera vista, el recuerdo de su infancia y una devoción sincera hacia la Virgen negra serían razones suficientes para explicar la decisión de dotar una capilla bajo esta advocación en la nueva iglesia representativa de la Corona de Aragón, que se estaba construyendo en el escenario de la política internacional del momento. La muerte, sin embargo, le sobrevino en la isla de Malta, donde fue sepultado su cuerpo, no encontrándose en la iglesia romana ningún recuerdo personal a excepción hecha de su escudo.

Gargallo y Malta

Tras rastrear desde hace un par de años el periplo vital de Tommaso Gargallo ningún adjetivo parece más alejado a su personalidad que el de esquivo, que aflora con cierta frecuencia en la bibliografía anterior. Su trayectoria internacional -Collbató, Barcelona, Malta, Roma- dificulta sobremanera la comprensión global de su figura. Cabe encajar piezas de un sitio y de otro para ir reconstruyendo de manera coherente su biografía y actuación. Quizás esta complicación, junto a la coincidencia de su traspaso en 1614, sea uno de los aspectos que lo aproxima al Greco, artista que vertebraba las intervenciones de este *XX Congreso Nacional de Historia del arte*. Como el pintor cretense, Gargallo es una persona que surcó el Mediterráneo cristiano en la temprana edad moderna, pero en sentido inverso de Occidente a Oriente.

Giovanni Francesco Abella compiló un buen número de datos en su descripción del archipiélago de Malta publicada el año 1647²⁶. Apunta, por ejemplo, que Gargallo, licenciado en leyes, fue nombrado obispo en 1578, a petición de Felipe II, cuando era Vicecanciller de la Orden de San Juan de Jerusalén²⁷. El retrato póstumo, hallado en la sacristía del Gesù de La Valeta [fig. 5], nos lo presenta, con

24 Véanse los artículos de Asumpta MUSET PONS, citados en la nota nº6.

25 BATLLORI, M., op. cit., pp. 283-290.

26 ABELLA, G.F., *Descrittione di Malta, isola nel mare siciliano, con le sue antichità, ed altre notizie*. Malta, per Paolo Bonacota, 1647, p. 326.

27 Dato que confirma la *Hierarchia Catholica* de Conrad EUBEL (vol. 3, 1910, p. 261), quien también explica la sujeción del archipiélago de Malta a la demarcación eclesiástica de Palermo, junto a las otras sufragáneas de Agrigento y Mazara.

la cruz de Malta en el pecho, del modo siguiente: “F.R. THOMAS GARGALLVS CATALANVS EPISCOPVS MELVETANVS, COLLEGY PARENS OPTIMVS, ET BENEFACITOR INSIGNES, DECESSIT DIE X IVNNI ANNO SALVTIS MDCXIV”. Obispo, miembro de la Orden de San Juan y benefactor de la Compañía de Jesús.

Poco, o nada, se ha estudiado por el momento de la relación de Gargallo con la Corte española. Acudió, como embajador de la Orden de Malta, al bautismo del primogénito del duque de Saboya Carlos Manuel I y la infanta Catalina Micaela (hija de Felipe II)²⁸. También, donó parte de la reliquia del brazo de Santa Caterina, rescatado de Oriente por los cruzados y llevado de Rodas a Malta en 1530²⁹, a la esposa de Felipe III, la reina Margarita³⁰. Tampoco se conoce el momento exacto de su adscripción a la Orden de San Juan de Jerusalén, como Capellán Conventual³¹. No obstante, las series documentales consultadas lo sitúan en el archipiélago mediterráneo desde 1556, de lo cual podría deducirse su presencia en la isla durante el asedio de las tropas otomanas de 1565; una victoria que simbolizó la defensa del Cristianismo ante el Islam y que comportó la erección de una nueva ciudad fortificada, La Valeta. A pesar de las lagunas biográficas que aún quedan por solventar, cabe destacar su nombramiento como Vicecanciller de la Orden el 23 de Junio de 1573³², cargo que implicaba necesariamente responsabilidades jurídicas.

En los últimos años, ante el vacío existente, han proliferado, tanto a nivel internacional como estatal y local, los estudios de carácter sociológico del estamento eclesiástico. A nadie sorprende ya la acumulación de rentas por parte de determinados prelados o los frecuentes casos de desobediencia, criminalidad o lujuria entre sus filas. En el caso de los caballeros de la Orden de San Juan de Jerusalén es

28 BUCCI, D.F., *Il solemne battesimo del serenissimo prencipe di Piemonte Filippo Emanuele primogenito figliuolo di Carlo Em. Duca di Savoia & di donna Caterina infanta catholica, celebrato in Turino l'anno 1587 il XII Maggio...*, 1587, pp. 4v-5. Sobre la infanta española en la corte saboyesa, véase: RÍO BARREDO, M. J., “De Madrid a Turín: el ceremonial de las reinas españolas en la corte ducal de Catalina Micaela de Saboya”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, pp. 97-122, espec. p. 161, nota nº 41.

29 El relicario desapareció durante la dominación napoleónica, pero se conserva un dibujo en acuarela del mismo en un inventario manuscrito con la descripción literaria y gráfica de las principales piezas de orfebrería de las iglesias de la Orden, especialmente de la de San Juan (Mdina, Cathedral-Museum, ACM, *Inventario dello stato degl'ori, argenti, gioje, et altro...* Misc. 150).

30 SCICLUNA, SIR H. P., *The Church of St. John in Valetta*, San Martin (Malta), Selbstverl, 1955, p. 95.

31 La Orden estaba estructurada en Caballeros, Capellanes -conventuales y magistrales- y Siervos de armas, cada uno con sus rangos y tareas específicas. Para más información sobre la historia de la Orden de San Juan, puede consultarse la sintética obra de: MERCIECA, S.; *La Orden de San de Jerusalén en Malta*, Florencia, Casa Editrice Bonechi, 2009.

32 BORG, V., *The Maltese Diocese during the Sixteenth Century*, Malta, Vicent Borg, 2009, pp. 104-105.

relevante el estudio de Carmel Cassar³³, quien sostiene que la violencia que éstos demostraban con cierta asiduidad, por ejemplo en la ciudad de Roma, respondía a los conceptos de honor y de virilidad de la propia época y estamento. Tommaso Gargallo ciertamente no tuvo una existencia pacífica. En más de una ocasión se vio envuelto en actos violentos, siendo sentenciado con penas de mayor o menor grado. Así, por ejemplo, en 1561 fue encarcelado durante un año en la torre tras golpear a un noble³⁴. Su oposición con determinados cargos de la Orden de San Juan de Jerusalén es notoria, como la que mantuvo con el Gran Maestre Jean Levesque de La Cassière (1572-1581). A pesar de lo reseñado, no cabe ninguna duda en definir la actuación de gobierno del obispo Gargallo como claramente contrarreformista, o propia de la reforma católica. No hay más que constatar su voluntad de fundar un seminario en la nueva ciudad de La Valeta; la convocatoria de dos sínodos diocesanos (1591 y 1610); la frecuencia de visitas pastorales realizadas³⁵, o la creación de nuevas iglesias parroquiales; así como, su devoción a la Virgen, los santos y sus reliquias.

Una de las noticias más repetidas acerca de Tommaso Gargallo es su participación en la instalación estable de la Compañía de Jesús en el archipiélago maltés³⁶. Su iniciativa de fundar un seminario se convirtió, mediante diversos decretos papales, en el amerizaje definitivo de los Jesuitas en La Valeta, con la creación de un colegio, que garantizara una severa formación doctrinal en tierras fronterizas. En la actualidad este edificio alberga la Universidad de Malta, y el escudo de la institución, con su gallo y estrellas, deriva claramente del episcopal en cuestión. La piedra fundacional del nuevo complejo arquitectónico (colegio e iglesia) se colocó en 1595 y estaba completado en 1602, cuando se iniciaron los cursos de Teología e Filosofía. Con la supervisión arquitectónica del generalato romano, en la persona en este caso de Giuseppe Valeriano, la nueva iglesia, inspirada en el Gesù, con una

33 CASSAR, C., "Monks of Honour: The Knights of Malta and Criminal Behaviour in Early Modern Rome", en *Exploring cultural history*, 2010, pp. 77-92

34 BORG, V., op. cit., 2009, p. 104.

35 En distintos archivos de Malta, principalmente en el Arzobispado de Floriana, se registran y detallan las visitas pastorales ordenadas por el obispo (1579, 1588, 1592, 1594, 1598, 1602, 1604 y 1608), corroborándose, aunque sólo sea con las fechas, una periodicidad querida por los postulados de Trento.

36 Véase: BATLLORI, M., op. cit., 1979; O'NEILL, C.E. y DOMÍNGUEZ, J., *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, vol. III, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2001, p. 2488; GALEA, M., *The Jesuit Church in Valetta*, Malta, Michael Gaeta, 2004.

amplia nave y capillas laterales intercomunicadas³⁷, fue en su momento una de las más monumentales de la nueva ciudad de La Valeta³⁸.

La actuación más conceptual del obispo se encuentra en la *Colegiata del Naufragio de San Pablo (St. Paul's Shipwreck)* donde pervive su imagen devota en el altar mayor³⁹. Esta iglesia, iniciada en la década de los setenta del siglo XVI⁴⁰, se sitúa en el mismo eje viario que la fachada del Gesùde La Valeta, en St. Paul's Street. Su titularidad recuerda la leyenda del naufragio del apóstol en la isla de Malta⁴¹ (*Hechos de los apóstoles, 28 y 29*).

Al estar instalada la catedral de época normanda en el interior de la isla, en la localidad de Mdina⁴², se decidió trasladar un representante pastoral a la costa, donde se concentraba mayor número de población y existía también el peligro del arribo musulmán. La cátedra se instaló, tras algunas sedes provisionales, en la iglesia del *Naufragio del San Pablo* construida exprofeso⁴³. Este es uno de los motivos por los cuales el obispo Gargallo financió la pintura del retablo mayor, pocos meses después de su nombramiento episcopal [fig. 6]. El contrato, publicado por Gio-

37 QUENTIN HUGHES, J., *The Building of Malta during the period of the knights of St. John of Jerusalem, 1530-1795*, Malta, ProgressPress, 1986 (1956), pp. 156-157.

38 La explosión de un polvorín cercano en 1634, implicó la reconstrucción de la iglesia bajo el proyecto arquitectónico del arquitecto militar al servicio de la orden hospitalaria Francesco Buonamici (1596-1677). Esta segunda construcción ha sido considerada la primera iglesia barroca construida en la isla.

39 Se trata de una de las iglesias de mayor veneración entre la población local ya que custodia preciadas reliquias del culto paulino, como un hueso de su brazo derecho o la base de la columna romana donde fue decapitado. La monumental escultura del santo, realizada por Melchior Gafa en 1657, participa en numerosos actos procesionales. A pesar de todo ello, y de la importancia que el personaje que estamos analizando pensamos que posee, nos ha parecido curioso apuntar que en la única monografía existente sobre la iglesia, con cinco ediciones en este momento, la pintura del altar mayor se reproduce cortada impidiéndose así la visión del donante de la misma (CIARLO', J., *The hidden Gem. St. Paul's Shipwreck Collegiate Church*, Valletta, 2008 [1993], p. 36).

40 Poco queda de la primitiva Iglesia, demolida en 1639. El proyecto arquitectónico primigenio era de Girolamo Cassar y fue completada en 1582. Los planos de la nueva Iglesia respondieron a Bartolomeo Garagona.

41 Este hecho se sitúa en el 60 dC y se emplaza en una bahía del noreste de la isla, hoy llamada St. Paul's Bay, con gran afluencia turística

42 La sede metropolitana actual, también en Mdina, responde a una construcción de los años 1697 y 1702, proyecto de Lorenzo Gafa, tras la destrucción de la catedral medieval en 1693 a causa de un terremoto. La iglesia conventual de St. John en La Valetta se erige como co-catedral tan sólo desde el 1820.

43 Se trata de una iglesia de nueva planta, en la fundada ciudad de La Valeta, bajo derecho jurisdiccional del cabildo de Mdina. FARRUGIA RANDON, R., AZZOPARDI, J., CALLEJA, J., *St. Paul. His life, the Shipwreck, Tradition and Culture in Malta and elsewhere*, Malta, Ed. Staley Farrugia Randon, 2000, pp. 103-107.



FIGURA 5
Retrato póstumo de Tommaso Gargallo.
Olio sobre lienzo.
La Valeta, Iglesia del Gesù, sacristía



FIGURA 6
Matteo Pérez d'Aleccio: Naufragio de San Pablo en la isla de Malta. 1579-1580. Óleo sobre lienzo. La Valeta, St. Paul's Shipwreck Church

vanni Azzopardi⁴⁴, específica la obligatoriedad de que la obra estuviera colocada en la capilla mayor para la celebración pascual de 1580. El pintor escogido para su realización no es otro que Matteo Pérez d'Aleccio (1547-1616), colaborador de Miguel Ángel en el fresco del Juicio Final, quien llegó a la isla para decorar el Palacio magistral con los frescos conmemorativos del asedio de Malta de 1565 en la sala del Gran Consejo⁴⁵.

La pintura muestra uno de los primeros milagros realizados por el apóstol en la isla de Malta. Cuando San Pablo, ante la mirada atónita de pescadores, soldados y comerciantes, lanzó con su mano derecha una víbora a la hoguera, que cogió por sorpresa cuando quería avivar el fuego con más lumbre, sin que el animal le pica-

44 El documento se conserva en el archivo catedralicio de Mdina, pero fue traducido al maltés per John Azzopardi en 1984. Una síntesis del mismo puede consultarse en Keith SCIBERRAS (*Baroque-painting in Malta*, Sta. Venera, Midsea books, 2009, nota núm. 8).

45 MAIORANO, L., *Matteo Perez d'Aleccio: pittore ufficiale del Grande Assedio di Malta*, Napoli, Lupo edizioni, 2000; *The Siege of Malta 1565. Matteo Perez d'Aleccio's frescoes in the Grand Master's Palace, Valetta*, Malta, Heritage Malta & Salesians Don Bosco, 2009.

ra⁴⁶. La composición, de claro carácter manierista, describe en el paisaje del fondo las rocas donde quedó embarrancada la nave que conducía al apóstol de Creta a Roma. Las aguas revueltas están repletas de pequeñas figuras que a nado intentan alcanzar la costa. Entre los personajes que se agrupan en primer término identificamos a Pablo, con su larga barba llevando el libro con la palabra evangélica, y a su lado el apóstol Lucas, quien también lo acompañaba en esta travesía. El pintor debió recordar esta composición cuando, llegado a Sevilla en 1583⁴⁷, realizó la pintura de *Santiago en la batalla de Clavijo*, situando al fondo un paisaje marítimo rocoso muy parecido y reproduciendo también el bullicio del primer término, con personajes portando turbantes -en esta ocasión- justificados por la escena representada⁴⁸. La pintura de la *Colegiata del Naufragio de San Pablo* ha sido definida por Keith Sciberras como clave dentro de la historia del arte maltés, ya que codifica una iconografía ampliamente representada a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX⁴⁹. El brazo alzado del apóstol con la serpiente enrollada en su mano aparece en casi todas las representaciones posteriores del evento.

Más desapercibido ha pasado el retrato del comitente, arrodillado con actitud devota a los pies del apóstol pero dirigiendo su mirada de reojo al visitante. Tommaso Gargallo se representa con la cruz de Malta en el pecho pero acompañado de su anillo episcopal. Es muy probable que esta imagen sirviera de modelo para el retrato localizado en la sacristía del Gesù. La figura del obispo responde a la habitual iconografía del donante. Pero, por si quedara alguna duda sobre su intervención, en la esquina inferior opuesta se introduce el escudo episcopal bajo unas lujosas ropas blancas y doradas, abandonadas explícitamente para la ocasión. Parece oportuno preguntarse por qué el obispo Gargallo decidió fijar su recuerdo en esta pintura. En primer lugar, San Pablo durante su estancia en la isla de Malta predicó el evangelio convirtiendo a la población local; se trata, por lo tanto, de un tema estrechamente relacionado con los orígenes del Cristianismo en el archipiélago maltés, que debía interpretarse, después del asedio musulmán de 1565, como una confirmación de su historia religiosa. Por otra parte, la catedral de Mdina se había construido encima de la casa natal de Publio, gobernador de la isla⁵⁰, quien tras su

46 *Hechos de los apóstoles*, cap. 28, v. 1-6.

47 Matteo Pérez d'Aleccio, de padre español, se trasladó a la capital del Guadalquivir a inicios de la década de los ochenta, donde trabajó, entre otros lugares, en la catedral. Véase: BERNALES BALLESTEROS, J., "Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima", *Archivo hispalense*, núm. 171-173, 1973, pp. 221-271. Ciertamente, acabo su trayectoria en Perú: PALESATI, A., *Matteo da Leccia: manierista Toscano dall'Europa al Peru*. Pomarance, Assoc. Turistica, 1999.

48 La pintura sobre lienzo se expone en la contrafachada de la iglesia sevillana de Santiago Apóstol.

49 SCIBERRAS, K., op. cit., 2009.

50 *Hechos de los apóstoles*, 28, v. 7-8.

conversión por San Pablo fue nombrado primer obispo de Malta. De manera clara, Tommaso Gargallo está avalando con la inclusión de su retrato la continuidad de la obra paulina en Malta, gracias también a la autoridad y vigilancia episcopales. En este sentido, tampoco hay que olvidar su enfrentamiento con el Gran Maestre, Jean Levesque de La Cassière, quien consagraba por aquellos años la nueva iglesia conventual de la Orden, la actual *co-cathedral of St. John*⁵¹. Aunque pertenecientes a la misma comunidad religiosa, con estas actuaciones pretendían probablemente constatar su marco respectivo de poder, uno político y otro religioso.

Las fuentes primarias y secundarias consultadas aportan infinidad de pequeños datos sobre la actividad cotidiana del obispo Gargallo en el archipiélago maltés. No es éste el marco adecuado para detallarlas. Tan sólo apuntar que fue la persona consultada para la asignación de una capilla a perpetuidad en el interior de la *Church of St. John* en la Valeta a la Lengua de Aragón, Cataluña y Navarra el año 1603⁵². Bajo la titularidad de San Jorge, originariamente estuvo decorada con las pinturas de Francesco Potenzano (1522-1601) que hoy se exhiben en el museo catedralicio⁵³. El lienzo del altar fue substituido por la magnífica obra que en la actualidad la preside, de Mattia Preti, en 1659⁵⁴.

Tommaso Gargallo murió en la isla de Malta el 10 de junio de 1614. El padre Abella narra que su cuerpo fue trasladado de la ciudad de Birgù (o la Vittoriosa), donde se hallaba su residencia privada, a La Valeta en una galera de la Orden⁵⁵. Se desconoce, por el momento, el contenido de su testamento, pero es probable que declarada heredero a su sobrino, el Dr. Miguel Gargallo⁵⁶. El padre Anselm Albareda, sin especificar las fuentes consultadas⁵⁷, consigna que el cuerpo del obispo fue sepultado en un capilla de la iglesia de la Compañía de Jesús por él patrocinada,

51 Las diferencias entre ambos fueron tan graves que en 1579 Gregorio XIII acabó enviando a Malta al arzobispo de Monreale (Sicilia), Monseñor Torres, para intentar acercar las posiciones entre el Gran Maestre y el obispo (véase: GANADO, A., *Valletta. Cittànuova. A map history (1566-1600)*, Malta, Publishers Enterprises Group, 2003, p. 265).

52 SCICLUNA, SIR. H. P., op. cit., p. 65.

53 Se trata de una pintura de San Jorge matando el dragón y de una Santa Caterina. San Jorge, por su perfil militar, fue una devoción habitual entre los caballeros de la Orden de San Juan. En esta ocasión cabe considerar además que el santo guerrero de Capadocia era también patrón de Cataluña y Navarra. MARCONI, N., "Del tardo manierismo al clasicismo caravaggesco e barocco: dipinti per la Città Nuova (1575-1610), en *Valetta. Città, architettura e costruzione sotto il segno della fede e della guerra*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello stato, 2011, pp. 232-236.

54 Mattia Preti, *San Jorge*. 1656. La Valletta, Co-catedral de San Juan, Capilla de la Lengua de Aragón.

55 Abella cuenta que vivía en la colina de Santa Margherita a las afueras de la Vittoriosa (op.cit., 1647, p. 326).

56 MUSET PONS, A., op. cit., 1999, p. 125.

57 ALBAREDA, A., op. cit., 1977 (1931), p. 264.



FIGURA 7

*Nuestra Señora de Montserrat con la figura donante de Tommaso Gargallo. Finales del siglo XVI. Birgù (La Vittoriosa), Iglesia de San Lorenzo, sacristía (obra desaparecida). Ilustración procedente de: M. Inguanez, "Cappelle dedicate alla Madonna di Monserrato nell'Isola di Malta, *Analecta Montserratensia*, vol. VII, 1928, lámina 3*

FIGURA 8

Lastra funeraria de Tommaso Gargallo. Finales del siglo XVII. La Valeta, Iglesia del Gesù

mientras que, por voluntad propia, su corazón reposó en la parroquia de San Lorenzo del pueblecito marinero de Birgù, o la Vittoriosa. En la actualidad es imposible corroborar este emotivo ejemplo de evisceración, pero es cierto que en los dos templos el obispo Gargallo fundó sendas capillas dedicadas a la Virgen de Montserrat.

Cuando la Orden de San Juan de Jerusalén se instaló en la isla de Malta, tras la concesión hecha por el emperador Carlos V en 1530, los Caballeros adoptaron la iglesia gótica de San Lorenzo en Birgù como su centro conventual. Este pueblecito costero se emplaza en uno de los cabos perpendiculares que hay enfrente de la península donde acabó construyéndose la capital de La Valeta. Dicho templo se fue adaptando a las nuevas necesidades, reformándose de manera progresiva, hasta

la construcción de la iglesia actual, por el arquitecto Lorenzo Gafa, entre los años 1681 y 1723⁵⁸. En su interior no pervive ningún recuerdo del obispo Gargallo ni de una capilla bajo la advocación de la Virgen de Montserrat. No obstante, en un artículo del año 1928 Mauro Inguanez⁵⁹ reproduce la pintura que fue concebida para dicho espacio y que el autor llegó a ver en el aula capitular [fig. 7]. En el centro de la obra, coronada por ángeles, se representa la talla vestida de Nuestra Señora de Monserrat, circundada por el tortuoso camino de peregrinaje y las singulares peñas escarpadas. A su mano izquierda, arrodillado y devoto, vemos de nuevo al obispo Gargallo con la cruz de Malta en el pecho. La calidad de la reproducción no permite profundizar en los valores artísticos del lienzo, que ya Inguanez describe como restaurado en varias ocasiones. No hay duda que para su realización el pintor anónimo se valió de la primera actualización de la composición editada por Antoine Lafréry en Roma el año 1572⁶⁰ y de la figura del donante del altar mayor de la iglesia del *Naufragio de San Pablo*, realizada entre 1579 y 1580. Vicent Borg apunta que la capilla debió fundarse entre los años 1590 y 1592⁶¹ y que ya aparece referenciada en la visita pastoral de 1608⁶². La pintura con el retrato del obispo Gargallo fue substituida por otra, desaparecida en este caso durante la Segunda Guerra Mundial, también dedicada a la Virgen de Monserrat y atribuida al napolitano Paolo De Matteis⁶³.

El recuerdo del obispo Gargallo en la iglesia jesuita de La Valeta por el contrario se mantiene. En el brazo izquierdo del crucero, en la actual capilla del Sagrado Corazón de María, se alza un retablo con su escudo episcopal a ambos lados del basamento y una pintura dedicada a Nuestra Señora de Monserrat, considerada obra de Giuseppe D’Arena (1633-1719), acompañada en esta ocasión de los santos Francisco Javier y Francisco de Borja. El atributo específico de la Virgen negra se halla de nuevo en el fondo, con los ángeles serrando una montaña tras las nubes.

58 MAHONEY, L., “Ecclesiastica larchitetura”, en *Birgu. A maltese maritime city*, vol. II, *Artistic, Architectural and Ecclesiastical aspects*, Malta, Malta University Services, 1993, p. 408-417.

59 INGUANEZ, M., “Cappelle dedicate alla Madonna di Monserrato nell’Isola di Malta”, *Analecta Montserratensia*, vol. VII, 1928, pp. 367-373, espec. 371-373 y lámina 3.

60 CANALDA, S., op. cit., 2013, pp. 82 y 90.

61 BORG, V., *Marian Devotions in the islands of Saint Paul (1600-1800)*. Malta, Printed at Lux Press, 1983.

62 IDEM, op. cit., 2009, p. 640.

63 El lienzo reproducido en distintas publicaciones, como en el artículo de Inguanez, mostraba a la Virgen y el Niño siendo adorados por San Ignacio de Loyola y San Antonio de Padua. La advocación monserratina se escondía en el fondo con el detalle de dos ángeles dando forma a una montaña con una sierra de carpintero. Algunos autores han confundido la titularidad mariana con la Virgen de las Nieves (*Birgu. A maltese maritime city*, vol. II, *Artistic, Architectural and Ecclesiastica laspects*, Malta, Malta University Services, 1993, p. 490, nota nº 72). Véase también: PESTILLI, L., *Paolo de Matteis. Neapolitan painting and cultural History of Baroque Europe*, Farnham, Ashate, 2013.

Más significativa para nuestro estudio es la lauda sepulcral del obispo, en origen una lastra de pavimento, hoy adosada al muro interior izquierdo del crucero, en perpendicular al retablo descrito [fig. 8]. Se trata de una espectacular pieza de taracea de mármol de grandes dimensiones y buena calidad artística. El rectángulo central, enmarcado por una ancha cenefa decorativa, contiene el escudo de Tommaso Gargallo flanqueado por una pareja de ángeles en relieve que sostienen los atributos específicos de la autoridad episcopal. En la parte baja, la Compañía de Jesús perpetua la memoria del obispo en un epitafio inciso⁶⁴. No hay duda, entonces, que el cuerpo del obispo catalán descansó en esta iglesia de La Valeta, de la cual había promocionado su construcción. Es evidente que la sistematización actual de la capilla es bastante reciente, y también que la disposición original de los elementos descritos se nos escapa ante la ausencia de datos documentales precisos. No obstante, la introducción de la taracea policroma de mármol en relieve (tramischio) se produjo en Malta con posterioridad a la fecha de defunción de Tommaso Gargallo. Como apuntan los últimos estudios⁶⁵, fue precisamente la Compañía de Jesús quien difundió esta técnica en Sicilia, territorio del cual dependía eclesiástica y económicamente el archipiélago maltés y del cual provenían los primeros jesuitas que en él arribaron⁶⁶.

La conmuta de una pena. La capilla romana de *Santa Maria in Monserrato*

Cuando Mauro Inguanez repasaba los altares dedicados a Nuestra Señora de Monserrat existentes en Malta explicaba que la actuación del obispo Gargallo respondía a un acto penitencial⁶⁷. El carácter violento del personaje en cuestión ha sido ya apuntado, pero el mayor escándalo tuvo lugar en 1583.

Según las fuentes primarias y secundarias consultadas, ante la negativa de algunos canónigos a ejercer los oficios ministeriales en parroquias alejadas, el obispo Gargallo los arrastró atados a su carroza encarcelándolos después, a consecuencia de lo cual dos de ellos, Bernardino Lauda y Florio Galani, murieron. El delicado asunto ha sido reconstruido recientemente por Vicent Borg a partir de documentos custodiados en archivos malteses⁶⁸. El caso fue elevado a Roma por el inquisidor

64 A.M.D.G./ SOCIETAS IESV/ ILLMO AC REVERMO DOMINO/ F.D. THOMAE GARGALLO/ MELIVETANO ANTISTITI BENEMERENTIS/ MEMORIS ANIMI/ MONVMENTVM.

65 PIAZZA, S., *I colori del Barocco: Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Palermo, Flaccovio editore, 2007; MARAFON PECORARO, M., “La committenza arcivescovile spagnola nella Sicilia della controriforma. Un caso esemplare: la Cappella del Crocifisso nel duomo di Monreale”, en *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia, Actas del XVIII Congreso CEHA* (Santiago de Compostela, 20-24 de Septiembre de 2010), 2012.

66 O'NEILL, C.E. y DOMÍNGUEZ, J., op. cit., 2001, p. 2488.

67 INGUANEZ, M., op. cit., 1928, p. 371

68 BORG, V., op. cit., 2009, p. 104-105.

del lugar desde donde se ordenó el traslado y el encarcelamiento inmediato de Tommaso Gargallo. La sentencia de la Congregación del Santo Oficio fue publicada el 11 de octubre de 1584, obligándose al condenado a residir en su palacio romano bajo arresto⁶⁹; a abandonar sus rentas y deberes episcopales en Malta durante dos años, y a pagar 600 escudos a los familiares de los canónigos difuntos⁷⁰. Las series documentales confirman su ausencia del archipiélago durante aquellos años, cuando fue substituido, en sus labores diocesanas, por el Inquisidor de Malta, Ascanio Libertano. Finalmente, el papa Sixto V autorizó, el 6 de febrero de 1586, el regreso de Gargallo a su diócesis, cuando empezó una intensa actividad con la convocatoria de sínodos, la realización de visitas pastorales periódicas o la creación de cofradías devocionales.

A lo largo del proceso descrito, algunas fuentes bibliográficas, como Inguanez⁷¹ o Albareda⁷², sostienen, sin dejar constancia de las fuentes documentales, que Tommaso Gargallo también fue condenado en Roma a realizar un peregrinaje penitencial a Montserrat, que le fue conmutado, ante su avanzada edad y por expresa petición, con la fábrica de una iglesia y la dotación de una capilla a Nuestra Señora de Montserrat. Estos datos fueron relacionados por ambos autores con el establecimiento de los jesuitas en La Valeta y con la fundación descrita en la parroquia de San Lorenzo en Birgù (Vittoriosa)⁷³. Hasta el momento nadie había conectado este escabroso asunto con la capilla que, dedicada a la Virgen de Montserrat y con el escudo de Gargallo, se encuentra en la iglesia romana representativa de la Corona de Aragón. No obstante, un documento localizado en el *Archivium Archiepiscopale Melitensis*, parece claro al respecto: “...*Si disse poi, che per penitenza fabbricò in Roma la Chiesa di Monserrato*”⁷⁴, tras detallar el hecho delictivo y la sentencia

69 Vicent BORG detalla que la residencia romana de Tommaso Gargallo se hallaba cerca de la iglesia de la *Trinità di Montagna* (*Ibidem*, p. 105). Por el momento, nos ha sido imposible localizarla aunque parece que su ubicación no corresponde con el barrio donde se albergaban los Caballeros del Orden de San Juan en la Ciudad Eterna en los albores de la modernidad (Véase: D’AMELIO, M. G., “Un’insula dell’Europa cattolica nel cuore di Borgo: immobili e palazzi de iCavallieri di Malta a Roma”, *Citta e Sotira*, 2, 2007, 1, p. 155-176). Podría corresponder, si la denominación no se convierte en un falso amigo, más bien con el barrio de los españoles. El avance de la investigación futura lo confirmará o desmentirá.

70 Hemos podido consultar una copia de la sentencia en: Mdina, *Archivium Archiepiscopale Melitensis* (ACM), Miscellanea 42, *Diverse sentenze e decreti sopra le differenze e vertenze tra il vescovo Gargallo e il Rev.mo Capitolo 1584-1605*, fol. 1-2r.

71 INGUANEZ, M., op. cit., 1928, pp. 371-373.

72 ALBAREDA, A., op. cit., 1977 (1931), p. 264.

73 De hecho, Vicent BORG añade que la capilla de San Lorenzo ya estaba fundada en 1592 y que su paralela en el Gesù debió establecerse la última década del siglo XVI (op. cit., p. 140).

74 Mdina, *Archivium Archiepiscopale Melitensis* (ACM), Miscellanea 167, *Giornale della Santa Chiesa Cattedrale dall’anno 1551 sino al 1660*, fol. 905-906.

pontificia. Cuando el obispo de Malta se hallaba en Roma bajo custodia papal (1584-1586), se estaba construyendo precisamente el nuevo templo que acogía a los naturales de la confederación catalano-aragonesa en la corte pontificia, no sería extraño entonces que dispensara en este lugar su acto expiatorio.

Si regresamos a la capilla central del lado del Evangelio, el fresco de la izquierda ilustra una escena perfectamente inteligible para cualquier devoto de esas tierras que visitase la iglesia romana [fig. 9], ya que condensa en una sola imagen toda la leyenda e historia de Nuestra Señora de Monserrat. En el costado izquierdo de la composición se representa el tortuoso camino que es necesario recorrer para llegar al santuario donde se venera la Santa Imagen. En el centro, a mano derecha, se recuerda en cambio el hallazgo fortuito de la talla escultórica en un abrigo de la montaña con la leyenda: “*Hic reperta fuit imago Virginis Mariae*”. En la parte superior se detalla también el emplazamiento y la arquitectura del monasterio benedictino con las ermitas que coronan las encrestadas peñas. La pintura, como ya ha sido apuntado, deriva claramente de la estampa lafreriana⁷⁵, editor que basó buena parte de su éxito en la precisión topográfica de sus imágenes, por ejemplo de los monumentos y grandezas de la Antigüedad⁷⁶. Este rasgo estilístico debió considerarse del todo apropiado si el objetivo era substituir un peregrinaje real por otro visual. Debe recordarse que el fundador era natural de Collbató, localidad que se esboza también en la base del fresco.

La datación exacta de esta intervención pictórica es difícil de precisar. Es posible que sea más tardía de lo que se ha imaginado hasta el momento. La capilla de su derecha, en la actualidad dedicada al apóstol Santiago y en origen al *Crocifisso*, se estaba finalizando en 1612, como confirma un documento conservado en el Archivo de la Obra Pía en Roma⁷⁷. El obispo de Malta murió en 1614 y el pintor a quien tradicionalmente se atribuye en 1627. Un aspecto a considerar en este sentido es la ausencia del retrato del donante en la decoración, cuando su imagen se incluye en las pinturas del *Naufragio de San Pablo* y en la desaparecida pintura de la capilla de *Monserrato* en la iglesia de Birgù, de lo cual podría deducirse que el comitente

75 GIANNONE, D., “L’Indice di Antonio Lafréry”, *Grafica d’arte*, 11, 2000, 41, pp. 3-5; PAGANI, V., “The Dispersal of Lafreri’s Inheritance, 1581-89 - I, II, III - *Print Quarterly*, 25 y 28, 2008 y 2011, pp. 5-23 y 363-393 y pp. 119-136.

76 ZORACH, R. (ed.), *The virtual tourist in Renaissance Rome. Printing and collection the Speculum Romanae Magnificentiae*, Chicago, 2008, p. 25-35.

77 “... En lo any 1610 se stuca y blanqueja dita Capella y se gastaren trenta y sisscuts y a 16 de Maig la Cong. General determina ques posas ma en fer dita Capella y a 19 de Maig de 1612 concordaren ab Julio Solario Scarpelin lo preu del altar y Balustres en sis cents y sexantaescuts y sen-feuinstrument...” (AOPM, 69, *Descripción de la capillas de la Iglesia de Montserrat en Roma*, s.f.). Agradezco al profesor Fernández Terricabras que me haya facilitado la transcripción de esta noticia.



FIGURA 9
Giovanni Battista Ricci da Novara (at.):
Nuestra Señora de Montserrat.
Ca. 1601-1614. Iglesia nacional española de Santiago y Montserrat, capilla de Nuestra Señora de Montserrat



FIGURA 10
Giovanni Battista Ricci da Novara (at.):
La transfretación de San Raimundo de Peñafort.
Ca. 1601-1614. Iglesia nacional española de Santiago y Montserrat, capilla de Nuestra Señora de Montserrat

ya no se encontraba en Roma y que sus representantes legales carecían de un retrato grabado del mismo.

En el muro de la derecha el protagonista es el dominico San Raimundo de Peñafort en su transfretación de la isla de Mallorca al puerto de Barcelona [fig. 10]; un episodio ajeno a la iconografía medieval del personaje, que alcanzó en cambio gran desarrollo en época moderna⁷⁸. Su inclusión en la decoración de esta capilla de la iglesia romana de *Montserrat* responde seguramente a múltiples factores. Quizás el

⁷⁸ Esta cuestión iconográfica, junto a otras muchas, es objeto de la investigación doctoral de Ramon Dilla Martí, bajo mi dirección. Puede consultarse un avance de la misma en: DILLA MARTÍ, R.: “Imatge i conflicte entre mercedaris i dominics. Les escenes fundacionals de l’orde de Nostra Senyora de la Mercè de Redempció de Captius”, en S. CANALDA y C. FONTCUBERTA, op.cit., 2013, pp. 117-133.



FIGURA 11 y 12

Giovanni Battista Ricci da Novara (at.): *Confesión y penitencia de fray Juan Gari y el encuentro del conde Wifredo de Barcelona con la criatura salvaje de fray Juan Gari*. Ca. 1601-1614.

Iglesia nacional española de Santiago y Montserrat, capilla de Nuestra Señora de Montserrat

más evidente, al margen de su origen barcelonés, sea el hecho de ser el primer santo canonizado, el año 1601, procedente de la Corona de Aragón⁷⁹; de aquí, que uno de los estándares de la ceremonia, la primera en efectuarse en la nueva basílica de San Pedro, fuera depositado en esta iglesia⁸⁰. San Raimundo de Peñafort, por otra parte, fue un experto jurista, autor entre otros libros de la compilación de los *Decretales*, como también licenciado en leyes fue Tommaso Gargallo. Pero más interesante aún es el hecho que el dominico fuera penitenciario pontificio y autor de uno de los manuales más utilizados por los confesores en la redención de penas, con las penitencias detalladas para cada uno de los pecados, la *Summa de casibus poenitentiae* (ca. 1235-36)⁸¹. La devoción particular que Tommaso Gargallo dispensó al dominico se confirma con la titularidad de otra capilla bajo su patrocinio, en este caso la de Santa Eulalia y San Raimundo de Peñafort en la mencionada iglesia de Birgù. En este contexto tampoco debería pasar desapercibida la leyenda del anacoreta fra Juan Garí, que se representa en el intradós izquierdo del arco de ingreso a la capilla, quien después de haber violado y matado, por inducción del diablo, a Riquilda, hija del conde de Barcelona Wifredo el velloso (840-897), arrepentido se dirigió a Roma y el pontífice le impuso como penitencia vagar por la montaña de Montserrat como un animal salvaje [figs. 11-12], sin facultad de habla ni tenencia de ropas.

Son muchos los interrogantes que aún perduran sobre la capilla de la Virgen de Monserrat en la iglesia romana, como por ejemplo: la precisa autoría de los frescos laterales, su período exacto de realización o el nombre del procurador que gestionó los pagos en ausencia de Gargallo, de regreso a Malta o quizás ya muerto. Con una nueva etapa de investigación documental en la Ciudad Eterna es posible que algunas de estas dudas puedan solventarse; siempre es difícil dar por concluidas las investigaciones. Por el momento, no obstante, se puede afirmar que su fundador ya no es un desconocido y que las razones que le impulsaron a esta actuación de patronazgo -algunas de ámbito público y otras privado- son tras este estudio mucho más claras. El largo proceso analítico y deductivo efectuado ha profundizado también en el conocimiento del programa iconográfico y de los modelos figurativos que lo inspiraron. Alejado del brillante mecenazgo de personajes más célebres de su época, como monarcas, aristócratas o cardenales, pensamos que no

79 GOTOR, M., “Le canonizzazioni dei santi spagnoli nella Roma barocca”, en HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. (coord.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la edad moderna*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. 2, pp. 621-639.

80 Por este motivo, el evento se recuerda en uno de los relieves del monumento funerario de Clemente VIII (Véase: ANSELM, A., “Theaters for the canonization of saints”, en TRONZO, W., *St. Peter’s in the Vatican*, Cambridge, 2008, p. 244-269; DANDELET, T. J., *La Roma española (1500-1700)*, Barcelona, 2002 (2001), p. 85.

81 TEETAERT, A., “La doctrine pénitentielle de Saint Raymond de Penyafort”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, 4, 1928, pp. 49-72.

debe desdeñarse en absoluto la promoción artística del obispo catalán en tierras de habla italiana y que la recuperación de su memoria contribuye a completar el rico panorama de relaciones culturales en la cuenca del Mediterráneo con infinidad de artistas y comitentes itinerantes, muchos de ellos aún por descubrir o pendientes de completar sus trayectorias.

EL PATRIMONIO AL CUIDADO DE SUS DEPREDADORES. EN TORNO A LA VENTA Y FALLIDA RECUPERACIÓN DE LOS LIENZOS DE LA CAPILLA DE SAN JOSÉ DE TOLEDO¹

M.^a JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ
Universidad de Valladolid

MIGUEL ÁNGEL ZALAMA
Universidad de Valladolid

Tuvieron que pasar siglos para que la pintura del Greco fuese considerada como una de las más extraordinarias manifestaciones del manierismo, algo que no ocurrió hasta finales del siglo XIX, y especialmente después de la publicación de los libros de Manuel B. Cossío y Francisco de Borja de San Román, ya en la primera década de la siguiente centuria². Si el último dio a conocer documentos fundamentales sobre el cretense, Cossío marcó las líneas de la interpretación mística de su obra que ha llegado hasta nuestros días, aunque en buena medida forzada por la lectura interesada de no pocos estudiosos³. Mientras no fue un pintor tenido en cuenta sus obras apenas fueron objeto de interés, pero rescatado del olvido sus creaciones

1 Los autores forman parte del Grupo de Investigación de la Universidad de Valladolid, *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*.

2 Cossío, M. B., *El Greco*, Madrid, 1908; SAN ROMÁN, F. DE B. de, *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocópuli*, Madrid, 1910.

3 BROWN, J., "El Greco, el hombre y los mitos", en *El Greco de Toledo*, cat.-exp, Madrid, 1982, 24; ÁLVAREZ LOPERA, J. "La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco", en ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, cat.-exp., Madrid, 1999, pp. 31-32.

empezaron a llamar la atención a la vez que su peculiar forma de pintar⁴, por lo que no tardaron en aparecer los que buscaron comerciar con sus cuadros, hasta el punto de que en 1906 corrió el rumor que se estaba preparando la venta del *Entierro del señor de Orgaz*⁵. Se vislumbraban pingües beneficios y ante esta perspectiva poco importaba si se desbarataba un retablo, vaciaba una iglesia o si el destino de las pinturas estaba allende las fronteras. Este es el caso de los altares laterales de la Capilla de San José en Toledo, que en contra de la opinión generalizada fueron desmontados, vendidos y trasladados fuera de España. Primero recalaron en la casa de antigüedades parisina Boussod & Valadon Cie, que los puso en manos del coleccionista P. A. B. Widener de Pennsylvania; su heredero, Joseph E. Widener, los acabó legando a la National Gallery de Washington donde actualmente se conservan.

La capilla de San José de Toledo y El Greco

Se debe la fundación de la Capilla de San José en Toledo, primer templo dedicado al patriarca de la cristiandad, a Martín Ramírez, mercader acaudalado fallecido en octubre de 1568, a quien santa Teresa de Jesús, en su *Libro de las Fundaciones* (cap. 15) lo define como “un hombre honrado y siervo de Dios, mercader, el cual nunca se quiso casar, sino hacía una vida como muy católico, hombre de gran verdad y honestidad”. La santa carmelita recoge los detalles del proceso fundacional que fue más largo y complicado de lo que le habría gustado. Martín Ramírez tomó la decisión poco antes de fallecer, por lo que dejó al cargo a su hermano, Alonso Álvarez. Éste puso el asunto en manos de su yerno, Diego Ortiz, de quien la santa dice que “no se ponía tan presto en razón [y] comenzáronme a pedir muchas condiciones, que yo no me parecía convenía otorgar”. Al final hubo acuerdo, quizá porque la nobleza toledana puso en cuestión a la familia de mercaderes “por parecerles que no eran ilustres y caballeros”, lo que debió llevar a Diego Ortiz a suavizar sus exigencias. Santa Teresa consiguió fundar en Toledo y compró una casa que califica “de las buenas de Toledo” que costó la considerable suma de 12.000 ducados⁶.

4 STORM, E., *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno* (1860-1914), Madrid, 2011.

5 SAINT-AUBIN, “Arte y artistas”, en *Heraldo de Madrid*, 18 de abril de 1906: “¿Sigue en su puesto el maravilloso entierro del conde de Orgaz, pintado por el Greco?... De seguir donde estaba, ¿seguirá mucho tiempo?... ¿Es cierto que se trata de trocarlo por unos millones de francos?”.

6 RODRÍGUEZ y RODRÍGUEZ, A., “Santa Teresa de Jesús en Toledo”, *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, V, 14-15 (1923), pp. 5-73; MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *El Greco en la Capilla de San José. 1597-1599*, Toledo, 2014; MARÍAS, F., “La Capilla de San José, Toledo”, en MARÍAS, F. (ed.), *El griego de Toledo. Pintor de lo visible e invisible*, Madrid, 2014, pp. 277-281.

No sin problemas, en 1588 se comenzó la construcción de la capilla siguiendo las trazas de Nicolás de Vergara el Mozo⁷, quien fue maestro mayor de la catedral primada. Formado junto a su padre homónimo y en la obra de El Escorial, concibió un espacio centralizado al que yuxtapuso dos partes que marcan un eje longitudinal en consonancia con las disposiciones del Concilio de Trento sobre la edificación de templos. La fachada, de ladrillo, es de gran austeridad y solo resalta la portada pétreo formada por dos columnas toscanas sobre las que apea un entablamento desornamentado, con una inscripción alusiva a san José, que resalta que fue tutor del dos veces engendrado Cristo y que éste fue su primer templo.

Después de algunas interrupciones, en 1596 la capilla estaba concluida, y había que proceder a vestirla. Así, un año más tarde, el 9 de noviembre de 1597, se contrató con el Greco la realización de tres retablos, de los que debía responsabilizarse tanto de la arquitectura como de la pintura. El concierto lo llevó a cabo Martín Ramírez de Zayas, hijo de Diego Ortíz y sobrino-nieto del fundador. Catedrático de Teología en la Universidad de Santa Catalina de Toledo, decidió encargar la obra al Greco. En el contrato se especificaba que la pintura del retablo mayor debía ser *San José con el Niño*, y que en la parte superior iría la *Coronación de la Virgen*. Nada se decía de las pinturas de los altares laterales, donde el cretense dispuso a *San Martín con un mendigo* y, en el retablo opuesto, a la *Virgen con el Niño y Santa Martina y santa Inés* (clara alusión a los nombres del comitente y del fundador, mientras que Inés era como se llamaba la madre del donante). Entre las condiciones se estipulaba que el Greco recibiría a cuenta 7.000 reales, en diferentes partidas, y que debía entregar los retablos el 15 de agosto de 1598⁸. Como era habitual, y así se especificaba en el contrato, las partes nombraron tasadores para fijar el precio de la obra, que acordaron se elevaba a 31.328 reales, cantidad considerable si se tiene en cuenta que por el *Entierro del señor de Orgaz* el artista cobró 13.200 reales (“mil y doscientos ducados”⁹), si bien se trataba de tres retablos en los que a la obra de pincel había que sumar la estructura de los mismos. El comitente no estuvo de acuerdo y entabló un pleito ante el visitador general de la ciudad, pero al final lo retiró tras incluir en esa cantidad una custodia que el Greco había hecho para la capilla y que no figuraba en el contrato¹⁰.

El Greco concibió los retablos a modo de *palle* de altar, con una arquitectura austera: dos columnas corintias sostienen un entablamento coronado un frontón

7 MARIAS, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo* (1541-1631), II, Madrid, 1985, pp. 75-76, y III, Madrid, 1986, pp. 183-184.

8 SAN ROMÁN y FERNÁNDEZ, F. de B. de, op. cit., pp. 157-158.

9 *Ibidem*, 148-149.

10 CONDE DE CEDILLO, *Toledo en el siglo XVI. Después del vencimiento de las Comunidades* (Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia), Madrid, 1901, pp. 218-219.



FIGURA 1- El Greco, *Coronación de la Virgen*, Capilla de san José, Toledo. IPCE, Fototeca

FIGURA 2- El Greco, *San José y el Niño*, Capilla de san José, Toledo. Toledo. IPCE, Fototeca

FIGURA 3- El Greco, *San Martín y el pobre*, Capilla de san José, Toledo
antes de su venta y exportación. Toledo. IPCE, Fototeca

FIGURA 4- El Greco, *La Virgen con el Niño y santa Martina y santa Inés*, Capilla de san José, Toledo,
antes de su venta y exportación. IPCE, Fototeca, Archivo Moreno

que en el caso del retablo principal se eleva para dejar el espacio necesario donde colocar el lienzo de la Coronación de la Virgen [fig. 1]. Flanquean esta pintura las tallas de dos papas mártires del siglo III, san Luciano y san Ponciano, mientras que el lienzo de *San José y el Niño* [fig. 2] se acompaña con las esculturas de David y Salomón, probablemente añadidas en 1611, cuando se doró el retablo¹¹. Los elementos barrocos que hoy pueden contemplarse datan de 1665¹². Los altares laterales en origen estaban a ambos lados del principal, pero cuando se colocaron los sepulcros de los fundadores, Martín Ramírez, el donante, y su sobrina y el hijo de ésta, Diego Ortiz de Zayas, fallecido en 1611, se procedió a trasladarlos al centro de la capilla.

El Greco aún los concibió de forma más austera que el mayor y están muy próximos a los de Santo Domingo el Antiguo que realizara veinte años antes; carecen de tallas y las veneras son de época posterior.

Herederos de los fundadores, los condes de Guenduláin se hicieron con el patronato y mantuvieron la capilla sin alterarla hasta comienzos del siglo XX, pero en 1907 vendieron los lienzos de *San Martín y el pobre* [fig. 3] y *La Virgen con el Niño y santa Martina y santa Inés* [fig. 4]. Aunque en el contrato que firmó el Greco no se hacía referencia a la temática de las pinturas, no había ninguna duda de la autoría del cretense, e incluso estaban firmados: con las iniciales de su nombre “δ” y apellido “θ” sobre la cabeza del león en el cuadro de la Virgen, y “doménikos theotokópoulos‘epoíei”, en caracteres griegos, a la altura de los cascos del caballo de san Martín. Ubicado en el retablo del lado del evangelio, el lienzo del santo obispo de Tours muestra a un hombre vestido con una armadura del siglo XVI, a pesar de ser ciudadano romano del siglo IV, y porta una espada también moderna, de manera que el Greco parece querer poner en práctica sus ideas sobre las proporciones del hombre y del caballo¹³. Sobre un paisaje en el que las referencias a Toledo son claras -puente de Alcántara, castillo de san Servando- el caballo y los dos personajes ocupan todo el espacio y se reparten el protagonismo, pues incluso el pobre, enfermo como denota la venda en su pierna, presenta una anatomía que en nada trasluce su miseria. En el del lado de la epístola se encontraba el lienzo en el que la Virgen con el Niño aparece acompañada por dos santas mártires; santa Inés, cuya identificación no tiene duda pues aparece con el cordero y otra mártir, con la palma, que acaricia un león; identificada en principio como santa Tecla, la documentación de “una imagen con el Niño y santa inés y santa martina” cuando

11 MARÍAS, F., “Un retablo de Carbonell atribuido al Greco y una hipótesis sobre la capilla de San José”, *Archivo Español de Arte*, L, 199 (1977), p. 326.

12 WETHEY, H. E., *El Greco y su escuela*, Madrid, 1967 [1962], II, p. 84.

13 MARÍAS, F., “Los retablos y sus lienzos”, en MARÍAS, F. (ed.), op. cit., p. 227.

se hizo inventario de los bienes del Greco tras su muerte¹⁴, la aparición del león, que recuerda que en el circo los felinos en vez de atacarla se pusieron a sus pies, y el que su nombre sea el femenino de Martín, el santo del otro retablo, remiten a santa Martina.

El debate sobre la propiedad particular de las obras de arte: polémica en torno a la venta de los lienzos de la capilla San José

Durante el otoño de 1907 el Congreso, el Senado y la prensa nacional fueron escenario de un intenso debate a propósito de la venta de los grecos de la capilla de San José de Toledo. El episodio reavivó la polémica, ya suscitada pocos años antes, con motivo de otras ventas y exportaciones de obras del cretense, como las procedentes de la catedral de Valladolid -*San Jerónimo*, hoy en la Frick Collection de Nueva York, y *Retrato de caballero de la casa de Leiva*, en el Montreal Museum of Fine Arts- o del *Retrato del cardenal Fernando Niño de Guevara* -Metropolitan Museum of Art de Nueva York-, en 1904¹⁵, e incluso la supuesta tentativa de venta denunciada en 1906 del *Entierro del Conde Orgaz*. La cuestión no solo radicaba en la venta y exportación de obras del Greco -entre 1900 y 1908 se estima salieron del país diecisiete lienzos suyos¹⁶-, sino que el despojo artístico había alcanzado tales cotas, que para muchos suponía un verdadero problema nacional que era necesario atajar, como ya habían procurado otros países vecinos. Puede decirse que la venta de los grecos de la capilla San José fue para algunos la gota que colmó el vaso, así cabía interpretarse de las palabras de Puig i Cadafalch en el Congreso el 14 de octubre de 1907:

El Sr. Puig y Cadafalch se ocupa de la venta de los cuadros de Greco que existían en la Iglesia de S. José de Toledo. Recuerda los objetos artísticos importantes desaparecidos de España en poco tiempo, o sea las coronas de Guarrazar, hoy en Cluny, tesoro de orfebrería visigótica; los frescos de Sevilla, arrebatados por Layard, el conocido asiriólogo, el antependio de plata del siglo IX de S. Cugat del Vallés en Estados Unidos, el busto de la dama de Elche, en el Louvre, los Grecos de Valladolid, desaparecidos hace un año, el patio entero del Palacio de la Infanta en Zaragoza

14 SAN ROMÁN y FERNÁNDEZ, F. de B. de, op. cit., p. 193.

15 MARTÍNEZ RUIZ, M. J. *La enajenación del patrimonio en Castilla y León*, I, Salamanca, 2008, pp. 290-298. "...Hoy se nos dice que el portentoso retrato de D. Fernando Niño de Guevara, pintado por el Greco, ha pasado la frontera y forma parte de una galería francesa [...] Se asegura que D. Fernando Niño de Guevara ha cambiado su nacionalidad por 275.000 francos. El cuadro vale más pero, cuando menos, tenemos el consuelo de saber que no se ha vendido por los consabidos puñados de abalorios", "Filón que se agota" *El Heraldo de Madrid*, 17 de junio de 1904, p. 1. Cfr. MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La destrucción del patrimonio artístico español*. W. R. Hearst: "El gran acaparador", Madrid, 2012, pp. 138-139.

16 ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, 1987, p. 152.

trasladado a París, el frontal de piedra de Anglesola, los sepulcros de Bellpuig, las joyas del Pilar de Zaragoza, y la carta de Valseca, que perteneció a Américo Vespucio y que procedía de Palma de Mallorca. Pregunta al ministro de Instrucción Pública qué ha hecho para evitar la desaparición de los Greco de Toledo y qué se propone hacer en el porvenir para evitar estos despojos¹⁷.

La respuesta del ministro de Instrucción Pública, Faustino Rodríguez San Pedro¹⁸, trató de justificar la imposibilidad de acción por parte del gobierno, dadas las prerrogativas derivadas del ejercicio de la propiedad particular, con lo que poco o nada podían hacer las autoridades al respecto. Aprovechó la ocasión, además, para recordar la escasa fortuna que habían tenido las iniciativas que con anterioridad habían procurado establecer límites a dicho ejercicio de la propiedad privada en lo concerniente a obras de arte. Es más, entendía que aunque se hubiese contado con un adecuado marco legislativo, el Estado no habría podido actuar, pues también existía el problema económico; afirmó que los compradores habían pagado 300.000 francos por los lienzos, una suma difícilmente asumible por el ministerio que representaba, si éste hubiera resuelto ejercer el derecho de tanteo¹⁹. No contentó el ministro a Puig i Cadafalch, quien no hallaba justificación alguna en la pobreza para amparar la permisividad del Estado ante el despojo artístico que venía perpetrándose en el país. Pobres eran, a su juicio, otros países, como Turquía o Grecia, que no obstante habían resuelto actuar para impedir la exportación de antigüedades. Por tanto, en su opinión, el problema era de carácter político, y radicaba en la ausencia de una firme voluntad de frenar tales prácticas²⁰. Se hacía necesaria la promulgación de una ley que estableciera ciertas restricciones al libre ejercicio de la propiedad particular en lo referente a bienes histórico-artísticos, lo que era compartido por el ministro, aunque éste se resignaba ante la imposibilidad de actuar frente al poder del capital: “hay una cuestión de dinero y los pobres sucumben a la fuerza de los ricos”²¹. Puig i Cadafalch insistió en su argumento y aludió a la falta de interés político, pues disposiciones al respecto existían como la Real Orden dictada por Floridablanca en 1770 para impedir la exportación de pinturas²².

Pronto derivó el debate hacia una discusión sobre lo que unos gobiernos u otros habían avanzado sobre este problema. El ministro resaltó que la decisión de 1901 de iniciar el *Catálogo Monumental y Artístico de España* era prueba elocuente de

17 Fundación Antonio Maura [FAM], Archivo Fondo Antonio Maura [AFAM], Legajo 368, Congreso, Sesión 14 de octubre de 1907.

18 Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes entre 1907 y 1909, durante el gobierno de Antonio Maura.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*. Sesión 16 de octubre de 1907.

22 *Ibidem*.

los buenos propósitos que habían guiado a los gobiernos contemporáneos en lo concerniente a la protección de la riqueza cultural²³. Para el diputado Vincenti²⁴, esto resultaba insuficiente y ponía a Italia por modelo pues allí se había atajado la cuestión con la promulgación de los edictos Doria y Pacca de 1802 y 1820, mientras que en España el proyecto del ministro Domínguez Pascual no prosperó en el Senado, ni el proyecto Jimeno, que no pasó el trámite del Congreso por la disolución de las Cortes. Vincenti, insistía, que más allá de los intereses particulares, habría de prevalecer el interés público²⁵. Por el contrario, el ministro defendía que los cuadros del Greco aunque estuviesen en una capilla, no eran propiedad de la Iglesia, sino que en lo relativo a patronatos y capellanías colativas regía la propiedad particular: “esas capillas pertenecen a unos españoles, estos han de ser respetados en su propiedad tanto como S. S. en el uso de la levita que lleva puesta”²⁶.

El debate prosiguió en el Senado de la mano de Elías Tormo²⁷, quien a lo largo de esos años dejaría oír su voz en repetidas ocasiones a resultas de los sucesivos escándalos que sobre ventas y exportaciones de tesoros artísticos sacudieron a la opinión pública²⁸. Tormo sentenció: “los lienzos de la Capilla de San José han sido arrancados de los altares de un templo público rompiendo para siempre el conjunto que allí formó el artista”²⁹. No creía necesaria una nueva legislación al respecto, pues entendía que la ley no impediría tales acciones; por el contrario estimaba oportuno la formación de museos diocesanos donde pudieran destinarse los obras de ciertos templos, como manera de proteger sus bienes artísticos. Para el ministro, si los herederos cumplían los mandatos de los fundadores de la capilla, eran libres de disponer de los bienes, pues, en su opinión, estaban sujetos a la ley civil, y por tanto podían actuar sobre ellos como sobre cualquier otra propiedad privada. Algo que no ocurría con los bienes artísticos dependientes del Estado, sobre los cuales existía un mayor control y sujeción a sucesivas disposiciones dictadas en 1834, 1866 y 1891, que impedían su venta³⁰. Tormo mostró su desacuerdo pues, a su juicio: “En los edificios consagrados, en los cuales esas capellanías tienen su servicio natural, no existe ni ha existido nunca propiedad particular”³¹.

23 *Ibidem*.

24 Eduardo Vincenti (1857-1924), diputado por Pontevedra.

25 FAM, AFAM, Legajo 368, Congreso, Sesión 16 de octubre de 1907.

26 *Ibidem*.

27 FAM, AFAM, Legajo 368, Senado, Sesión 19 de octubre de 1907.

28 MARTÍNEZ RUIZ, M. J., “Elías Tormo y su compromiso con la defensa del patrimonio artístico”, en PARRADO DEL OLMO, J. M. y GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Estudios de Historia del Arte: Homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, 2009, pp. 323-330.

29 FAM, AFAM, Legajo 368, Senado, Sesión 19 de octubre de 1907.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

Tres días más tarde la discusión continuaba en la cámara. El senador Gustavo Morales afirmó que la Iglesia era el verdadero garante de la protección de la riqueza artística -algo que fue suscrito por el obispo de Alcalá-Madrid- y estimaba que tratar de luchar contra la venta y exportación de antigüedades era prácticamente imposible y, tal vez, una solución óptima sería que las clases adineradas tomaran como propia la labor de proteger aquello expuesto a ser malvendido³². Mientras, en el Congreso, en la sesión celebrada el 26 de octubre de 1907, además de demandar al gobierno que no demorara más el trabajo sobre un proyecto de ley que velara por el tesoro artístico e impidiera negocios como el desarrollado en la capilla de San José, un grupo de diputados pidió:

...se sirva acordar que el Gobierno tome medidas para conseguir la restitución a España de los cuadros del Greco que existían en la Iglesia de San José de Toledo, mientras no resuelva debidamente la propiedad de ellos.

Apoya la proposición Azcárate. Sostiene que la fundación a que pertenecían los cuadros tenía carecer benéfico pues el testamento del fundador ordena limosnas en determinado día a quince pobres vergonzantes vecinos de Toledo: tampoco está probado el derecho del patrono pues sólo existe una información *ad perpetuam* que sirve después viciosamente para declarar heredero de los bienes de la capellanía al Conde de Guenduláin, cuyos apellidos no son los del fundador, no obstante prescribir éste que el que le suceda los tenga. El resto del debate ya no versa sobre propiedad artística, sino sobre las irregularidades del expediente que defienden Cierva y Rodríguez San Pedro³³.

Ante tal insistencia sobre el asunto en las Cortes, finalmente Joaquín María Mencós y Ezpeleta (1851-1936), noveno conde de Guenduláin, patrono de la capilla de San José y senador por derecho propio, explicó su versión de los hechos ante la cámara: vendió los cuadros para sufragar las deudas que imponía el mantenimiento de la capilla y si las obras salieron de España se explicaba porque los extranjeros ofrecían más dinero. Su actuación -afirmaba- era completamente legítima, dado que había contado con el permiso de las autoridades estatales y las eclesiásticas; para reafirmar este extremo, llegó a agradecer al arzobispo de Toledo su colaboración y al ministro de Instrucción Pública su gestión, pues había protegido sus derechos como propietario³⁴.

Con argumentos tan sólidos, cabría plantearse por qué las operaciones de extracción de los lienzos de la capilla, y traslado de los mismos fuera de Toledo, se habían

32 FAM, AFAM, Legajo 368, Senado, Sesión 22 de octubre de 1907.

33 FAM, AFAM, Legajo 368, Congreso, Sesión 26 de octubre de 1907.

34 "Senado", *La Época*, 30 de octubre de 1907, *ABC*, 31 de octubre de 1907, *El Imparcial*, 31 de octubre de 1907. STORM, E., "Patrimonio local, turismo e identidad nacional en una ciudad de provincias: Toledo a principios del siglo XX", *Hispania*, LXXIII, (2013), pp. 354-357.

llevado a cabo de madrugada y de manera furtiva³⁵. Tal vez por ello la versión de los hechos ofrecida por el conde no logró acallar las protestas de ciertos diputados y senadores, y mucho menos de la prensa nacional, que fue la encargada de alentar en la opinión pública un intenso debate sobre la enajenación de los tesoros artísticos³⁶. Los argumentos giraron en torno al carácter público de esos bienes de interés para la nación, por más que ciertos particulares los vendieran con el único propósito de satisfacer su provecho particular. El asunto tuvo escasa repercusión en los diarios de Toledo, que solo alguno se atrevió a denunciar, sensibilizado por la indolencia y pasividad de sus conciudadanos³⁷, pero cuando ya el debate en Madrid había alcanzado especial vehemencia, y cuando desde la capital se apelaba al poco interés de Toledo en la preservación de su riqueza artística: “¿Es que Toledo no tiene diputados ni senadores? ¿Es que no hay aquí una diputación y un Ayuntamiento y una Junta Provincial de Beneficencia y una Asociación defensora de los intereses locales?”, se dolía Julián Besteiro desde las páginas de la prensa local³⁸.

El rebaño al cuidado del lobo: ¿Quién tenía encomendada la protección del patrimonio, quién vendía los tesoros artísticos?

Problema clave en este debate era el concepto de propiedad privada en lo relativo a vestigios históricos y artísticos³⁹, que acabaría definiéndose con la promulgación de la Constitución de 1931, concretamente en su artículo 45, y con la Ley de

35 “Se dice que los cuadros han salido furtivamente de Toledo, en automóvil y de madrugada. En la capilla de San José niegan que esos cuadros se hayan vendidos, pero prohíben la entrada para comprobarlo, añadiendo que la capilla está en reparación, y aunque se entrara no se verían los cuadros por estar tapados por causa de las obras”. INFANTES, J. E., “Toque Semanal”, *La Campana Gorda*, 885, 10 de octubre de 1907. Cfr. MUÑOZ HERRERA, P., “En busca del Greco. Visiones en Toledo”, *El Greco. Toledo 1900*, Madrid, 2009, p. 81.

36 STORM, E., ob. cit., pp. 354-357.

37 “Ya no es el caso de imbécil que, poseyendo un tesoro, no se preocupa de aumentar su valor y procurar que le produzca mayores rendimientos... Es ya que exteriores fuerzas nos atacan, es que nos quitan lo nuestro, lo que es nuestra historia, nuestro mérito y valer... y sin embargo, contemplamos indiferentes la rapiña” DANAFER, “Toque semanal”, *La Campana Gorda*, 17 de octubre de 1907 y Dananfer infantes, “Toque semanal. Por el arte español: Los cuadros del Greco”, *La Campana Gorda*, 24 de octubre de 1907. Cfr. STORM, E., ob. cit., p. 357.

38 *La Campana Gorda*, 24 de octubre de 1907. Cfr. MINGO, A. de, “La vergüenza de los Guenduláin”, *La Tribuna*, 21 de septiembre de 2014.

39 MARTÍNEZ RUIZ, M. J., “Orueta y la actuación frente a la pérdida del patrimonio artístico”, en CABAÑAS BRAVO, M. y BOLAÑOS, M. (eds.), *Esto me trae aquí. Ricardo de Orueta (1868-1939). En el frente del arte*, Madrid, 2014, MARTÍNEZ RUIZ, M. J., “Antonio Maura y sus reflexiones sobre patrimonio artístico: el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que nunca pronunció”, *ACADEMIA*, 108-109, (2009), pp. 111-140. MARTÍNEZ RUIZ, M. J., “Elías Tormo y su compromiso...”.

tesoro artístico de 1933⁴⁰. Además, no eran pocos los que se lucraban con el tráfico de obras de arte. Gaya Nuño primero, y después Álvarez Lopera⁴¹, señalaron la responsabilidad de reputados artistas y estudiosos en la exportación de obras del Greco en un breve margen de años, entre los cuales se ha visto la colaboración con el mercado de antigüedades de Beruete, Madrazo o el marqués de la Vega-Inclán; estudios recientes han venido a reafirmarlo⁴². La venta de los grecos de la capilla de San José, evidencia la enojosa realidad: había sido llevada a cabo por un académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esto explica que la discusión a propósito de la expresada venta en Toledo fuera realmente intensa en los despachos de la Academia, pues, aparte de las razones esbozadas por los senadores, concurrían otros matices que a juicio de los académicos resultaban bochornosos para la institución, como la circunstancia de que el patrono de la capilla, conde de Guenduláin, fuera representante de dicha corporación en la ciudad de Toledo:

Reanudóse esta sesión la discusión y quedó pendiente en la anterior sobre la venta de unos cuadros del Greco en Toledo, dijo el Sr. Avilés que él había hablado en el Senado recordando las reclamaciones hechas por la Real Academia en repetidas ocasiones contra ventas de ese mismo género, llamando la atención de la Superioridad sobre la conveniencia de que se promulguen leyes y se adopten disposiciones que eviten su repetición en lo sucesivo.

Pidió enseguida la palabra el Sr. García Alix para exponer los puntos a su juicio deberían tratarse en la moción que ha de dirigirse al gobierno, estos son:

- 1.º Rápida enumeración de las muchas gestiones que ha hecho la Academia en defensa del Arte.
- 2.º Declaración de que une su voz a la opinión pública para pedir que se legisle urgentemente en este caso.

40 PRIETO DE PEDRO, J. J., "Concepto y otros aspectos del patrimonio cultural en la Constitución", en MARTÍN RETORTILLO BAQUER, M. (coord.), *Estudios sobre la Constitución española: Homenaje al profesor Eduardo García de Enterría*, II, 1991, pp. 1551-1572. CABAÑAS BRAVO, M., "La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)", *Archivo Español de Arte*, 326, (2009), pp. 169-193.

41 GAYA NUÑO, J. A., *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, ÍDEM, *La pintura europea perdida por España: de Van Eyck a Tiepolo*, Madrid, 1964. ÁLVAREZ LOPERA, J. A., "El Greco y sus obras entre dos exposiciones (1902-1909)", en LAVÍN BERDONCES, A. C. (coord.), *El Greco. Toledo 1900*, Toledo, 2009, pp. 117- 139. ÁLVAREZ LOPERA, J., "Coleccionismo, intervención estatal y mecenazgo en España (1900-1936): una aproximación", *Fragmentos*, 11, (1987), pp. 33 y ss.

42 MENÉNDEZ ROBLES, M. L., *El marqués de Vega-Inclán y los orígenes del turismo en España*, Ministerio de Ciencia y Tecnología, Madrid, 2007, PÉREZ MULET, F., SOCÍAS BATET, I. (coord.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, 2011. SOCÍAS BATET, I. y GKOZGKOU, D. (eds), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, 2013.

3.º Conveniencia de evitar los rozamientos entre las varias personalidades que poseen objetos artísticos. La parte delicada en esta tercera cuestión la planteó el Sr. García Alix en la siguiente pregunta: ¿Hasta dónde llega la libertad de la Iglesia para enajenar los objetos de arte que posee? Y la resolvió diciendo: que si es difícil poner límites a la acción de las corporaciones religiosas que no reciben apoyo alguno del Estado, no lo es tanto regular los actos de los Cabildos que perciben remuneración del erario público.

El Sr. Avilés contestó que entiende que la Academia deba hacer cuanto esté en su mano para evitar la venta de objetos de Arte enlazados al genio patrio y a su historia sin meterse en cuestiones de Derecho que no la compete tratar.

El Secretario General que suscribe⁴³ pidió que se le dieran instrucciones concretas si, había de ser él quien redactase esta moción, y después de una breve discusión y a propuesta de D. Amós Salvador, se acordó que el Sr. García Alix presente en la próxima las bases que a su juicio deben ser el fundamento de este mensaje de la Academia para que esta las discuta y sobre lo que ella apruebe se redacte el susodicho escrito.

El Sr. Larregla denunció el hecho de ser correspondiente de la Academia el Sr. Conde de Guenduláin patrono de la capilla donde se han vendido los cuadros del Greco y añadió que convenía tomar alguna resolución sobre este asunto.

Promoviósse otra nueva discusión en la que tomaron parte los Sres. Casanova, García Alix, Mérida, Sentenach, Salvador, Avilés, Zubiaurre y a propuesta del Sr. Bretón se acordó que el Secretario que suscribe indique al Sr. Presidente de la Academia los términos en que sería conveniente redactar la carta que aquél ha de dirigir al Sr. Conde de Guenduláin⁴⁴.

Sin duda, el tema resultaba especialmente comprometido para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dirigir una carta al conde de Guenduláin fue la primera decisión de los académicos, con el propósito de hacerle ver la postura de la institución sobre el caso, contraria a la enajenación llevada a cabo, además de recordarle su responsabilidad en la custodia del patrimonio artístico, como representante de aquélla. Parecía estar de más, pero dadas las circunstancias, entendían necesario recordarle que tal distinción como académico correspondiente era contraria en todo punto a la acción que había emprendido con obras que pertenecían a la capilla de la cual era patrono. En la siguiente sesión ordinaria celebrada por la Academia el 4 de noviembre de 1907, se dio cuenta de las presiones que algunos de sus miembros habían recibido por parte del conde de Guenduláin, a fin de que la institución declarase públicamente que los grecos que él había vendido carecían de mérito artístico y podían enajenarse. Esto irritó a algunos académicos, que se negaron rotundamente a plegarse a los deseos del conde:

43 Enrique Serrano Fatigati (1845-1918).

44 RASF [Real Academia de Bellas Artes de San Fernando], Libro de actas 1906-1909, 3/106. Sesión 28 de octubre de 1907, fols. 248-250.

El Secretario General que suscribe hizo algunas aclaraciones a la alusión que le había dirigido en el Senado el Sr. Conde de Guenduláin.

El Sr. Avilés leyó una carta del Sr. Mélida en la que se consignaban declaraciones exactamente iguales a las que había hecho el Secretario General.

Uno y otro se negaron rotundamente a influir sobre la Academia para que ésta declarase que los cuadros del Greco existentes en la iglesia de San José de Toledo no tenían importancia y podían enagenarse [*sic*] según les rogaba hicieran el citado Sr. Conde.

Uno y otro creyeron también que no debían ni siquiera comunicar a esta Corporación las aspiraciones que en estas cartas confidenciales se les habían expresado⁴⁵.

La cuestión resultaba tan enojosa que se desistió de remitir la citada carta al conde de Guenduláin, aunque sí replantearse su consideración como académico correspondiente en Toledo: “El Sr. Avilés por su parte opinaba que no debían pedirse explicaciones al Sr. Conde de Guenduláin, como se acordó en la sesión anterior, y propuso se nombrara académico correspondiente al Sr. C. [*sic*] de la Vega-Inclán”⁴⁶. Es decir, ni siquiera se estimó prudente seguir tratando con el conde tal asunto, habida cuenta del camino que este había resuelto emprender, el cual flaco favor hacía a la institución que representaba, y se quiso zanjar el asunto nombrando como académico correspondiente en Toledo al marqués de la Vega-Inclán, quien se sintió muy honrado⁴⁷. Sustituir a un académico correspondiente por otro, algo inhabitual, fue consecuencia de la posición firme de algunos académicos, principalmente Avilés, Serrano Fatigati y Mélida.

Tras ello, García Alix, redactó un mensaje que en nombre de la Real Academia sería dirigido al Gobierno con el propósito de que este evitase la venta de objetos artísticos:

El Sr. García Alix leyó el proyecto de mensaje al Gobierno con el fin de que se evitase la venta de objetos artísticos y la Academia los escuchó con agrado.

El Sr. Avilés dijo que le parecía muy bien la exposición redactada por el Sr. García Alix pero que creía en la conveniencia de añadir dos frases más: la primera para recordar que las leyes que dictaron para prohibir la exportación al extranjero de los objetos en los que se declara la historia y el arte patrio, no serían una novedad en España porque ya desde muy antiguo se habían dictado disposiciones análogas. La segunda para que la Academia se diese por enterada de que el Gobierno por boca

45 RASF, Libro de actas 1906-1909, 3/106, Acta de la sesión ordinaria 4 de noviembre de 1907, fol. 251-252.

46 *Ibidem*.

47 “... Después di cuenta 1.º de una carta del Excmo. Sr. Duque de Tamames contestando a la que se le dirigió por la Academia y manifestando que con suma satisfacción será interprete de los sentimientos de este cuerpo artístico cerca del Sr. Marqués de la Vega-Inclán, quien a su vez quedará altamente agradecido a la honra que en ello recibe”, RASF, Libro de actas 1906-1909, 3/106, Acta de la sesión de 18 de noviembre de 1907, fol. 259.

del Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes había hecho declaraciones solemnes en este sentido ante los cuerpos colegisladores.

El Sr. García Alix expuso las razones que él había tenido para no tratar estos puntos, añadiendo que no tenía sin embargo inconveniente en que se aceptasen las adiciones del Sr. Avilés y todas las que quisieran hacer los demás Sres. Académicos. Después de una breve discusión, se aprobó en esta forma la moción leída por el Sr. García Alix⁴⁸.

Resulta paradójico que la Academia, una vez perdida la confianza en el conde de Guenduláin, tratara de recuperarla en favor del marqués de la Vega-Inclán. Ciertamente es que el proyecto de creación de una casa museo dedicada al Greco acabaría siendo recibida como una adecuada solución al peligro de venta y exportación que se cernía sobre buena parte de las obras del cretense, pero viendo el destino que acabarían siguiendo algunas de las que pasaron por las manos del marqués, cabe pensar si no pocas veces la protección del tesoro artístico del país recaía en algunos de sus principales depredadores. Además, la Academia recibió complaciente ese primer ensayo, de cara al futuro museo del Greco, que fue la exhibición organizada por el marqués en sus dependencias en mayo de 1909. Otra cosa es la opinión privada que Vega-Inclán tenía de la Academia, pues en una carta personal dirigida a su amigo el pintor Joaquín Sorolla, se expresaba al respecto sin tapujos:

En cuanto a mí preparo la Exposición de los Grecos para mayo con algo más de lo que irá a Toledo y quisiera hacerla en la Academia de San Fernando en la calle de Alcalá, primero por la calle de Alcalá (para iniciar pequeñas exposiciones clásicas de divulgación y sobre todo para que a esa *Academia* tan *polvorienta* y *rancia* le dé el aire pues al fin y al cabo es la *academia de San Fernando* y *todos* debemos tratar de que así sea y respecto a asuntos míos nada ya sabe Vd. que mi fuerte no es velar por mi peculio pero Dios dirá, no creo hacer nada con América ahora, pues sin asegurar no quiero echar la carne en el asador. Quizá para Ehrich, un marchante que me pide Goyas, le mande el Cardenal colorao [*sic*] de Goya que Vd. mejor que nadie conoce y fue su padrino y si puede mandarme 20 ó 25.000 francos esa será la última pieza para la entrega de Toledo que quiero hacer en cuanto Vd. venga. En cuanto a la Exposición en esa Society, cuando Huntington decida hablaremos, pues yo entre tanto guardo la reserva que indica y él cuando venga a Europa supongo hablaremos. Entre tanto estoy acopiando pintura española de primer orden. El Velázquez que le indiqué por cable es retrato muy característico de un tipo sevillano, fin de su primera época casi principio de la segunda pero que lo considero el complemento de los Velázquez de esa "Society" teniendo el cardenal (2.^a época *La Niña* quizá su Nieta) 3.^a época y este fraile ejemplar fuerte y bien de la 1.^a época formarían toda la obra de

48 RASF, Libro de actas 1906-1909, 3/106, Acta de la sesión ordinaria 4 de noviembre de 1907, fol. 251-252.

Velázquez. En fin, si lo quieren que lo pidan, Aureliano [Beruete] además lo conoce y repetiría lo que ya le digo...⁴⁹.

No tiene desperdicio la misiva. Al tiempo que hacía partícipe a Sorolla de la exposición sobre el Greco en la Academia de San Fernando, y de su opinión sobre la institución, “polvorienta y rancia”, trataba con éste de la exportación de obras de Velázquez y Goya, pinturas que recababa a fin de vender a sus clientes, entre ellos Archer Milton Huntington, fundador de la Hispanic Society of America, contando para ello con la complicidad de Aureliano Beruete y del propio Sorolla. Pensemos que el tal Ehrich que el marqués cita en su escrito, remite a Ehrich Galleries de Nueva York, que en 1916 organizaron una exposición de pintura española en la que figuraron obras del Greco, Zurbarány Goya⁵⁰. El marqués de la Vega-Inclán, efectivamente, colaboró en tal exhibición y venta, pues entre las piezas expuestas figuraba el *Retrato de María Luisa de Parma de Goya*, que él mismo confesó a Sorolla haber vendido a Mr. Ehrich:

Queridísimo Joaquín. Mr. Ehrich comerciante de New York me pide un Goya que le enviaré en cuanto me lo aseguren. Es un retrato delicioso de María Luisa Grande, traje sombrero gasas Luis XVI. Elegantísimo. Además está muy gracioso pues es joven y rebosa malicia. Una golfá de playa de San Genaro en Nápoles. Además tiene cortona!!! Cortinas, muy decorativa y muy 60 u 80.000 francos o lo que sea -Si le piden noticias usted ya lo conoce como si lo hubiese visto con esta descripción Aureliano lo conoce y no creo tenga reparo en dar noticias al que lo compre Para cosa más directa y más reservo de Don Vicente López y la Princesa de Paz fotografías que le envié hace 15 días...

Se ha votado en el Congreso una ley prohibiendo exportación obras arte. Si me animo a ir a hacerle una visita llevaré media docena de *cositas* -Quedaremos y yo muy interesado tener sus noticias. Yo confío serán excelentes-...⁵¹.

Claro que al tiempo que liquidaba obras maestras de la pintura española, utilizando para ello sus contactos, y aprovechando los viajes para “llevar cositas”, todo parecía justificarlo a fin de conseguir su propósito: la creación de la casa-museo del Greco en Toledo, como así le confesaba a Sorolla, en una carta en la que, además de informarle de la venta de una nueva obra de Goya, le informaba del éxito que había tenido su exposición sobre El Greco en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Queridísimo amigo. Por separado floto el Velázquez. No deje Vd. de hacerlo ver antes de embarcarse le ruego y yo podré llevar el cuadro a París este verano a vistas precio 250.000 francos, vendí el Goya en blanco a la Havemeyer (*Condesa de Chinchón*) por poco dinero pues se adosaba la necesidad para mi eterna cabronada

49 Archivo del Museo Sorolla [MS],CS7157, Carta del marqués a Sorolla, s.f.

50 Ehrich Galleries, establecimiento de antigüedades sito en el número 366 de la 5.ª Avenida de Nueva York entre el 21 de febrero y el 4 de marzo de 1916 organizó una exposición bajo el título: “Exhibition of paintings by Goya, El Greco and Zurbarán”.

51 MS, CS7177, Carta del marqués de la Vega-Inclán a Sorolla, s.f.

de Toledo. Y a propósito de Toledo acabo de tener éxito colosal [...] la exposición del Greco un acontecimiento...⁵².

Con ese horizonte pueden entenderse las reflexiones de Álvarez Lopera que contempló esa salida de “salvador” de la obra del cretense adoptada por el marqués de la Vega-Inclán, en el momento álgido de la polémica sobre la venta de los grecos de la capilla de San José⁵³, merced a su propuesta de casa-museo, como una solución oportunista. Por un lado, para el propio gobierno, que descubrió en ello un modo de acallar la polémica sobre la venta de los lienzos de Toledo, y por otro, para los propios intereses del marqués, en la medida que tal iniciativa le procuraría una digna posición de mecenas y promotor cultural, algo muy provechoso a la hora de amparar sus oscuras actividades, pues acabó revelándose como uno de los mayores marchantes clandestinos del país, así fue descrito por René Gimpel, y así lo evidencia su correspondencia particular y el destino seguido por algunas de las obras maestras que pasaron por sus manos y acabaron saliendo del país⁵⁴.

La oportunidad perdida: El viaje sin retorno de los lienzos que pudieron ser recuperados

Cierto es que el Gobierno, una vez recibido el llamamiento de la Academia de San Fernando, las denuncias expuestas en el Senado, el Congreso, y principalmente la algarada levantada en la prensa a resultas de la venta y exportación de los lienzos del Greco procedentes de la capilla de San José de Toledo, tanteó la posibilidad de recuperar las obras. De modo discreto, encargó a la embajada de España en París que procurara entrevistarse con los compradores, a fin de conocer más detalles acerca de la operación, además de sopesar si se podían recuperar. En un documento reservado de dicha embajada se alude a la inquietud de los compradores, los herederos de la casa Goupil, ante la polémica sobre el caso suscitada en España y sobre la posible irregularidad de la venta. Incluso, se señalaba cómo se planteaban la devolución de las obras a fin de evitar que dicha polémica pudiese volverse en contra de sus propios intereses:

Afirmóse que Sucesores de Goupil en cuyo poder están cuadros Greco se hallan inquietos sobre legalidad adquisición y aceptarían dejarla sin efecto mediante devolución precio pagado y gastos hechos. Si así fuera o si en resumen compradores se prestasen ceder cuadros a Gobierno en esas condiciones podríamos adquirirlos estipulando con ese objeto un compromiso que quedaría sin valor si no lo realizásemos en cierto plazo, por ejemplo, cuarenta días. Sírvase V. E. practicar gestiones por

52 MS, CS7161, Carta del marqués a Sorolla, 16 de mayo de 1909.

53 ÁLVAREZ LOPERA, J., “El Greco y sus obras...”, pp. 129-130.

54 De los veinte cuadros atribuidos al Greco o a su taller que pasaron por sus manos, sólo dos: *Las lágrimas de san Pedro y el San Luis rey de Francia*, obra de taller o copia, se incorporarían al Museo del Greco. Cfr. ÁLVAREZ LOPERA, J., “El Greco y sus obras...”, pp. 125-126.

medio personas de su confianza caso no alcanzarse resultado por ese procedimiento proseguiríamos acción legal reivindicatoria para lo cual reunimos datos de los que diré V. E. confidencialmente resultan ya dudas sobre derecho vendedor a verificar enajenación⁵⁵.

El documento explicita que el Gobierno dudaba de la legitimidad de la venta, a pesar de que en las Cortes su representante hubiera manifestado todo lo contrario. Las misivas dirigidas por el embajador de España en París al Ministerio de Estado, fechadas los días 6 y 9 de noviembre de 1907, aclaran algunas circunstancias de la venta:

París, 6 de noviembre de 1907

Persona de mi confianza que conoce además compradores cuadros Greco acaba celebrar con ellos larga entrevista. Dichos Señores afirman categóricamente que la compra ha sido perfectamente legal puesto que su propietario Conde Guenduláin les mostró debidamente autorizados por Ministro Gobernación según este último declaró en Congreso. Estarían dispuestos a cederlos a Gobierno pero con una prima alzada que representaría su beneficio, por ser ese el negocio a que se dedican. Pasado mañana conoceré el precio que por los dichos cuadros piden.

León Castillo.

Minuta

Por telégrafo⁵⁶

París, 9 de noviembre de 1907

Mi querido amigo y Jefe:

La persona a quien encargué del asunto de los cuadros del Greco, ha vuelto ayer a verme con sus actuales poseedores, Boussod, de Valadon y C.^a, sucesores de la antigua casa Goupil. El objeto de la entrevista era conforme anuncié a Vd. con mi telegrama de antes de ayer, conocer el precio en que esos Sres. hubieran cedido dichos cuadros al Gobierno de S. M.

Durante los cuatro años que duraron las negociaciones para llegar a la adquisición de dichos cuadros, los Sres. B y V. han distribuido en comisiones y otros gastos, a personas que me han nombrado, mayor cantidad que la entregada al conde de G. por la materialidad de la compra. Una sola persona, la que les indicó la existencia de los mismos y luego les sirvió de intermediario ha percibido 50.000 francos. Esta tiene hoy miras hacia los EE UU para venderlos allí en condiciones sustanciosísimas, a pesar de la mala situación en que se halla aquel mercado financiero, por esta razón no ha querido indicar precio alguno, reservándose hacerlo más tarde si fracasan aquellos

55 AGA-E [Archivo General de la Administración. Exteriores], 5877, 1907. Legalidad compra cuadros del Greco pertenecientes al Conde de Guendulain. Se acompaña de telegrama cifrado.

56 AGA-E, 5877, 1907, París, 6 de Noviembre de 1907 dirigida a "Estado. Madrid" por León Castillo, marqués del Muni (1842-1918), embajador de España en París.

propósitos, pero insisten en que el precio sería muy elevado por ser exageradamente elevadas también las usuras que les ha costado la adquisición de los cuadros.

Respecto a la legalidad de la compra, esta no ofrece duda alguna a los Sres. B. y V. La correspondencia cruzada entre estos Señores y el Conde de G. entre éste y el Ministro o Ministros de la Gracia que durante estos cuatro años han desempeñado aquella cartera y la consabida con las autoridades eclesiásticas bastan y sobran para demostrar y probar de manera fehaciente que la compra fue perfecta y correcta. Como argumento a favor de cuanto estos señores dicen, existe el hecho de que el año pasado el Sr. Ministro de la Gobernación se opuso a que la venta se efectuara prohibiendo la salida de España de los cuadros. Esta prohibición desapareció, y la venta y envío de los mismos pudo efectuarse. [...] para su conocimiento a Vd. todos estos datos, para que se sirva resolver y darme las instrucciones que juzgue oportunas⁵⁷.

Especialmente revelador es este documento privado del Ministerio de Estado; se expresa claramente que el montante de comisiones pagadas para permitir la transacción, había superado la cantidad devengada por los lienzos al conde de Guenduláin. Se cita, incluso, la suma pagada al intermediario que les había revelado la existencia de los cuadros y les había conducido hasta ellos: 50.000 francos. Una cifra considerable, sin duda. Un intermediario que, según afirmaba la misiva, “tiene hoy miras hacia los EE UU para venderlos allí en condiciones sustanciosísimas”. ¿A quién se referían?

Díme qué estudias y te diré qué vendes... Los interesados vínculos entre Historia del Arte y Comercio de antigüedades

Los registros de venta de la casa Goupil deparan detalles esclarecedores. Con fecha de entrada 17 de octubre de 1907, aparecen ambos lienzos, y se precisa, incluso, al referir la autoría del Greco, que las pinturas aparecen firmadas con todas las letras, algo realmente importante para la comercialización de las piezas. De igual modo, otras anotaciones confirman la procedencia de las mismas, así como el vendedor: “Conde de Guenduláin. Toléde”⁵⁸. Reconocemos, asimismo, perfectamente desglosado cada uno de los conceptos pagados por la firma en el curso de la operación. El precio otorgado por cada uno de los lienzos fue de: “ONINX [90.800 francos]”. Cantidad que sería la que el conde percibió por cada obra, si bien a ésta se sumaban otros gastos que incrementaban dicho precio:

ONINX [90.800 francos]

RNXXX [20.000 francos] Comisión Parés

⁵⁷ AGA-E, 58777 Exteriores, Embajada de París. Carta fechada el 9 de noviembre de 1907 en París.

⁵⁸ The Getty Research Institute [GRI], Goupil & Cie y Boussod, Valadon & Co. Records, 1846-1919. Libro 15, RS 29171, p. 185. Núm. 2971 y 2972. Se consigna la fecha de entrada en la casa de antigüedades: 17/10/1907 y fecha de venta: 10/26/1909.

CNXX [4.000 francos] Comisión Lafond

EPCT [3.147 francos] Gastos Diversos⁵⁹

Todo ello hasta alcanzar la cantidad final, por cada lienzo, de “PPT.OCT [117.947 francos]”. Por lo tanto, la casa de antigüedades invirtió en la operación una suma de 235.894 francos, en lo que habría de resultar una operación muy rentable, pues apenas dos años después liquidó los lienzos al coleccionista norteamericano P. A. B. Widener por más del doble. La fecha de dicha transacción aparece consignada: 26 de octubre de 1909, por “ANXXXX [500.000 francos]”, así como el destino de las piezas: “MPAB Widener y Land Tittle Building Philadelphie”. Entre las notas que aparecen: “Ces cuadros ont été vendus ANXXXX plus N. 29.722 y 29.723 cuadros deux”, “vendus ensemble”⁶⁰.

En los libros de cuentas de la firma aluden a dos comisionistas: Parés y Lafond, además de un capítulo dedicado a gastos varios, sin mayores detalles. El primero es el anticuario parisino Emile Parés, quien ya había negociado en 1904 la venta y exportación de los dos grecos de la catedral de Valladolid⁶¹. El segundo, no era otro que Paul Lafond (1847-1918), historiador del arte, coleccionista y conservador del Musée des Beaux Arts de Pau entre 1900 y 1918, y quien en esos años estaba preparando su estudio sobre El Greco. Él había dado a conocer los tesoros de la capilla San José de Toledo a la comunidad científica internacional, gracias a la publicación de un artículo sobre dicha capilla en la *Gazette des Beaux-Arts*, precisamente el mismo año en que estaba negociando su venta⁶². Lafond fue un pionero en la difusión de la obra del Greco en Francia desde fines del siglo XIX; en 1911 editó junto con Marurice Barrés un trabajo de referencia sobre el cretense, y dos años después firmó un nuevo ensayo sobre su biografía, obra y bibliografía⁶³.

Gracias a Lafond algunos artistas franceses se aficionaron a la obra del Greco, como fue el caso de su amigo el pintor Degas⁶⁴, y a través de éste fue difundién-

59 La transcripción en francos es nuestra, en virtud a la palabra clave: PRECAUTION, que nos permite conocer las cantidades cifradas que aparecen consignadas en la documentación de la casa Goupil: X(0) P(1) R(2) E(3) C(4) A(5) U(6) T(7) I(8) O(9) N(0).

60 GRI, Goupil & Cie y Boussod, Valadon & Co. Records, 1846-1919. Libro 15, RS 29171, p. 185. Núm. 2971 y 2972.

61 MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación...t. I*, pp. 309-318. BRASAS EGIDO, J. C., “Crónica de una pérdida irreparable del patrimonio artístico vallisoletano. La venta de dos cuadros del Greco que pertenecieron a la Catedral y la intervención de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, 28, (1993), pp. 119-127.

62 LAFOND, P., “La Chapelle San José à Tolède et ses peintures du Greco”, *Gazette des Beaux-Arts*, XXXVI, (1906), pp. 382-392.

63 BARRÉS, M. y LAFOND, P., *Le Greco*, París, H. Floury, 1911; LAFOND, P., *Le Greco, essai sur sa vie et sur son œuvre, suivi d'un catalogue et d'une bibliographie*. París, 1913.

64 DUMAS, A., *The private collection of Edgar Degas*, vol. 1, New York, 1997, p. 127.

dose el interés entre importantes coleccionistas norteamericanos, como el matrimonio Havemeyer -Henry Osborne (1847-1907) y Louisine (1855-1929)- principal introductor del gusto por Degas y también por El Greco en EE UU; su magnífica colección actualmente se conserva principalmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York⁶⁵. Lafond era amigo de Degás, quien lo era a su vez de la pintora Mary Cassatt, fiel amiga, consejera y marchante de Louisine Havemeyer⁶⁶. La firma Bousso & Valadon envió la oferta de los grecos de la capilla de San José a los Havemeyer; Mary Casatt actuó como intermediaria y la negociación debió comenzar a fines de 1906, si bien, tras enviudar, Louisine aparcó la idea de comprarlos⁶⁷. Todavía en junio de 1908 Aureliano Beruete tuvo la oportunidad de ver los lienzos en la casa de antigüedades parisina⁶⁸, donde también los vio, y describió, el historiador alemán Julius Meier-Graefe⁶⁹.

1910, además, hubo de ser una fecha especialmente intensa para los negocios de Lafond en España al servicio de la casa Goupil. Sus libros de cuentas resultan especialmente elocuentes en este sentido. Así, dicho año aparece anotada una *Anunciación* del Greco, adquirida a “M. Pidal, 22, Calle Fernando El Santo, Madrid”⁷⁰, además, se cita como intermediario a “José Domínguez, 5, Plaza del Progreso Madrid”. Un lienzo que la firma parisina adquirió por 30.000 francos con fecha 24/06/1910 y vendió tres años después, 10/15/1913, a la casa de antigüedades Bernheim-Jeune & Cie., domiciliada en el número 25 del Boulevard de la Madeleine, París, por 80.000 francos⁷¹.

También en ese año, los herederos de Goupil participaron con aquella casa parisina en el negocio de la venta de un lienzo de “Santa Verónica”, por el cual

65 COONEY FRELINGHUYSEN, A., *Splendid Legacy: The Havemeyer Collection*, New York, 1993.

66 JIMÉNEZ BLANCO, M. D. y MACK, C., *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*, Barcelona, 2007, pp. 97-111. MARTÍNEZ RUIZ, M. J., “Mujeres coleccionistas en la Edad de Oro del coleccionismo norteamericano: del amor al arte a la ruptura de las convenciones sociales”, PORRAS GIL, C. (coord.), *La Vanguardia en femenino. Artistas revolucionarias, mujeres transgresoras*, Madrid, 2014, pp. 153-158.

67 COONEY FRELINGHUYSEN, A., ob. cit., p. 244. MUÑOZ HERRERA, P., “En busca del Greco. Visiones en Toledo”, *El Greco. Toledo 1900*, Madrid, 2009, p. 81.

68 “Vi por despedida los Grecos de San José. ¡Qué maravilla de color!”, escribió a Joaquín Sorolla, MARÍN VALDÉS, F. A., “Aureliano de Beruete: Cartas a Joaquín Sorolla”, *Liño*, 5, (1985), p. 59, cf.: MUÑOZ HERRERA, P., ob. cit., p. 81.

69 “Súbitamente me acordé de Goupil. Caminamos diez pasos, subimos al primer piso, y llegamos frente a los dos cuadros expoliados el último año de la Capilla de San José, en Toledo... Estuvimos largo rato frente a esos cuadros. Nuestra discusión había sido olvidada...”, MEIER-GRAEFE, J., *The Spanish Journey*, London, 1926, p. 460. MUÑOZ HERRERA, P., ob. cit., p. 81.

70 Se trataría del II marqués de Pidal, Luis Pidal y Mon (1842-1913), o bien de su hermano, Alejandro Pidal y Mon (1846-1913), herederos de la colección familiar vinculada al marquesado de Pidal y residentes en dicha calle Fernando el Santo.

71 GRI, Goupil & Cie. Libro 15, RS 29939, p. 237, fila 2.

obtuvieron un beneficio de 28.333,45 francos⁷². Obra que compran, asimismo, a Paul Lafond⁷³. Desafortunadamente la lista de obras de arte enajenadas es demasiado grande y no se circunscribe al Greco, aunque parece que con su obra se actuó incluso con menos escrúpulos que con las de otros artistas.

Pese a lo común que resultaba en aquella época esa equívoca dedicación a medio camino entre historiadores, artistas, coleccionistas, protectores de la riqueza cultural y marchantes, no deja de resultar paradójico que la venta de los dos lienzos procedentes de la capilla de San José de Toledo fuera realizada por un académico correspondiente de San Fernando, entre cuyas funciones se hallaba velar e informar sobre la riqueza artística de la provincia; de igual modo, que el negociante que medió en su adquisición fuera el historiador del arte que las dio a conocer en los medios científicos internacionales. Tampoco deja de resultar singular, por no decir grotesco, que la polémica suscitada sobre la dudosa operación, fuera salvada por el Gobierno, y por la propia Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, depositando la confianza en el marqués de la Vega-Inclán. Un peculiar garante de la salvaguarda de la obra del cretense, pues al tiempo que agradecía tales honores, liquidaba y exportaba clandestinamente buena parte de los tesoros que manifestaba proteger. Todos los interesados ofrecieron un discurso en público y otro en privado, probablemente del mismo modo que el Gobierno era capaz de defender en las Cortes la operación, amparándose en lo que las leyes dictaban sobre la propiedad particular, mientras en privado pedía a su embajador que tanteara las posibilidades de recuperar las obras, en virtud a la dudosa legitimidad de la venta. Paradojas que forman parte de la reinención del Greco en el siglo XX y de la contradictoria sociedad que la impulsó.

72 *Ibidem*, RS 29790, p. 227, fila 3.

73 *Ibidem*. Libro 15, Stock No. 29788, p. 227, fila 1.

MURCIA EN EL IMAGINARIO FÍLMICO FRANCÉS
Adaptaciones cinematográficas
de María del Carmen (Feliú y Codina, 1896) en
la industria gala: Aux Jardins de Murcie (1923 y 1936)

JOAQUÍN T. CÁNOVAS BELCHÍ
Universidad de Murcia

En 1923 la prestigiosa productora francesa “Les films Mercaton” promueve la realización de *Aux Jardins de Murcie*, adaptación cinematográfica de la versión francesa realizada por Carlos de Battle y Antoinet Lavergne de la pieza teatral *María del Carmen*, escrita por el dramaturgo español José Feliú y Codina y estrenada en el Teatro Español de Madrid el 14 de febrero de 1896 por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. “*María del Carmen es una buena muestra de drama rural con localización regional y quizá la obra más completa de Feliú y Codina. Su interés es grande por encontrarse en el origen de este subgénero dramático y por ofrecer un cuadro bien dibujado y muy exacto de costumbres, tipos y situaciones de la huerta murciana a finales del siglo XIX*”¹. Como decíamos, la pieza había sido adaptada y traducida al francés -con el título que adoptarían las versiones cinematográficas de *Aux jardins de Murcie*-, y se representó por vez primera en el Teatro Odéon de París el 25 de noviembre de 1911; obra de largo recorrido en la cartelera teatral francesa de las siguientes décadas.

Esta versión muda de la obra, dirigida por los directores Louis Mercaton y René Hervin, fue distribuida por el Consorcio Internacional de Explotaciones Cinemato-

1 DE PACO DE MOYA, M., “María del Carmen“, de Feliu y Codina, Murgetana, nº 39, 1974, pp. 63-73.



FIGURA 1
Anuncio de la película
Aux Jardins de Murcie.
Le Films Mercaton, 1923



FIGURA 2
Programa de mano de *María del Carmen*
en su exhibición española 1940

gráficas alcanzando un notable éxito tanto en las pantallas galas como en las españolas donde fue estrenada puntualmente, llegándose a editar un número de la novela semanal cinematográfica dedicado al film que incluía numerosas fotografías de la película, hoy no conservada [fig. 1]. Doce años más tarde, ya en el cine sonoro, otra empresa francesa, dirigida en este caso por Max Joly y Marcel Gras, emprende una segunda versión de la conocida pieza teatral, estrenada también con mucho éxito el 27 de noviembre de 1936 en el cine L'Ermitage de París [fig 2]. Ambas películas se rodaron en diversas localizaciones de la huerta de Murcia, y contaron con la colaboración destacada de gran número de extras y el concurso de las fuerzas locales, que no escatimaron ayuda facilitando contactos, espacios, permisos de rodaje, elementos de ambientación y asesoría musical para la rica banda sonora que ilustra la segunda versión, donde se recogen numerosas composiciones típicas de la huerta².

2 CÁNOVAS BELCHÍ, J., (1986): "Murcia y el cine en la década de los veinte: la producción de películas y documentales. El Cine-Club de Murcia, 1939", *Imafronte*, nº 2, pp. 153-160.

Pero, ¿por qué este interés de la industria cinematográfica francesa en llevar a la pantalla un melodrama rural, de fuertes connotaciones étnicas, ambientado en el sur de España, y en dos décadas diferentes? Si bien es cierto que los rodajes franceses en tierras españolas tras la primera guerra mundial no eran algo excepcional recordemos las aventuras de Marcel L'Herbier y Jacques Catelain y sus películas ambientadas en Andalucía y Castilla, o la estancia de la actriz y directora francesa Musidora en la península³, no es menos cierto que un rodaje lejos de la metrópoli francesa, epicentro del cine europeo de su tiempo, suponía un encarecimiento notable de los costes de producción y la exposición a riesgos no calculados e imprevistos en las lejanas tierras del sur de Europa, solo comunicadas por rutas marítimas con el estado francés.

La segunda versión rodada a finales de 1935 y comienzos de 1936 presenta una problemática añadida. La copia conservada, que custodia el Archivo de la Cinemateca Francesa, ofrece dos finales diferentes, uno en el quinto rollo como conclusión lógica de la historia que cuenta -por lo demás, fiel al argumento original de la obra de teatro-, y otro, de mayor duración, en una bobina aparte que ha sido conservada en su integridad y apenas presenta rozaduras o deterioro por su proyección en sala⁴. Este final es notablemente diferente y amplía la trama, incorporando un epílogo que no figura ni en la primera versión ni en el argumento de la pieza teatral original.

En este trabajo intentaremos aclarar todas las cuestiones relativas a la motivación del rodaje de estas películas, los avatares de la filmación de la segunda versión, sonora, cuyo estreno y contenido estuvo condicionado al estallido de la guerra civil española, y plantearemos la hipótesis del doble final conservado.

3 Entre 1919 y 1922 Marcel L'Herbier rodó seis películas para la Gaumont, entre ellas los ambiciosos rodajes de *El Dorado* (1921), un melodrama rodado en Andalucía, y *Don Juan et Faust*, que también se filmó en parte en España. En 1924 sería su pupilo, el actor Jacques Catelain quién se embarcaría en el problemático rodaje de *La barraca de los monstruos*, obra maestra coproducida por la Atlántida S.A.C.E, pero prohibida por la dictadura de Primo de Rivera. Mas fructífera sería la relación de la actriz y directora francesa Musidora durante su estancia en España en estos mismos años.

4 La copia de 1936, en 35 mm, tiene 2.239 mètres, y una duración completa de 81 minutos, versión francesa y estado de conservación correcto. Son 5 bobinas, mas 1 bobina con el final añadido. La consulta de los fondos se efectuó el 12 de junio de 2014 en la Cinémathèque Française, Archivo Fort de Saint-Cyr, 1 rue du Fort de Saint-Cyr, en 78180 Montigny-Le-Bretonneux. Deseo agradecer la extraordinaria colaboración de Emilie Cauquy y Monique Faulhaber -de la Cinémathèque Française-, Jean Claude Seguín (Universidad Lyon II-Lumière), y Maria García Barquero y José María Prado -de Filmoteca Española, Madrid-.

1. Murcia en el imaginario francés del siglo XIX

Murcia no era una región desconocida para la sociedad francesa a lo largo del siglo XIX. A las noticias de los viajeros que circularon por España en esta centuria se sumaron diversos acontecimientos acontecidos en la segunda mitad del siglo, de gran impacto popular y repercusión mediática, que ayudaron a forjar una imagen muy concreta de esta tierra, considerada por algunos autores y cronistas como “*el auténtico edén de Europa*”, “*paraíso en mitad del desierto*”, pero también lugar de trágico destino azotado por los desastres de la guerra (Cantón de Cartagena, 1873) y las inclemencias de la naturaleza (riada de Santa Teresa, 1879). Precisamente este último episodio sería el responsable de que, en última instancia, el escritor Marcel Proust otorgara protagonismo a Murcia en su monumental *À la recherche du temps perdu*.

Las crónicas de los viajeros franceses por el Reino de Murcia

Son numerosos los viajeros y cronistas que nos han dejado testimonio de sus avatares por tierras hispanas durante el ajetreado siglo XIX⁵, entre ellos numerosos franceses que merece la pena recordar con sus obras de referencia. Siguiendo un orden cronológico, hay que señalar en primer lugar las dos obras de Alexandre Laborde *Voyage pittoresque et artistique de L'Espagne* (1806) y sus *Itineraire..* (1808), de gran repercusión, aunque sería en *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale, moeurs, usages et costumes*, de V. de Féréal y M. Galo de Cuendias, donde se describa a Murcia como el “*Edén de Europa*”, llegando a afirmar que “*los murcianos, por la gracia de Dios, no tienen invierno ni verano, siempre primavera*”⁶. Emile Begin, en su *Voyage Pittoresque en Espagne et en Portugal* (Paris, 1852), ofrece unas pinceladas muy certeras sobre el entorno de la zona: “*Antes de llegar a la Huerta, el jardín o campiña de Murcia, es preciso atravesar áridas llanuras y salinas cubiertas de una planta marina llamada barrilla; es el desierto antes de la tierra prometida*”⁷. En 1862 se publica la obra del barón Charles de Davillier con las ilustraciones también románticas de su compañero de viaje Gustave Doré, con interesantes descripciones del traje masculino y femenino del huertano [fig. 3]. Precisamente sería Doré el encargado de ilustrar la portada de la revista *Paris-Murcia*, editada como ayuda a los damnificados por la riada de santa

5 TORRES-FONTES SUAREZ, C., *Viajes de Extranjeros por el Reino de Murcia*, 3 vol, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1996. Ha sido el estudio de referencia utilizado en lo referente a este apartado. Sus tres volúmenes recogen con detalle los textos aquí citados.

6 FÉRÉAL, V, y GALO DE CUENDIAS, M., ilustraciones de Celestin Nanteuil, *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale, moeurs, usages et costumes*, Paris, 1848, pp. 150.

7 BEGIN, E., *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*, Berlin-Laprieur et Morizot, Paris, 1852, pp. 494-536.

Teresa en 1879⁸. Junto a las condiciones del viaje, calidad de los monumentos, deficiencias del hospedaje y carácter de la población autóctona, los viajeros destacan de forma casi unánime las particularidades geográficas y agrícolas del sureste español: “*La fertilidad de la huerta, salta inmediatamente a la vista, puesto que si Valencia es el invernadero de España, Murcia es uno de sus jardines. Granadas, pimientos rojos, moras, limones, naranjas, tomates y melones, además de las verduras de climas más septentrionales crecen aquí en abundancia, mezclándose con la vegetación tropical y mostrándose exuberante por todas partes, mientras que la hidalga palmera se balancea en su solitaria grandeza. En las ventanas de las casas grandes racimos de dátiles y vistosas ristas de ñoras colgaban para secarse al terrible sol de Murcia, el Egipto murciano*”⁹. Las noticias sobre Murcia, sus gentes y sus costumbres se suceden en las crónicas de Valérie Boissier, condesa de Gasparín (1868), Germond de Lavigne (1859), Eugene L. Poitou (1869), Alberto Robida (1980), G de Saint Victor, (1889), Jean Lorrain -seudónimo de Paul Duval- (1891) y Paul Pallary, arqueólogo de la Revue Geographique Internacinals, que narra su experiencia viajera de Orán a Cartagena tras nueve horas de viaje en el paquebote “Ciudad de Orán” en 1892. Recordemos que Argelia formaba parte de Francia y que el punto geográfico más cercano desde Europa eran las costas levantinas, con los puertos de Cartagena y Alicante como puntos de referencia¹⁰.

Imágenes de una guerra: El Cantón de Cartagena. 1873

París, centro de la disidencia y los exiliados españoles durante todo el siglo XIX, tiene puntual información del proyecto federalista cartagenero surgido durante la primera República, y de la resolución dramática del conflicto con parte de la ciudad bombardeada y destruida; historia que fue reflejada por Benito Pérez Galdós en el episodio nacional *De Cartago a Sagunto*.

Durante el mandato de Francisco Pi y Margall (11 de junio 1873 a 18 de julio 1873), se redactó la nueva constitución federalista que contemplaba las regiones como estados soberanos. España se enfrentó al caos total y estuvo a punto de su desintegración; se declararon las repúblicas independientes de Cataluña, Málaga, Cádiz, Valencia, Granada, Sevilla, Alcoy, Cartagena, Algeciras, Almansa, Andújar, etc; la aventura cantonalista hizo inviable la revolución del 68 y contribuyó al derrumbe de la 1ª República; además forzó a la burguesía a posiciones más conservadoras y los militares padecieron el efecto de la indisciplina y la desintegración nacional.

8 Le Baron Charles Davillier, *L'Espagne*. Illustrée de 309 gravures dessinées sus bois par Gustave Doré, París, Librairie Hachette et Cie, 1862

9 Torres-Fontes Suárez, C, *ibidem*, p. 1002.

10 *Ibidem*.

Cartagena fue el cantón más atrevido y posiblemente determinante en la resolución final de la Primera República Española. Su aventura duró 6 meses durante 1873 y 1874. El 12 de julio de 1873, los revolucionarios se hacen con el gobierno civil, el militar y entran en el Ayuntamiento de Cartagena nombrando una Junta que en nombre del Cantón Independiente de Cartagena toman el control del arsenal y del puerto, donde estaba amarrada la mayoría de la flota española, la cual se une a la sublevación. Lógicamente, el proyecto cantonalista es rechazado por las Cortes y provoca la dimisión del Presidente, al que sustituye Salmerón. Pí no era partidario de actuar contra los cantonalistas, “*no hay más que dos caminos o la política o las concesiones* -declaró-”. Los cartageneros, con el armamento del arsenal y su flota, resisten el contraataque de las tropas gubernamentales. La armada cantonalista, al mando del militar progresista Antonete Gálvez, llegó a bombardear con la fragata Victoria el puerto de Alicante. También organizó una marcha sobre Madrid, llegando hasta Chinchilla (Albacete). El objeto de estas incursiones por mar y tierra era incorporar localidades al cantón, y recaudar fondos o «contribuciones de guerra» para mantener la independencia. Después de seis meses de asedio, Cartagena se rinde el 12 de enero de 1874 al general López Domínguez. Se condenó a muerte a los culpables de rebelión y muchos huyeron al exilio en Argelia. La ciudad fue devastada por un intenso bombardeo, que destruyó el 70 % de los edificios de Cartagena¹¹ [fig. 4]. Noticias que puntualmente llegaban a los diarios franceses, preocupados ante la proximidad de sus colonias norteafricanas.

La riada de santa Teresa y los inicios de la “beneficencia” moderna

En la madrugada del 14 al 15 de octubre de 1879 se produjo una de las mayores tragedias naturales que han asolado la provincia de Murcia. Una gran inundación, conocida como la riada de Santa Teresa, tuvo lugar en el día de su festividad, ocasionó la crecida de los ríos Guadalentín (entonces llamado Reguerón) y Segura, y arrasó toda la huerta, lo que hoy conocemos como vega media, pero también la vega baja, desde Orihuela a Guardamar en la vecina provincia de Alicante.

Al día siguiente *El Diario de Murcia*, un periódico que apenas tenía unos meses de antigüedad, se hizo eco de la magnitud de la catástrofe en su primera página. José Martínez Tornel decidió sustituir la portada monótona, típica de la prensa del siglo XIX, por una primera página espectacular que revolucionó la historia del periodismo murciano. Durante nueve días *El Diario de Murcia* dedicó sus cuatro páginas a contar cualquier noticia, por insignificante que fuera, que tuviera alguna

11 PÉREZ CRESPO, ANTONIO, *El cantón murciano*. Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 1990; VILAR RAMÍREZ, J.B., *El sexenio democrático y el cantón murciano*. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1983.

relación con la riada, obviando cualquier otra información y suprimiendo la publicidad. El éxito de Martínez Tornel en el tratamiento periodístico de la tragedia no sólo propició la visita del Rey Alfonso XII [fig. 5] a las zonas devastadas por la riada, sino que además produjo una gran repercusión en la prensa nacional e internacional.

La noticia de la catástrofe llegó a oídos de Edouard Lebey, director de la agencia francesa de prensa Havas. A finales del mes de octubre, Lebey decidió emprender una ingente labor con el fin de recaudar fondos para ayudar a los afectados por la inundación de Murcia. Para ello ideó la posibilidad de organizar una fiesta en el Hipódromo de París y de lanzar un periódico benéfico que recogiera una aportación de las personalidades más importantes de Europa.

Paris-Murcie

A principios de noviembre de 1879 Lebey auspició la fundación de un comité para confeccionar la publicación. El equipo, que estaba compuesto por los periodistas franceses más importantes de la época, consiguió la colaboración de personalidades como el Papa León XIII, el Rey de España Alfonso XII o los escritores Alejandro Dumas y Víctor Hugo, quienes aportaron unas líneas al periódico que, finalmente, recibió el nombre de *Paris-Murcie. Journal publié au profit des victimes des inondations d'Espagne par le Comité de la Presse Française* [fig. 6]. Se editaron ciento cincuenta mil ejemplares con 24 páginas de gran formato que recogía las colaboraciones literarias, grabados y autógrafos de los más relevantes artistas y personalidades políticas de la época. La portada era un dibujo de Gustave Doré, sin duda realizado al calor del recuerdo de su estancia anterior en Murcia cuando recorrió España con el Barón Charles Davillier¹² [fig. 7].

Coincidiendo con la salida de *Paris-Murcie* se celebró una fiesta en el Hipódromo de París. La comisión organizadora estuvo presidida por el Marqués de Molins, embajador de España, y el propio Lebey, e integrada por todos los directores de periódicos de la capital, mientras que la Presidencia de Honor la ostentaba la reina Isabel II -que vivía en París desde su destronamiento tras la Revolución de 1868-. Tras los preparativos de rigor la fiesta se celebró el 18 de Diciembre de 1879 en L'Hippodrome, local instalado en el barrio de los Campos Elíseos, que podía acoger a más de diez mil personas. Alrededor de su gran pista ovalada se instalaron numerosas tiendas y boutiques atendidas por actrices famosas (Sarah Bernhardt, Bartet, Reichemberg, Barette, Favart, etc) destinadas a la venta de los objetos donados por los particulares y de las obras de arte de las celebridades de la época (Víctor Hugo,

12 Le Baron Charles Davillier, *L'Espagne. Illustrée de 309 gravures dessinées sus bois par Gustave Doré*, París, Librairie Hachette et Cie, 1862



FIGURA 5

Juan Comba. *Visita de Alfonso XII a los damnificados de Murcia tras la riada de santa Teresa*. 1879

Heredia, Coppée, Madrazo, Fortuny, Scot, etc.). El programa incluía espectáculos musicales con canto y baile flamenco. Varios “*bubbets*” estaban instalados en la sala y la fiesta, que duró desde las nueve hasta las doce de la noche. Se terminó con el sorteo de una gran Tómbola. París quedó completamente paralizado (todos los teatros suspendieron sus funciones) y se pusieron cinco mil carruajes a disposición de los asistentes, que tenían que acudir a la fiesta “*en toilette parée masquée ou travestie*”. Al éxito de público y de recaudación se sumó una extraordinaria repercusión mediática. Hubo suscripciones y actos benéficos en Italia, Bélgica, Inglaterra, Grecia, Turquía y Egipto.

El espectáculo fue fastuoso y su breve resumen a partir de las abundantes reseñas de la prensa de la época pone de manifiesto la enorme capacidad organizadora de una sociedad movida a partes iguales por el deseo de brillar y divertirse, y por un auténtico impulso de solidaridad.

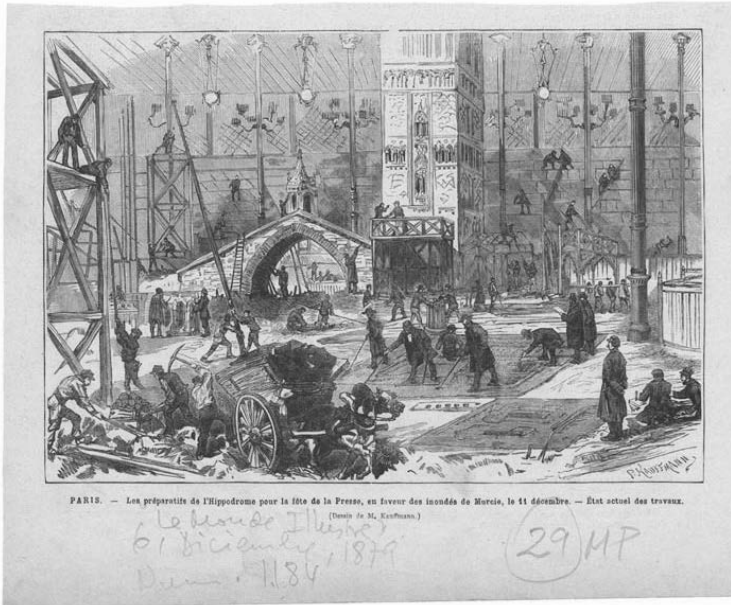


FIGURA 6
Preparativos en el Hipódromo, *Le monde illustré*, Paris, 11/12/1879



FIGURA 7
Gustave Doré. *Murcia*. 1862

Marcel Proust y *A la recherche du temps perdu*

Proust se sirve del escenario de esta fiesta de beneficencia, destinada a conseguir fondos para las víctimas murcianas de la riada de Santa Teresa, para trabar los destinos de Swan y Odette de Crecy, que escribe su legendaria carta la noche de la fiesta París-Murcia: “Sabía que Odette se asustaría, que le enviaría una respuesta, y esperaba que en la contracción provocada en su alma por el miedo a perderle, brotarían palabras que nunca le había dicho ella todavía; -y, en efecto, así había conseguido las cartas más tiernas que hasta entonces le escribiera, sobre todo una que le había mandado a mediodía desde la “Maison Dorée” (era el día de la fiesta París-Murcia a beneficio de los inundados de Murcia), que empezaba con estas palabras: “Amigo mío, me tiembla tanto la mano que apenas puedo escribir”, y que había guardado en el mismo cajón que la flor seca del crisantemo¹³.”

Proust sitúa la fiesta como uno de los hitos destacados en el entramado cronológico de *Por el camino de Swann* (*Du côté de chez Swann*), justamente con acontecimientos históricos tan relevantes como el primer Septenato en la Presidencia de la República, el entierro del ex-Presidente Gambetta o con frecuentes referencias a la actualidad artística y teatral de la época. Recordemos que es en 1913, y por cuenta del propio autor, cuando aparece editada esta primera parte de *La Recherche...* en la editorial Grasset, y luego en una versión modificada en la editorial Gallimard en 1919.

2. MARÍA DEL CARMEN de José Felú y Codina, 1896.

El drama rural es un subgénero teatral que -como señala el profesor Mariano De Paco¹⁴- tuvo un intenso cultivo en nuestros escenarios en los años finales del siglo XIX y durante los primeros treinta del XX. Temáticamente suele presentar conflictos que giran en torno a la honra y al amor, reflejando las pasiones humanas en un estado primario y radical, favorecido por el ambiente en que se desarrollan. La influencia del naturalismo en el teatro es el principal factor del nacimiento del drama rural, pero a este primer elemento se añaden otros específicos de nuestra cultura y de nuestra tradición dramática que lo configuran de una forma propia. Nos referimos a su conexión con los dramas campesinos del Siglo de Oro que tratan problemas de honor en personajes villanos y al costumbrismo regional, de tan amplia presencia en el siglo XIX. José-Carlos Mainer apunta acertadamente que la “proliferación de costumbrismos gallegos, aragoneses, valencianos, murcianos, etc., se corresponde a un momento de despegue económico regional y a

13 PROUST, M., *A la busca del tiempo perdido. Por la parte de Swann, II*. Edición a cargo de Mauro Armíño, Valdemar, Madrid, 2000, p. 205; también nota 42, p. 870.

14 DE PACO, M., *ibidem*

la revitalización de unas burguesías afanosas de identificarse con sus peculiares tradiciones"¹⁵.

José Felú y Codina (1845-1897) ocupa un puesto clave en la historia del drama rural español y puede ser considerado como su primer cultivador. Fue novelista, periodista, político y dramaturgo; escribió para el teatro piezas de muy diverso estilo, del sainete al drama pasando por la comedia y la zarzuela. Comenzó utilizando el catalán y sólo tardíamente emplea el castellano. No tuvieron sus primeras obras demasiado éxito, pero con *La Dolores*, estrenada en el Teatro Novedades de Barcelona el 10 de noviembre de 1892, tras haber sido rechazada por varias empresas, obtuvo un resonante y completo triunfo. Sirvió su texto como libreto de zarzuela, con música del Maestro Bretón, y después de base argumental de varios films. Procuró Felú y Codina hacer un verdadero estudio del modo de ser, de las peculiaridades y costumbres de las distintas regiones españolas. Resultado de sus viajes y de su observación directa son obras como *La Dolores*, *Miel de la Alcarria*, *La real moza* y *María del Carmen*.

María del Carmen se estrenó en el Teatro Español de Madrid el 14 de febrero de 1896, el mismo año que *Terra baixa* de Guimerá, por la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. El público y la crítica la acogieron muy bien y la Real Academia concedió, gracias a ella, a su autor el Premio Piquer. Adaptada y traducida al francés por Carlos de Battle y Antoinet Lavergne con el título de *Aux jardins de Murcie*, se representó por vez primera en el Teatro Odéon de París el 25 de noviembre de 1911, y reestrenada con gran éxito después de la primera guerra mundial en el Teatro Antoine. De allí pasaría a los teatros de los Champs-Élysée en 1920 y luego al Teatro de la Porte Saint-Martin en 1923 y al Teatro de l'Avenue en abril de 1930. En estos mismos años, la obra triunfa en escenarios de medio mundo, entre ellos los de Nueva York donde alcanzaría seiscientas representaciones¹⁶.

Argumento

Presenta esta obra un tema frecuente en el drama rural: el amor de Pencho y María del Carmen y los intentos de Javier por conseguir a ésta.

El arranque de la acción es un problema propio de la huerta: por cuestiones de riegos, Pencho, el prometido de María del Carmen, hiere gravemente al hijo de uno de los caciques de la huerta y se ve precisado á refugiarse en Orán, huyendo de la persecución de la justicia. El herido (Javier), que no ha querido denunciar a su enemigo, deseoso de retarle nuevamente apenas se restablezca de la lesión que

15 MAINER, J.C., "José López Pinillos en sus dramas rurales", en *Literatitra y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*. Edicusa, Madrid, 1972. Págs. 92-93.

16 Estrenos en teatros franceses de la obra de teatro.

sufre, es asistido en su enfermedad por María del Carmen, que aspira a obtener la benevolencia del paciente, a fin de que sea posible el regreso de Pencho a la huerta. Pero es el caso que Javier se enamora con locura de su agraciada enfermera, y una vez convaleciente, lejos de ceder a los ruegos de ésta, la amenaza con denunciar al fugitivo si no corresponde a la pasión terrible que le devora.

María del Carmen rechaza en un principio el cariño de Javier; mas al fin y al cabo se ve precisada a doblegarse contra su voluntad para salvar a Pencho, el cual acaba de llegar de Orán, sabedor de que en la huerta tratan sus enemigos de arrebatarle el cariño de su amada. Domingo, el padre de Javier, posee el arma con que su hijo fue lesionado, y está resuelto a denunciar al agresor si María del Carmen no entrega su mano al infeliz convaleciente. María se rinde a discreción y huye anegada en lágrimas apenas Pencho se presenta en escena. Mientras se concertan las condiciones de la boda entre la protagonista y Javier, aparece Pencho decidido a reivindicar sus derechos de amante y a destruir los planes de su rival, por lo que se autodenuncia para que María del Carmen quede desligada del compromiso.

A partir de ese momento, Pencho queda custodiado en casa de Domingo, hasta que llegue la guardia a prenderlo y María del Carmen le confirma su amor. Javier le dice a Pencho que se ha delatado a la justicia para que no enfrentarse a él, lo que origina que se reten nuevamente en un duelo a muerte.

Pero entonces llega Fulgencio, el médico, y le revela a Domingo que su hijo va a morir por la complicación de su herida, lo que escuchan también tanto Pencho como Javier. Esto origina el desenlace final: al tiempo que la fuerza llega a detener a Pencho, Javier le insta a que huya con María del Carmen, cosa que hacen después de abrazar y besar a Javier.

Versión operística

Enrique Granados (1879-1916), compositor y pianista de renombre universal fue el compositor encargado de poner música a la obra de Feliu y Codina. La ópera con libreto de Feliu y música de Granados se estrenó en el Price el sábado 12 de noviembre de 1898, bajo la protección de Chapí. El periodista Ismael Sánchez Estevan comentaba en la prensa: *“Tuvo buen éxito; mas no el que merecía, sin duda porque en aquel tiempo el público madrileño, un tanto rezagado en cuestiones musicales, a quien todavía parecía abstruso e ininteligible el Tannhauser y no había oído nada más avanzado, quedó sorprendido ante los atrevimientos técnicos del compositor que musicó muchas escenas en prosa... Cantaron María del Carmen Marina Gurina, Pilar Navarro, Simoneti, Puiggener, Valentín González, Munain, García Soler y Gamero. La ópera de Granados no ha vuelto a cantarse en los veintitún años transcurridos desde su estreno. El drama de Feliu y Codina, laureado*

por la Real Academia Española, se ha representado en ese mismo intervalo muy poco”¹⁷.

3. Adaptaciones cinematográficas de “Maria del Carmen” en la industria francesa.

Ante todo conviene señalar que las dos adaptaciones cinematográficas realizadas en los años 1923 (versión muda) y 1936 (versión sonora) por la industria francesa parten de la traducción realizada por Carlos de Battle y Antoinet Lavergne de la pieza original española, y cuyo título fue notablemente modificado pasando de *Maria del Carmen* a *Aux Jardins de Murcie*. Mantenemos la hipótesis de que tal cambio no es casual y responde a una clara estrategia destinada a garantizar los derechos de autor y de representación por parte de los responsables de la versión francesa y, de paso, a publicitar un espectáculo en consonancia con el ideario y la imagen que la sociedad gala de principios de siglo había conformado sobre la tierras y las gentes del sur de España. Resulta cuanto menos llamativo que en ninguna de las fuentes hemerográficas y bibliográficas consultadas se cite el título original de la obra teatral española, y siempre se haga referencia a los traductores como responsables de su autoría de la versión estrenada, tanto en teatro como posteriormente en cine, aunque no se llegue a obviar la paternidad original de Felú y Codina. En este sentido, conviene recordar la amarga experiencia sufrida por el dramaturgo Jacinto Benavente durante la segunda década de este siglo con la versión americana de su obra *La Malquerida* al perder el pleito que había interpuesto por el pago de derechos de autor al traductor norteamericano John Garrett Underhill, responsable de la versión en inglés de la obra, estrenada por la First National bajo la dirección de Herbert Brenon, y en la que se basa también la versión cinematográfica (1921) protagonizada por Norma Talmadge con el título de *The Passion Flower*¹⁸. Además, resultaba bastante improbable que los herederos de un dramaturgo ya fallecido reclamasen derechos de autor de una pieza que permanecía olvidada por el repertorio teatral español, y más si se trataba de una versión en otro idioma y con título distinto.

3.1. La primera versión de **Aux jardins de Murcie** [fig. 8], producida en 1923 por la prestigiosa casa francesa “Les films Mercaton”, estuvo dirigida por Louis Mercaton y René Hervin, y protagonizada en sus papeles protagonistas por actores franceses: Arlette Marchal como Mari Carmen, Pierre Daltour en el papel de

17 SANCHEZ ESTEVAN, I., “Cien años de Teatro. Maria del Carmen”, *Blanco y Negro*, Madrid, 29/8/1920, pp. 25-28

18 CÁNOVAS BELCHÍ, J., “Jacinto Benavente Martínez”, en CASARES, E., (Coord.), *Diccionario del Cine Español e Iberoamericano*, vol. 1, pp. 784-785, SGAE, Madrid, 2010.



FIGURA 8

F. Meuller. Fiesta *Paris-Murcia* en el Hipódromo, *Le monde illustré*, 18/12/1879



FIGURA 9

Juanita Montenegro en la portada de *Radiocinema*

Pencho y Pierre Blanchar en el de Javier, su rival, secundados por Ginette Mad-die (Fuensantica), Max Maxudian (Domingo), Francis Simonin (Pepuso), Jeanne Bérangère (La Vieja), Louis Monfils (El Alcalde) y Paquerette (Madre de María). Fotografiada por Aubert y distribuida por el Consorcio Internacional de Explotaciones Cinematográficas, su estreno en salas francesas tuvo lugar el 19 de octubre de 1923, alcanzando un éxito considerable. Existe abundante información gráfica y material fotográfico sobre la película publicado tanto en España como en Francia, pero la copia no se ha conservado¹⁹, aunque sabemos que su duración era de 60 minutos. Por los documentos consultados podemos deducir que esta primera versión cinematográfica, dentro del lenguaje que la narrativa filmica muda imponía en estos años, seguía muy fielmente el argumento original, la definición de personajes y la sucesión cronológica y desenlace de la obra teatral.

3.2. Aux Jardins de Murcie, 1936²⁰ [fig. 9].

Ficha Técnico-Artística:

Dirección, guión y diálogos: Max Joly²¹ y Marcel Gras, a partir de la adaptación realizada por Carlos de Battle y A. Lavergne de la obra teatral **María del Carmen**, de José Felú y Codina.

Producción: Marcel Gras. Director de Producción: L. E. Hemme. Fotografía: Nicolás Hayer, Marius Roger. Música: Jean Poueïgh. Decorados: Pierre de Matken. Sonidos: Louis Kieffer. Duración: 76' (81' versión con añadido final). Rodada en España (Murcia y su huerta: Alcantarilla, Santomera, El Esparragal).

¹⁹ *Ciné-Miroir*, nº 36, 13/10/1923; en España se publicó su argumento ilustrado con abundantes fotografías en el nº 55 de *La Novela Semanal Cinematográfica*, que se vendía al precio de 25 cts; *El Cine*, nº 579 y nº 601-602, 1923; *Mundo cinematográfico*, Suplemento de 1923 (Biblioteca Filmoteca Española, Madrid).

²⁰ De la película, conservada en el Archivo de la Cinemateca Francesa, destacamos las siguientes referencias:

Bibliográficas:

*Raymond Chirat, *Catálogo des films français de long métrage. Films sonores de fiction. 1929-1939.*, entrada 91. Cinémathèque royale de Belgique, Bruxelles, 1981.

*Juan B. Heinink, Alfonso C. Vallejo, *Catálogo del cine español. Films de ficción. 1931-1940*, pp.179-180, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2009.

Hemerográficas:

**Pour Vous Cinémonde*: Números: 370, p. 856 (21/11/1935); 390, p. 263 (9/4/1936); 394, p. 10 (4/6/1936); 403, p. 5 (6/8/1936); 420, p. 34 (3/12/1936); 425, p. 949 (10/12/1936)

²¹ Max Joly (Max Emilland Jean Joly), realizador y guionista francés, nacido el 12 de julio de 1905 en Thonon-les-Bains y fallecido el 29 de septiembre de 1987 en Saint-Julien-en-Genevois.

Junto a *Aux jardins de Murcie* (1936), dirige también *Éternel espoir* (1952), y es guionista de *Pour une nuit d'amour* (1947) y *Le Diable souffle* (1947), ambas dirigidas por Edmond T. Bréville.



FIGURA 10

Descanso en el rodaje de *Aux Jardins de Murcia* en Murcia, 1923. Les films Mercaton

Intérpretes: Juanita Montenegro (María), Annette Doria (Fuensantica), Annie Toinon, Mona Dol, Edmée Landauer, Irma d'Argy.//. Geymond Vital (Pencho), Hubert Prélier (Xavier), Marcel Delaitre (Domingo), Georges Mauloy (el médico), Albert Angeli (Pepuso), Géno Ferny, L. E. Hemme, Nicolas Amato, Marcel Charvey, André Pierrel, Henri Darbrey, Jean Clairval, Raymond Marcel.

Fin primer montaje por Marcel Gras: 14/02/1936²²; pase de prueba en París: 21/04/1936²³; estreno en París: 27 noviembre 1936 en el Cinema L'Ermitage.

Las copias distribuidas en el mercado español a partir de 1939 estaban dobladas al castellano, según adaptación y diálogos de Miguel Mihura, y contenían canciones adicionales a cargo del “Niño de Marchena” y la actuación de la Orquesta de Puebla de Soto (Murcia)²⁴.

²² *Le Populaire*, París, n° 4751.

²³ *Le Populaire*, París, n° 4818.

²⁴ HEININK, J., *ibidem*.

El rodaje de *En los Jardines de Murcia* en la prensa regional

Las noticias recogidas por la prensa regional murciana sobre el rodaje de esta segunda versión de *En los Jardines de Murcia / Aux Jardins de Murcie* durante el otoño de 1935 evidencian la gran expectación suscitada en la población local, así como las enormes facilidades que la autoridad competente y destacados miembros de la sociedad civil pusieron a disposición de los promotores y actores de este drama rural donde la huerta se erigía como gran protagonista. Facilidades para la localización de exteriores en la huerta e interiores en notables casas solariegas, elementos de ambientación y vestuario, figurantes y extras, asesoría y acompañamiento musical -de gran importancia en el resultado final de la película-, a la par que se organizaban fiestas y recepciones de gala para agasajar a los miembros directivos y a los protagonistas del film. En este sentido, la participación de Juanita Montenegro²⁵, [fig. 10] única presencia española entre el cuadro de primeros actores dando vida a la protagonista María del Carmen, fue objeto de una atención especial, llegándose a dedicarle encendidos trovos en “panocho”²⁶ escritos por destacados literatos de la ciudad: “*mujercita de poco menos de veinte años, esbelta y cimbreante como un junco, morena con un color tostado casi tropical. Radiante y luminosa con una alegría exuberante y comunicativa. Unos ojos profundos y vivos que a veces quieren ser sombríos y misteriosos, y casi siempre son infantiles e ingenuos*”²⁷.

25 La biografía de JUANITA MONTENEGRO (Juana Andrés Picado) presenta numerosas lagunas. Sabemos que nació en San Sebastián y era hermana de la también actriz CONCHITA MONTENEGRO -esta sí, de largo recorrido profesional y reconocimiento internacional-. Ambas eran hijas naturales de general Severiano Martínez Anido -Ministro de Orden Público de la Dictadura de Primo de Rivera-. Tras sus estudios de danza y arte dramático en la Escuela de la Opera de París forma pareja artística con su hermana Conchita, adoptando el nombre artístico de “Las Dresnas de Montenegro” con el que debutan en el Teatro Romea de Barcelona y posteriormente en Madrid. “Parece ser que practicaban un baile ecléctico y ‘modernista’ y cautivaban a la audiencia con la resplandeciente belleza de sus cuerpos” dice Jesús García de Dueñas. En 1927 participa como secundaria y junto a su hermana Conchita en el largometraje “Rosa de Madrid”, dirigida por un joven Eusebio Fernández Ardavín, a partir de la obra literaria de su hermano Luís. Juanita se significó especialmente en la guerra civil española poniéndose a las órdenes del gobierno y sirviendo de chofer en el partido de Izquierda Republicana (hay un reportaje en *Mundo Gráfico* sobre este tema). Casada con el director Hugo Donarelli, italiano de origen e introductor de la técnica del doblaje en España -de hecho, suyos son los primeros estudios dedicados al doblaje que hubo en España-, desaparece de la escena finalizada la contienda bélica. GONZÁLEZ, P, y CANÓVAS, J., *Catálogo del Cine Español. Películas de ficción 1921-1930*, Filmoteca Española, Madrid, 1993, p. 132.

26 Habla dialectal de la huerta murciana.

27 “Juanita Montenegro, deliciosa intérprete de “María del Carmen”. *El Tiempo*, Murcia, 22/10/1935.

El poeta y periodista Francisco Frutos Rodríguez²⁸ (Murcia, 1890-1947), hijo del escritor José Frutos Baeza, compuso y leyó en la fiesta organizada por el Ayuntamiento en noviembre de 1935, un romance en panocho dedicado a la actriz titulado “Un fiel Panocho”, que fue reproducido por toda la prensa regional y del que reproducimos su principio y su final:

*Con un romance panocho
que es el habla de mi huerta
quiero levantar mi copa
en esta tarde de fiesta.*

.....
*Y remato, caballeros,
esta eslabazá monserga,
haciendo votos por que
la cinta que aquí ha sio hecha,
lleve en triunfo a María el Carmen
como si fuera una reina
por tós los cines de España
de la Uropa y de la Mérica;
pa que sepan los franchutes
y los ingleses de fuera,
que además de pimientiquio,
las naranjas y la sea,
Murcia tié un tesoro de arte
encobanao entre sus sierras,
que con mucha prepicacia,
sabiendo lo que se pescan,
los artistas de la sábena
escarcuñan y esentierran.*

El equipo de la película fue agasajado con diferentes recepciones y fiestas -como la celebrada en la Casa Consistorial el 6/11/1935- en la que participaron todas las

28 FRANCISCO FRUTOS RODRIGUEZ, (Murcia, 1890-1947), hijo del escritor José Frutos Baeza, siguió los pasos de su padre en cuanto a su interés por los temas costumbristas. Fué secretario de la Escuela de Magisterio. Durante 1937 dirigió EL MILICIANO. Tras la Guerra Civil permaneció algunos años en la cárcel. Obra poética: *Donde el cornijal*, Litogr. Pagán, Murcia, 1930; *Piulas y cobertones*, Impr. Lourdes, Murcia, 1931; *Aquella Murcia*, La Verdad, 1950. El escritor Francisco Alemán lo considera uno de los mejores panochistas en su generación.

fuerzas vivas de la sociedad murciana (Alcalde, Gobernador, Rector, presidentes de la Diputación Provincial y de la Audiencia, etc.)²⁹.

El estreno en España de esta segunda versión, previsto para el verano de 1936, se retrasó hasta 1939 debido al inicio guerra civil. Según la documentación que recoge la prensa local, estaba previsto que dicha premier se efectuase en la ciudad de Murcia, como había acordado el importante distribuidor M. de Miguel Graus tras su visita a la ciudad, y que el doblaje lo supervisasen el citado Francisco Frutos Rodríguez y Antonio Esteban. Igualmente la productora francesa se comprometía a completar la proyección con un documental con paisajes y escenas típicas de rondallas y bailes rodados durante la filmación de la película³⁰. Finalmente la película fue estrenada en 30 de mayo de 1940 en el cine Pardiñas de Madrid, pero sin el mencionado documental.

Final teatral y final cinematográfico de *Aux Jardins de Murcie*, 1936

No es objeto de este trabajo el estudio y análisis pormenorizado del tratamiento cinematográfico de la versión sonora dirigida por Max Joly y Marcel Gras de *Aux Jardins de Murcie* en 1936. Pero es preciso apuntar como la riqueza descriptiva de la pieza teatral original presenta su correlación en la cuidada selección de imágenes y ambientación trabajada en la versión fílmica. La autenticidad en el retrato de los usos y costumbres de la huerta de Murcia presenta además un sugestivo y pertinente acompañamiento musical de gran valor etnográfico y antropológico, digno de un estudio más pormenorizado.

Centremos la atención en la resolución de la historia, tema de gran interés al haber llegado hasta nosotros dos versiones distintas, aunque no excluyentes, con los que se clausura el relato fílmico de 1936. Para poder valorar en su justa medida estas variaciones veamos como el texto original de Felíu y Codina resolvía el conflicto:

Tras conocer la verdadera situación de su enfermedad, Javier, pálido, vacilante y henchido de dolor; suplica a su enemigo que le dé muerte; pero Pencho le dice que no es un asesino y que no puede luchar con un hombre imposibilitado para el combate.

—Huye—le replica Javier.

—Sí pero con mi amada.

—¡Eso no!—replica el enfermo en un momento de reacción febril.

²⁹ "El Municipio y la Diputación agasajan espléndidamente a los elementos de la película "En los Jardines de Murcia", *El Tiempo*, Murcia, 6/11/1935.

³⁰ "La película "En los jardines de Murcia". El estreno del famoso "film" se hará en nuestra capital". *El Liberal*, Murcia, 19/5/1936

María del Carmen oye pasos, y teme que de un instante á otro se presente la justicia.

—¡Huyamos!—exclama.

—Sí, partid—ruge Javier desesperado, en un arranque de generosidad.

—Partamos—dice María a Pencho, no sin obligarle antes á que se reconcilie en fraternal abrazo con el que hasta entonces había sido su feroz ó implacable enemigo.

La copia conservada en la Cinemateca Francesa consta de 5 bobinas y un añadido en rollo separado con unos 5 minutos de duración aproximadamente (que denominaremos bobina 5 B).

El final de la bobina 5 A, con el que concluye la película, presenta los siguientes acontecimientos:

Ante la llegada del padre, Pencho y Javier se esconden en una estancia de la casa para oír secretamente la conversación. El médico le comunica a Domingo la gravedad de su hijo. La herida cicatrizó mal y apenas le diagnostica una semana de vida.

Estas palabras precipitan el final. Javier les ruega que se marchen y sean felices antes de que llegue la guardia civil para prender a Pencho. Luego de agradecerle su actitud, huyen montados en un caballo. Imagen de ellos cabalgando con el mar de fondo, camino de Alicante. Fin.

Sobre el estado físico de estos últimos metros de película, es preciso señalar que están muy deteriorados, con abundantes ralladuras, cortes y desperfectos de emulsión, lo que manifiesta su reiterada proyección en sala.

La bobina 5 B presenta el final de la historia con un desarrollo más extenso ausente en la obra teatral y en la primera versión cinematográfica de 1923: tras la reconciliación entre Pencho y Javier, se suprime la imagen de los amantes cabalgando hacia la libertad y se introducen dos secuencias nuevas que nos presentan la llegada de la guardia civil, a la que un Javier agonizante informa de la partida de Pencho en dirección a la sierra (Cresta del Gallo), para luego, en una treta bien calculada, hacerse pasar por Pencho y adentrarse en la serranía donde tras una vibrante persecución, narrada en montaje paralelo a la huida de la pareja de enamorados, es abatido por la autoridad. Tras la muerte de Javier, la película concluye con el mismo final que clausuraba la bobina 5 A, es decir, Pencho y Mari Carmen cabalgan raudos hacia el puerto de Alicante donde embarcarán rumbo a Orán. Fin. Añadamos que los metros de celuloide de este segundo final se encuentran en perfecto estado de conservación y apenas muestran signos del paso del tiempo o de su deterioro tras la proyección en salas.

Es evidente que el segundo final, producto de la imaginación de los cineastas encargados de filmar la segunda versión, es más cinematográfico y vibrante que el incluido en la copia completa que se conserva de la película. No es arriesgado

deducir que el estallido de la guerra civil española condicionó tanto el estreno previsto de la cinta en Murcia como la supresión de este final prolongado, más dinámico y pasional, pero menos ortodoxo con la imagen que se daba de la autoridad policial, responsable inmediata de la muerte de Javier.

LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL EN ARAGÓN EN LA DÉCADA DE LOS 70 DEL SIGLO XX: LAS INTERVENCIONES DE CHUECA GOITIA EN LAS CASAS CONSISTORIALES DE TARAZONA, ALCAÑIZ Y UNCASTILLO

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ
Universidad de Zaragoza

Las casas consistoriales aragonesas: un patrimonio en valor

La arquitectura aragonesa del siglo XVI presenta unas peculiaridades que la singularizan frente al panorama nacional como han puesto de manifiesto valiosos estudios, entre ellos los de José Luis Pano Gracia¹ sobre las iglesias de planta de salón (hallenkirchen) y de Carmen Gómez Urdáñez² acerca de la espectacular

* Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto I+D+i “Restauración monumental y desarrollismo en España 1959-1975”, ref. HAR2011- 23918, financiado por el Ministerio Economía y Competitividad, Dirección General de Investigación Científica y Técnica; y del grupo consolidado del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza “Patrimonio Artístico en Aragón”, ref. H03-248107, cofinanciado por el Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo (Programa 2014-2016).

1 PANO GRACIA, J.L., “Arquitectura religiosa durante el siglo XVI: las hallenkirchen o iglesias de planta de salón”, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 4, Zaragoza, 1987, pp. 327-339; PANO GRACIA, J.L., “Las hallenkirchen españolas. Notas historiográficas”, *Príncipe de Viana. Anejo*, n.º 12, Pamplona, 1991 (ejemplar dedicado a Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español), pp. 241-256.

2 GÓMEZ URDAÑEZ, C., *Arquitectura Civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1988; GÓMEZ URDAÑEZ, C., “Zaragoza renacentista”, en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, coord. por Guillermo Fatás Cabeza, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 205-243.

arquitectura civil zaragozana del siglo XVI³. Dentro de este panorama, las casas consistoriales adquieren una singular relevancia y una especial significación, ya que representan en el espacio público de las ciudades aragonesas el creciente poder de las instituciones municipales frente a la Corona y la Iglesia, como demuestra el riguroso estudio de Concha Lomba Serrano sobre estos edificios⁴.

Testimonio histórico de primer orden, estos edificios sorprenden en muchos casos por la monumentalidad, modernidad y calidad artísticas de sus formas, especialmente cuando se trata de localidades de reducido tamaño, lo que nos conduce a pensar que se trata de construcciones de elevado valor simbólico a través de las cuales se fortalecía la imagen pública del gobierno municipal en las poblaciones aragonesas⁵. Desde el punto de vista artístico, su valor reside en que ponen de manifiesto las conexiones entre Aragón e Italia y la influencia del renacimiento italiano en nuestra comunidad, que llegó por diversas vías: la presencia de artistas italianos en Aragón, los artistas españoles formados en Italia, las fuentes impresas (grabados y tratados arquitectónicos), y a través de algunas personalidades, importantes humanistas y mecenas locales de las artes, como Pedro del Frago. Los principales historiadores de la arquitectura española se han hecho eco de ello en los estudios realizados a lo largo del siglo XX, recogiendo estas construcciones en sus monografías. Vicente Lampérez Romea⁶ había incluido, por ejemplo, el Ayuntamiento de Alcañiz entre las piezas clave de la arquitectura renacentista española. Chueca Goitia, por su parte, sostenía en 1953: “Donde la arquitectura renacentista aragonesa alcanza un grado mayor de originalidad y belleza, de carácter local también, es en la construcción civil”⁷, a la vez que destacaba la importancia que adquirieron en Aragón y el Levante, “los edificios públicos, consistorios, diputaciones, lonjas, etc., exponentes de una vida civil más activa que en el resto de España y de unas instituciones burguesas más solidas y preponderantes”⁸, y entre ellos citaba de nuevo los consistorios de Tarazona, Alcañiz y Uncastillo. Años después, en 1964,

3 Estos estudios son fruto de las tesis doctorales de sus autores (Pano Gracia, Gómez Urdáñez y Lomba Serrano), desarrolladas en el marco del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Cfr. BORRÁS GUALIS, G. M., “Presentación”, en LOMBA SERRANO, C., *La Casa Consistorial en Aragón. Siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989, pp. 9-10.

4 LOMBA SERRANO, C., *La Casa Consistorial ...*, op. cit. p. 15.

5 Ibidem, p. 16.

6 LAMPEREZ ROMEA, V., *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, tomo 2, Arquitectura pública, Madrid, Saturnino Calleja, 1922, p. 14. De ella dice: “Es una espaciosa loggia a la italiana, cuya fachada se compone de tres grandes, altos y esbeltísimos arcos de estilo gótico decadente, sobre los que hoy carga una galería, postiza en época muy posterior”.

7 CHUECA GOITIA, F., *Arquitectura del siglo XVI*, volumen XI, *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1953, p. 283.

8 Ibidem, p. 296.

José Camón Aznar incidiría tanto en la complejidad del renacimiento aragonés, como en la evidente filiación italiana de estas construcciones, de las que destacaba sus proporciones claras y mensuradas: “La arquitectura del Renacimiento en Aragón presenta caracteres muy complejos. Por un lado, sus construcciones son de las más florentinas de todas las españolas, pues su belleza se apoya en la armonía de las proporciones, en la simple acordancia mensurada de huecos y macizos, en ese colocar el interés estético en el reposo con que están articulados los elementos arquitectónicos”⁹. Subrayaba, además, la singular relevancia de la arquitectura civil dentro de este estilo, destacando los ayuntamientos de Huesca, Tarazona, Uncastillo, Jaca y Alcañiz.

Debe matizarse, no obstante, que la singularidad y la mezcla de influencias que se producía en esta arquitectura no era una idea nueva, sino que había sido expuesta décadas antes, en 1922, por el historiador oscense Ricardo Del Arco en un artículo titulado “Casas Consistoriales”. En el mismo sostenía: “Si al influjo italiano deben elementos como la mirándola o galería y el exorno, que adquiere aquí un tinte de sobriedad, bien propio y tradicional es el rafe o alero que las termina, de origen mahometano español; la distribución, aunque las dependencias sean, como es lógico, las mismas que en todas partes, pues común en la esencia es el origen de los municipios y su formación; y esa noble arrogancia que, sin alardes de torres, cupulines, flechas, remates en frontones dentellados, ventanas rasgadas muy próximas y puertas varias a lo francés, Aragón dio a sus edificios concejiles, que forman un grupo muy definido y calificado en el cuadro genérico español de la edad moderna”¹⁰

En cuanto a su disposición y aspecto formal, situadas generalmente en las plazas de los centros urbanos, las casas consistoriales aragonesas son edificios condicionados por las necesidades funcionales que debían resolver, en los que es frecuente la presencia de lonjas, que cumplían una función mercantil y asamblearia, espaciosos salones de sesiones donde se celebraban las periódicas reuniones de los concejos, escribanías y archivos, salas de pesos y medidas, cárceles, pósitos, panaderías e incluso carnicerías. Edificios en los que los motivos heráldicos y la decoración aludía generalmente a la virtud pública del gobierno civil, adornándose sus fachadas con portadas, ventanas y galerías, que configuraban un aspecto palaciego al conjunto¹¹. Fachadas que adquieren especial relevancia por su carácter definitorio del edificio y su proyección urbanística en el entorno circundante, concebidas como

9 CAMÓN AZNAR, J., *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, vol XVII, colección Summa Artis, Madrid, Espasa Calpe, 1964, op. cit. p. 353.

10 ARCO, R. DEL, “Casas consistoriales de Aragón”, *Arquitectura*, n.º 32, año III, Madrid, 1920, p. 339.

11 LOMBA SERRANO, C., *La Casa Consistorial en Aragón ...*, op. cit., p. 17

verdaderas obras de arte, como muestran los complejos y ricos programas ornamentales de las “bellísimas portadas de Alcañiz, Jaca o Uncastillo”¹².

Fernando Chueca Goitia (1911-2004, titulado en 1936), arquitecto restaurador en Aragón

El trabajo de Fernando Chueca Goitia como restaurador de monumentos en Aragón se inicia en 1952¹³, cuando se incorporó a la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional como Arquitecto Ayudante de la 3ª Zona, que abarcaba Aragón, País Vasco y Rioja, en apoyo a Manuel Lorente Junquera, que era el arquitecto conservador de la misma. A partir de este momento, y tras una fértil etapa previa en la que el arquitecto había producido obras clave en la historiografía arquitectónica española como *Los invariantes castizos*¹⁴ o el *Manifiesto de la Alhambra*¹⁵ (publicación colectiva de la que fue uno de los principales inspiradores), Chueca pasa de la teoría a la praxis, de la historia a la restauración, y se enfrenta a importantes y complejas intervenciones de algunos de los monumentos más señeros del patrimonio monumental aragonés. Un trabajo que compagina con su tarea como profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid desde 1954 y otros encargos profesionales como la dirección del Museo de Arte Contemporáneo desde 1958 hasta 1969¹⁶.

A lo largo de tres décadas (de 1952 a 1981), la serie de monumentos restaurados por Chueca Goitia en la Tercera Zona fue realmente notable, especialmente en Aragón donde intervino en 31 monumentos, en algunos casos restaurando el mismo

12 Ibidem, p. 78.

13 Hemos avanzado resultados de nuestra investigación sobre este profesional en: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *La actuación de la Dirección General de Bellas Artes en Aragón, en Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Trea editorial, Gijón, 2010, pp. 41-66; y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Guilty for association? Chueca’s Goitia Stylistic Restoration under Franco’s Dictatorship, 1953-1973”. *Future Anterior. Journal of Historic Preservation. History, Theory and Criticism*, volume VIII, n.º 1, Graduated School of Architecture, Planning and Preservation, Columbia University, New York, summer 2011, pp. 22-41; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “El arquitecto Fernando Chueca Goitia y la restauración monumental en España en la segunda mitad del siglo XX”, en *Actas del Congreso Internacional De Viollet le Duc à la Carta de Venezia. Teoría e prática do restauro no Espaço Ibero-Americano*, organizado por ARTIS, Instituto de Historia del Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa y LNEC, Laboratorio Nacional de Engenharia civil, Lisboa, 2014, pp. 339-346.

14 CHUECA GOITIA, F., *Los invariantes castizos de la arquitectura española*. Editorial Dossat, Madrid, 1947

15 CALATRAVA, J., “El Manifiesto de la Alhambra”, en *Fernando Chueca Goitia. Medalla de Oro de la Arquitectura 1998*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 2000.

16 ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, G., (dir.) *Fernando Chueca Goitia, arquitecto y humanista [exposición]/catálogo*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2007, pp. 75-77.

edificio a lo largo de más de veinte años. Entre ellos se encuentran importantes construcciones de diversas tipologías y fases arquitectónicas: dentro de la arquitectura civil el Ayuntamiento renacentista de Tarazona; entre los numerosos ejemplos de arquitectura religiosa, desde imponentes catedrales como la de la misma localidad de Tarazona a singulares templos mudéjares como la iglesia de San Félix en Torralba de Ribota; también arquitectura militar como el impresionante conjunto del castillo de Alcañiz, sin olvidar significativos conjuntos monásticos medievales como los de San Juan de la Peña, Rueda y Sigena, entre otros. A ellos hay que añadir las restauraciones que acometió en el resto de España, entre las que se encuentran, por ejemplo, el Museo del Prado y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, o las catedrales de Valencia y Plasencia.

Centrándonos en Aragón, se trataba en general de edificios de gran importancia histórica y artística, piezas clave para la historia de la arquitectura aragonesa y española, que habían sido estudiadas previamente en muchos casos por el mismo Chueca Goitia. Todos ellos presentaban en general mal estado. Abandonados durante siglos, eran comunes los problemas estructurales, de tal manera que, por lógica, las primeras intervenciones realizadas por el arquitecto consistieron en actuaciones de urgencia destinadas a evitar la ruina de los mismos. Fue habitual en el caso de las cubiertas la sustitución de las estructuras originales “viejas armaduras de madera”, por un nuevo sistema de bóvedas tabicadas de ladrillo y cemento, actuaciones que hemos constatado en la iglesia de San Félix de Torralba en 1953¹⁷, en la iglesia del monasterio de Sigena en 1955¹⁸, y en la catedral de Tarazona en 1955¹⁹. Solucionados los problemas más graves, Chueca Goitia aprovechaba la oportunidad para restaurar el resto del monumento, devolviéndole la dignidad arquitectónica que había perdido, lo que significaba en su opinión dejar evidente su tipología arquitectónica o devolverlo a la fase original del mismo, medieval en la gran mayoría de los casos; su restauración de la iglesia de San Caprasio en Santa Cruz de la Serós²⁰, Huesca, entre 1954 y 1958, y de iglesias mudéjares como San Félix de Torralba de

17 Proyecto de restauración de las cubiertas de la iglesia de San Félix de Torralba de Ribota, Zaragoza, 1953, arquitecto Fernando Chueca Goitia, Archivo General de la Administración, AGA, (03)116 signatura 26/296.

18 Proyecto de reconstrucción parcial de las cubiertas de la iglesia del Monasterio de Sigena, Huesca, 1955, arquitecto Fernando Chueca Goitia, AGA, (03)115 signatura 26/253.

19 Proyecto de restauración parcial de las cubiertas de la catedral de Tarazona, Zaragoza, 1958, arquitecto Fernando Chueca Goitia, AGA, (03)115 signatura 26/296.

20 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Precisiones sobre la arquitectura medieval aragonesa: la intervención del arquitecto Fernando Chueca Goitia en la iglesia de San Caprasio (Huesca, 1954-1958)”. *Artigrama*, n.º 24, Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 733-755

Ribota²¹, Zaragoza, entre 1953 y 1972, y San Miguel de los Navarros²², en la capital aragonesa, entre, son muy significativas en este sentido.

Resulta curioso comprobar la confluencia de actuaciones en varios monumentos de una misma localidad. En Tarazona, por ejemplo, no sólo restauró el Ayuntamiento (a partir de 1968), sino que intervino también en la catedral de Santa María (desde 1956), en las iglesias del convento de la Merced (desde 1969), de San Atilano (en 1972) y del convento de la Inmaculada Concepción (en 1974). En Alcañiz, se deben a él la restauración del castillo (desde 1952), de la iglesia de Santa María (desde 1964), además de intervenir en el consistorio y la Lonja (a partir de 1974). A su vez, en Uncastillo intervino en el castillo (desde 1971) y la iglesia de Santa María (en 1973), pocos años antes de restaurar el Ayuntamiento (en 1976). De hecho, la década de los años 70 del siglo pasado, en la que se enmarcan sus intervenciones en las casas consistoriales aragonesas, es un período en el que el arquitecto se muestra especialmente activo y en el que, asimismo, se produce una importante promoción profesional en su carrera, ya que en 1974 es nombrado Jefe de Monumentos y Conjuntos Históricos.

La Casa Consistorial de Tarazona

Se han dedicado sólidos estudios²³ al Ayuntamiento de Tarazona, valiosa construcción histórica, testimonio de una fértil época para la ciudad, el siglo XVI, del que quedan numerosas huellas en esta villa zaragozana, entre ellas su famosa catedral también restaurada por Chueca Goitia en este período. Y como suele ser habitual en este tipo de construcción, el elemento más interesante es la impresionante fachada que se impone en el espacio público circundante, la plaza del Mercado. Sin embargo, construida entre 1557 y 1565, la casa consistorial actual es el resultado de un profundo proceso de restauración abordado por Chueca Goitia entre 1968 y 1971, de tal calado que la historiadora Concha Lomba llega a afirmar que se trata

21 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Fernando Chueca Goitia y el arte mudéjar aragonés: arquitectura, historia y restauración. La intervención en la iglesia de San Félix de Torralba de Ribota. *e-rph (revista de patrimonio histórico)*”, e-rph revista de patrimonio histórico, n. 10, Universidad de Granada, junio 2012, pp. 1-32 (<http://www.revistadepatrimonio.es>).

22 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “La intervención del arquitecto Fernando Chueca Goitia en la iglesia de San Miguel de los Navarros, Zaragoza (1971-1978)”, en *Homenaje a Gonzalo Borrás* (ÁLVARO ZAMORA, M.ª I; LOMBA SERRANO, C., PANO GRACIA, J.L., editores), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 385-398.

23 LOMBA SERRANO, C., *La Casa Consistorial en Aragón ...*, op. cit., pp. 312-326; CARRETERO CALVO, R., “El Ayuntamiento de Tarazona: su restauración”, *Turiaso. Revista del Centro de Estudios Turiasonenses*, n.º XVI, Tarazona, 2001-2002, pp. 399-416; CRIADO MAINAR, J., *El Ayuntamiento de Tarazona y la cabalgata triunfal de Bolonia*. Ayuntamiento de Tarazona, Tarazona, 2003, entre otros estudios.



FIGURA 1
Ayuntamiento de Tarazona hacia 1925, postal,
colección particular



FIGURA 2
Ayuntamiento de Tarazona, estado actual,
imagen de la autora

de “una fachada, pues, prácticamente nueva, en la que los elementos originarios se reducen a los relieves escultóricos”²⁴ [figs. 1 y 2].

Lomba alude al monumental friso corrido de casi 32,5 m de longitud que representa la cabalgata celebrada en Bolonia el 24 de febrero de 1530, tras la coronación del emperador Carlos V, y por la fecha de construcción del edificio, casi simultánea a la muerte del monarca, debe entenderse -según el profesor Jesús Criado Mainar²⁵- que respondería en buena medida al deseo de rendir homenaje al emperador, a la vez que conmemorar dignamente su muerte. Este friso se completa con una decoración heráldica y figurativa muy interesante, en la que destacan un programa dedicado a Hércules simbolizando la legendaria fundación de la ciudad por este héroe. Este friso llamó la atención de los historiadores, lo que ha provocado que el consistorio de Tarazona aparezca en los estudios nacionales como uno de los más sugestivos de nuestra comunidad²⁶.

En origen la estructura que presentaba este edificio, según las noticias documentales y las posibles filiaciones a establecer con edificios similares como la casa consistorial de Alcañiz, debía ser la de un conjunto formado por la yuxtaposición de dos cuerpos de épocas diferentes: una lonja porticada gótica el inferior y una galería corrida renacentista el superior, si bien el aspecto que presentaba a comienzos de siglo como vemos en una postal de época, era bien distinto debido a las sucesivas transformaciones experimentadas a lo largo de los siglos (en especial en la edad moderna y el siglo XIX) que conllevaron la desaparición de estos dos característicos elementos (lonja y galería de arquillos) y que suscitaron algunos

24 LOMBA SERRANO, C., *La Casa Consistorial en Aragón* ..., op. cit., p. 326.

25 CRIADO MAINAR, J., *El Ayuntamiento de Tarazona*..., op. cit.

26 LAMPÉREZ ROMEA, V., *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, ... op. cit.

comentarios críticos²⁷. A pesar de ello puede decirse que la fachada de este edificio responde al prototipo de esta tipología en el renacimiento aragonés analizada por Concha Lomba²⁸.

La restauración de la casa consistorial de Tarazona vino motivada porque se trataba de un edificio de valor singular, a la altura de obras civiles claves del renacimiento español como el Ayuntamiento de Sevilla o el de Jerez de la Frontera: “un edificio que no tiene precedentes ni puede compararse con ningún otro”²⁹ según Chueca, al que no escapaba que este edificio “además de un valor histórico notable”, tenía “un carácter histórico y simbólico no menos importante”³⁰. Pero dada la “liviandad y pobreza”³¹ de los materiales constructivos (sobre todo yeso en los materiales decorativos) y el hecho de que llevaba tiempo sin ser restaurado, muchos elementos decorativos estaban desprendidos o perdidos, por lo cual era necesario intervenir.

El criterio de Chueca en este primer proyecto que data de 1968, era consolidar los elementos de la fachada, devolviendo a ésta su dignidad, sin alterar “para nada la fisonomía de la fachada de la Casa Consistorial, que debe seguir teniendo en líneas generales el aspecto singular y pintoresco con que ha llegado a nosotros. Solo queremos, dentro de esta idea general mejorar aquello que se pueda mejorar y ennoblecer las partes más dañadas”³². De hecho el arquitecto añadía que este edificio “es digno de la mayor atención y la más escrupulosa conservación”, si bien lo que Chueca entendía por escrupulosa conservación difiere sin duda de lo que entendemos hoy.

Las obras, cuyo presupuesto alcanzaba la cantidad de 1.568.278,38 pesetas (9.444,46 euros), incluían en planta baja la sustitución del “modesto revoco” por un paramento de sillería, “con lo cual el edificio adquiere más prestancia, acusándose todavía más su sentido renacentista”, y la reordenación de los huecos (algunos estaban abiertos “sin proporción ni respeto alguno”), “se colocarán unos huecos proporcionados y enriquecidos por unas rejas de hierro forjado en consonancia con el estilo del edificio”, así como “también se construirá en piedra la arquivolta de la puerta principal de entrada”³³. En la planta principal, el arquitecto preveía la

27 El historiador Ricardo del Arco manifiesta al respecto: “*Aunque torpemente reformada hacia el año 1863, es muy interesante el exorno de la fachada de Tarazona, obra del siglo XVI*” (la cursiva es nuestra), cfr. ARCO, R. DEL, “Casas consistoriales de Aragón” ... op. cit., p. 338.

28 LOMBA SERRANO, C., *La Casa Consistorial en Aragón* ..., op. cit., p. 75.

29 Memoria del proyecto de restauración de la fachada principal del Ayuntamiento de la ciudad de Tarazona, 1968, arquitecto Fernando Chueca Goitia, AGA signatura (03) 115 26/254.

30 Ibidem.

31 Ibidem.

32 Ibidem.

33 Todas las citas textuales están sacadas de la memoria del proyecto de 1968.

restauración de todos los elementos decorativos (escudos, figuras, friso, jambas de balcones, etc) “revocándose todo y pintándose de nuevo con los productos de mejor calidad y más resistentes. Los balcones de hierro forjado se restituirán también a la nobleza y dignidad primitiva”³⁴. En cuanto a la planta alta, estaba prevista la “consolidación de todo aquello que ofrezca peligro o ruina” y “se rehará también la decoración pictórica [se refiere a la pintura que imitaba un aparejo arquitectónico que probablemente se debía al siglo XIX] en la forma que lo aconseje el caso cuando pueda observarse mediante andamios el estado en que se encuentra”³⁵. Respecto a la torre donde se situaban las campanas, que marcaba un eje en la fachada, Chueca consideraba que “el artilugio de hierro existente no puede aceptarse”, y proponía su sustitución por “un ligero edículo construido a base de unas columnas de piedra y unos elementos de hierro forjado para anclaje de las campanas”³⁶. Además, incluía la renovación de la carpintería de toda la fachada (puerta principal y ventanas), instalando “una carpintería noble con perfiles renacentistas”, y del mismo estilo preveía los llamadores de hierro forjado. Por último, se incorporaba la reconstrucción del tejado y cubierta que se encontraba en pésimas condiciones y al interior, se preveía la decoración del zaguán y la escalera principal.

Realizada la restauración de la planta baja y la planta principal, en 1970 Chueca Goitia presentó un segundo proyecto de restauración, con un presupuesto de casi 500.000 pesetas (3.012, 04 euros), con un plano de fachada firmado en 1969, radicalmente distinto respecto a la resolución del cuerpo alto de la fachada, donde aparecía una espectacular galería de arquillos corridos. [figs. 3 y 4] ¿Qué había sucedido para producir esta transformación? Las evidencias documentales (referencias explícitas a la existencia de esta galería en varios documentos) y arqueológicas (el hallazgo de una columna en uno de los extremos de la galería) respaldaban la reconstrucción de la galería de arquillos cuya desaparición era justificada por el arquitecto de la siguiente manera: “Sin duda esta arquería, relativamente frágil, había sufrido mucho con los años, ya que tenemos noticia de los reparos que se hicieron en ella. En algún momento, ante el estado de ruina, se optó por la solución más fácil y expeditiva, es decir, se suprimió la arquería y se sustituyó por un muro liso con pequeñas ventanas. El edificio no cabe duda que perdió mucho de su antigua galanura, aunque en aquel momento se resolviera un problema urgente a poco costo”³⁷.

34 Ibidem.

35 Ibidem.

36 Ibidem.

37 Memoria del proyecto de obras de restauración de la fachada del Ayuntamiento de la ciudad de Tarazona, 1970, AGA signatura (03) 115 26/184.

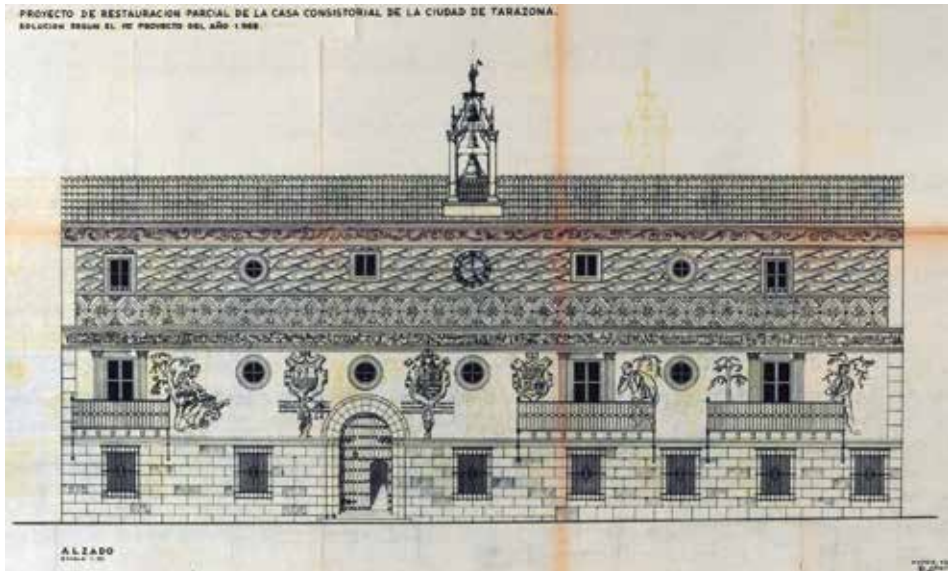


FIGURA 3

Ayuntamiento de Tarazona, plano del primer proyecto de restauración (1968), Archivo General de la Administración (AGA), signatura (03) 115 26/184

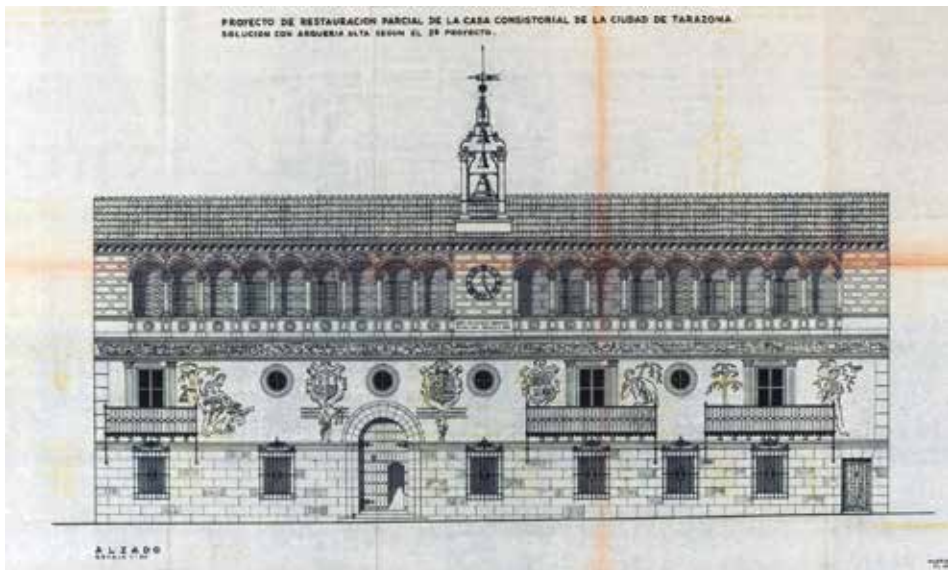


FIGURA 4

Ayuntamiento de Tarazona, plano del segundo proyecto de restauración (1970), Archivo General de la Administración (AGA), signatura (03) 115 26/184

Se ha señalado ya la relevancia de la galería de arquillos en las casas consistoriales aragonesas: es una constante de estos edificios (y en general de la arquitectura civil aragonesa), que tiene como función embellecer y ennoblecer la fachada, y sobre cuyo origen existen diversas teorías³⁸. Teniendo en cuenta esta circunstancia, la galería sería uno de esos invariantes o elementos tipos que Chueca considera imperativo recuperar, por lo que basándose en los datos documentales y materiales (arqueológicos), proponía la reconstrucción de la arquería: “galería que en efecto existió y que mejoraba considerablemente el aspecto general del conjunto”³⁹.

Chueca estaba seguro de que con esta reconstrucción no estaba cometiendo “una infidelidad histórica”⁴⁰, y para ello se inspiró en la decoración del segundo piso del claustro del monasterio de Veruela. Entraba aquí en un terreno más peligroso, puesto que claramente se trataba de una hipótesis interpretativa que Chueca defendía sosteniendo que: “no nos extrañaría que alguno de los yeseros y modelistas que trabajaron en Veruela, fueran los mismos que ornamentaron estas fachadas de Tarazona. Por consiguiente en este proyecto, hemos tomado inspiración para algunos detalles en dicho sobreclaustro, que también está formado por arcos sobre columnas de piedra igual que la desaparecida arquería de Tarazona, a juzgar por la columna subsistente”⁴¹. Los motivos a los que se refiere Chueca son los bustos, grutescos y florones de Veruela. No sólo esto, sino que en los antepechos -de una manera claramente excesiva, anacrónica y fuera de lugar- Chueca reprodujo los escudos que representan las armas del monasterio, del abad fray Lope Marco y del arzobispo de Zaragoza Hernando de Aragón, que nada tenían que ver por lógica con el consistorio turiasonense y que en todo caso contribuyen a confundir el mensaje que pudiera haber transmitido la fachada, al mezclar una iconografía civil con la religiosa.

Con el mismo argumento de analogía estilística y contemporaneidad cronológica, Chueca sustituía la cornisa de escocia que remataba la fachada, por un alero de madera similar al de Veruela. En este sentido la actuación del arquitecto, en una cronología tan tardía como es el final de la década de los 60 y comienzo de los años 70 del siglo pasado, pone en evidencia la persistencia de unos criterios de restauración heredados de la restauración estilística como es la comparación con otros edificios históricos contemporáneos al restaurado para encontrar los elementos que permitían la reconstrucción de las partes desaparecidas. Un método que aproxima a Chueca a la escuela violletiana, en un momento en el que en Europa existían otras tendencias más conservacionistas y respetuosas con la secuencia histórica de

38 LOMBA SERRANO, C., *La Casa Consistorial en Aragón ...*, op. cit., p. 88.

39 Ibidem.

40 Ibidem.

41 Memoria del proyecto de obras de restauración de la fachada del Ayuntamiento de la ciudad de Tarazona, 1970, AGA signatura (03) 115 26/184.

los edificios. No obstante debe advertirse que estas restauraciones gozaron de una positiva acogida en el momento, llegando incluso a obtener premios y galardones⁴².

En el transcurso de las obras, el Ayuntamiento de Tarazona obtuvo un premio de 500.000 pesetas de la Dirección General de Bellas Artes, a la ciudad mejor conservada, que se destinó a completar las obras del edificio del consistorio que seguían en marcha, por lo que se redactó un tercer proyecto en 1971, con un presupuesto por esta cantidad, que sirvió para completar la decoración de la galería. En la memoria del mismo, Chueca sostenía que con esta restauración “la Casa Consistorial va a ser una de las piezas más interesantes de la arquitectura tarazonense y al estar ligada al conjunto urbano de la plaza mayor redundará en grado sumo el buen aspecto de un sector muy importante de la ciudad”⁴³.

Años después, en su texto *Historia de la Arquitectura Española. Edad Moderna y Contemporánea* (2001), el arquitecto se reafirmaba en esta idea: “El autor de estas líneas, tuvo la fortuna de restaurar este edificio, recuperando la galería de arcos sobre columnillas de piedra que corona su fachada, después de descubrir el arranque de uno de estos arcos adherido a una casa contigua. De esta manera, el Ayuntamiento ganó la gracia singular que tuvo en el reinado del Emperador”⁴⁴. Lo paradójico es que los documentos gráficos (las fotos conservadas en el archivo de la empresa constructora Tricás, que se encargó de la restauración), permiten comprobar que el grado de intervención en el edificio fue en realidad radical, ya que el segundo cuerpo fue demolido y reconstruido completamente en fábrica de hormigón armado y ladrillo, añadiéndose toda la decoración neorrenacentista en la línea de los estilos historicistas de comienzos de siglo, como complemento a la reconstrucción de la galería de arquillos.

La Casa Consistorial de Alcañiz

La Lonja de Alcañiz es uno de los ejemplos más interesantes y atractivos de este elemento característico de las casas consistoriales aragonesas, de hecho según Concha Lomba más del 70% de los ayuntamientos aragoneses de la época las tenían o habían tenido, ya que en algunos casos desaparecieron en reformas posteriores como las de los Ayuntamientos de Tarazona y Jaca⁴⁵. Espacios donde realizar tanto

42 La restauración del Ayuntamiento de Tarazona realizada por Chueca Goitia obtuvo en 1971 el Premio de Arquitectura de la Cátedra Ricardo Magdalena de la Institución Fernando el Católico, de Zaragoza.

43 Memoria del proyecto de obras de restauración de la fachada del Ayuntamiento de la ciudad de Tarazona, 1971, arquitecto Fernando Chueca Goitia, AGA signatura (03) 115 26/333.

44 CHUECA GOITIA, F., *Historia de la arquitectura española. Edad moderna y contemporánea*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2001, p. 198.

45 LOMBA SERRANO, C., *La Casa Consistorial en Aragón ...*, op. cit., p. 97.



FIGURA 5
Lonja de Alcañiz,
postal hacia 1930,
colección particular



FIGURA 6
Ayuntamiento de Alcañiz,
detalle de la fachada del Ayuntamiento, estado actual,
imagen de la autora

reuniones como transacciones comerciales, las lonjas son “estructuras perfectamente definidas tomadas sin paliativos de sus precedentes más inmediatas las medievales, de las que tenemos constancia al menos desde el siglo XI en Italia y desde el XIII en España, repitiéndose de manera sistemática”⁴⁶. En el caso de Alcañiz, la Lonja medieval presenta tres grandes arcadas apuntadas, adornadas con arquillos polilobulados, sobre los que se dispone la característica galería aragonesa con arcos de medio punto, coronados por un alero decorado con bovedillas de lunetos.[figs. 5 y 6]

Mucho antes de llegar a intervenir en este edificio, Chueca Goitia había incluido la Lonja de Alcañiz en su obra *Arquitectura del siglo XVI*, como uno de los casos más significativos de casa consistorial aragonesa, mostrándola como un ejemplo de “lonja abierta a la italiana”⁴⁷; de hecho, insistiendo en esta filiación, el arquitecto afirma en su estudio que “La de Alcañiz parece enteramente una plaza italiana del “quattrocento”⁴⁸, insistiendo en este aspecto en la memoria de su primer proyecto de restauración, en 1974, donde afirmaba que esta obra debía considerarse como “un dato más de las múltiples relaciones culturales que existieran entre el Reino

46 Ibidem, p. 99.

47 CHUECA GOITIA, F., *Arquitectura del siglo XVI ...*, op. cit., p. 296.

48 Ibidem, p. 297.

de Aragón e Italia. El gran pórtico de la logia nos recuerda la ‘loggia’ italiana del siglo XIV y XV⁴⁹.

Años después, en su estudio monográfico Concha Lomba la supone “consecuencia directa de los modelos manieristas imperantes en Italia, llegados a la villa a través del foco humanista alcañizano, compuesto por nombres como Sobrarías, Ruiz de Mora, Palmireno, Gómez Miedes, etc.”⁵⁰, una obra que a su vez se convertiría en modelo para otras casas consistoriales aragonesas como la de La Codoñera⁵¹.

La Lonja forma escuadra con la casa consistorial, construida entre 1565 y 1570 sobre las bases de otra existente⁵², que presenta una fachada principal manierista en piedra, de tres cuerpos, rematado con la indispensable galería de arquillos en piedra y un poderoso alero de madera volado. Para Chueca Goitia, el Ayuntamiento era “un ejemplar espléndido de la arquitectura civil aragonesa y su gran alero o rafe es una pieza insigne en su género”⁵³.

La intervención de Chueca Goitia en este sobresaliente conjunto se produjo a través de tres proyectos de restauración, con un presupuesto total de 15 millones de pesetas (5 millones o 30.120,48 euros por proyecto), acometidos entre 1974 y 1979, en los que el arquitecto intervino tanto en la Lonja como en el Ayuntamiento. En el primero, Chueca abordó la restauración de la Lonja, consolidando parte de la fachada: el ángulo entre la plaza y la calle mayor, que tenía algunas grietas y acusaba problemas de cimentación, repasando y consolidando también los pilares, ya que algunos de ellos estaban asimismo agrietados, se preveía el zunchado del edificio a nivel del remate de la arquería de planta baja, la sustitución de vigas de madera en el forjado de la misma y una nueva pavimentación para el suelo del pórtico. Se incluían también otras obras de reparación, necesarias para la pervivencia del edificio, como eran la reparación de la cubierta de la galería alta, desmontándose la existente que era sustituida por una nueva metálica. Y, por último, se preveía la realización de obras de restauración de la “cornisa escocia” de remate. Como era habitual en los proyectos de Chueca, el presupuesto incluía una partida de 75.000 pesetas (451,80 euros) para “Información fotográfica, toma de datos y estudio del monumento”⁵⁴. [figs. 7a y 7b]

49 Memoria del proyecto de restauración parcial del edificio del Ayuntamiento y Lonja de Alcañiz, 1974, arquitecto Fernando Chueca Goitia, AGA signatura (03) 115 26/87.

50 LOMBA SERRANO, C., *La Casa Consistorial en Aragón ...*, op. cit., p. 85

51 Ibidem, p. 85.

52 Ibidem, p. 143.

53 Memoria del proyecto de restauración parcial del edificio del Ayuntamiento y Lonja de Alcañiz, 1974, arquitecto Fernando Chueca Goitia, AGA signatura (03) 115 26/87.

54 Presupuesto del proyecto de restauración parcial del edificio del Ayuntamiento y Lonja de Alcañiz, 1974, arquitecto Fernando Chueca Goitia, AGA signatura (03) 115 26/87.

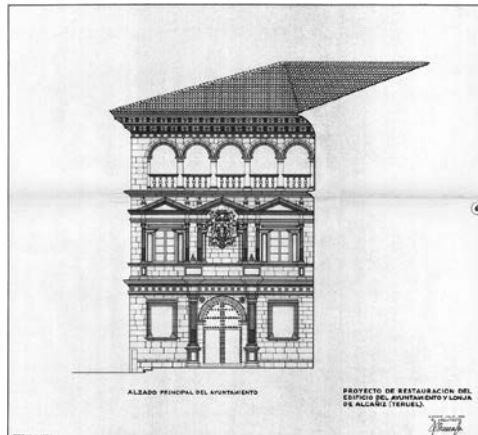
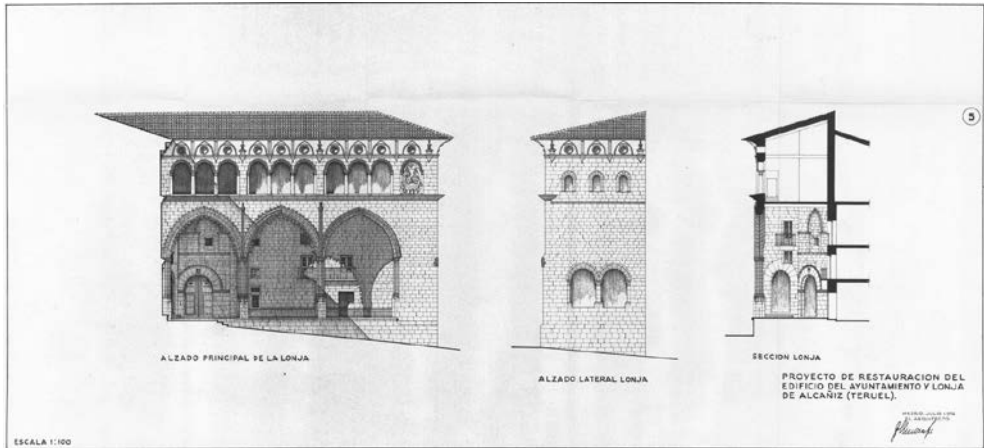


FIGURA 7a y 7b

Ayuntamiento de Uncastillo, planos del proyecto de restauración de la Lonja y del Consistorio (1974), Archivo General de la Administración (AGA), signatura (03) 115 26/87

Tres años después, en 1977, acometidas estas obras, Chueca abordaba la intervención en la casa consistorial, centrándose en este momento en la reparación de la cubierta y la restauración de la fachada. Como en otros monumentos con problemas similares, se comenzaba por “el desmantelado de la cubierta actual clasificando y almacenando el material aprovechable para su posterior utilización, y previa la consolidación de la armadura actual, se formarán nuevos faldones con tableros de rasilla, que recibirán la teja sobre la correspondiente impermeabilización”⁵⁵. En

⁵⁵ Memoria del proyecto de obras de restauración del edificio del Ayuntamiento y Lonja de Alcañiz, 1977, arquitecto Fernando Chueca Goitia, AGA signatura (03) 115 26/1711.

cuanto a la fachada, el arquitecto preveía la restauración de “los elementos pétreos de la misma, balaustres, cornisas, impostas y molduras, reponiendo las piezas desaparecidas o en mal estado”⁵⁶. También estaban incluidas obras de reparación de la carpintería, en concreto la limpieza y repaso del artesonado de vestíbulo y escalera, y el alero de fachada. Sin embargo, algunas de estas actuaciones no se debieron concluir porque dos años más tarde, en 1979, se aprobó un tercer proyecto que tenía como objetivo la continuación de la restauración de la fachada, en concreto “reconstruir los pedestales de las columnas de la portada, los tramos del zócalo y otros elementos decorativos”⁵⁷, pero sobre todo en esta fase la intervención del arquitecto se centraba en el zaguán, en el que se restauraba el forjado sobre el que apoyaba la gran Sala de Juntas o Sesiones del Ayuntamiento, que tenía “una alarmante flecha”⁵⁸. Chueca proponía desmontar el forjado de madera original y sustituirlo por otro de hormigón armado, “pero con forma de bovedillas y con una viga real de madera entre bovedilla y bovedilla que se hace solidaria del forjado de hormigón. De esta manera, el aspecto del nuevo forjado será idéntico al actual y su fortaleza puede ser tanta como queramos”⁵⁹. La intervención en el zaguán se completaba con el picado del revoco “que en parte está desconchado, con ánimo de poner de manifiesto la piedra, que se supone saldrá en buen estado. De lo contrario habría que tender un nuevo revoco”⁶⁰. La operación concluía con la reposición de la solería tanto en el Salón de Sesiones, como en el zaguán.

La intervención de Chueca conjugó obras necesarias de consolidación y reparación de daños en cimientos, cubiertas y estructuras de ambos edificios, con otras actuaciones de restauración propiamente dicha como el repaso generalizado a la fachada del consistorio, donde se restauraron balaustres, cornisas, impostas y molduras. Operaciones que en algunos casos pueden ser consideradas sencillamente de reparación como la intervención en el forjado del zaguán, sin embargo merecen un comentario más detenido puesto que no se reparó con madera (material original) sino que se introdujo el hormigón, ahora bien, intentando la mimesis formal con el preexistente, lo que resulta bastante contradictorio desde el punto de vista actual. Además, Chueca fue responsable de actuaciones más polémicas como la eliminación de enlucidos en el interior del zaguán, revocos de los que no tenemos constancia (puesto que el arquitecto no lo dice en su memoria) de si podían ser originales o se debían a reformas posteriores, pero que en cualquier caso ponen de

56 Ibidem.

57 Memoria del proyecto de restauración parcial del edificio del Ayuntamiento de Alcañiz, 1979, arquitecto Fernando Chueca Goitia, AGA signatura (03) 115 26/1711.

58 Ibidem.

59 Ibidem.

60 Ibidem.

manifiesto la obsesión del arquitecto por sacar a la vista la piedra, en contra de la lógica constructiva y de la historia del monumento, ya que los interiores se presentaban siempre enlucidos. Al respecto Concha Lomba afirma: “Independientemente de que se utilizase un material u otro, una vez acabado el edificio, se procedía al enlucido de todos los muros interiores, a base de una capa de yeso fino, como se establece en los contratos; y solamente en ocasiones excepcionales el ladrillo o la piedra permanecen a cara vista, como ocurría en algunas cárceles o cuando los Concejos, por diversos motivos, lo considerasen oportuno, dada la caracterización del ‘cuarto’ específico de que se tratase; lo que indudablemente no nos causa ninguna extrañeza, pero sí debería ser tenido en cuenta en el momento de acometer algunas restauraciones”⁶¹.

La Casa Consistorial de Uncastillo

Declarada Monumento Histórico Artístico Nacional en 1966, la casa consistorial de Uncastillo constituye en opinión de los expertos “uno de los más bellos ejemplos de arquitectura renacentista aragonesa”⁶², y forma parte de la eclosión de este estilo en la villa zaragozana, donde se encuentran otras singulares construcciones de dicha época como la casa de Félix Canales o la iglesia de San Andrés⁶³. Este edificio fue también incluido por Chueca Goitia en su estudio de la arquitectura española del renacimiento, entre los ejemplos más significativos de arquitectura civil aragonesa de este período. Del mismo afirmaba que “...tiene una fachada también de gran énfasis, con una portada de dos cuerpos del tipo de las de Siloe, en más rudo”⁶⁴, y en la memoria del proyecto de restauración comentaba que: “Sin duda el edificio en que queda más patente el influjo renacentista es el Ayuntamiento, en el que existen soluciones concretas como son las ventanas de la planta noble, que son transcripción directa de motivos iguales a algunos de la Arquitectura del renacimiento romano. Su disposición de frontón sobre pilastras, que se encuentra también en los

61 LOMBA SERRANO, C., *La Casa Consistorial en Aragón ...*, op. cit., p. 75

62 LOMBA SERRANO, C., *La Casa Consistorial en Aragón ...*, op. cit., pp. 343. Sobre el monumento puede consultarse además: SANCHO, M.^a P., CODESAL, J. A., SOBRADIEL, P. I., *Uncastillo. Catálogo Monumental Propuestas de Actuación*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, pp. 177-184.

63 MORTE GARCÍA, C., “La iglesia de San Andrés de Uncastillo (Zaragoza), edificio funerario del siglo XVI del Obispo Pedro del Frago”, *Artigrama*, n.º 1, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1984, pp. 147-177.

64 CHUECA GOITIA, F., *Arquitectura del siglo XVI ...*, op. cit., p. 297.



FIGURA 8
Ayuntamiento de Uncastillo,
vista general de la fachada,
estado actual



FIGURA 9
Ayuntamiento de
Uncastillo, detalle de la
decoración de la fachada

palacios vaticanos, se copia aquí sin duda por arquitectos más rústicos que usan de proporciones menos armoniosas”⁶⁵.

El Ayuntamiento de Uncastillo, cuya construcción se sitúa hacia la mitad del siglo XVI, responde en su diseño a las características establecidas para esta tipología: construcción de planta rectangular con fachada en piedra sillar de tres cuerpos, con dos puertas de acceso en arco de medio punto, primer piso separado por una potente imposta en el que se disponen cuatro ventanas enmarcadas por pilastras toscanas con frontones triangulares, y el tercer piso, de nuevo separado por una imposta, decorado en esta ocasión no con la tradicional galería de arquillos de medio punto, sino con una serie (10 en concreto) de ventanas adinteladas, y rematado con una delicada crestería de piedra con pináculos intercalados, que se apoyan en un entablamento montado sobre los dinteles de las ventanas de la galería y del que salen, voladas, unas gárgolas escultóricas que representan figuras zoomorfas. [figs. 8 y 9] Lo más significativo del monumento, que integra en su construcción una torre medieval preexistente de tres plantas, es el programa iconográfico basado en alegorías religiosas: dos esculturas de bulto redondo que podrían representar, según Concha Lomba, la Prudencia y la Fortaleza enmarcan la portada principal

⁶⁵ Memoria del proyecto de restauración, 1976, arquitectos Fernando Chueca Goitia y Ángel Peropadre, AGA signatura (03) 115 26/111. A partir de aquí todas las citas entrecomilladas alusivas al estado del edificio o a su restauración proceden de este documento.

sobre la que se representa, dentro de un frontón triangular, la Justicia, es decir las tres virtudes cardinales, mientras cuatro imágenes femeninas representando las cuatro virtudes teologales (Fe, Esperanza, Caridad y Templanza) se disponen en los frontones triangulares que rematan los vanos de la planta principal. Un programa que, según la misma autora, habría estado inspirado por el círculo humanista de los Hermanos del Frago (el obispo Pedro del Frago entre ellos), con la intención de reforzar la idea del consistorio como Palacio de Justicia, a través de la representación de las virtudes morales que deben caracterizar la labor de los gobernantes. Aunque se desconoce la autoría de estas figuras, de gran calidad artística, la profesora Lomba Serrano apunta “a Damián Forment o algún discípulo o colaborador suyo como autores de tan bellísimos y clasicistas relieves”⁶⁶.

Cuando en 1976 Chueca Goitia redacta el proyecto de restauración parcial del Ayuntamiento en colaboración con el arquitecto aragonés Angel Peropadre, que fue quien llevó la dirección técnica de las obras, el edificio se encontraba en bastante buen estado (el arquitecto utiliza el término “aceptable” en la memoria del proyecto), sin graves problemas estructurales, excepto en la escalera que comunicaba con la planta noble. El zaguán en planta baja, caracterizado por un típico suelo de enmorrillado, había sido alterado al compartimentarse el espacio original, por lo que las obras a realizar en el interior del edificio se centraban en este espacio. Los arquitectos proponían la demolición de los muros divisorios y la restauración del pavimento “de un morrillo muy fino”, y del techo “de un envigado muy fino, casi un artesonado”, y asimismo la eliminación de revocos y enlucidos (una constante por otro lado en muchas de las restauraciones acometidas por Chueca), para recuperar en zaguán y escalera “la primitiva calidad de sus muros”. Además, preveían el desmontaje de la escalera para corregir la deformación que presentaban las bóvedas de la misma. [figs. 10 y 11]

Respecto al exterior, la fachada no presentaba grietas ni desplomes, pero requería según los arquitectos “una profunda limpieza, el cajeo oportuno en puntos en que los sillares están deteriorados y la sustitución de algunas piezas de basas y cornisas que se observan excesivamente deterioradas. Convendrá además reponer piezas de la crestería que es la parte más deteriorada de la fachada y sustituir las gárgolas más erosionadas antes de que su decoración escultórica desaparezca por completo”.

El presupuesto estimado para las obras era de cinco millones de pesetas (30.050,61 euros) y el análisis detallado de las incluidas en este documento resulta de gran interés para conocer la metodología de trabajo y los criterios de restauración utilizados en este valiosomomnumento. En el interior, se incluía explícitamente

66 LOMBA SERRANO, C., *La Casa Consistorial en Aragón ...*, op. cit., p. 349.

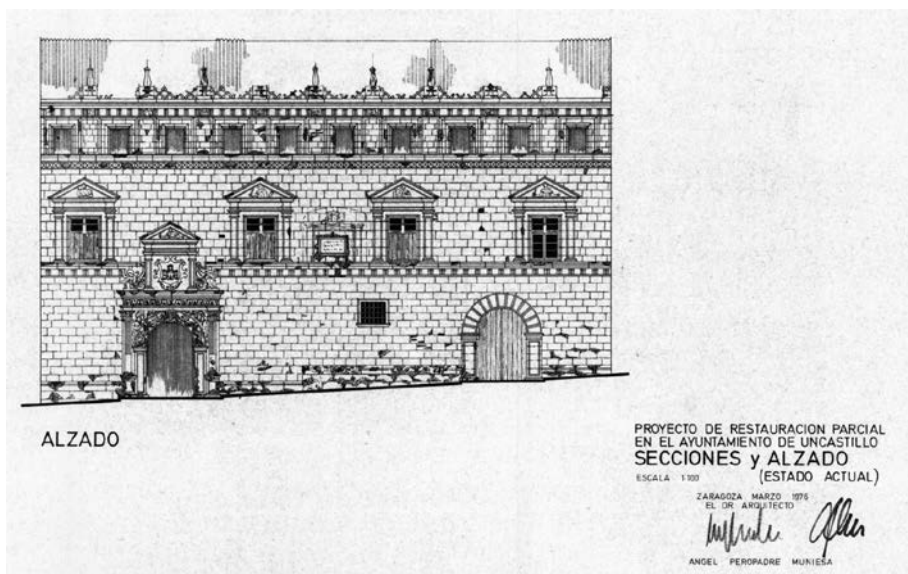


FIGURA 10

Ayuntamiento de Uncastillo, plano del estado del edificio antes de la restauración (1976), Archivo General de la Administración (AGA), signatura (03) 115 26/111

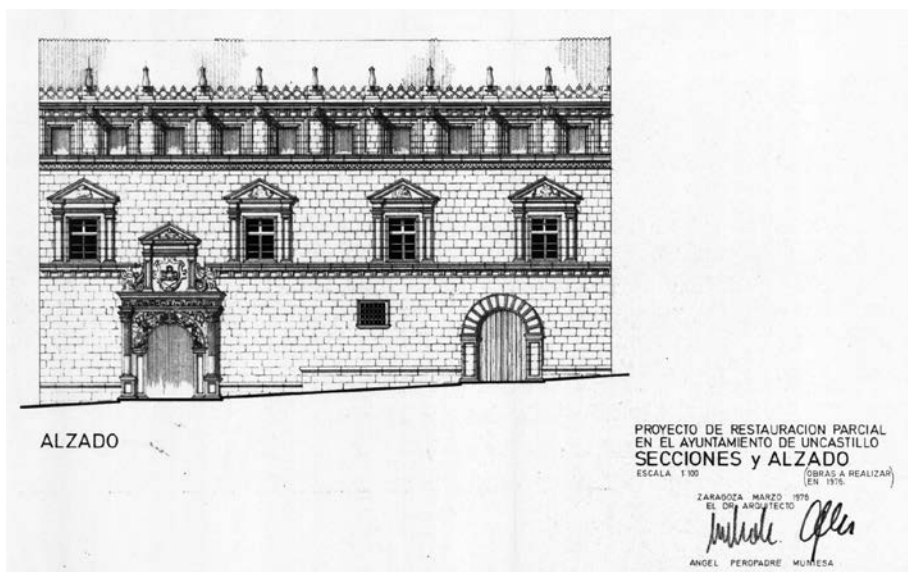


FIGURA 11

Ayuntamiento de Uncastillo, plano de propuesta de restauración (1976), Archivo General de la Administración (AGA), signatura (03) 115 26/111

el “repicado de enlucidos en alzados interiores del zaguán, incluso limpieza de la sillería y rejuntado de las zonas de mampostería”⁶⁷, “levantado de pavimento actual”, para a continuación construir el “pavimento de morrillo imitando el general del zaguán, en las zonas donde había desaparecido” y “reparo general del pavimento enmorrillado del zaguán, reponiendo aquellas zonas que estén deterioradas”, también “desmontado de balaustrada de piedra en escalera principal, depositando los elementos desmontados y numerados en obra, para su nueva colocación; desmontado de bóveda de piedra labrada, en correas de escalera, depositando el material numerado en obra, para su posterior colocación”, y construcción de “grada de piedra labrada, similar a la existente en el momento, en la escalera principal”, además se preveía el “reparo general de artesonado en zaguán. Sustituyendo aquellos elementos ruinosos”.

Respecto a la fachada, se demolía y labraba de nuevo el banco del zócalo de la fachada, y se restauraba la portada “sustituyendo aquellos elementos que sea necesario, limpieza y rejuntado de la misma”, incluyéndose la “limpieza general de sillería recta en fachada principal, incluso rejuntado y ligeros taqueos”. La decoración escultórica se restauraba, reconstruyendo pináculos y crestería de piedra labrada “similar a los existentes en el monumento”, y sustituyendo los elementos deteriorados en las ventanas de la planta noble, las dos impostas que separaban las plantas y la cornisa de piedra. Tres gárgolas se restauraban, completando las formas desaparecidas, y seis se labraban nuevas, en sustitución de las que se encontraban en mal estado, llevando las originales al interior del zaguán donde se exponen desde aquel momento. Como vemos, el criterio era el de la imitación y mimesis con los elementos existentes, sin que pese a la fecha en la que nos encontramos (avanzados los 70 y aprobada y difundida la Carta de Venecia), el criterio de notoriedad visual de la intervención o de diferenciación entre los añadidos y los elementos existentes se hiciera presente. Reparación de los daños, imitación de las formas son por tanto la clave de una intervención en la que Chueca (en este caso con el arquitecto Ángel Peropadre), sigue fiel a si mismo y a su concepto de restauración.

Conclusión

En Chueca Goitia resulta difícil separar las facetas de arquitecto restaurador e historiador, y en esta línea debemos situarlo al lado de otros profesionales españoles como Leopoldo Torres Balbás y Francisco Íñiguez que presentan este doble perfil

⁶⁷ Presupuesto del proyecto de restauración, 1976, AGA signatura (03) 115 26/111. A partir de aquí todas las citas entrecomilladas alusivas al estado del edificio o a su restauración proceden de este documento.

que condiciona decisivamente su praxis como restauradores⁶⁸; de hecho para Chueca la restauración es el instrumento clave para hacer evidentes en los monumentos su condición de tipos, los elementos y características que singularizan edificios históricos testimonio de la cultura arquitectónica hispana del momento como las casas consistoriales de Tarazona, Alcañiz y Uncastillo, en las que se convierte en un imperativo completar las formas, reparar los daños y devolverles la dignidad arquitectónica perdida siguiendo los principios de la mimesis formal, cuando no de la copia incluso de elementos de otros edificios coetáneos (como hemos visto en el ayuntamiento de Tarazona).

Frente a la historiografía precedente, su concepción de que la arquitectura española tenía una historia propia, independiente de las aportaciones e influencias extranjeras, que podía ser reconocida en unos rasgos arquitectónicos peculiares de nuestro país denominados “invariantes”, le conduce a la recuperación de los mismos, aunque ello suponga la eliminación de fases históricas en los monumentos, lo que entraba en clara contradicción con la teoría de la restauración científica moderna consolidada desde la Carta de Venecia de 1964. Pero en esta actitud no está solo, ya que fueron muchos los arquitectos coetáneos que practicaban una restauración estilística y mimética más próxima al siglo XIX, que a los criterios modernos difundidos en los años 70 del siglo XX, como pueden ser Francisco Pons Sorolla⁶⁹, Luis Menéndez Pidal⁷⁰ o José Manuel González Valcárcel⁷¹, entre otros. Arquitectos cuya praxis puede ser objeto hoy de cuestionamiento desde los parámetros de intervención actuales, pero que sin embargo responden a un específico contexto histórico y cultural: el de la España de los años 60 y 70, con todas sus luces y sus sombras, y como tal deben ser valorados en un riguroso ejercicio de interpretación histórica.

68 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Francisco Iñiguez Almech y Leopoldo Torres Balbás, ¿vidas paralelas?”, en *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y Patronato de la Alhambra de Granada, 2013, pp. 449-476.

69 CASTRO FERNÁNDEZ, B., *Francisco Pons Sorolla. Arquitectura y restauración en Compostela (1945-1985)*, Santiago, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 2013.

70 GARCÍA CUETOS, M. P., *El prerrománico asturiano, historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)*, Oviedo, Sueve, 1999.

71 MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, M.^a P., “La restauración y la transformación monumental en la posguerra. Indicadores y criterios de la eliminación de los revocos en las intervenciones extremeñas a través de las memorias de restauración”, en GARCÍA CUETOS, M.^a P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M. E., y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (editores), *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Madrid, Abada Editores, 2012, pp.247-273.

EL MARQUÉS DE LA VEGA INCLÁN EN EL AÑO DEL IV CENTENARIO DE LA MUERTE DEL GRECO. UNA REVISIÓN CRÍTICA DEL PERSONAJE.

ANA CARMEN LAVÍN
Museo del Greco

En el panorama cultural de la España finisecular y en el Toledo de 1900, destaca la figura de D. Benigno Vega Inclán. Su estudio resulta clave a la hora de acercarse al conocimiento de la gran pintura española, y su nombre aparece asociado a museos¹ y colecciones pero con frecuencia también a ventas de obras maestras. El controvertido personaje del II Marqués de la Vega Inclán (1858-1942), mecenas

1 Sobre el particular véase:

Traver Tomas, V.: *El Marqués de la Vega-Inclán. Primer Comisario Regio de Turismo y Cultura Artística y Popular*. Dirección General de Bellas Artes. Fundaciones Vega-Inclán. 1965.

Gómez Moreno, M^a E.: *La casa y el Museo del Greco*. Everest, León. 1981.

Ordieres, I.: *Eladio Laredo. El historicismo nacionalista en la arquitectura*, ed. Ayuntamiento de Castro Urdiales, 1992.

Torres, B.: “El Marqués de la Vega Inclán coleccionista”, *Goya*, n. 267, 1998, pp.333-344

Torres, B.: “El fundador del Museo Romántico: el Marqués de la Vega Inclán y el 98”, *La España del 98: política, pensamiento y cultura en el fin de siglo*, ed. Dykinson, 1998.

Álvarez Lopera, J.: “La Toledo de El Greco” *Descubrir el Arte*, año II, nº 20, 2000.

Menéndez, M^a. L.: “Sorolla, Benlliure y el II marqués de la Vega Inclán: interacciones amistosas y artísticas”, *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, centenario de un homenaje*, Catálogo de la exposición de Valencia, 2000, pp. 56-74.

Menéndez, M^a. L.: *Un mecenas en la España Alfonsina: el II marqués de la Vega Inclán 1858-1942*, ed. Ministerio de Industria, comercio y turismo, 2006.

Moreno Garrido, A.: *Turismo y Nación. La definición de la identidad nacional a través de los símbolos turísticos*. Tesis doctoral UCM. Inédita. 2004.

Urrea, J.: *Museo Casa de Cervantes de Valladolid: Historia y Guía*, ed. Ministerio de Cultura, 2006.



FIGURA 1

El Marqués de la Vega Inclán retratado por su amigo Sorolla. Museo del Greco, Toledo

y marchante de arte en la España alfonsina, puso en marcha proyectos culturales como el de la Casa y Museo del Greco de Toledo, la Casa de Cervantes en Valladolid o el Museo Romántico de Madrid, pero también instituciones como la Comisaría Regia de Turismo, germen del futuro Ministerio de Turismo, de la que fue nombrado Comisario Regio entre 1911 y 1928; con una modernidad visionaria, fue el impulsor de la red de Paradores Nacionales, de la construcción de hoteles como el Alfonso XIII de Sevilla, de la reconstrucción del Barrio de Santa Cruz y de la organización de infraestructuras necesarias para el desarrollo turístico de nuestro país. Poseedor de una personalidad arrolladora, gran carisma y excelentes contactos entre la alta clase social de la época, el rey D. Alfonso XIII vio en su persona y proyectos la fuerza propagandística que necesitaba para revitalizar el sentimiento nacional a través del arte tras el desastre noventayochista. Y el Greco y Toledo serán dos de sus puntales.

La figura de Benigno de la Vega Inclán [fig. 1] ha sufrido un curioso proceso de lauda, olvido y reivindicación en los últimos años. En 1965 el arquitecto Vicente Traver escribía su biografía oficial glosando todas sus virtudes, logros y exponiendo sus obras culturales. De igual forma y recientemente Campos Setién vuelve a escribir una glosa laudatoria sobre el personaje sin apenas aparato crítico en la misma línea que Traver. Sólo en los últimos años han aparecido visiones más críticas; me refiero a los escritos de Álvarez Lopera, Menéndez y Moreno -más centradas en

Luca de Tena, C.: "Escritor y personaje: dos formas distintas de habitar una casa. Cervantes, Dulcinea y las Casas-Museo" en *Museos.es*, MCU, 2007, pp.98-109.

Campos Setién, J.M.: *La aventura del Marqués de la Vega Inclán*, ed. Ambito, 2007.

Bolaños, M.: *Historia de los Museos en España*. Ed. revisada y ampliada, ed. Trea 2010.

su vertiente turística- especialmente esta última. En el monográfico de Menéndez sí se da un amplio tratamiento de su faceta como marchante, aunque la autora justifica de forma indulgente esta doble vertiente del marqués por las características del momento y los usos permisivos de la época, así como por su faceta de mecenas cultural que acabará “redimiéndole” de su oscuro alter ego de marchante. Por otra parte, esta faceta de exportador del patrimonio histórico español ha sido justificada desde el otro lado del Atlántico por profesores como Kagan en recientes foros o deliberadamente ocultada en sus hagiografías que han ignorado sus pasajes más oscuros y siempre han justificado sus ventas de obras de arte por su reinversión en los proyectos culturales que patrocinó, algo cuestionado por Merino de Cáceres y Martínez Ruiz².

Este trabajo no pretende glosar de nuevo la vida y obra del personaje, sino incidir únicamente en aquellos aspectos en conexión directa con el Museo del Greco y la venta de sus obras, así como realizar una revisión más crítica del mismo. Resulta bastante significativo el hecho de que las instituciones culturales tras su muerte en 1942 lo fueron sumergiendo en un paulatino y discreto olvido y la fama de la que había gozado en vida su fue diluyendo. Y es que estas instituciones conocían de las actividades de Vega Inclán y que su pasado no era precisamente impecable. Su cercanía al poder monárquico, sus importantes amistades de cuna, su arribismo, su necesidad de un título nobiliario que pleiteó a su hermano, su carácter sociable y meloso y su agilidad para “arrimarse al sol que más calienta” y a intelectuales de gran talla, le encumbraron. El poder que acumuló siendo Comisario Regio de Turismo eclipsó la labor -cuando no la cercenó- del recién creado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, impidiendo el normal desarrollo del estado moderno de la gestión de la cultura y del turismo, y convirtiéndolo en un proceso personalista³ y poco profesional muy ligado a la figura del monarca. Todo ello le granjeó un paraguas proteccionista que impidió durante décadas críticas directas a su persona. Su poder y sus tentáculos en su época de máximo apogeo lo hicieron casi intocable, aunque algunos sectores de la prensa, especialmente la toledana que lo conocía bien, lanzaron dardos contra un marqués, ajeno a la ciudad, del que siempre desconfiaron.

2 Kagan, R.: “El Marqués de la Vega Inclán y el patrimonio artístico español: ¿protector o expoliador?” en Socias, I. y Gkozgekou, D.: *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Ed. Trea 2013. Merino de Cáceres, J. y Martínez Ruiz, M.: *La destrucción del Patrimonio Artístico Español: W.R.Hearst, el Gran Acaparador*. Ed. Cátedra, 2012, pp139-142.

3 Moreno Garrido, A. op cit y Villaverde, J.: “¿Motor o lastre nacional?: la controvertida actuación del Marqués de la Vega Inclán como Comisario Regio de Turismo 1911-1928. E.P. en las *Actas del XII Congreso de Historia Contemporánea*, septiembre de 2014, Madrid.

El ejemplo más evidente de lo que estamos diciendo son las palabras que le dedica la prensa toledana con motivo de la exposición que en 1909 se organiza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴ para conmemorar el salvamento de toda la colección de Grecos que tras su restauración -costeada en parte por Vega Inclán- iban a ser incorporados a las salas de su empresa del Museo del Greco de Toledo. En el catálogo de la misma Vega Inclán había incluido las reproducciones fotográficas realizadas por Mariano Moreno de algunos de los cuadros -caso del San Bartolomé antes y después de la restauración- convirtiéndose con esta acción en un héroe y en un generoso mecenas a los ojos de todo el país. De todo el país, excepto de la pequeña y montañosa ciudad carpetana, que lejos de acoger con entusiasmo la interesante iniciativa vegaïnclaniana, mostraban un profundo recelo hacia su persona. Razonos no les faltaban, dicho sea de paso, porque aunque el marqués brillaba con una nueva coraza de defensor del patrimonio español, hasta ese momento era el mayor marchante de arte del país y había estado presente en la mayoría de las ventas de las pinturas del Greco que salieron de España y que hoy cuelgan en las salas de muchos museos americanos y europeos. De este modo, comenzaron a circular por Toledo rumores que insinuaban que los cuadros no volverían a la ciudad o que serían sustituidos por copias. La tensión en la prensa se disparó en esos días y así en el diario *La Justicia* se leían guindas como esta: “...con esto no queremos decir que el Sr. Marqués sea un chamarilero que no nos ofrece confianza y temamos nos de mañana un cambiazo...”⁵ El 7 de mayo de 1914, celebrado el tercer centenario de la muerte del Greco, se publicaba en el semanario tradicionalista *El Porvenir*, la noticia de la venta de un cuadro del pintor en los siguientes términos: “Un colega muy defensor de nuestras obras de arte nos invita a concretar el rumor que llegó a nosotros de que en un pueblo vecino donde se guarda como oro en paño, una producción de Theotocopuli, hubo quien se “propasó” a ofrecer una exigua cantidad por tan estimado cuadro, no sin antes haberle puesto algunos peros; pues bien amigos, no sabemos más de lo que dijimos, y por eso se lo brindamos para que ustedes que dispones de buenos confidentes, intenten averiguar lo que no pudimos saber nosotros, y después calificáramos como se merece al “ganguero” que por tan poco dinero quiso hacerse con un cuadro de tan extraordinario mérito. Sin embargo, casi nos da en la nariz que el pueblo en cuestión no debe estar más allá de Orgaz y que el chamarilero, si no es un señor muy amante del Greco y Marqués o cosa así, no debe faltarle mucho, pero no podemos concretarlo...”. Y fue en Toledo donde se escribió una obra literaria cuyo autor realizó un retrato certero del

4 Álvarez Lopera, J.: “El Greco y sus obras entre dos exposiciones” en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha, 2008.

5 Muñoz Herrera, J.: “En busca del Greco, visiones en Toledo” en *El Greco, Toledo 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla la Mancha. 2008, p.88.

personaje y donde volcó con la máxima acidez de su pluma todo lo que no podía decir abiertamente. Me refiero al personaje de D. Catón San Martín, el alter ego de Vega Inclán, protagonista de la obra *Toledo la Despojada* escrita por el genial navarro Félix Urabayen en 1923.

TOLEDO, EL GRECO Y VEGA INCLÁN A TRAVÉS DE LA OBRA DE FÉLIX URABAYEN

Félix Urabayen [fig. 2] es sin duda uno de los personajes más conscientemente olvidados de la ciudad de Toledo, y sin embargo es uno de los cronistas más interesantes para en conocimiento de la misma entre los años 1911 y 1936. Curiosamente, le une un lazo invisible con Vega Inclán y con el propio Greco; los tres personajes han sufrido un proceso de olvido y relectura de sus obras con el pintor y la ciudad como común denominador. Este intelectual navarro⁶ había nacido en 1883 y estudió en Pamplona y Zaragoza magisterio y dibujo en la escuela de artes y oficios. Tras pasar por diferentes ciudades aterriza en Toledo en la Escuela Normal procedente de Alicante. Fue director de la misma durante muchos años y constituyó un foco de difusión del institucionalismo de la ILE, con cuyos principios educativos comulgaba plenamente. Por la Normal de Toledo pasaron como profesores figuras como Carmen Burgos o Julián Besteiro. A todos apoyó y ayudó. Su labor de enseñante se complementaba con una doble vertiente periodística y literaria que cultivó con pasión, publicando numerosos artículos en *El Sol* o el *Imparcial* y varios libros siempre en Espasa Calpe, debido a su gran amistad con Olarra, el dueño de la editorial. A la ciudad de Toledo le dedicará tres novelas: *Toledo Piedad* (1920), *Toledo la Despojada* (1924) y *D. Amor volvió a Toledo* (1936) que son la crónica viva de una ciudad provinciana y de su sociedad. El navarro había llegado a Toledo en 1911 y con gran disgusto para ciertos ambientes toledanos había contraído matrimonio en 1914 con una de las herederas más cotizadas de la ciudad, Mercedes O'Priede, la única hija del irlandés que construye el Hotel Castilla, el más importante de la ciudad y foco de la vida intelectual y artística; Urabayen va descubriendo las pieles de la ciudad a través de sus obras. Con su nueva visión descubre Toledo a la literatura como Castilla había sido descubierta por los hombres del 98. Será uno de los primeros escritores que se acercan a Toledo de forma literaria intentando captar su esencia. El observatorio privilegiado del hotel le mostrará la ciudad por dentro, ya que acudían tanto políticos e intelectuales como chamarileros y negociantes no solo de España. En el Castilla se concretaban los tratos de cuadros, especialmente

6 Fernández Delgado, J.: *Félix Urabayen: la narrativa de un escritor navarro-toledano*. Ed. Caja Toledo, 1988. También Barrero, H.: *Vida y obra de un claro vascón en Toledo*. Ed. Biblioteca Virtual del Instituto Cervantes, 2003. Todas las referencias de la obra *Toledo la Despojada* están tomadas de la edición de Espasa Calpe de 1924.



FIGURA 2
Retrato del escritor Félix Urabayen

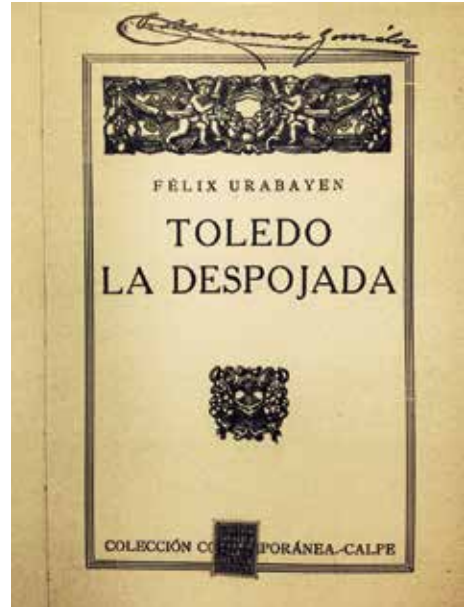


FIGURA 3
Portada de la novela *Toledo, la despojada*,
editada por Espasa Calpe

del Greco y otros objetos artísticos de los que la ciudad era un museo. *Tal fue el trafiqueo con los cuadros del Greco que se hizo necesario contratar a un pintor holandés llamado Hans para que terminara un gran número de cuadros que el candiota había dejado solo esbozados*⁷. Y muchos de ellos quedarán reflejados con pseudónimos en sus obras. Urabayen se erige en cronista de los parásitos, utilizando su propia expresión, que despojan la ciudad. La observa, documenta y publica sistemáticamente en los términos que recogen las revistas de la época. Es una denuncia, y como comentará años después su hija María Rosa⁸, *no puede decir sus nombres directamente, porque son personalidades y gentes conocidas pero los retrata en sus menores detalles, en sus gestos y sus costumbres*. El autor va haciendo así el inventario de la ciudad y dice con datos fidedignos de qué forma y por cuanto se

7 Fernández Delgado 1988: p. 37.

8 Fernández Delgado, op. cit. p. 93. Vega Inclán no es el único personaje a quien retrata. En el reciente ciclo coordinado por Fuentes Lázaro y dedicado a Urabayen que se ha celebrado en la Biblioteca del Alcázar en 2014, Sánchez Lubián, también identifica a otros miembros de la sociedad toledana como Santiago Camarasa editor de la *Revista Toledo* o al ceramista Sebastián Aguado. Sánchez Lubián, E.: “D. Amor Volvió a Toledo, una novela comprometida”. Texto inédito. Agradezco al autor el haberme facilitado la copia del texto de la conferencia.

están vendiendo las riquezas; todas las fuerzas vivas están implicadas y tanto el Arzobispado como los gobernantes de Toledo y Madrid consentían y son expuestas a la luz por el escritor. Y el marqués de la Vega Inclán no escapó a su aguda vista, por muy disfrazado de mecenas que se presentara en la ciudad.

Este artículo mantiene la tesis de que Urabayen reflejó con gran precisión el personaje del marqués y gran parte de sus actuaciones toledanas a través del personaje de Catón San Martín en la novela *Toledo la despojada*. [fig. 3]. A lo largo de sus páginas relata el expolio que está sufriendo la ciudad histórica -personificada en la figura de Dña. Luz la Diamantista- por parte del chamarilero. La primera parte de la obra se dedica a describir lo que él denomina “las larvas” de la ciudad que la corroen, es decir todos los estamentos de poder a los que critica con ferocidad. Será en el capítulo segundo cuando aparezca el chamarilero D. Catón San Martín, *el más grande genio de la andante chamarilería*. Ya sólo el nombre nos lleva a Vega Inclán y su relación -no documentada todavía, pero latente- con la venta de los Grecos de la Capilla de San José. Los paralelismos⁹ con la biografía y las actuaciones de Vega Inclán son tan evidentes que no cabe ninguna duda. En cada uno de los párrafos se va descubriendo la figura del marqués con la que el navarro es inmisericorde. Así, comienza describiendo a D. Catón como *“habilísimo en todas las artes, especialmente en el dibujo... su padre, rico hacendado, creyó que el chico haría lo que todos los señoritos de pueblo, estudiar para abogado. Pero con gran asombro suyo Catón marchó a Madrid, dedicándose a frecuentar cenáculos más o menos intelectuales, saloncillos y tertulias de ateneo o café donde se echase su cuarto a espadas en cuestiones de Arte... adoptó grandes quevedos, se afeitó a diario, cuidó sus trajes con el atildamiento de un gentleman...ingirió varias toneladas de monografías de arte... y el Estado, verdadera caja de Pandora que esparce sus males solamente sobre los parias, le encargó una serie de conferencias regamente retribuidas... dedicóse a viajar por el extranjero a costa del Estado, como es natural bien en forma de pensión, bien con el mote de bolsa de viaje. Así pudo estudiar sagazmente todos los museos de Europa y al volver a España, regaló los sabios frutos de su inteligencia -tres documentadísimos estudios sobre Zurbarán- a los*

9 Al principio pensé que también podría tratarse de Anastasio Páramo, Conde de Benacazón, pero lo descarté al comparar biografía y actuaciones. También añade elementos biográficos de otros expoliadores, principalmente de Arthur Byne, Ricardo Madrazo, y episodios de expolios que ha visto a lo largo de los años y en la prensa. El caso de Byne es significativo ya que también en vida gozó de una gran fama como investigador y erudito comisionado por la Hispanic. Su principal actividad, el expolio para Hearts, paso casi desapercibida y su propia esposa Mildred se extrañaba de las condecoraciones y honores que le dispensaba el estado español a quien sistemáticamente lo desmembraba. Sobre Byne, Merino de Cáceres, J. “Arthur Byne, un expoliador de guante blanco”, en *Socias*, I. y Pérez Mulet, F. *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, ed. UB. 2011 pp. 241-272.

periódicos más avanzados de las derechas". Recordemos que Vega Inclán cultivó en su juventud el dibujo y la pintura y la descripción física [fig. 4] -grandes quevedos, atildamiento y aspecto de gentleman inglés- es la del marqués. Sus numerosos viajes, sus correrías por los museos europeos, su pátina de historiador de arte y su vinculación política a la derecha tradicionalista coinciden plenamente.

"Antes de cumplir los treinta años era Catón uno de los mayores prestigios en cuestiones artísticas y el candidato indiscutible para la subdirección del Museo del Prado. Y ese fue precisamente su primer fracaso serio en su carrera triunfal y el batacazo que cambió el rumbo de su vida... se hundió y al caer oyó una voz que decía "hazte chamarilero y podrás entrar en Damasco". Urabayen apunta aquí a uno de los aspectos más escondidos de la biografía del marqués: su relación con el Museo del Prado. Aunque formó parte de su patronato durante años, casi siempre excusó su asistencia y sus relaciones nunca fueron fluidas. Vega Inclán se servirá de su buena educación y posición y de sus relevantes amistades y contactos internacionales que le daban acceso a los círculos aristocráticos y a sus palacios repletos de arte. *"No le faltaban relaciones de amistad -muchas y buenas- adquiridas en sus correrías por los museos. Conocía también a varios millonarios comerciantes de antigüedades. Y desde este momento solo tuvo una idea: acaparar, comprar vender y enriquecerse a costa del Arte; ser intermediario, ya que no supo ser creador...era un momento favorable para explotar su prestigio artístico, su autoridad indiscutible principalmente en pintura española, más la gran experiencia aprendida en sus viajes..."* Y vemos como Vega Inclán, transmutado en D. Catón, se convierte en el mayor marchante de arte en España junto con Ricardo Madrazo. *"En aquellos días Mr. Haller, el semita londinense, rey de los chamarileros sajones, buscaba agente en España, pero no quería al anticuario clásico... sino el intelectual de verdad con firma acrisolada y ejecutoria de artista... a pocos días su auto volaba hasta el último rincón de la provincia"*. Probablemente Mr. Haller sea el poco conocido Leon Levi, judío de origen italiano responsable del expolio de numerosas iglesias románicas castellanas como San Baudelio de Berlanga y al que Elías Tormo se refirió de forma bastante dura en la sesión de las Cortes¹⁰.

En las páginas siguientes Urabayen nos relata con perfección milimétrica el modus operandi de su personaje, que era el de Vega Inclán: *"Compró casi de balde varios castillos ruinosos (Escalona, Layos, Guadamur...)"* Y así va dando cuenta de forma milimétrica de los recorridos que efectuó el marqués por toda la provincia de Toledo: La Sisle, Bargas, Fuensalida, Santa Cruz de Retamar, Torrijos, Layos, Guadamur, Maqueda o Barciene no se libraron de su visita. Una vez localizado el edificio *"...reclutó una brigada de albañiles y empezó a apuntalar torreones, tapar*

10 Merino de Cáceres y Martínez Ruiz, op. cit. p.172.



FIGURA 4
Loa a Vega Inclán aparecida
en la Revista *Toledo* en 1926



FIGURA 5
Visita del magnate R. Hearst a la ciudad de Toledo
acompañado por A. Byne

grietas, reconstruir almenas y rebañar lo que hubiese de arte antes de regalarlo al Estado, que se apresuraba a declararlo monumento nacional. Así, extrajo del Palacio de Montesclaros un artesonado suntuoso del más puro plateresco que fue vendido en EEUU por 500.000 pts...en el castillo del Berrocal dio con seis tapi- ces góticos, que fueron a parar a la bodega internacional de Mr. Hallet, previo módico estipendio de 40.000 duros...” Uno, por uno el navarro describirá todos los castillos expoliados por D. Catón y su hábil estrategia, ya que con el pretexto de restaurar de forma altruista el edificio, aprovechaba para vaciarlo de cualquier elemento mueble o constructivo que pudiera vender en el extranjero en el momento de máxima demanda de estos elementos típicos del revival historicista que hacía furor en Estados Unidos. El magnate Randolph Hearst¹¹ fue uno de los principales destinatarios [fig. 5]. El escritor describirá casi todos los castillos expoliados-restaurantados durante las correrías del marqués: “*En cuanto recogía D. Catón su botín movilizaba la brigada de albañiles dedicándose a adecentar el nuevo monumento con que ya podía contar España. En seguida lo comunicaba a la prensa y como no pedía dinero sino ayuda espiritual llovían sobre él los votos de gracia y hasta en un Consejo de Ministros se trató de premiar de algún modo la generosidad de este español tan pródigo, tan artista, tan patriota...*” La ironía de Urabayen le sugiere un burlón ripio como lema para su escudo nobiliario: “*Por Castilla y por León no quedó ni un torreón que no explotara Catón*”.

11 Merino de Cáceres y Martínez Ruiz, op. cit.

También conocemos por el relato del navarro alguno de los proyectos frustrados del marchante, algunos tan ambiciosos como el saqueo de la Catedral de Toledo, disfrazado con el objetivo de “modernizarla”, o el de arrancar el fabuloso artesonado¹² de la Sinagoga del Tránsito -hoy Museo Sefardí- que Vega Inclán tutelaba bajo el paraguas del Patronato del Museo del Greco. Afortunadamente, aunque el Cardenal vaciló ante la propuesta, el Papa y el Rey se opusieron a estas iniciativas. Quizá su última gran tropelía arquitectónica fuera el desmantelamiento de las ruinas del célebre Palacio Munárriz (Palacio de D. Rodrigo Niño Lasso, conde de Añover). Sus columnas acabaron vendidas a un hotel parisino y su portada renacentista luce hoy en el Cigarral del Ángel Custodio de Toledo. Tras agotar el campo del despojo del patrimonio arquitectónico, ante la polvareda de murmuraciones que se estaban levantando contra su persona -y en esto ya hemos visto que la prensa toledana nunca dejó de hostigar al marqués-, decide dar un giro que Urabayen con su aguda labia califica como paso de *la Edad de Piedra a la Edad de la Cerámica, pasando por la del Hierro y la del Papel*, y en la que nos relata cómo va cambiando los objetos con los que el chamarilero comercia. D. Catón-Vega Inclán pasará de recorrer la provincia de Toledo buscando castillos y palacios a buscar piezas cerámicas de lozas talavareñas que vendía a museos como el South Kensington de Londres con el que trabajaba su amigo Facundo Riaño junto con el suegro de éste, el arabista Pascual Gayangos, y al que visitaba durante los veranos en su casa toledana de la calle de los Aljibes. Lo mismo haría con piezas de forja histórica, especialmente rejerías renacentistas, que saldrían hacia las casas de ricos norteamericanos, y con documentos de archivo. En todos los casos, su forma de actuar y de burlarse de los incautos vendedores, es puesta al escarnio público por el escritor: “...*ganándose la confianza de los aldeanos y cambiando las vajillas antiguas por nuevos ajuares... era su manía modernizarlo todo, los mejores hornos de cerámica de Toledo trabajaban para él. Pronto toda la loza inválida de la provincia hubo emprendido el camino de los museos extranjeros*”. En el caso de los documentos sus principales proveedores solían ser los necesitados conventos donde engañaba a las monjas “*para que le den papelotes viejos -que iban a quemar- para envolver cacharros de cerámica*” que les compraba. A cambio les regala la revista *Razón y Fe*. La venta de los documentos se hacía en función de las firmas (monarcas, cardenales, literatos: Góngora, Lope...). En la página treinta y cuatro nos dice que “*Sólo Cánovas de compró más de cincuenta*”. Recordemos que posteriormente parte de la biblioteca de Cánovas del Castillo pasará a los fondos del Museo del Greco, donde se conserva en la actualidad.

12 “*Convencido de las dificultades que llevan consigo los grandes negocios, limitó su radio de acción. Renunció a los recintos amurallados, a los palacios históricos y hasta su magno proyecto de cargar con el artesonado del Tránsito, no obstante lo mucho que esta empresa le seducía...*” p.34

Pero el dato incuestionable de que el personaje de Urabayen es el alter ego de Vega Inclán lo encontramos en la página treinta y cinco cuando relata el origen del Museo del Greco: *“Ha comprado un viejo palacio en el riñón antiguo del barrio judío lo ha restaurado con burgués ensañamiento y en él va encerrando tal cual cosilla que encuentra casualmente ya que su genio y figura no lo perderá mientras viva. En este pequeño museo descansa de sus fatigas... y la larva espera el momento de transformarse en una de las más brillantes mariposas del Arte patrio...”* Cuando se publica la novela, ya habían pasado doce años desde la apertura del museo y el marqués había dado el salto a Madrid, abandonando casi para siempre la ciudad de Toledo, inmerso en la creación del Museo Romántico. Este periodo de tiempo y el proceso de transformación que sufre el personaje de *“D. Catón, en paralelo al de Vega Inclán, ocupará la segunda parte de la novela. El chamarilero se convertirá en el amante de Dña. Luz (o Vega Inclán en el amante de Toledo) e irá expoliando su patrimonio hasta arruinarla, abandonándola y marchando a la capital. D. Catón siempre galante se dolió muchas veces de que sus ideas religiosas le impidiesen el matrimonio canónico ¡tenía unas ideas muy avanzadas el singular chamarilero!”*. Al igual que su alter ego el marqués tampoco se casó nunca pero mantuvo como amante a la sevillana Belén López Cepero. *“La definitiva instalación del chamarilero en casa de su amante dio motivo a un cambio total en el mobiliario y decorado de las habitaciones... vinieron de Madrid nuevos muebles que sustituyeron los sillones fraileros, los bargueños, arquetas mudéjares, braseros, cornucopias, velones... el anhelo de D. Catón era rejuvenecer aquella casa sombría, quitarle el sabor de tragedia, el aspecto de museo caprichoso y recargado... ¿Ese? No va a dejar aquí piedra sobre piedra. Acabará empeñando su aliento, si por él le dan algo en el extranjero y usted le quedará agradecida...el chamarilero se ha disfrazado de galán perpetuo y tiene a su favor los muchos años de mi señora doña Luz... dígame ¿qué ha sido de los Grecos del segundo piso? Porque supongo que su ceguera no le habrá impedido ver las horribles copias que hay en su lugar... Los Grecos, el Tristán del salón y el Veronés que había en el taller están en casa del agente de Haller... mientras la adormece con sus trovas ese hombre está haciendo su almoneda y usted le entrega el botín a cambio de cuatro suspiros”*. Nuevamente la descripción de su aspecto físico coincide sospechosamente con el atuendo y la caracterización del marqués en esos años: *“... cuidaba con esmero su pose de artista bohemio, su blanca melena, su chambergo aterciopelado, su voz dulce e insinuante... y cada mañana salía llevándose por delante el arcón tallado, la esmaltada miniatura o el tapiz antiguo... se va acabando y le pregunta ¿no tienes tus joyas? Y cambia los fabulosos diamantes por hábiles imitaciones (lo harán en París, ya conozco una casa que se dedica a imitar joyas); con este pretexto podemos hacer un viaje si te apetece...”* De la misma manera el marqués cambiaba

cuadros auténticos por copias, ya que las ventas muchas veces debían ser llevadas con discreción y los propios propietarios -tanto particulares como la propia iglesia- le pedían instalar copias en sus antiguos marcos para no avergonzarse por la venta de sus patrimonios o no dar pábulo a murmuraciones y escándalos.

D. Catón acabará de expoliarla y se trasladará a Madrid. Urabayen nos muestra el proceso de ascenso e institucionalización de Vega Inclán a partir de la página doscientas diecinueve: *“D. Catón había huido a Madrid porque sus alas eran demasiado suntuosas para encerrarlas en una ciudad arruinada y vieja. Necesitaba un escenario mayor. ¿Qué había sido hasta que conoció a la Diamantista? Un chamarilero con alma de pretor; un agente de los museos extranjeros, que se iba enriqueciendo gracias a su codicia morisca; una contrafigura de D. Quijote, que si topaba con la Iglesia era para dismantelarla, ayudado muchas veces por distinguidos Sanchos eclesiásticos. Asentado en la corte la transformación del chamarilero fue radical. Nada de abrir tiendas que recordasen el origen legal de sus rapiñas. Instalado en un hotel suntuoso de la Castellana, empezó a convertirlo en museo incomparable”*. Recordemos que el marqués junto con Ricardo de Madrazo eran los dos mayores marchantes de arte de la España Alfonsina, pero Vega Inclán nunca se presentó legalmente como tal, al contrario que Madrazo que ejercía su actividad comercial lícitamente. En su ubicación en Madrid, Urabayen mezcla dos personajes y dos proyectos: por un lado se refiere al rápido ascenso social del marqués y su nuevo proyecto de crear el Museo Romántico, pero al que como ya hemos comentado añade algunos elementos biográficos de otro gran expoliador, Arthur Byne. *“Con ayuda de sus millones surgía de nuevo el artista: culto prócer y con el cerebro maduro publicó numerosos ensayos de crítica pictórica que hicieron de él una figura europea. Entonces se lanzó a cotizar su ciencia erudita. Su firma, marchamo de autenticidad, llegó a valer cinco mil duros y ni un solo Greco pudo moverse sin el certificado previo. Se le hizo presidente de todas las comisiones y organismos cuya misión es, al parecer, conservar y defender el arte. Por cierto que fue entonces cuando -sin duda distraídamente- se llevó el artesonado del convento de Santa Isabel de Toledo, lo que le valió ser condecorado inmediatamente por sus desvelos en pro de la ciudad imperial. Todas estas presidencias honoríficas, asilo de cretinos, refugio de fósiles y careta de águilas rapaces, eran la gran palanqueta en manos de D. Catón. Con ellas tenía la impunidad y el apoyo legal de sus gloriosos tráfico... Ahora la consagración definitiva la alcanzó con un libro solamente: una biografía de quinientas páginas dedicada al Greco... lo de menos era el contenido ya que no pasaba de ser un certero fusilamiento del gran libro de Cossío. Un hachón del Entierro del conde de Orgaz formaba la primera letra de cada capítulo... lo elevado del precio aumentó la gloria del libro...”* Las referencias al Greco no pueden ser casuales ni más certeras, ya que es el Greco el que catapultó al marqués a la fama y lo convirtieron en los años diez y veinte del pasado siglo, en uno



FIGURA 6

El marqués con el dictador Primo de Rivera. Les acompañan el embajador Quiñones de León, D. Emilio Torres, secretario del Rey y varios ministros

de los mayores concededores de la obra del pintor junto con Cossío, Meier-Graefe y August Mayer. Sus años de viajes y contactos por toda Europa lo acreditaban como el gran marchante español a la par que su cercanía a la obra de Cossío y su proyecto sobre el Greco le darán el marchamo de “especialista” en el pintor sin haber escrito apenas unas líneas sobre el mismo. Urabayen lo ridiculizará por ello a continuación: *“La popularidad que en el mediodía de su vida se mostró algo arisca con el chamarilero le besaba ahora en la formidable calva de su genial cabeza. Porque D. Catón, el de la cabellera merovingia y las anteojeras intelectuales, tenía ahora esa calvicie definitiva y profunda de algunos presidentes del Consejo y de todos los conserjes del casino. Podemos afirmar no obstante que no era ocasionada por las cavilaciones. D. Catón ya no gastaba nada de fosforo en sus trabajos. Entre exlibris, colofones, prólogos, dedicatorias, grecas y aguafuertes apenas si quedaba sitio para medida docena de renglones por página”*.

Y a continuación vemos como el marqués pasará a copar todos los puestos de responsabilidad relativos al ámbito de patrimonio histórico durante el reinado de Alfonso XIII, manteniéndose durante la dictadura de Primo de Rivera, [fig. 6] aunque con menos poder. Urabayen critica mordazmente esta “reconversión” de Vega Inclán de chamarilero a erudito: *“A fuerza de subir tropezó con el abrazo de la Gloria que cayó sobre él convertida en furiosa granizada de honores externos. Los cintajos y condecoraciones, las grandes cruces y encomiendas llovían en su pecho con la velocidad del pedrisco... Fue nombrado delegado regio de todos los*

tesoros artísticos, presidente de todas las academias, pinacotecas, excavaciones, archivos y museos...desde su cueva centralista y agazapado en el laberinto legislativo de la Gaceta, la temible fiera defendía los tesoros artísticos de España". Y realmente el cargo que ocupaba el marqués como Comisario Regio de Turismo, era una entidad paralela a la Dirección General de Bellas Artes recién creada dentro del Ministerio de Instrucción Pública. Desde su puesto en la Comisaría Regia ejerció una enorme y personal tutela sobre temas patrimoniales ligándolos al turismo. "Y ¡ay del chamarilero fuese clérigo o seglar que quisiera llevarse parte de nuestro vellocinos pictóricos ... Nadie como él supo guardar los tesoros nacionales pues conocía todos los secretos, trucos y zancadillas de la rica secta de los devorantes. ¡Ventajas de haber sido cocinero antes que frailes; gentil chamarilero antes que austero dragón!.. Hizo levantar sus cuarteles de invierno a tres poderosas casas extranjeras de antigüedades ... todos habían de acudir al guardián espiritual de toda nuestra quincalla oficial...Si Toledo vive hoy artísticamente se debe sin duda a este dragón pagano impregnado de helenismo." Está claro que el helenismo le llegaba a través del Greco. Urabayen concluye con un lacónico comentario sobre D. Catón - "no volvió a Toledo ni una sola vez"- y un triste lamento sobre el destino de su amada ciudad: "¡pobre ciudad, relicario de muchos amores cuyos besos fueron para los mercaderes disfrazados de artistas; mírela usted capellán: arruinada, vieja, triste y solitaria..." En una de las primeras líneas que leíamos sobre D. Catón en la novela, el escritor exclamaba "¡famoso D. Catón, que no ha tenido su Plutarco!", en referencia a la obra del escritor latino de *Vidas Paralelas*, donde relataba la biografía del senador romano Catón el Viejo. Quizá después de la relectura de la obra de Urabayen no podamos ya decir lo mismo. Urabayen immortalizará a Vega Inclán en sus aspectos menos amables, quitándole la máscara de mecenas y hombre de cultura para mostrarlo con crudeza como el gran expoliador del patrimonio español. En paralelo Orson Wells hará lo mismo con el magnate Randolf Hearts en su película *Ciudadano Kane*. Vega Inclán trabajó indirectamente para él proporcionándole numerosas piezas para sus megalómanas mansiones. *El gran expoliador y el gran acaparador*¹³ pasaron a la inmortalidad en vida, con sendos retratos que seguro despertaron su indignación.

13 Sobre la obra de Orson Wells véase Merino de Cáceres y Martínez Ruiz, op. cit. p.627

Urabayen no cesó en su rechazo al personaje de Vega Inclán, y lo vuelve a retratar en la última novela que dedicó a la ciudad de Toledo *D. Amor volvió a Toledo*, acabada en 1936, "el mismo día en que estalló en España la intentona fascista" [se publicó con esta misma frase en su primera página]. Habían pasado más de dieciséis años, pero Urabayen, que viajaba constantemente a Madrid y se reunía en los cafés con todos los personajes relacionados con los ambientes culturales, conocía perfectamente la trayectoria del marqués. En esta novela aparecerá caracterizado como el personaje de D. Sebastián Meneses, el arquitecto municipal: "... Su amor a Toledo era proverbial, no solo entre sus conciudadanos sino entre los más florido de la chamarilería francesa y norteamericana...nadie mejor que el



FIGURA 7

Patronato del Museo del Greco. Joaquín Sorolla. Hispanic Society New York

respetable arquitecto conocía los artesanados, frisos, alizares, lienzos joyas y telas que dormían en los conventos toledanos y nadie como aquel piadoso caballero podía aconsejar a la comunidad sobre el precio y valor de lo que conviniera enajenar... Además en los casos difíciles existían una verdadera banda en la que entraban diputados, concejales, canónigos y artistas, todos caballeros intachables, que algunas veces tenían que soportar campañas y oír calificativos poco halagüeños para las respectivas familias...” El poder y la impunidad de la que disfrutaba el marqués, su buena posición política, y su fachada de defensor del patrimonio hispano habían aumentado enormemente en esos años. La prensa local y nacional, pocas veces se atrevía ya a publicar algo que pusiera de manifiesto la otra vertiente del marqués: “... En ocasiones la prensa, que en todo tiempo ha solido ser indiscreta, lanzaba alguna pregunta sobre el paradero de cierto artesanado mudéjar o sobre los Grecos de la iglesia de Illescas. D. Sebastián movilizaba entonces todas sus huestes y sobre la incauta redacción madrileña, llovían los artículos alentadores, henchidos de patriotismo e indignación... Se desplazaba una Comisión a la corte, presidida siempre por D. Sebastián para protestar ante el ministro contra estos atentados criminales. Por cierto, que el Gobierno solía premiar tales desvelos repartiendo a voleo entre los comisionados condecoraciones, cintas y nombramientos honoríficos...” Sin embargo las denuncias y alusiones al expolio que había sufrido Toledo con la venta de los Grecos siguen salpicando la novela: “...Pues hace poco robaron unos cuadros del Greco en Santo Domingo el Antiguo. Sí claro, responde el párroco, cuando no queda más remedio... Los lienzos salieron un buen día bien enrollados en el fondo de una maleta. Por el buen parecer pusieron unas copias horribles; las beatas no iban a fijarse. Y en tres meses de estar en Nueva York se descubrió el robo...” En realidad el escritor se seguía refiriendo a la oculta y escandalosa venta, veinte años atrás, de los Grecos de la Capilla de San José -que hoy lucen en la Galería Nacional de Arte de Washington- mientras que las horribles copias se quedaron en los retablos laterales de las capillas. Finalmente, Urabayen plasma la imagen real que el marqués consiguió en vida, y que con pocos altibajos se ha mantenido hasta hoy, aunque no pudo menos que mantener su fina ironía hasta el final: “...la voz popular, que es en definitiva la forjadora de famas y leyendas, pregonaba todavía las alabanzas de D. Sebastián. Y nos lo transmitió como espejo de caballeros católicos, defensor de la religión y de los tesoros artísticos, paladín del orden, de las instituciones y sobre todo de la familia. Murió soltero, aunque dejó tres hijos naturales...”

VEGA INCLÁN Y EL COMERCIO DE OBRAS DEL GRECO

La actividad mercantil de Vega Inclán es uno de los aspectos más controvertidos del personaje. Ya hemos dicho que, junto con Ricardo Madrazo, fue uno de los mayores marchantes de arte del momento. Sus contactos y sus viajes le convertían en un intermediario imprescindible. Madrazo morirá en 1917, dejando al marqués como el amo indiscutible del comercio de obras de arte. Diez años más tarde, en 1928, el marchante parisino René Gimpel, le definía en sus memorias¹⁴ como el “mayor marchante de pintura de España”. Su inicio se documenta junto a su padre que ya buscaba para Cánovas del Castillo, siendo gobernador en Baleares, manuscritos, libros antiguos y mobiliario. Su formación juvenil bohemia, rodeado de artistas y aristócratas, le abrirá las puertas de sus casas y del negocio, necesario para ponerse a su nivel, ya que su fortuna era escasa. Los hermanos Bilbao serán importantísimos para introducirle en Sevilla, mercado del que vivirá durante años. Sus compras y contactos se centraron en Andalucía junto con Castilla y León, quedando fuera Cataluña y Aragón, poco acordes con el gusto y los intereses del marqués y copados por la actividad mercantil de otro gran coleccionista, Frederic Marés. Las exposiciones conmemorativas de estos años, serán el escaparate de venta de numerosas obras de propiedad privada que tras su exhibición pasarán a manos de ricos coleccionistas, americanos en su mayoría. La decadente Europa exudaba arte y la pujante América tenía el dinero necesario para reflotar las decrepitas fortunas nacionales con la venta de sus obras de arte heredadas durante generaciones. Marés¹⁵ en su libro de memorias nos describe con amplios detalles el ambiente y los principales focos de comercio de Barcelona, Madrid (en torno a la calle del Príncipe), y París (en el Fauburg Saint Honoré y en la Rue Lafitte). Vega Inclán fue asiduo de los ambientes parisinos, donde en numerosas ocasiones dejaba cuadros en depósito para su venta.

Sus viajes constantes al extranjero serán su forma de vida. Del viaje extrae todo: contactos, negocios, arte y buenas ideas que importa y aplica a España. Desde 1885 hasta 1898, su época de militar activo, recorrerá toda Sudamérica. Le localizamos en mayo de 1889 en Buenos Aires, en 1893 en Málaga, Madrid y luego Marrue-

14 Rene Gimpel, 1963 *Journal d'un collectionneur*. Paris, p. 362. Como señala Menéndez op. cit. p. 449: “*A menudo colaboraba con otros agentes profesionales como Ricardo de Madrazo. Se relaciona tanto con marchantes como con coleccionistas quienes se dirigen a Madrazo o a él mismo para localizar obra española. En otras ocasiones venderá él directamente los cuadros que antes ha adquirido, o bien hará de intermediario exclusivo entre comprador y vendedor, comportándose en ese caso como un marchante. Su participación directa o indirecta en la venta de obra artística española fuera del país fue muy intensa...*”

15 Mares, F. *El fascinante mundo del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, ed. Institut de Cultura de Barcelona, 2000. Este libro indispensable para el conocimiento del mundo del anticuariado desde 1900 hasta la 1950.

cos. Vivirá temporadas en Cádiz, Sevilla, Granada y Córdoba. De sus andanzas por Andalucía y África dan cuenta las noticias en la prensa local y varias fotos en fiestas aristocráticas. En 1895 está en Uruguay y, aunque tenemos pocos datos de sus viajes a ultramar y oriente, de sus escritos se deduce que estuvo en las Antillas y Centroamérica, alternando siempre son estancias en Madrid y Andalucía y probablemente con viajes y largas residencias en París, Londres y Berlín, el triángulo cultural de la Europa del momento. En esos años va fraguando sus contactos con el mundo del comercio de obra de arte del que París era el epicentro. En mayo del 98 con 38 años, se le concede el título nobiliario de su padre en pleito con su hermano, y se instalará definitivamente en Madrid tras pasar a la reserva militar hasta su jubilación en 1920 con 62 años. Será justo en este momento, hacia 1900, cuando comiencen a cultivar con asiduidad sus aficiones pictóricas como nos relata Traver¹⁶, y otras más lucrativas y comerciales, sobre las que el biógrafo oficial guarda un absoluto silencio. Los viajes se reducirán ahora a los grandes centros del comercio del arte europeo y hasta 1913 no le volvemos a documentar al otro lado del Atlántico. En esa fecha, y comisionado oficialmente por el rey, realizará uno de sus viajes más interesantes y apenas estudiados, la visita oficial a los Estados Unidos¹⁷ donde recorrerá todo el país de costa a costa y especialmente California desde la frontera de Méjico hasta el norte de San Francisco. Este viaje será determinante para la difusión de la imagen de España y de su arte y como plataforma de promoción de la recién abierta Casa del Greco y sus planes turísticos. Vega Inclán permanecerá ya ligado para siempre al país que pocos años antes había liquidado en una guerra los restos del imperio español y ahora estaba acaparando sus tesoros artísticos. De hecho el embajador español en Washington era un viejo conocido del marqués, Emilio Riaño Gayangos, el hijo de Facundo Riaño y de la hija de Pascual Gayangos. Ambos mantendrán una amplia correspondencia¹⁸ entre 1911 y 1928 por temas diversos pero casi siempre vinculados al mundo del arte. El embajador fue el intermediario de algunas operaciones comerciales de venta de patrimonio bastante dudosas. Casado con la rica californiana Alicia Ward, mediará en numerosas compraventas con Huntington o Hearst. La embajada siempre estaba al corriente de las ventas de arte español en Norteamérica y en algunas ocasiones facilitó el contacto, medió y lo que es peor, presionó al propio gobierno español sobre la conveniencia

16 Traver, V. op. cit. p.78 “...en la parte más escondida de su casa colgaba de vez en cuando algún lienzo o cartón manchado en París, Dresde o Nueva York”.

17 Existe muy poca documentación sobre este viaje. Archivo de Palacio. Expediente Personal. Caja 12.367/40. En el archivo fotográfico nº10197181 hasta 10197209.

18 Martínez Ruiz, M. “La diplomacia española y estadounidense y su relación con el comercio de antigüedades en la primera mitad del siglo XX”. En *Goya* n.329, 2009. La venta de Casa Miranda en p. 331.

política de autorizar ciertas ventas, como en el bochornoso caso del Patio de la Casa Miranda de Burgos. La liquidación del imperio hispano que hizo EEUU no pudo ser más efectiva. Primero se quedó con los territorios coloniales, después con la herencia cultural de nuestro país, vendida, saqueada y expoliada por los propios españoles. Cuando ya no quedó ni una brizna de moralidad, ni un soplo de optimismo ni de orgullo nacional se quedó con el alma del pueblo español encerrada en el corazón de Manhattan, en la sección de los Claustros del Metropolitan Museum, y en Harlem en la abandonada y olvidada Hispanic Society [fig. 7].

Mientras, Vega Inclán irá perfeccionando su modo de actuar. Por una parte con los bienes inmuebles, de los que ya hemos visto que su especialidad será vaciar los edificios de elementos muebles y decorativos con la excusa de restaurarlos y luego donarlos al estado. Frente a tipos como Byne o Leon Levi que dismantelaban monasterios enteros levantando gran polvareda en los medios (sobre todo el segundo que era marchante reconocido, Byne siempre aparece de forma más difusa en la documentación), el marqués utiliza la estrategia mucho más sibilina de “restaurar” el inmueble histórico. De hecho, sin ser arquitecto, participó en los debates sobre la restauración monumental más candentes del momento junto con reconocidos profesionales como Lampérez y Romea. En cambio con los bienes muebles no tenía problema: comerciaba con ellos pero sin presentarse como marchante, algo que le daría mala fama. Siempre será coleccionista, intermediario o cooperador necesario en aquellas operaciones que no podemos demostrar. Es lo que hoy denominaríamos un lobbysta, un comisionista: con altísimos contactos y un amplio conocimiento del mercado internacional y de los propietarios de las mejores obras de arte, sus servicios se hacían imprescindibles. De hecho trabajó o se relacionó con todos los grandes marchantes y casas de subastas del momento.

Y curiosamente el ejemplo más acabado de todas sus habilidades lo constituye la creación de la Casa y Museo del Greco de Toledo. En el proyecto aplicará todo su *modus operandi*: comprará un edificio ruinoso y solares con importantes restos arqueológicos; con el pretexto de levantar un monumento vivo dedicado a la memoria del pintor, restaurará edificios y una magnífica colección de Grecos, que no eran de su propiedad si no del Museo Provincial, pero que conseguirá incorporar a la colección del Museo del Greco, no sin fundados rumores de que en algún momento intentó su venta¹⁹. Conseguirá convertirse en un gran prócer nacional con la donación del Museo a la nación, pero no olvidemos que conservó una gran parte del complejo, la Casa y los Jardines, para sí mismo, sus negocios y sus maniobras políticas. Y además consiguió que se asignara un presupuesto público para el mantenimiento de toda la institución. De hecho el Museo del Greco es el primer museo que aparece dentro del Ministerio de Instrucción Pública con su presupuesto y una

19 Las noticias las da Lousine Havemayer en sus memorias y Frederic Marés en las suyas.

dotación²⁰ de personal funcionario. Todo un logro, considerando que fue el primer negocio turístico-cultural de este país, y que tenía un carácter semipúblico.

Tras su creación Vega Inclán ocultó su vida de marchante y adoptó la de mecenas. Y para adquirir mayor respetabilidad e influencia utilizó otra tapadera: la Sociedad de Amigos del Arte. Sin duda esta institución fue uno de los principales escaparates de Vega Inclán y de casi toda la nobleza y la alta burguesía del Madrid de la época para la venta de sus colecciones. Creada en 1909 por la Duquesa de Parcent en la sede de su palacio madrileño -poseía otro en París repleto de obras de arte- y bajo el amparo de la infanta Isabel de Borbón, aglutinaba a toda la nobleza y alta burguesía madrileña interesada en “difundir” y “estudiar” el rico acervo cultural hispano. El marqués fue durante largos años el alma mater de la sociedad, que tenía sus paralelos en otras muchas que se habían creado en toda Europa. Esta institución de carácter privado no ha sido objeto de una investigación detallada, aunque existen algunos artículos²¹ parciales que nos ayudan a tener una visión global de la misma. Su larga vida -oficialmente no está abolida, pero dejó de estar operativa hacia 1970- hace que pase por distintas etapas y que su orientación e intereses vayan cambiando. En sus estatutos de creación se especificaban sus fines “...propagar y vulgarizar la estimación del Arte en España y auxiliar la acción del Estado y preferentemente en lo representativo de las tradiciones artísticas españolas...la conservación y conveniente restauración de los monumentos antiguos, la adquisición de obras de importancia artística, histórica o bibliográfica...” Su principal sede fue un local en los bajos del Palacio de Bibliotecas y Museos, en la actual Biblioteca Nacional. Allí se reunían sus socios y también allí se celebraban algunas exposiciones que alternaban con las organizadas en otras sedes, principalmente en los palacios de la alta nobleza. Su lista de socios es muy significativa y en ella encontramos viejos conocidos de la compra-venta como el Marqués de la Torrecilla, el Conde de las Almenas, el Duque de Alba, el Duque de Medinaceli, junto a banqueros y fortunas burguesas: March, Bosch, Errazu... la lista abarca toda la nobleza y alta burguesía del momento de su creación. Su estructura elitista y su trayectoria fue cambiando y su etapa pujante llegó hasta la II República, cambiando completamente de sesgo y actividades a partir de los años cuarenta. Sus líneas de actuación eran dos: por una parte la organización de exposiciones monográficas dedicadas a un tema de arte español. Por otro la publicación de la revista *Arte Español-Revista Española*

20 Lavín, A.C. “El Museo del Greco, memoria de un sueño” en *Tesoros Ocultos: fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*. Catálogo de Exposición. Ed. MCU, 2007.

21 Gkozgekou, D. “Los Amigos del Arte: ¿Una sociedad de dudosos intereses?” en *Socias*, I. y Gkozgekou, D.: *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Ed. Trea 2013. Mateos Perez, P. “La Sociedad Española de Amigos del Arte”, en *Villa de Madrid*, n.94, 1987, pp.70-86. Alvarez Lopera, “Coleccionistas, intervención y mercado en España”, en *Revista Fragmentos* 11, 1987, pp. 33-47.

de Arte, donde publicaron los mayores especialistas del momento (Tormo, Mérida, Beruete, Lafuente Ferrari, Sánchez Cantón, Caturla, Mayer...). Además, algunas de sus exposiciones dieron lugar a la creación de importantes instituciones como el Museo Municipal de Madrid²², que vino precedido de la antológica muestra, *el Antiguo Madrid*, celebrada en 1926. Hasta aquí todo muy loable; el problema es que la sociedad no era tan desinteresada en sus fines de conservar el arte español y que su difusión llevaba implícita su venta. De hecho las exposiciones se organizaban sobre los objetos muebles que interesaba estudiar para su posterior venta. La revista tenía una sección de venta de obras y comentarios sobre exportaciones y subastas en el extranjero; también se incluía propaganda de las casas de anticuarios. Por si esto fuera poco, en cada exposición el catálogo, lujosamente ilustrado, era un catálogo destinado a publicitar la venta, donde se incluían los nombres y direcciones de los propietarios para poder contactar con ellos. No se hacía el estudio de las obras, sino su mera descripción. Las exposiciones eran un escaparate para la venta y su museografía era igual a la de las grandes galerías de subastas americanas que se nutrían de los cargueros fletados por los anticuarios Ruiz²³.

La doble moral de la época, en la que a pesar de ser legal, estaba mal visto la venta de obras de arte señeras del patrimonio cultural español, revestía las muestras con fines loables, como “dar a conocer obras ocultas en colecciones privadas” o “enseñar a los artistas para que recuperen las industrias tradicionales”, pero el fin último era la venta. La lista de exposiciones -al menos en su primeras décadas de vida- no deja lugar a dudas: 1910, Cerámica antigua española, celebrada en el Palacio de Liria; 1912, Mobiliario español de los siglos XV, XVI y XVII, celebrada en el Palacio del Marqués de Salamanca; 1913, Pinturas españolas de la primera mitad del XIX, también en el Palacio Salamanca; ya todas las siguientes se celebrarían en los salones de la sociedad en la Biblioteca Nacional: 1915, Lencería y encajes antiguos; 1916, Miniaturas y retratos; 1917, Textiles antiguos; 1919, Hierros antiguos españoles... etc. Resulta muy significativo que la primera exposición coincida con la publicación del estudio del oscuro Arthur Byne²⁴ sobre el mobiliario español, y que a continuación se produzcan los envíos masivos de mobiliario a Estados Uni-

22 Alaminos López, E. “Los museos locales y el Museo Municipal de Madrid: aproximación a la historia de su fundación”. *ANABAD* t. 47 n°2 1997, pp.115-156.

23 Martínez Ruiz, M. “Entre negocios y trapicheos. Anticuarios, marchantes y autoridades eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX: el caso singular de Raimundo Ruiz” en *Socias*, I. y Pérez Mulet, F. *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, ed. UB. 2011 pp.151-190.

24 Gkozkou comienza su investigación al ver espúreas relaciones entre los Byne, cuando tras la muerte de Huntington, eclosionan de forma menos oculta como marchantes de arte español. Entre los papeles de Byne aparecen listados de obras del artes para vendedores y compradores. Los lazos con los miembros que formaban la sociedad eran evidentes.



FIGURA 8

Modelo en yeso del busto de Vega Inclán. Mariano Benlliure. Museo del Romanticismo

dos alentadas por el revival del Spanish Style y los amueblamientos de las lujosas mansiones de los magnates yankees. No cabe duda que las declaraciones públicas de los miembros de la sociedad eran unas, pero ocultamente actuaban de otra forma y contribuían a la venta del patrimonio histórico, en un momento en que ya empezaba a haber una legislación proteccionista²⁵. Por eso sus actuaciones son difíciles de rastrear; se realizaban en la clandestinidad y no han dejado rastros documentales que podamos aportar. Era más fácil echar la culpa a los “extranjeros” que asolaban la península rapiñando cualquier migaja artística. Porque además el Arte era cosa de ricos y magnates extranjeros... Sin ahondar más en el tema sólo señalaremos que el Marqués de la Vega Inclán [fig. 8] tuvo un papel muy significativo en el funcionamiento de la sociedad junto con el Conde de las Almenas. Fue secretario, vocal y miembro de la junta directiva. Y personalmente -y a falta de un estudio detallado de la institución- no me cabe duda que fue el alma mater de muchas de las exposiciones y de la organización del entramado de esta iniciativa privada.

VENTA DE GRECOS

El marqués vendió todo tipo de objetos, pero fue con la venta de pintura con lo que adquirió gran fama. Centró su actividad en la pintura de los grandes maestros, exhibidos a través de las grandes exposiciones antológicas celebradas en esos años y que fueron el escaparate previo a las ventas: el Greco, Velázquez, Goya, Murillo,

²⁵ Lavín A. y Yáñez A. “La legislación española en materia de arqueología hasta 1912: análisis y evolución es su contexto” en *Patrimonio Cultural y Derecho*, nº3 1999, pp. 123-146.

Zurbarán, etc. Esta actividad será fundamental entre 1900 y 1920, pero nunca dejará de vender obras y, aunque muchas de las piezas vendidas tenían como finalidad el pago de las obras de los museos y colecciones que donó al estado, su fin último nunca fue desinteresado ya que sus donaciones siempre llevaban implícita una contraprestación, generalmente un negocio o una posición ventajosa en los aledaños del poder.

Vega Inclán tratará con casi todos los marchantes del momento y también con los coleccionistas europeos y norteamericanos más relevantes. A todos les ofrecerá²⁶ las obras que guardaba en París, en las estancias que alquilaba por largas temporadas, o bien les localizará lo que buscaban en España. Son sus clientes Heinemann en Munich, Harris en Londres, Sedelmayer en París y los americanos Morgan, Frick, Payne, Huntington y sobre todo la familia Havemeyer. Estos últimos, serán sus principales compradores de obras en España, a través de su asesora artística, la pintora Mary Cassat. Su interés por el Greco les lleva a comprar *el Retrato del Cardenal Niño de Guevara* y la *Vista de Toledo* a la Condesa de Añover (ambas obras serán donadas en 1929 al Museo Metropolitan de Nueva York). Entrarán en contacto con el marqués de la mano de Madrazo y les malvenderá -acuciado por la necesidad de liquidez para las obras del Museo del Greco- una obra atribuida a Goya en aquellos años *el Retrato de la condesa de Chinchón* que era de su propiedad, como contaba en una carta²⁷ a Sorolla el 16 de mayo de 1909: “*Vendí el Goya a la havemeyer por poco dinero pues me acosaba la necesidad para mi eterna cabronada de Toledo*”. Lousine, la hija del matrimonio Havemeyer relatará en sus memorias²⁸ la impresión que le causó el Greco, Vega Inclán y su proyecto de museo: “*El marqués me dijo que había puesto mucho interés en los objetos que contenía la casa entre ellos el grupo de los apóstoles y el cristo, posiblemente aquel que nos fue ofrecido, y había colgado una fotografía del cardenal del Greco junto a una fotografía del Papa de Velázquez para mostrar lo mucho que estaba Velázquez influenciado por el Greco cuando pintó el Papa Doria*”. Igualmente sabemos que intentó vender, al igual que su colega Madrazo, el *San Ildefonso* del Hospital de la Caridad de Illescas, una de las piezas más codiciadas por los Havemeyer. Fueron a Illescas a verlo en la primavera de 1909, y aunque no nos consta que el marqués los acompañara, Vega Inclán encargará una copia²⁹ de la obra a la pintora inglesa Nelly Harvey que enviará a Munich al marchante Heinemannk y también a Nueva York, a la galería del marchante Ehrich; en el mismo envío le llegará una supuesta obra de Velázquez, el *Retrato de Clérigo*, en realidad obra del siglo XVIII, y que con

26 Menéndez, op. cit p. 450 y ss.

27 Archivo Museo Sorolla, CS/7161.

28 Havemeyer, L. *Sixteen to sixty. Memoirs of a collector*, New York, p. 30.

29 Referencia tomada de Menéndez, op. cit. p. 453.

la connivencia de Beruete y Sorolla intentará “colocar” como un Velázquez. Todo ello nos da ejemplo de las malas artes que gastaban en el mercado del momento donde estudiosos, marchantes y demás agentes no tenían escrúpulos en poner en circulación obras de dudosa autoría. Los americanos no obtendrán el *San Ildefonso* de Illescas que todavía luce en la iglesia, pero por desgracia apresarán los dos magníficos lienzos de la Capilla de San José de Toledo; ofrecidos por Madrazo ya en 1910 y vendidos por el Conde de Guendulain a través del marchante Durand-Ruel en 1912 en una operación muy oscura que levantó ampollas en la prensa del momento y encendidos debates en el congreso de los diputados. A raíz de la misma se endureció la legislación sobre el Tesoro Artístico de la nación y en años sucesivos se irán aprobando las diversas leyes que culminarán con la que promulga la II República en 1933. El proceso y los debates son conocidos pero lo que quizá no lo es tanto es el interesantísimo escrito³⁰ que el cinco veces presidente de la nación, Antonio Maura, redactó para su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En él se ponía de relieve los problemas que amenazaban la conservación del patrimonio y se debatía entre el derecho de la propiedad privada y la necesidad de preservar las obras de arte que eran patrimonio de toda la nación española. Se cuestionaba lo público y lo privado apuntando ya los lindes del demanio público. La falta de acuerdos sobre el tema y los debates del congreso llevan a Maura a ir confeccionando este escrito desde su elección como académico en 1912. Murió en 1925 sin haberlo leído y sin haberse atrevido a hacer públicas sus reflexiones. Mientras los Havemeyer seguían en tratos con Madrazo, y adivinamos la figura escondida del marqués detrás de todos, ya que nada se movía en Toledo sin su intervención; el marchante se lamentaba de no poderles conseguir nada menos que el *Expolio* de la Catedral de Toledo y el *Entierro del Conde de Orgaz* de la Iglesia de Santo Tomás. No pudieron llevarse estos grecos, pero en su lugar cargaron con varios goyas.

Volviendo a Vega Inclán y listando únicamente las obras del Greco, pasaron por sus manos más de una decenas de ellas, aunque recordemos que Velázquez, Goya, Zurbarán, Valdés Leal, Moro, Pacheco o Murillo estaban entre sus pintores de cabecera a la hora de cerrar ventas. El caso de la venta de las pinturas del Greco es especial, ya que se realiza en paralelo a la confección del primer catálogo del pintor que estaba realizando Cossío. El institucionalista era gran amigo del marqués, y valoró el olfato artístico de don Benigno: *“Pocos años hace que el ya citado diligentísimo escudriñador de pinturas marqués de Vega Inclán, á quien en este respecto, debo mucha gratitud, descubría en Sevilla, y desde allí con generosa bondad me enviaba, para que gozase de las primicias de su contemplación, la*

³⁰ Publicado por Martínez Ruiz M. *Antonio Maura y sus reflexiones sobre el patrimonio artístico: el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes que nunca pronunció.*

admirable Cabeza de Paravicino, que hoy posee el marqués de Casa Torres. Y hace todavía menos, que juntos abríamos la caja, donde se encerraba otra réplica, en busto, del Cardenal Niño, desconocida también, y por él igualmente encontrada en la misma Sevilla"³¹. El marqués hizo sus compras de pintura fundamentalmente en Andalucía: Cádiz, Puerto de Santa María, Granada, y sobre todo, Sevilla. Aureliano de Beruete y Moret, en su obra sobre *Valdés Leal*, publicada en 1911, al hablar de las obras pertenecientes a Vega Inclán, confirma el origen andaluz de buena parte de la colección, algunas de cuyas piezas todavía conservamos hoy en el Museo del Greco. En sus paseos de escudriñador se hacía acompañar del reputado fotógrafo Mariano Moreno³², que documentaba los hallazgos y enviaba sus fotos a Cossío para sus investigaciones y a los posibles compradores de los lienzos recién descubiertos. Vega Inclán también enviaba a Cossío los lienzos a medida que los encontraba. Refiriéndose a la mencionada *Cabeza de Paravicino* escribe: "...vengan Grecos me pide vd. en el final de la suya que recibo ahora. Ahí van grecos..."³³. La obra, hoy considerada una copia del XVII, será comprada a Pilar Urzaiz en 1902 y posteriormente vendida a su amigo el Marqués de Casa Torres, que ya poseía otros lienzos del cretense que también habían sido propiedad de Vega Inclán, como el *San Sebastián* (Museo del Prado), las *Lágrimas de San Pedro* (Museo del Greco) y la *Inmaculada* (Museo Thyssen). El *San Sebastián* estaba en el comercio cuando lo adquiere Casa Torres, cediéndolo para la exposición de 1902; Cossío lo cita en su monografía como propiedad de Vega Inclán, que lo posee en 1908, volviendo después a manos de Casa Torres. Los vaivenes del citado cuadro entre ambos marqueses indican su afición a intercambios o cesiones temporales con cierta asiduidad, algo a lo que Vega Inclán era muy aficionado y no dudaba en ceder o regalar cuadros a sus allegados, todo ello sin olvidar la fascinación que este cuadro ejercía sobre el marqués que lo copiará (la copia se conserva en los fondos del Museo Romántico). El cuadro [fig. 9] de la *Inmaculada Concepción*³⁴ del Museo Thyssen procedía de una colección particular de Cádiz, de la que pasó al anticuario Miguel Borondo de Madrid y después al Marqués de Casa Torres, que también la cedió para la exposición del Prado de 1902. Vega Inclán poseía la obra en 1905 cuando escribe³⁵ a Cossío: *ruego a vd. tenga la bondad de mirar las dimensiones que tomé de mi Ascensión del Greco que creo recordar son 109 x 83 que necesito para la medi-*

31 Cossío, M.B. *El Greco*, ed. Victoriano Suarez, 1908, vol. II p.380-381.

32 Segovia, E., Zaragoza, T.: *Los Moreno, fotógrafos de Arte*, Ed. Ministerio de Cultura, 2005.

33 Cossío, M.B. op. cit. p.567, nº 95. Carta desde Sevilla el 27 de enero de 1902, Real Academia de la Historia. Fondo ILE 61-1182.

34 Cossío, M.B. op. cit. vol. I, 351 y vol. II: 571, nº 115: "nº 115 *La Asunción de la Virgen. Procede de Cádiz; anticuario Sr. Borondo, Madrid, marqués de Casa Torres; marqués de la Vega Inclán. Nº 18 del cat. Exp. Greco, Madrid, 1902*".

35 Carta desde Sevilla el 31 de marzo de 1905, Real Academia de la Historia. Fondo ILE 63-1211

da del marco. De él pasará a ser propiedad del anticuario Luis Navas de Madrid, luego a la galería Heinemann de Munich y a la colección Nemes de Budapest que lo compra en 1913 por 155.000 francos. En 1929 von Neves se la vendería al Barón Thyssen. Se conserva también en la Fundación Thyssen de Lugano la *Virgen Dolorosa*, propiedad todavía del marqués en 1915 cuando consultaba³⁶ a Cossío sobre la conveniencia de exponerla en la alcoba de la Casa Cervantes. Con respecto a la mencionada *Cabeza del cardenal Niño de Guevara*³⁷, una pequeña versión reducida del gran retrato del cardenal, sabemos que la compra en 1902 en el Puerto de Santa María y que al igual que las *Lágrimas de San Pedro*, quedarán depositadas en el museo de Berlín, siendo finalmente adquirido por R. Khan en París hacia 1907. La obra pasó por diversos coleccionistas y es último dato conocido es que se encontraba en una colección suiza. En 1902 encuentra en Sevilla la *Familia del Greco*, (hoy atribuido al hijo del Greco, Jorge Manuel y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), propiedad de Goyena y subastado en París ese mismo año, con la más que probable participación del marqués. Da cuenta de ello en una carta al mismo desde Sevilla el 19 de enero de 1902: “*En el tintero tenía mi felicitación a vd. por D. Manuel y año nuevo que deseaba mandar con la Familia del Greco. Di con el fotógrafo y me promete buscar cristal y darme una prueba. Aparte lo quebradizo del cristal y más aún la palabra del sevillano, creo podérsela enviar por fin*”³⁸. Cossío nunca pudo llegar a verlo, dada la celeridad con la que realizará su venta. En 1905 va a comprar en París las *Lágrimas de San Pedro*, procedentes de la colección Taladriz de Valladolid. Intentará venderlo en Berlín, debido a su empeño en dar a conocer al cretense fuera de España, y por ello lo envía al director del Museo de las Colecciones del Káiser, el poderoso von Bode, a quien afortunadamente no le interesó. Al no poderle dar salida acabará depositando el lienzo en la Casa del Greco, donde todavía continua. Muchas de las obras que consiguió en estos primeros años pasarán por las salas de la Casa en cuya rehabilitación está trabajando. Este espacio³⁹ anexo al museo funcionó como una pequeña galería de arte privada y como un espacio de representación de Vega Inclán. Además de las tres obras anteriormente citadas, que en varios momentos pasaron por las salas del museo, también depositará un *Ecce Homo* adquirido en el comercio madrileño y que conservó hasta la Guerra Civil siéndole incautado en 1940 (nº13.270 de la

36 Menéndez, op. cit, p.489. Hoy esta obra se considera de taller.

37 Carta a Cossío 12 de agosto de 1902: “... *En Berlín deje al cardenal. Probablemente se lo quede el museo, se lo merecenj..*” Real Academia de la Historia. Fondo ILE 62-1206. Cossío, M.B. op. cit. vol. II, p.600, nº 307.

38 Real Academia de la Historia. Fondo ILE 62-1206.

39 Lavín, A. “El Greco entre dos siglos: de la construcción de un pintor al nacimiento de un mito” en el catálogo de la exposición *El Greco 1900*, Ed. Seacex y TF, 2009.

Junta de Incautación), y un *Grupo de cabezas de tres ángeles*⁴⁰, fragmento de un lienzo mayor que había cedido su propietario Plácido Francés para la exposición de 1902 y que en 1907 estaba en las paredes del museo; posteriormente se lo regalará a su amigo Gregorio Marañón, en cuya colección continua. También fue un regalo a Marañón el *Retrato del Doctor Pisa*, una pequeña miniatura que actualmente se encuentra en una colección particular londinense y con una dudosa atribución al pintor. Una pieza muy especial que aparece presidiendo el cuadro del *Patronato del Museo del Greco* de la Hispanic Society, es una *Escultura de la Virgen con el Niño*; el marqués cariñosamente la llamaba la *Virgencita del Greco*, aunque en la actualidad sabemos que tanto la escultura como el retablo que la alberga están fechados hacia 1525. La compró en el mercado de antigüedades de Toledo, y sentía por ella tal cariño que acaba regalándosela al médico. Actualmente esta obra sigue en la colección de los herederos del Dr. Marañón.

En noviembre de 1903 D. Benigno estaba en Granada en tratos con Leopoldo Eguilaz, propietario del retrato de *Julián Romero de las Hazañas*⁴¹, que lo había adquirido en 1890 de los descendientes del retratado; conseguirá comprárselo para revenderlo en París en la Rue Laffite, donde seguía expuesto a finales de 1907, fecha en que lo adquiere Errazu (pasará al Museo del Prado formando parte de su legado). También comprará hacia 1904 a Enrique Salazar en Sevilla un *San Francisco y el hermano León*, que poco después colgará en la Casa del Greco, donde continua y que actualmente se considera obra de taller. Y en el anticuario madrileño Lafora adquiere en 1907 el *Retrato del Cardenal D. Gaspar de Quiroga*,⁴² procedente del toledano convento de Santa Úrsula, donde colgaba a la intemperie. Se lo revenderá a Beruete ese mismo año. Igualmente en esa fecha pasa a estar depositado en las salas de la Casa del Greco el *Retrato de Dama*, una de sus primeras adquisiciones que cedería⁴³ en 1901 para ser expuesto en Guildhall con la intención de subsanar el desconocimiento sobre el artista entre el público londinense. Había adquirido la tabla en la colección Golfín de Valladolid, y posteriormente la venderá a la colección Johnson de Filadelfia, donde permanece en su Museo de Arte (nº cat. 808) con una atribución al Greco dudosa. De hecho Barrés en su obra *El Secreto de Toledo* (1924 p.167) dice literalmente que en julio había estado con el marqués y que le había confesado que el conmovedor retrato de la dama anciana no llegó

40 Cossío M. B. y Jiménez de Cossío, N. *El Greco*, 1972, pp. 397 y 382. Mide 80 x 63 cm.

41 Real Academia de la Historia. Fondo ILE 63-1210, carta a Cossío desde el Carmen de Benalúa en Granada el 25 de noviembre de 1903. El cuadro está catalogado en la actualidad como obra de taller.

42 Cossío, M. B. op. cit. p. 566, nº 90. Medidas 64x51cm. El cuadro pasa a la colección Bohler de Munich y hoy está en paradero desconocido.

43 Menéndez, op. cit. p. 487 y Cossío, M. B. y Jiménez de Cossío, N. op. cit. p. 394, nº 357.



FIGURA 9
Detalle de la *Inmaculada* del Greco de la colección Thyssen



FIGURA 10
Visita del ministro francés Poincaré a la Casa del Greco, acompañado de Alfonso XIII y Vega Inclán.
Fotógrafo Rodríguez

a entrar nunca en el museo, y que lo había vendido por considerarlo obra de poca calidad, pero sin desvelar a quien lo vende. Vega Inclán nuevamente había preferido hacer negocios con este retrato frente a su ingreso en el museo. De la misma manera actuará con un estudio de Cabeza de Santiago el Menor que hoy está en el Museo de Bellas Artes de Budapest y se considera obra con intervención de taller. Ignoramos dónde lo compró pero de él pasó en 1913 al coleccionista von Nemes en Budapest, al barón Herzog y finalmente al museo. También poseyó la *Resurrección* del Museo de San Luis de Missouri⁴⁴. Igualmente adquirió un retrato de *Antonio de Covarrubias* que estuvo en el Museo del Greco y que pasó en 1941 al Louvre por un intercambio con el gobierno francés. Una de sus adquisiciones tardías fue el supuesto retrato de *D. Juan de Austria*, hoy catalogado como *Caballero con Armadura* y no considerado obra del cretense, sino del italiano Bartolomeo Passerotti⁴⁵. Permanecerá colgado en su casa hasta su muerte en 1942, pasando en 1953 a las salas del Museo del Greco. Este es el conjunto de obras del Greco que podemos probar que pasaron por sus manos, aunque también nos consta que hubo obras que no pudo conseguir, como el *San Luis Rey de Francia* vendido al Louvre en 1903 en una cantidad que él no podía pagar.

Hasta aquí la exposición de datos sobre de las obras del Greco que pasaron por sus manos. De la venta de estas obras, y de muchas otras que sospechamos, obtendrá el dinero necesario para mantener su estilo de vida y para reinvertirlo en los proyectos culturales. Este último punto ha hecho que para muchos de sus biógrafos redimieran su faceta más oscura de marchante. Así Menéndez afirma que “*no existe base alguna que permita afirmar con seriedad que las fundaciones del Marqués le sirvieron como trampolín para otros negocios distintos de la compra venta de objetos artísticos, puesto que estos negocios eran inexistentes...*”⁴⁶. Mi opinión es mucho menos benévola con el personaje. Vega Inclán no necesitaba otro tipo de negocios -para los que no tenía preparación- ya que su negocio no era sólo el arte, sino el poder. Obtuvo grandes beneficios económicos a través de la compra-venta e intermediación con obras del patrimonio histórico español, en un momento en que ya había una cierta conciencia moral, y por ende legislativa, de que aquello no era una actividad que se debía exhibir con orgullo de gran empresario; de ahí sus “tapaderas” y sus astucias al instituir lo que hoy llamaríamos “sociedades pantallas”. Estas tapaderas fueron, en parte la Sociedad Española de Amigos del Arte y en parte sus museos. Alcanzó grandes cotas de poder -de hecho está presente

44 Cossío, M.B. y Cossío Jiménez, N. op. cit. 342, nº 27.

45 Redondo Cuesta, J. “La “otra” colección pictórica del Museo del Greco” en *Tesoros Ocultos, fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, Madrid, MCU, 2007. Aunque para Cossío era obra del griego (Carta de 19 de febrero de 1935, Archivo Vega Inclán, Museo Romántico)

46 Menéndez, M^a L. op.cit. p. 479.

en todas las instituciones que gestiona el patrimonio en el primer tercio del siglo XX- y se valió de ese poder [fig. 10] para su ascenso social y para sus “empresas culturales”; y el término “empresas culturales” es muy acertado en este caso, ya que cumplían un doble objetivo para su creador: le daban la pátina de honorabilidad y prestigio, siempre asido a las faldas del poder (monárquico o primoriverista), necesaria para sus transacciones de obras. Fue el proyecto del Museo del Greco el que le catapultó y creo que su funcionamiento es muy ilustrativo de mi opinión: Vega Inclán costeó la compra del solar y su rehabilitación; para ello vendió grandes lienzos y pagó las restauraciones de los grecos. Pero ni un solo cuadro del Greco era propiedad del marqués, ya que todos provenían del museo provincial; la única excepción la constituye *Las lágrimas de San Pedro*, y eso porque no lo pudo vender a pesar de sus intentos. Donó el museo al estado en 1910, pero en realidad sólo estaba cediendo una parte pequeña del recinto, ya que todo el edificio de la casa, los enormes jardines y las cuevas arqueológicas, no pasaron al estado hasta su fallecimiento en 1942. Durante toda su vida conservó esta parte de la propiedad para su uso público-privado; en sus paredes colgaban las obras de arte que luego vendía, atendía a visitantes ilustres, eruditos, investigadores, jefes de estado, reyes... y de sus contactos salían sus negocios. El complejo de la casa-museo fue su trampolín y su centro de poder y, a pesar de las inversiones del marqués, la institución siempre fue mantenida con una asignación de dinero público desde su creación. No lo olvidemos: dinero público para un edificio semipúblico que obtenía ingresos con la venta de entradas. El primer negocio cultural de este país.

RECUPERAR LA ESENCIA. EL CORRAL DE COMEDIAS Y ALMAGRO¹

ESTHER ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR
Universidad de Castilla-La Mancha

En 1988 el periodista y viajero holandés CeesNooteboom recorrió La Mancha tras las huellas de El Quijote, la visita a la ciudad encajera quedó reflejada en el relato de su periplo español:

Esa noche paramos en Almagro, una de esas maravillas españolas de las que nunca han oído hablar los visitantes de Benidorm. Tranquila, blanca, misteriosa, un recuerdo de la desaparecida grandeza. Aquí la Plaza Mayor es rectangular, una gran habitación con galerías de cristal como paredes. Aquí construyeron su palacio renacentista los Fugger, los banqueros sabios de Carlos V con conexiones comerciales con todas las partes del imperio mundial español. Dormimos en el monasterio de Santa Catalina, que han convertido ahora en parador, construido alrededor de un antiguo claustro. Aquí la imaginación no necesita hacer nada, te introduces sin darte cuenta en la Antigüedad ².

1 Esta investigación se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación: Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas, (HUM2007-62699) y Restauración monumental y desarrollismo en España 1958-1975, (HAR2011-23918), financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad; junto al proyecto Protección y restauración del patrimonio monumental durante el franquismo en Castilla-La Mancha, POII-2014-013-P. Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Fondos Feder.

2 NOOTEBOOM, C., *El desvío a Santiago*, Madrid, Siruela, 1993, p.101.

El conjunto histórico-artístico de Almagro, que vemos en la actualidad, es buena medida fruto de las intervenciones realizadas durante el franquismo en el periodo comprendido entre 1956-1975 por las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Arquitectura. El caso de esta población es especialmente relevante debido a que el proceso se desarrolló a partir del “descubrimiento” del Corral de comedias; por lo cual una parte significativa de la localidad se instrumentalizó para crear una escenografía acorde, se llevaron a cabo reпрistinaciones de edificios y elementos, ordenación de espacios, traslados de portadas..., y así recuperar como indicaba el arquitecto Víctor Caballero Ungría ese “hito importante de la ruta cervantina, ciudad de los encajes, cabeza de la Orden y campo de Calatrava”³.

Las intervenciones se iniciaron con la restauración del Corral de comedias, hito primordial de la población desde este momento, para continuar después con el plan de ordenación de la Plaza del Ayuntamiento, que afectó notablemente a la sede municipal y el conjunto de fachadas que la singularizan. Con posterioridad se ampliaron los trabajos a otros elementos de la localidad: iglesias, ermitas, conventos, palacios, con una evidente intencionalidad⁴ y una propuesta de fuerte carácter histórico-turística⁵, circunstancia que podemos poner en relación con las actuaciones que se realizaron en un importante número de núcleos en España⁶, seleccionados para consolidar un discurso nacional, en el que se entremezclaron concepciones históricas, artísticas, pintorescas y paisajísticas.

3 Archivo General de la Administración (en adelante: AGA). *Proyecto de restauración de edificios en el recinto monumental de Almagro*. 1971. (03) 115. Caja 26/00316.

4 En la Primera Asamblea Provincial de Turismo se definieron cuatro rutas turísticas por la provincia de Ciudad Real; Almagro se integró en dos de ellas: ruta del Campo de Calatrava y ruta de Ruidera. *Ciudad Real. España en paz*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1964, p.95.

5 La creación del Ministerio de Información y Turismo - Decreto de 15 febrero 1952. *B.O.E.* 24 febrero 1952 y la redacción de un Plan Nacional de Turismo (1955) supuso la disposición a nivel nacional de unos mecanismos que lograron que este ámbito fuera uno más en la búsqueda del desarrollo del país.

6 En los últimos años se han dado a conocer diferentes trabajos en esta línea: PARDO FERNÁNDEZ, M^a A. “El arquitecto José Menéndez-Pidal y sus criterios de restauración monumental sobre los conjuntos históricos artísticos”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 25, 2, 2013, pp. 811-827; PARDO FERNÁNDEZ, M^a A “La “ambientación” de la ciudad histórica. Restauración monumental y urbana en los años sesenta”, ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, M^a P (eds.). *Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, pp. 341-346; GARCÍA CUETOS, M^a P. “La Imperial Tarraco. Restauración de los testimonios de La Tarragona romana bajo El franquismo”, *De-Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de León*, nº 13, León, 2014, pp. 261-284.



FIGURA 1a
Corral de comedias recién “descubierto”.
Escena. Colección particular



FIGURA 1b
Corral de comedias recién “descubierto”.
Corredores. Colección particular

Corral de comedias

A principios de la década de los cincuenta del siglo XX de forma fortuita se produjo la caída de unas yeserías que dejaron al descubierto una estructura identificada como parte del Corral de comedias. Era un espacio que se correspondía con el patio del mesón, que era conocido como “de las comedias”, situado en uno de los lados de la plaza mayor. Se halló así el Corral de la población construido en 1628 por Leonardo de Oviedo⁷. Desde el primer momento se pudo constatar que su estado de conservación era magnífico [figs. 1a y 2b] y el ayuntamiento se mostró interesado en la adquisición del inmueble, para lo que fue necesario conseguir ayudas del Gobierno civil y de la Diputación Provincial. Se procedió a realizar las primeras intervenciones para recuperarlo y ponerlo en uso. El 29 de mayo de 1954 fue la primera representación, coincidiendo con unas Jornadas literarias⁸, tras la que vendrían durante nuestro período dos fases de restauración: la primera llevada a cabo, entre los años 1956-1962, por José Manuel González Valcárcel, arquitecto de zona de la Dirección General de Bellas Artes⁹; la segunda se desarrolló de la

7 GARCÍA DE LEÓN ÁLVAREZ, C., “El Corral de Comedias de Almagro. 1628”, PELÁEZ MARTÍN, A. (coord.), *El Corral de las Comedias y la Villa de Almagro*, Madrid, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2002, pp.115-175.

8 MARTÍNEZ DEL VAL, J.M., “Jornadas literarias. En Almagro, resucita el teatro clásico español”, *Lanza*, 31 mayo 1954, p.2.

9 AGA (03) 115 26/00268, *Proyecto de obras de restauración en el Corral de comedias de Almagro*, 1956; AGA (03) 115 26/00156, *Proyecto de obras de conservación en el Corral de comedias de Almagro*, 1958; AGA (03) 115 26/00247, *Proyecto de obras de restauración en el Corral de comedias de Almagro*, 1962.

mano del sucesor de González Valcárcel, Víctor Caballero Ungría, entre los años 1971 y 1973¹⁰.

El interés por el hallazgo y su importancia determinaron su protección con la declaración de Monumento histórico artístico el 4 de marzo de 1955.

Esta totalmente completo hasta el punto de coincidir con las descripciones conocidas de los más notables <Corrales> madrileños, y edificado en su totalidad para la representación de piezas teatrales. Por adaptarse su programa al Reglamento e instrucciones dictados para espectáculo hacia mil quinientos ochenta y cuatro, hace pensar que se edificó inmediatamente después¹¹.

Debemos de destacar que en la propia declaración se pone en valor el estado de conservación “Un estudio del inmueble permitió comprobar la existencia de todos los elementos fundamentales del <Corral>, lográndose con ello un perfecto conocimiento de esta clase de locales en la época de su máximo esplendor”¹².

Las actuaciones de la Dirección General de Bellas Artes dependiente del Ministerio de Educación y Cultura fueron encaminadas en sus sucesivos proyectos a resolver problemas estructurales para el uso por los espectadores: “Consistirán principalmente, en la consolidación de una pequeña zona del forjado del piso, en la galería lateral con viguería de madera y bovedilla el solado correspondiente y el aplomado y consolidación de unos pies derechos, con sus correspondientes zapatas y carreras, ya que por la constante celebración de funciones en este Teatro, y las consiguiente aglomeraciones, pudiera peligrar esta zona y sufrir desperfectos y daños”¹³ [fig. 3], así como “Restauración y la consolidación del escenario y galerías para lo que será preciso dismantelar las cubiertas y rehacerlas de nuevo, así como el aplomado y saneado de la estructura de madera, tanto en carreras, zapatas, pies derechos, etc. como en los forjados de piso...”¹⁴.

10 AGA (03) 115 26/00316, *Proyecto de obras de restauración en el Corral de comedias de Almagro*, 1971; AGA (03) 115 26/00028, *Proyecto de obras de restauración en el Corral de comedias de Almagro*, 1972. Los proyectos fueron presentados en la exposición sobre las intervenciones llevadas a cabo por el Ministerio de Educación y Ciencia, “Patrimonio monumental de España” realizada en 1975 que se acompañó con un catálogo. MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, *Patrimonio monumental de España. Exposición sobre su conservación u revitalización*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p.94.

11 BOE, 14 marzo 1955.

12 *Ibidem*.

13 AGA (03) 115 26/00268. Memoria. *Proyecto de obras de restauración en el Corral de comedias de Almagro*, 1956.

14 *Ibidem*.



FIGURA 2
Corral de comedias en la actualidad

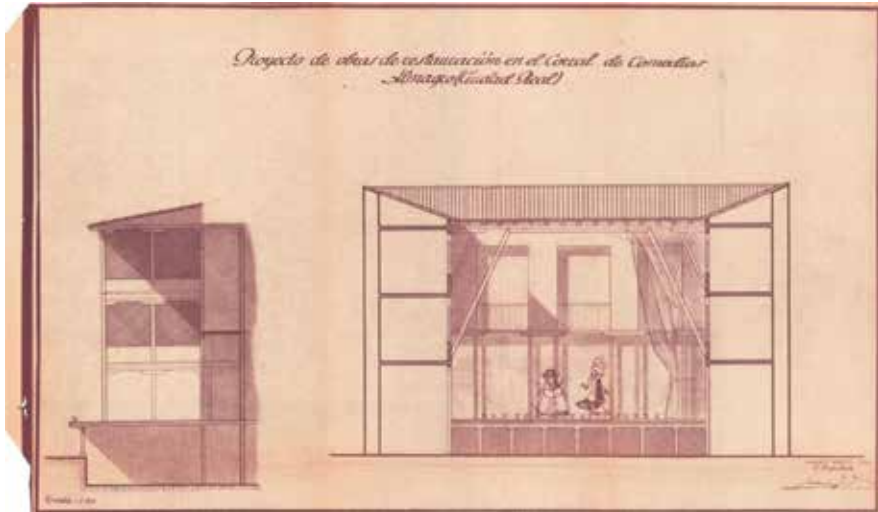


FIGURA 3
Proyecto de restauración del Corral de comedias de Almagro. Sección. AGA

Después debido a la utilización como espacio escénico y público se hizo necesaria la realización de aseos que plantearon algunas modificaciones resueltas con criterios estilísticos "...se procurarán realizar de modo que no mermen ni desentonen el carácter del edificio [...] a fin de conseguir una perfecta entonación con la obra primitiva"¹⁵. Lo mismo que estancias auxiliares para las necesidades de un espacio teatral en el siglo XX: "...enlazando debidamente la zona de camerinos con las plantas de la escena [...] se consolidarán las vigas y jabalcones de la embocadura de la escena, respetando las piezas antiguas, reforzando y colgando de modo no visible los antiguos maderos para una mejor entonación con la obra antigua"¹⁶.

A principios de la década de los setenta se emprendió el arreglo de las cubiertas y solados, éstas tenían importantes problemáticas que podían afectar a las condiciones de seguridad durante las representaciones¹⁷.

Podemos decir que el proceso de acomodación del Corral quedó fijado en esos veinte años bajo los criterios imperantes tanto en la parte funcional como en la estética [fig.2]. Desde el punto de vista de la restauración no fue especialmente agresiva, aunque quedan lejos las propuestas de investigación previa, estudio arqueológico, etc., que por otra parte no aparecían de forma habitual en la praxis de González Valcárcel. Durante esos años se utilizó el espacio sin una regularidad, pero con indudable protagonismo. Hubo que esperar a 1978 para el inicio del Festival de teatro clásico con una periodicidad anual.

Plaza del ayuntamiento

En paralelo con las primeras restauraciones del Corral se consideró necesario proceder a intervenir en la Plaza [fig.4], antesala del recién descubierto espacio. En este caso los sucesivos proyectos¹⁸, entre el 1955 y 1968, se llevaron a cabo por la

15 AGA (03) 115 26/00156. Memoria. *Proyecto de obras de conservación en el Corral de comedias de Almagro*, 1958.

16 AGA (03) 115 26/00247. Memoria. *Proyecto de obras de restauración en el Corral de comedias de Almagro*, 1962.

17 AGA (03) 115 26/00316, *Proyecto de obras de restauración en el Corral de comedias de Almagro*, 1971; AGA (03) 115 26/00028, *Proyecto de obras de restauración en el Corral de comedias de Almagro*, 1972.

18 AGA (04) 117 51/11647, *Ordenación Plaza Ayuntamiento Almagro*, 1955. AGA (04) 117 51/12017, *Proyecto ordenación de la Plaza del Ayuntamiento 1ª fase*, 1958; *Proyecto ordenación de la Plaza del Ayuntamiento*, 1959; *Proyecto ordenación de la Plaza del Ayuntamiento. Restauración de soportales y pavimentación de calzadas*, 1960; *Proyecto ordenación de la Plaza del Ayuntamiento. Restauración desoportales y pavimentación de calzadas*, 1961; *Proyecto de soportales y restauración de la casa adosada al ayuntamiento*, 1962; *Proyecto terminación de soportales y pavimentación de aceras y calzadas en la zona del parque*, 1963; *Proyecto de restauraciones y limpieza de fachadas en la plaza del ayuntamiento*, 1965; *Proyecto renovación de estructuras leñosas en la plaza mayor*, 1967; AGA (04) 117 51/11645, *Renovación de estructuras leñosas de la Plaza Mayor*, 1968.

Dirección General de Arquitectura, Ordenación de ciudades artísticas¹⁹ dependiente del Ministerio de la Vivienda. Se quiso poner en valor su singularidad,

...es de verdadero interés artístico por la arquitectura de los edificios que la circundan lo cual impresiona por su carácter exótico importada de países marítimos del Norte de Europa. Esta muestra arquitectónica en el corazón de la Mancha, sin analogía ni precedente en el resto de la Región, causa una gran sorpresa al que la visita por primera vez²⁰.

Una errónea percepción de la plaza, que se ha mantenido durante décadas, debido en buena medida a la propuesta llevada a cabo por la Dirección General al frente de la que se situaba Francisco Pons Sorolla; arquitecto que definió sus obras por el fuerte carácter recreador²¹. La ordenación se afrontó en diferentes proyectos que se sucedieron de forma escalonada, con ellos se modificó la zona del ayuntamiento, los jardines que se situaban enfrente, las fachadas, soportales, maderamen, diseño de mobiliario urbano, enlosados...

Las transformaciones más necesarias según Pons Sorolla y sus ideas de unidad estilística para el espacio surgieron por "...dos problemas de composición que surgen como primordiales al contemplar la plaza; la mala organización del fondo constituido por el propio Ayuntamiento descentrado y acompañado de casas inarmónicas (sic) con él y el enorme desarrollo en longitud de la plaza, empalmado con su ensanchamiento ocupado por un parque poco feliz"²² [fig.5]. El edificio municipal se intervino de forma notable, se decidió conservar las dos plantas bajas restaurando su fachada, se eliminó la tercera y el "desagradable" torreón que "destrozan la escala del conjunto y acusa el descentramiento"²³. Por su parte las casas

19 En 1950 se creó en la Dirección General de Arquitectura la Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional, entre 1953-1985 estuvo al frente Francisco Pons-Sorolla. En 1953 realizó el Plan de ordenación de Ciudades de Interés Artístico Nacional.

20 AGA (04) 117 51/11647, *Proyecto de ordenación de la plaza del Ayuntamiento. Almagro*, 1955.

21 CASTRO FERNÁNDEZ, B., *Francisco Pons Sorolla: arquitectura y restauración en Compostela (1945-1985)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela-Consortio de Santiago de Compostela, 2013; CASTRO FERNÁNDEZ, B., "El embellecimiento del conjunto monumental de Pontevedra durante el franquismo", *AGALI Journal*, nº 3, 2013, pp. 9-25 y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. y CASTRO FERNÁNDEZ, B., "Patrimonio monumental y turismo. La ordenación de conjuntos monumentales en Aragón: el caso de Sos del rey Católico (Zaragoza)", *e-rph*, nº 13, diciembre de 2013, <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero13/intervencion/estudios2/articulo.php>

22 AGA (04) 117 51/12017, Memoria. *Proyecto ordenación de la Plaza del Ayuntamiento 1ª fase*, 1958.

23 *Ibidem*.



FIGURA 4
Plaza del ayuntamiento antes de la intervención. AGA

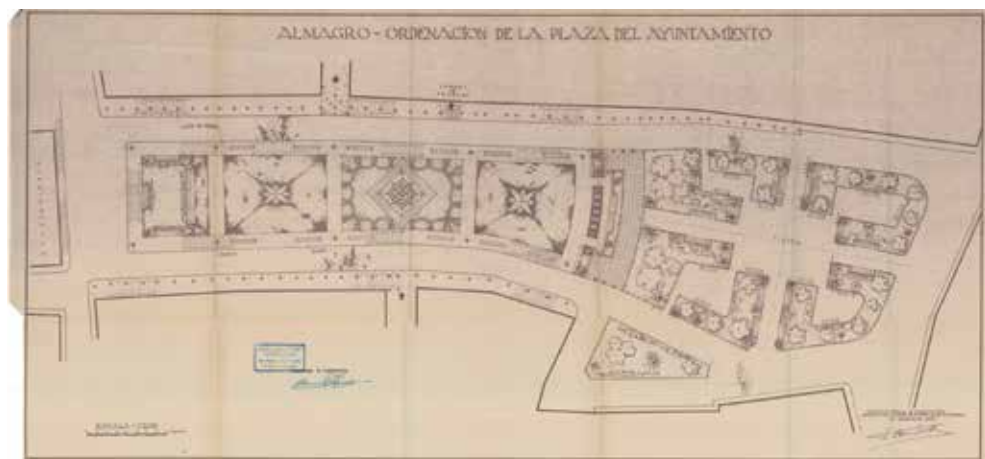


FIGURA 5
Ordenación de la Plaza del ayuntamiento, jardines y solados. AGA

que lo flanqueaban se ajustaron a la nueva imagen del ayuntamiento, especialmente la que configuraba el ángulo, a la que se le practicó un soportal en esquina y se trasladó a ella una portada de otra casa de la ciudad²⁴ [fig.6].

La extremada longitud e irregularidad del otro extremo de la plaza se disminuyó mediante "...un corte en dos zonas claramente diferenciadas separadas por una pantalla de arbolado"²⁵ [fig.7], así como con "...el tratamiento del pavimento del paseo central, que se ensancha, mediante cortes transversales enmarcando superficies de morrillo formando dibujos, cuyos ejes se estudian en relación con los accesos y perspectiva desde los soportales"²⁶ [fig.5].

Finalmente, la transformación se completó con la actuación en los laterales de la plaza con la regularización de fachadas, vanos, elementos, color... "Es imprescindible el descubrimiento de las fachadas interiores de soportales hoy recubiertas por decoraciones de comercios y enmascaradas su estructura noble de pilares y zapatas de sillería con dinteles de madera. Ello dará lugar a reposición de soleras y piezas destruidas y nuevas carpinterías de huecos.

Demolición de cielo raso de soportales dejando al descubierto su estructura con bovedillas de yeso una vez restaurada.

Reposición de basas rozadas y columnas que lo requieran"²⁷ [fig.8].

Este proceso se llevó a cabo desde la iniciativa pública para poderlo controlar

En su Plaza Mayor ha gastado esta Dirección General, desde 1958 a la actualidad, 4.731.784, 75 pesetas. La Plaza está completamente terminada y ahora se está haciendo un repaso ligero de pintura en las casas de madera, por cierto que con viva intromisión del Ayuntamiento y autoridades locales que quieren imponer su criterio sobre lo que allí debe hacerse²⁸.

Y presentó a partir de este momento una estructura armónica, que no fue en algunos casos bien aceptada por las habitantes de la misma debido a las limitaciones que se les impusieron, especialmente a los locales comerciales [fig.9].

La intervención "recreadora" de la Dirección General de Arquitectura a través de la Sección de la Ciudades de interés artístico fue una de las constantes del citado

24 Se conserva la documentación de todo el proceso de selección, ofertas económicas y adquisición. AGA (04) 117 51/11645.

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 AGA (04) 117 51/12017. Memoria. *Proyecto ordenación de la Plaza del Ayuntamiento. Restauración desoportales y pavimentación de calzadas*,1961.

28 *Informe del Arquitecto Jefe de Ciudades de Interés Artístico* - Pons Sorolla - al Director General de la Vivienda sobre las Peticiones del Gobernador civil de Ciudad Real. 7 de febrero 1967. AGA (04) 117 51/11645.



FIGURA 6
Casa de la esquina de la Plaza del ayuntamiento con la calle Feria en proceso de intervención. AGA



FIGURA 7
Vista del proyecto de jardín frente al ayuntamiento. AGA

organismo²⁹, y se configuró como una de las vertientes de la restauración en España durante el franquismo³⁰.

El conjunto monumental

En relación directa con la recuperación del Corral y la Plaza mayor antesala de este, las Direcciones de Bellas Artes y Arquitectura iniciaron otros proyectos en la población. Se desarrolló de esta manera una ampliación conceptual de lo patrimonial³¹, habitual a mediados del siglo XX, que va de la visión decimonónica del monumento al conjunto y que en el caso de Almagro supondrá finalmente su declaración como Conjunto histórico-artístico el 13 de julio de 1972³².

La primera mención histórica de la ciudad es de 1273, en que Alfonso X el Sabio convoca y celebra en ella Cortes y desde esta fecha hasta 1485, en que las Ordenes Militares quedaron definitivamente incorporadas a la Corona Española, Almagro sede de los Grandes Maestros Calatravos adquiere casi los caracteres de Corte independiente, se levantan numerosas mansiones señoriales, goza de múltiples privilegios y se celebran en ella importantes ferias.

Almagro conserva hoy, de un pasado glorioso, monumentos de notable importancia y de gran belleza [...] Pedro Muñiz de Godoy, reparó las antiguas puertas de la ciudad y estableció sus famosas ferias, levantando para comodidad de su celebración su Plaza Mayor; soportalada con airoas columnas pétreas, joya de la ciudad y de toda la Mancha.

29 ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E., “Patrimonio artístico de la Orden de San Juan de Jerusalén en España”, en RINCÓN GARCÍA, W., IZQUIERDO SALAMANCA, M., PASCUAL CHENEL, A., *La restauración del patrimonio monumental de los Hospitalarios durante el franquismo en Alcázar de San Juan (Ciudad Real)*, Madrid, Aneto, 2012, pp.43-56.

30 El debate entre continuidad y ruptura de las teorías de restauración de época republicana en la España franquista se está desarrollando en las investigaciones de las profesoras: GARCÍA CUETOS, M^a P., “La labor del arquitecto Alejandro Ferrant Vázquez en Cataluña durante el primer franquismo” en GARCÍA CUETOS, M^a P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E., HERNÁNDEZ MARTÍNEZ A. (coords.), *Restaurando la memoria. España e Italia durante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón, Trea, 2010, pp. 67-92 y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Algunas reflexiones en torno a la restauración monumental en la España de posguerra: rupturas y continuidades” en GARCÍA CUETOS, M^a P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E., HERNÁNDEZ MARTÍNEZ A. (coords.), *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Madrid, ABADA, 2012, pp. 97-132.

31 CASTILLO RUIZ, J., “Las instrucciones para la defensa de los conjuntos histórico-artísticos: el inicio de la moderna protección de la ciudad histórica en nuestro país”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 27, 1996, pp. 241-254.

32 BOE, 1 agosto 1972.

Como ejemplo de arquitectura civil citaremos las casas del Conde de Valdeparaiso, con hermosa portada: la del Marqués de Torremegía y la de Rosales, con balcón coronado por frontón partido, que culmina en escudo nobiliario sobre la puerta central [...]

Junto a las grandes casas señoriales surgieron conventos de las más importantes órdenes religiosas:

El de la Asunción (o Calatrava) del siglo XVI, el colegio de San Ignacio: el del Santísimo Sacramento (San Agustín); el convento de la Encarnación y tantos otros que dieron esplendor a la ciudad³³.

El Consejo de Europa convocó en 1963 una conferencia para la salvaguardia y la puesta en valor de los sitios y de los conjuntos histórico-artísticos, se planteó que el monumento tiene razón de ser en su paisaje urbano o natural, así como con el resto de las artes. Se presentó un informe por Ludwig Weissel 10 de mayo de 1963³⁴, en el que se recogía las diferentes recomendaciones, directivas, acciones y la necesidad de establecer políticas comunes bajo un programa muy amplio de elementos a tener en cuenta. Tras múltiples reuniones, se acordó la necesidad de redactar el *Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo* (IPCE).

España se sumó al proyecto a través de la Dirección General de Bellas Artes, inicialmente publicó³⁵ unas sucintas instrucciones entre las que debemos destacar las condiciones de uso, volumen, estilo, que definieron en buena medida todos los proyectos de la época. Se especificaron circunstancias como “5. Teniendo en cuenta que la vida económica de estos Conjuntos, debe orientarse exclusivamente hacia la industria turística, se fomentarán, en cambio los talleres de artesanía, especialmente los de artesanía artística, los de mercado turístico y los de tradición típica”³⁶ o “6. La altura máxima de las edificaciones, será la dominante en la calle o plaza, con un máximo de 10 m. medidos desde la rasante de la calle en el centro de la línea de la fachada, hasta la parte superior de la cornisa terminal. Sobre esta cornisa podrán construirse las cubiertas, que tendrán la pendiente normal en la región, chimeneas,

33 AGA (03) 115 26/00316, *Proyecto de restauración de edificios en el recinto monumental de Almagro (Ciudad Real)*, 1971.

34 Se editó en España. SERVICIO DE DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL, *Informe del Consejo de Europa sobre la defensa y puesta en valor de los sitios y de los conjuntos histórico-artísticos*, Informe Weiss, Madrid, Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes. Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, 1965.

35 SERVICIO DE DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL, *Instrucciones para la defensa de los conjunto histórico-artísticos. Poblaciones de carácter histórico-Pintoresco*, Madrid: Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes. Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, 1965.

36 *Ibidem*. p.5.



FIGURA 8

Lateral de la plaza en proceso de intervención. AGA



FIGURA 9

Plaza mayor en la actualidad

etc...y sólo en los casos excepcionales en los que no se perjudique la unidad del conjunto urbano, un cuerpo alto en forma de torre³⁷ y “7. a - *Condición general*. La edificación se ajustará al estilo general tradicional de la población o región, no hallándose esta condición en contradicción con la aplicación de las tendencias y normas actuales de la Arquitectura. En ningún caso se podrán utilizar elementos o formas constructivas propias de otra región³⁸.”

Las instrucciones se acompañaron de un apéndice en que aparecía la convocatoria de *Premios de embellecimiento y conservación del Patrimonio Histórico-artístico local*, que tuvieron un desenvolvimiento interesante en la intervención de algunos conjuntos; asimismo aparecía un listado con “carácter provisional y perfectible³⁹ de ciudades con interés histórico-artístico o pintoresco. En la provincia de Ciudad Real aparecen seis⁴⁰: Almagro, Socuellamos, Tomelloso, Tisteafuera (sic.), Torrenueva y Carrión de Calatrava. Los elegidos son a día de hoy, excepto nuestro caso, sorprendentes y aún lo son más cuando se indica que los cuatro primeros tienen iniciado un proceso de incoación de expediente de declaración como conjuntos histórico-artísticos o parajes pintorescos.

En 1967 se dio a conocer el primer inventario de los conjuntos histórico-artísticos y sitios mixtos urbanos-rurales registrados hasta ese momento en España⁴¹. En el caso de la provincia de Ciudad Real no aparece ningún conjunto histórico artístico

37 *Ibidem*.

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*. p.15.

40 *Ibidem*. p.19.

41 DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES, *Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo (IPCE). España. Conjuntos Histórico-Artísticos. Sitios mixtos urbano-rurales*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

de 1er orden y en los de 2º aparecen dieciséis poblaciones, las seis indicadas dos años antes, pero con una serie de correcciones Tirteafuera se asimila con Almodóvar del Campo⁴², y únicamente se mantiene la incoación para Almagro; además se añaden por diversas razones Alcázar de San Juan⁴³, Argamasilla de Alba⁴⁴, Bolaños de Calatrava⁴⁵, Campo de Criptana⁴⁶, Carrión de Calatrava⁴⁷, Manzanares, Montiel⁴⁸, Santa Cruz de Mudela, Socuéllamos⁴⁹, Tomelloso⁵⁰, Torrenueva, Valdepeñas, Villamanrique, Villanueva de los Infantes⁵¹. Finalmente se indican dos sitios mixtos urbano-rurales: Arenas de San Juan y San Carlos del Valle.

Las categorías que se definieron para Almagro son: zona histórico artística, que debía ser conservada, íntegramente o casi íntegramente, en todo su carácter y estilo; respecto a la protección legal en ese momento estaba en fase de incoación de expediente de declaración de conjunto histórico-artístico; en los valores históricos-artísticos se señalaban edificios civiles de interés, iglesias, edificios conventuales, calles y plazas de interés especial; finalmente se destacaba como complementario el Corral de comedias⁵².

Las restauraciones del Corral y la Plaza mayor no fueron las únicas que se llevaron a cabo en la población en estas décadas, era evidente el interés como se ha indicado por otras localizaciones: San Blas, San Agustín, Convento de la Asunción, Casa del Prior, Palacio de los Fúcares, Pósito... y se fue actuando sobre ellas por diferentes instituciones. Las problemáticas que presentaban eran en buena medida la conjunción del paso de los años con actuaciones de conservación incorrectas o edificaciones que se empezaban a poner en valor con las nuevas circunstancias de la ciudad. No pretendemos hacer un estudio pormenorizado de cada una de ellas, por lo cual hemos seleccionado aquellas que consideramos pueden aportar elementos singulares a la transformación de la población en lo que hoy vemos.

Cronológicamente la primera actuación fue la realizada en la *iglesia del Salvador*⁵³ -Ermita de San Blas- [fig.10]. Interesante construcción vinculada a la Familia

42 Pedro Recio de Tirteafuera.

43 Orden de San Juan.

44 Cervantes.

45 Orden de Calatrava.

46 Molinos de viento.

47 Orden de Calatrava.

48 Pedro el Cruel.

49 Cervantes.

50 Cervantes.

51 Plaza mayor.

52 *Ibidem*, p. 42.

53 AGA (04) 117 51/12018, *Proyecto de obra de reparación en la iglesia del Salvador antes de San Blas en Almagro (Ciudad Real)*. 1961.

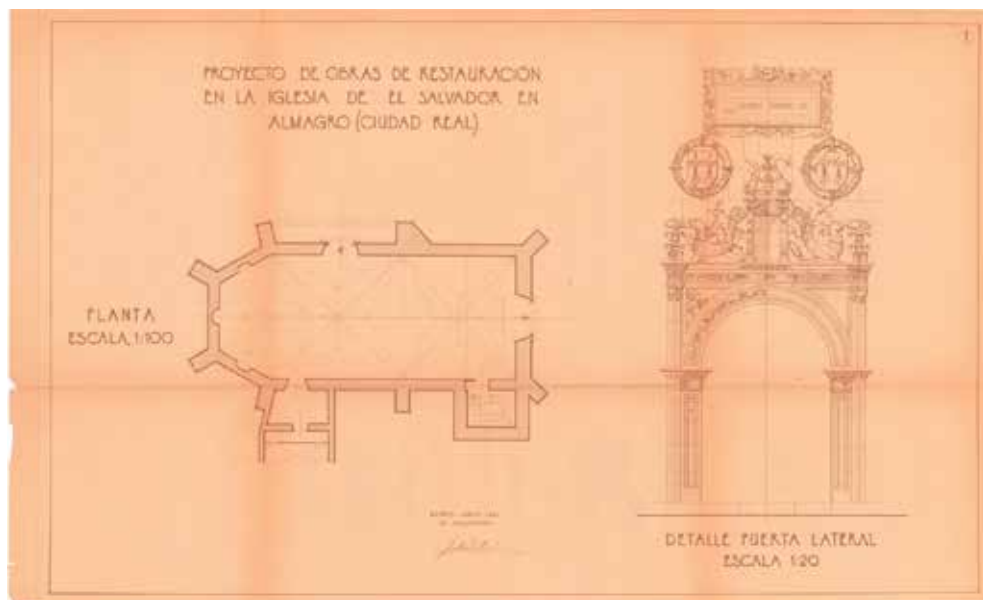


FIGURA 10
Planta y alzado de la portada de iglesia del Salvador -Ermita de San Blas-. AGA



FIGURA 11
Portada lateral de la iglesia del Salvador - Ermita de San Blas. AGA

Fugger⁵⁴, banqueros alemanes de Carlos V, instalados en la población por haber obtenido el arrendamiento de las minas de mercurio de Almadén tan vitales para la minería de la plata en Hispanoamérica. Fueron importantísimos para la población pues con ellos se instalaron una serie de familias que construyeron sus casas-palacio y la ennoblecieron de forma significativa.

Siendo deseo de los descendientes de su fundador restaurar de modo adecuado el templo, el presente Proyecto comprende las obras precisas para dicha restauración. Las obras más importantes afectan al interior de la Iglesia, cuyas solerías están destruidas o reparadas con tendidos de cemento. Los paramentos verticales muy repintados y con desconchados en sus guardacielos, se picarán, enluciendo nuevamente con yeso y arena para que vuelvan a tener la calidad y entonación de la obra primitiva. Las bóvedas se restaurarán dejando vistas las canterías, acuñando y repasando las dovelas o piezas en mal estado, como igualmente las plementerías. [...] La torre en muy mal estado se proyecta repararla, ya que el cuerpo de remate con las fábricas agrietadas y descompuestas amenaza ruina. Para ello, será preciso demoler las zonas ruinosas reconstruyéndolas desde el arranque de los arcos y cornisas, en esta obra se empleará ladrillo de análogas características para lograr una perfecta entonación con la obra antigua⁵⁵.

Es un proyecto que muestra de forma ejemplar la complejidad de las actuaciones de restauración durante el período franquista, se lleva cabo por la Dirección general de Arquitectura⁵⁶ bajo proyecto de José Manuel González Valcárcel, arquitecto de zona de la Dirección general de Bellas Artes⁵⁷, con un presupuesto notable -480.446,87 pesetas- por petición de los descendientes que no queda claro en la documentación su aportación más allá de la adecuación de una edificación icónica de la población.

Las actuaciones realizadas fueron tanto de conservación, arreglo de cubiertas, canalizaciones de agua, electricidad, pintura, solados... etc., como de restauración, se intervino con especial interés en la recuperación de la torre y las dos portadas. Una década después fue necesaria una intervención de urgencia en la portada lateral⁵⁸, el proyecto lo llevó a cabo Víctor Caballero Ungría. Se trataba de consolidarla, así como realizar una "... limpieza, rejuntado y engrapado de la sillería,

54 Castellanzados como *Fúcares*.

55 *Ibidem*.

56 Ministerio de la Vivienda.

57 Ministerio de Educación y Ciencia.

58 AGA (03) 115 26/01184, *Proyecto de obras urgentes en la iglesia de San Blas*, 1972.

restauración de algunas piezas partidas, pegándolas con mastic y tratamiento de la piedra en estado de descomposición”⁵⁹ [fig.11]. Es una más de las edificaciones que en Almagro ha evolucionado en sus usos, entre los que no podemos olvidar su utilización como espacio cultural y escénico.

En la misma situación dual que el Salvador nos encontramos la intervención en el *Claustro del convento de los Dominicos*⁶⁰, proyecto de González Valcárcel realizado por la Dirección General de Arquitectura. El edificio del Convento de la Asunción de Calatrava se encuentra situado fuera de ronda, como los de Santa Catalina⁶¹ o el Convento de Santo Domingo⁶². Era sin duda una de las edificaciones más notables de la población; la Comisión provincial de monumentos del siglo XIX la consideró una de las más significativas de la provincia e hizo grandes esfuerzos por conservarla, incluso en 1854 inició el expediente para declararla Monumento nacional, proceso que no culminó, finalmente lo fue el 3 de junio de 1931⁶³, convirtiéndose en el primer edificio con esa protección de la población.

Se construyó en el segundo cuarto del siglo XVI por el Comendador Mayor de la Orden de Calatrava, Don Gutierre de Padilla.

El Claustro, enriquecido en el siglo XVI, es un bello ejemplar de arte plateresco, quizás el de mayor finura de la región. Su planta es cuadrada con doble arquería, columnas jónicas y arcos de medio punto en la planta inferior; y ligeramente rebajados los del piso alto.

Los ingresos al templo y las puertas de acceso a la escalera y zaguán tienen unas ricas portadas del mismo estilo y época⁶⁴.

El mal estado de las cubiertas produjo el desplome de algunas de las arquerías de la zona alta, lo que obligó a apuntalar y cimbrar un buen número de ellas para poder abordar el proceso [fig.12a]. Junto con el arreglo de las cubiertas se decidió resolver otras problemáticas del conjunto, como la recuperación de zonas de cantería “La piedra caliza, muy heladiza, también está en parte de la cornisa saltada

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Corresponde al antiguo Convento de la Asunción Calatrava ocupado por monjas de Orden de Calatrava hasta principios del siglo XIX. A principios del siglo XX se instalaron en él los dominicos que no pudieron volver a su anterior emplazamiento.

⁶¹ Actual Parador de Turismo

⁶² Sede de la Universidad del Rosario correspondiente a los dominicos. En la actualidad únicamente queda la caja de muros y torre de su iglesia, ha sido rehabilitada en los últimos años como espacio escénico para los Festivales de Teatro clásico.

⁶³ BOE. 4 junio 1931.

⁶⁴ AGA (04) 117 51/12018 *Proyecto de consolidación y reparación del Claustro del Convento de los RR.PP. Dominicos de Nuestra señora de Gracia. En Almagro (Ciudad Real). 1967.*

y descompuesta, siendo preciso reparar gran parte de la misma [...] La barandilla de barrotes platerescos, está suelta, en su mayor parte...”⁶⁵, resuelto con un criterio diferente a los empleados de forma habitual por el arquitecto y en la población, indicaba “...restaurandolas zonas perdidas o mutiladas, aunque solamente se restaurarán los perfiles lineales, a fin de conocer totalmente las piezas antiguas de las restantes. Como además la profundidad no es muy grande y solamente el peligro es debido al desplomo de los cuerpos de la arquería, al perder el atirantado de cubiertas y forjados apenas se notará esta restauración, ya que se utilizarán al máximo los elementos antiguos”⁶⁶. En estas afirmaciones nos encontramos la aparición de criterios que se habían manejado en la restauración en España por la escuela Conservadora en la década de los treinta del siglo XX y que no eran manejados habitualmente por González Valcárcel autor del proyecto, la dirección de obra fue llevada a cabo por Víctor Caballero Ungría. Al ser Monumento nacional se decidió que las obras debían realizarse por contratación directa por un valor de 1.499.938,09 pesetas [fig.12b].

Durante la restauración el Convento funcionaba como Seminario menor. Con el desarrollo del Festival de Teatro clásico el claustro pasó a convertirse en espacio escénico, esta actividad supuso daños en la fábrica, debido a que se realizaron, en algunos casos, apoyos de elementos para las gradas y tramoyas; finalmente se logró que se dejará de utilizar.

En el conjunto de intervenciones llevadas a cabo en Almagro en estos años se tuvo especial empeño en recuperar el ambiente, la esencia, de sus épocas de esplendor, y en buena medida se consideraban fundamentales las fachadas y especialmente las portadas, de las edificaciones más llamativas, situadas en los itinerarios o cercanas a la Plaza mayor. Entre el 1971-1973 el arquitecto Víctor Caballero Ungría llevó a cabo obras en las portadas de la *Casa del Prior*⁶⁷ [fig.13] y la de la *calle Hormazas n^o8*⁶⁸ [fig.14], así como en la *iglesia de San Agustín*⁶⁹ con especial atención a su puerta de los pies. En los dos primeros casos la actuación fue encaminada a consolidar sus estructuras, movida al fallar la esquina del edificio en el caso de la del Prior, y por problemas en la estructura general por deterioro de algunas de las piezas. En la de la calle Hormazas se procedió a eliminar la cal de los elementos de sillería y la reposición de la carpintería de los vanos.

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*.

67 AGA (03) 115 26/00028, *Proyecto de obras urgentes en la portada de la Casa del Prior*, 1972.

68 Portada que correspondía al Palacio de los Oviedo. AGA (03) 115 26/00316, *Proyecto de restauración de edificios en el recinto monumental de Almagro (Ciudad Real)*, 1971.

69 AGA (03) 115 26/00316, *Proyecto de restauración de edificios en el recinto monumental de Almagro (Ciudad Real)*, 1971.



FIGURA 12a
Obras de restauración claustro Dominicos.
Marzo 1968. AGA



FIGURA 12B
Claustro Dominicos restaurado.
Octubre 1968. AGA



FIGURA 13
Portada de la Casa del Prior. AGA

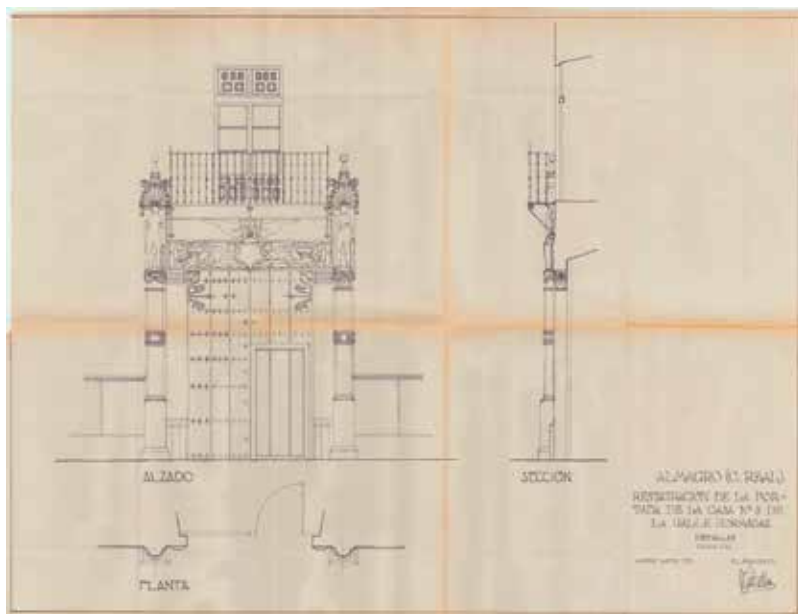


FIGURA 14
Alzado de la portada de la calle Hormazas nº 8. AGA



FIGURA 15
Portada iglesia de San Agustín. AGA

La intervención en los setenta de la iglesia de San Agustín⁷⁰, situada en una esquina de la Plaza mayor junto al ayuntamiento, inició un proceso por el cual se intentó completar la intervención en los edificios icónicos vinculados a ese espacio. En el extremo opuesto se encontraban los Palacios maestres, adquiridos por el municipio en la década de los ochenta y cedidos en 1994, para ser sede del Museo Nacional del Teatro. Desde el principio hubo una clara voluntad de crear espacios museográficos; en la actualidad San Agustín suele acoger exposiciones durante el festival y el resto del año se muestra su interior caracterizado por sus pinturas murales barrocas con un programa iconográfico vinculado a san Agustín, la eucaristía y la Virgen.

El edificio fue segregado de la propiedad de la iglesia durante la desamortización y es hoy día de propiedad municipal, que pretende su restauración para instalar en él un museo regional. Ha sufrido importantes mutilaciones, siendo la más dolorosa la de la portada que decoraba la entrada principal. Afortunadamente se conserva una fotografía que detalla perfectamente como era y los fustes labrados de sus columnas que se han podido localizar en un convento de la ciudad, aprovechados para sostener la techumbre de un patio. Con estos elementos y los restos importantes que quedan embebidos en su sitio es posible la restauración de la portada⁷¹.

La actuación en la portada nos presenta uno de los ejemplos más claros de restauración estilística de todas las intervenciones realizadas en la población [fig.15].

En la población surgió una clara conciencia de que custodiaban un rico patrimonio y se originaron todo tipo de situaciones, en este sentido y como último ejemplo nos gustaría señalar el caso del *Palacio de los Fúcares*⁷², un edificio ofrecido al Ministerio por su propietario.

Como propietario de la casa sita en esta ciudad, en la calle de Arzobispo Cañizares, nº 4, antiguo Palacio de los Fúcar, vería con mucho gusto, que dicha casa fuese adquirida para la instalación en Almagro, de algunos de los servicios dependientes de esa Dirección General.

Por ello, y aun cuando dicha casa-palacio, según valoraciones técnicas, tiene un valor que se eleva a cerca de dos millones de pesetas, en mi afán, de

70 Convento de Santísimo Sacramento. Declarado Bien de interés cultural en un larguísimo proceso que se inició en 1988 y culminó el 11 de octubre de 1993. BOE. 29 octubre 1993.

71 AGA (03) 115 26/00316, *Proyecto de restauración de edificios en el recinto monumental de Almagro (Ciudad Real)*, 1971.

72 Denominación errónea, se corresponde en realidad con el edificio construido para almacenar el mercurio de Almadén. AGA (03) 115 26/00072.

acuerdo con mis hijos, de contribuir de algún modo, a la extensión cultural de Almagro por medio de la instalación de alguno de los servicios de esa Dirección General que V.I. considere más conveniente de acuerdo con las autoridades locales, le ofrezco, en venta, la expresada casa-palacio, en el precio de OCHOCIENTAS CINCUENTA MIL PESETAS⁷³.

Tras diferentes informes el ofrecimiento fue aceptado y se produjo la adquisición por la cantidad pedida "... con destino a la instalación del Centro Nacional de Documentación y Estudio del Teatro Clásico Español de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza en Almagro (Ciudad Real)"⁷⁴. En nuestro período se procedió a la realización de un primer proyecto que muestra la incertidumbre en la propuesta por desconocer su uso final⁷⁵.

La antigua aspiración del pueblo de Almagro de albergar la Escuela Central de Teatro, y las gestiones iniciadas por las autoridades para ubicar su sede en el Palacio de los Fúcares, hacen necesarias una serie de actuaciones previas, destinadas a devolver al Palacio su primitiva dignidad arquitectónica, sin interferir en los espacios internos que, como es lógico, serán en su día objeto de ordenación para su adaptación al nuevo uso. La imprevisibilidad hoy por hoy de tal ordenación, hace muy temeraria la intervención en los interiores, por lo que se ha programado contemplar solamente aquellos aspectos arquitectónicos que en cualquier caso son necesarios para la revitalización del edificio⁷⁶.

El proyecto contempló la eliminación de los balcones de la fachada y de los revocos de las arquerías y el cambio de los parapetos de éstas por otros en madera acordes con la tradición local [figs. 16 y 17]. En líneas generales se puede decir que en este plan no ejecutado se pusieron las bases de lo que finalmente se llevó a cabo, con la eliminación de los balcones y el revestimiento de las arquerías para dejar los ladrillos desnudos, el único cambio fue la introducción de una balaustrada de piedra caliza en línea con los fustes de las columnas.

⁷³ Carta de Leandro Martínez de Andres al Director General de Bellas Artes, 14 de enero de 1970. AGA (03) 005 51/1160.

⁷⁴ *Ibidem*. Acta de afectación y entrega. 14 de octubre de 1972

⁷⁵ AGA 115 26/00072, Proyecto de restauración del Palacio de los Fúcares en Almagro (Ciudad Real), sin fecha.

⁷⁶ *Ibidem*.



FIGURA 16
Fachada del Palacio de los Fúcares antes de la restauración. AGA



FIGURA 17
Patio del Palacio de los Fúcares antes de la restauración. AGA

Conclusiones

Como se ha desarrollado en los párrafos anteriores, las actividades de las Direcciones Generales de Bellas Artes y Arquitectura durante el período 1954-1975 desarrollaron un programa de importancia, que afectó a espacios y elementos de primer orden de la población, modificaron notablemente algunos de los principales monumentos. Los principios que fundamentaron el proceso recreacionista fueron la eliminación de los añadidos posteriores que distorsionaban la pureza de su imagen, reintegrar todas aquellas piezas o elementos que se suponen correspondientes a su concepto, función y diseño iniciales. Criterios repriminadores que buscaban de forma clara recuperar la/su imagen de la ciudad en los momentos de mayor esplendor en la edad moderna.

En general podemos decir que fue aceptada, valorada y ejemplificada como ideal, con reconocimiento social y turístico; por lo cual en las décadas siguientes y con la bandera del Festival de Teatro y el impulso de los visitantes se siguió el camino abierto con la restauraciones-intervenciones-rehabilitaciones del *Convento de Santa Catalina* para Parador nacional de Turismo; el *Colegio de la Compañía de Jesús* para servicios culturales y sociales municipales; el *Teatro municipal*; los *Palacios Maestrales* para Museo Nacional del Teatro, el *Hospital de San Juan* para espacio expositivo y escénico; el *Palacio de Valdeparaiso* como contenedor cultural; la caja de muros y torre de la iglesia de la *Universidad del Rosario* para otro espacio escénico; sin dejar de lado las múltiples intervenciones en iglesias, conventos, ermitas... o la aplicación de planes como *Almagro a plena luz...* que entre otras cosas ha permitido el cambio de la fisonomía de muchas fachadas encaladas a paramentos murales falseados en color terroso.

Almagro es una de las poblaciones más visitadas de Castilla-La Mancha, y quienes se pasean hoy por ella, caminan por una escenografía que se debe al desarrollo de un proyecto recreacionista que pretendía “recuperar la esencia”, y es desconocido por la mayoría de los agentes que lo valoran/disfrutan.

**HOMENAJE A
D. GONZALO M. BORRÁS GUALIS**

PRESENTACIÓN DEL 2ª PREMIO CEHA

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

Queridos miembros del CEHA, queridos amigos:

Hace dos años, en septiembre de 2012, en el decimonoveno Congreso del Comité Español de Historia del Arte, se institucionalizaba el premio CEHA como reconocimiento a uno de nuestros maestros con una trayectoria excepcional y un prestigio intelectual indiscutible.

En aquella ocasión la Junta Directiva del CEHA, por unanimidad, consideró que la personalidad humana y científica del profesor Don Antonio Bonet Correa era, sin duda, merecedora de tal distinción.

Un año después, por acuerdo unánime de la Junta Directiva del CEHA en su reunión de 22 de noviembre de 2013, se acordó otorgar dicho reconocimiento al profesor Gonzalo Máximo Borrás Guális; delegando en mi persona la grata labor de presentarlo, lo que agradezco a la Junta Directiva y, especialmente, a su presidenta, la doctora María Victoria Herráez.

En el volumen homenaje al profesor Gonzalo Borrás, “Estudios de Historia del Arte”, editado en el año 2012 por la Universidad de Zaragoza, se incluían trabajos de 47 autores a los que se unían 175 investigadores y más de una veintena de departamentos y áreas de historia del arte de diversas universidades españolas componiendo una larguísima Tabula Gratulatoria. Estos números avalan, sin duda, la acertada decisión de la Junta Directiva del CEHA, sobre todo porque, además, muchos de los allí presentes son miembros activos del CEHA y están aquí con nosotros en este vigésimo congreso de Toledo. Y razones no faltan para este reconocimiento.

Gonzalo Borrás ha sido en su dilatada carrera universitaria (desde 1965) pionero en distintas líneas de trabajo entre las que se encuentran la tutela del patrimonio, la historiografía artística y, claro está, el arte andalusí y mudéjar. A las que tenemos que añadir su dedicación a la cultura artística aragonesa y su interés por la didáctica de la historia del arte. Líneas que se mezclan en ocasiones y que se amplían a trabajos de otros periodos históricos y otras geografías.

La tutela del patrimonio se sustenta inicialmente en el reconocimiento de este patrimonio, para lo cual el primer trabajo ineludible y que compete a los historiadores del arte es la tarea de inventario y catalogación, tarea en la que se comprometió desde muy joven el profesor Borrás. A lo que se une la difusión, espacio donde las guías artísticas, bien hechas, sin historietas falsas que aumenten sus ventas, también ha sido una actividad en la que Gonzalo Borrás nos ha ofrecido resultados de altísima calidad editorial. Sin olvidar sus reflexiones sobre el papel de nuestra profesión en la tutela patrimonial, explicada sin complejos en su trabajo “Historia del arte y patrimonio cultural: una revisión crítica”¹.

Su compromiso con la defensa del Patrimonio rebasa el trabajo científico y la docencia, sobre todo en masteres; entrando en el campo político, lo que le llevó a ser teniente de alcalde de la ciudad de Zaragoza, actuando como delegado de la Promoción del Patrimonio Histórico y Extensión Cultural, entre los años 1979 y 1980. Defensa patrimonial que interacciona con su compromiso con la ciudadanía y los derechos sociales participando en diversos momentos de su realidad política inmediata.

La historiografía artística, por otro lado, ha centrado buena parte de sus trabajos enlazados con la correcta cimentación de la investigación. Su “Diccionario de historiadores españoles del Arte”² y su libro “Cómo y qué investigar en Historia del Arte”³, se unen a las revisiones historiográficas que sobre Arte Aragonés, Arte Islámico o Arte mudéjar ha publicado o coordinado, insistiendo en la necesidad de evaluación previa en cualquier trabajo de investigación: ¿donde estamos? y ¿qué vamos a aportar?.

Trabajos, relacionados con el quehacer historiográfico, publicados, muchos de ellos, en la revista *Artigrama* del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, fundada en 1984 y en cuya iniciativa estuvo presente el profesor Borrás.

1 BORRÁS GUALIS, G.M. *Historia del arte y patrimonio cultural: una revisión crítica*. Zaragoza, Prensas Universitarias, 2012.

2 BORRÁS GUALIS, G.M. y PACIOS LOZANO, A.R. *Diccionario de historiadores españoles del arte*. Madrid, Cátedra, 2006.

3 BORRÁS GUALIS, G.M.: *Cómo y qué investigar en Historia del Arte. Una crítica parcial de la Historiografía del Arte española*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.

En lo referente al arte mudéjar, Gonzalo Borrás, desde su tesis doctoral⁴, ha ido marcando espacios, metodologías e interpretaciones culturales que otros hemos seguido con distinta fortuna, teniendo en él siempre el referente tutelar, el consejo y la reflexión oportuna para continuar el camino emprendido.

Es más, ha actuado como dinamizador de encuentros y espacios de reflexión, destacando su compromiso, primero, con el Instituto de Estudios Turolenses (del que fue director entre 1985 y 1995) y, más tarde, con el Centro de Estudios Mudéjares de Teruel desde donde se han organizado los simposios internacionales de Mudejarismo (este año se acaba de celebrar el decimotercer encuentro). Gonzalo Borrás ha creado una amplia red de investigadores activos que mantienen proyectos e investigaciones en la construcción y conocimiento de esta importante parcela de nuestra cultura.

Entre los intereses del profesor Borrás, en un intento de superación de hipotéticas axiologías metodológicas, ha estado el de eliminar conceptos, digamos “castizos”, atribuidos sin base documental ni histórica al arte mudéjar. Me estoy refiriendo a términos como “popular” y “anónimo”.

Ambos calificativos han sido dinamitados por Gonzalo Borrás al señalarnos que para realizar arquitectura mudéjar se necesita una sólida formación técnica y amplios conocimientos científicos y culturales; y, por otro lado, tras importantes aportes documentales, demostrar que de anónimo nada, que existen nombres detrás de cada una de las intervenciones que calificamos de mudéjares. De hecho, sus estudios sobre artífices como Mahoma Rami o Mahoma Calahorrí, su formación y actividades, supusieron la punta de iceberg de estas apreciaciones y la apertura de una nueva línea de investigación.

El arte aragonés ha estado siempre presente a lo largo de sus tareas docentes y de investigación. Además de las numerosas publicaciones referidas a este espacio cultural, en la universidad, a través de la impartición de la materia “Arte Aragonés” ha formado y guiado a numerosos jóvenes investigadores que encontraron en las atinadas líneas marcadas por Gonzalo Borrás su inicio en el mundo de la investigación con resultados de numerosas tesis de licenciatura y doctorales, habiendo contribuido al conocimiento certero del patrimonio de su entorno.

Si su larga trayectoria como docente ha sido avalada por las muchas promociones de historiadores del arte que han salido de la universidad de Zaragoza; a ello tenemos que añadir sus textos sobre cómo acercarnos a la lectura de las obras

4 Mudéjar en los valles del Jalón-Jiloca, 1971.

artísticas⁵ o su “Diccionario de términos de Arte y Arqueología”⁶ apuntalando la necesidad de un léxico propio, así como sus cursos de formación de profesores de instituto y secundaria que permitieron elevar la historia del arte a materia de interés entre las ofertadas en los cambiantes planes de bachillerato. A lo que hay que sumar su comisariado de exposiciones como vía de difusión de conocimientos con formatos visuales para públicos genéricos.

De forma tangencial he citado algunos de sus trabajos editados. No es mi intención, por supuesto, hacer una larga lista de sus publicaciones. Pero una rápida mirada a las mismas nos lleva a encontrar textos firmados por varios autores, libros fundamentales para la historiografía actual coordinados por el profesor Borrás o numerosas presentaciones a otros trabajos de conocidos investigadores. Con esto quiero resaltar la necesidad que Gonzalo ha tenido siempre de compartir temáticas, investigaciones, de formar equipos, de crear, en definitiva, en el trabajo en grupo y éste como espacio de formación y crecimiento científico.

Pero claro, esto significa hacer más cosas, tras el debate científico del grupo vienen los paseos, las conversaciones, los viajes y la entrega del tiempo personal a favor de la consolidación de la amistad como añadido a las relaciones profesionales. Con Gonzalo Borrás con el que mantengo una gran amistad desde hace muchos años, y de la cual me honro, he compartido el frío invierno de Zaragoza paseando por la Aljafería, subiendo a torres mudéjares o intentando abrir una iglesia cerrada por obras o por horarios de culto. Lo increíble es que nos acompañaban cuarenta alumnos de la materia de Arte Mudéjar de la Universidad de Granada, los cuales se maravillaban del compromiso del profesor, mito viviente para ellos, que tenía menos frío que los demás y que subía escaleras como el primero. También, en contraposición, hemos sudado, ¡y de qué manera!, reconociendo armaduras en Cartagena de Indias.

Esa entrega, ese amor por la profesión que, insisto, significa quitar tiempo a tu vida personal, tiene en el caso del profesor Borrás un apoyo fuerte, comprensivo y que camina en paralelo. Los que conocen a Gonzalo, saben que tras su nombre aparece una M., que quiere decir Máximo, según él (supongo que también aparece así en su DNI); pero creo que en realidad no es así. Esa M. se refiere, sin duda, a Marisol; su compañera, nuestra compañera, pues su generosa hospitalidad, su fina sensibilidad, su amabilidad en lo cotidiano, han sido fundamentales, y no creo

5 BORRÁS GUALIS, G.M., ÁLVARO ZAMORA, M^a.I. y ESTEBAN LORENTE, J.F. *Saber ver el arte*. Zaragoza, Octavio y Félez, 1974. Ampliado se publicaría con el título “Introducción general al arte” (Madrid, Istmo, 1980)

6 BORRÁS GUALIS, G.M. y FATÁS CABEZA, G. *Vocabulario de términos de arte*. Zaragoza, Stratalauncher, 1970 (1^a edición). Más adelante, en varias editoriales y con fechas diferentes se publicaría con el título *Diccionario de términos de arte y arqueología*.

equivocarme, en la definición científica, profesional y humana de Gonzalo Borrás. Gracias Marisol por estar ahí, por aceptarnos como parte de tu familia y compartir tus horas y tu amistad en tantas y tan variadas ocasiones.

Además de este pequeño esbozo de sus actividades científicas, tenemos que reseñar que el profesor Borrás ha sido un miembro muy activo del Comité Español de Historia del Arte, habiendo formado parte de varias de sus ejecutivas y asistido a muchos de nuestros congresos desde aquel celebrado en Zaragoza en 1982.

Este rápido perfil científico del profesor Borrás, conocido por la mayor parte de nosotros, no es más que el marco obligado para otorgar esta segunda distinción del CEHA a una trayectoria científica indiscutible y, aunque insiste continuamente en su jubilación, la realidad no es así; tenemos la seguridad de que continuarás con nuevos retos y que, sin duda, seguiremos aprendiendo de tu magisterio.

Toledo, 3 de octubre de 2014

GONZALO M. BORRÁS GUALIS

Universidad de Zaragoza

Toda vez que la cortesía de este acto exige brevedad y concisión me ceñiré en estas palabras a tres asuntos de obligada consideración: mi agradecimiento por la distinción recibida, una sucinta alusión a la labor realizada por los historiadores españoles del arte de mi generación y, por último, un breve pensamiento sobre el papel de la Historia del Arte en el futuro.

El primer asunto es el más grato, manifestar mi sincero agradecimiento por vuestra amistad y afecto duraderos a todos los miembros de la Junta Directiva del CEHA, presidida por la Dra. María Victoria Herráez Ortega, que tan generosamente me habéis otorgado esta distinción, y de modo especial al Dr. Rafael López Guzmán, por esta cariñosa *laudatio* académica. No se me alcanza ningún otro argumento que fundamente vuestro acuerdo salvo que en mi persona hayáis querido reconocer la labor colectiva que desde la Universidad de Zaragoza hemos venido realizando un numeroso equipo de profesores e investigadores, un trabajo en común que abarca desde la creación, impulso y desarrollo de los estudios universitarios de Historia del Arte, pasando por la promoción de los Simposios Internacionales de Mudejarismo de Teruel, de los Coloquios de Arte Aragonés y de la revista *Arti-grama* hasta culminar con una amplísima producción de tesis doctorales y estudios artísticos. De ser así, como intuyo, acepto y recibo muy gustosamente en nombre de toda la escuela de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza este reconocimiento tan honroso, más si cabe al recordar que en la primera edición de 2012 me ha precedido con todo merito personal el Dr. Antonio Bonet Correa.

El segundo asunto es el menos fiable de estas palabras, ya que se trata de un testimonio, por más que vaya tamizado por el juicio de valor del historiador del arte. Desde mi enfoque generacional de la historiografía artística española estimo que a mi generación de historiadores del arte, tan cuajada de trayectorias investigadoras relevantes, cuyo inicio algunos hemos convenido fijar en el año 1972, le ha correspondido desarrollar el proceso de normalización de la disciplina de Historia del Arte en la Universidad española durante estas últimas décadas. Un largo trayecto al que se han sumado activamente asimismo las generaciones siguientes y en cuyo haber institucional hay que anotar desde la creación de los Departamentos universitarios de Historia del Arte y de sus correspondientes revistas de investigación, hasta la creación del Comité Español de Historia del Arte en 1978 y la celebración de sus veinte congresos nacionales. Esta normalización ha alcanzado obviamente a la tarea investigadora, cuyo trayectoria atestiguan tanto las revistas de los Departamentos universitarios como las Actas de nuestros veinte congresos del CEHA, habiéndose logrado una profunda renovación temática y metodológica, todavía pendiente de un análisis historiográfico inteligente, que permita arrojar luz sobre lo hecho y sobre el porvenir.

Así pues, al final de este proceso de normalización de nuestra disciplina, en la coyuntura cultural actual, que nos permite percibir ya diversos síntomas de crisis y de agotamiento del sistema, el tercer asunto al que quería referirme en esta gozosa tarde constituye el de mayor riesgo para nuestro futuro como historiadores del arte. Desde la última curva del camino me pregunto cuales deben de ser el alcance y los propósitos de la historia del arte venidera. Personalmente lo tengo muy claro y querría que estas palabras constituyesen mi pobre correspondencia a vuestra generosa distinción. Pienso que no debemos dejarnos atraer por tantos cantos de sirena como nos solicitan ni dedicarnos a otros asuntos que nos desvíen de nuestra auténtica naturaleza de historiadores críticos del arte. Sólo desde ella, profundizando en el quehacer de nuestra tarea, seguiremos siendo necesarios culturalmente en el futuro.

Muchas gracias.

COMUNICACIONES PREMIADAS

LA INFLUENCIA DEL GRECO EN LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA DE SERGEI EISENSTEIN: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS

MARTA PIÑOL LLORET
Universidad de Barcelona

Sin duda alguna el Greco ocupa un lugar destacado en la creación, tanto teórica como filmica, del director ruso Sergei Eisenstein (1898-1948). Es posible abordar la influencia que tuvo el cretense sobre el cineasta en distintas direcciones, susceptibles de ser detalladas en tres vías: tomar en consideración qué valoraciones y juicios emitió sobre la producción del pintor, analizar de qué manera su interés por los cuadros del artista se refleja en términos formales en sus films o estudiar qué valoraciones, a nivel de reflexión estética y teórica, emitió sobre este autor dentro de la complejidad de sus teorías y escritos sobre cine.

En la presente propuesta apostaremos por esta tercera opción, es decir, atenderemos a aquellos aspectos teóricos que Eisenstein desarrolló en su teoría filmica y estética y que detectó especialmente en la obra del Greco, fundamentalmente circunscritos a sus análisis sobre el *pathos* y el éxtasis, para después poder considerar sus films respecto a estos conceptos. Así pues, se partirá de la interpretación que emitió el director sobre estas dos cuestiones, cómo las consideró en la producción del Greco y cómo luego las aplicó en sus films partiendo directamente de este artista.

Consecuentemente, para proceder de manera ordenada, antes de analizar cómo define e interpreta estos dos principios, es importante especificar en cuál de sus textos desarrolla con mayor atención estas cuestiones. En este sentido, de entre todos sus textos, destaca con diferencia un libro que publicó bajo el título de

Неравнодушная природа, traducible en castellano como *La naturaleza no indiferente*, proyecto cuya fecha de comienzo data de los años 1945-1947 y que es el resultado de recopilar varios de sus escritos anteriores, algunos publicados y otros todavía inéditos. Concretamente en este libro se halla un subapartado que lleva por título “*El pathos*” el cual está dedicado monográficamente al Greco, pero sin embargo no sólo tiene en cuenta al artista en este punto, sino que a lo largo de toda la publicación lo toma en consideración en varias ocasiones, de la misma manera que los conceptos teóricos que aplica a sus pinturas los explica y analiza a lo largo de todo el volumen y en relación con otros autores, de ahí la necesidad de valorar sus aportaciones conceptuales a lo largo de todo el tomo a pesar de poner el acento en los comentarios sobre este pintor¹.

El primer capítulo de dicha publicación, titulado “Sobre la estructura de los objetos”, se centra en unas cuestiones que luego serán esenciales para comprender el pathos, concretamente nos referimos a estructura y orgánico. Por lo que respecta al primero de estos términos podríamos decir que es un sinónimo de composición, de hecho emplea ambos vocablos indistintamente, y lo vincula estrechamente al segundo de los conceptos mencionados, pues escribirá sobre el “orden orgánico estructural” de la obra para poder definir las que considerará las reglas de la composición trágica, estrechamente relacionada con la idea del *pathos*.

1 Existen varias ediciones en diversas lenguas sobre este texto, de entre las cuales destacan fundamentalmente cuatro versiones: rusa, francesa, italiana e inglesa. Para el presente texto se han manejado básicamente la italiana, pero siempre cotejada con la rusa puesto que, al estar en la versión original, permite comprender mejor algunos conceptos que en la versión traducida necesariamente pueden provocar una interpretación ligeramente sesgada. Éstas se concretan en las que siguen: EISENSTEIN, S. M., *Избранные произведения*, Moscú, *Iskusstvo*, 6 Vol., 1960-1970 (concretamente el volumen III: *Неравнодушная природа*); EISENSTEIN, S. M. (ed. MONTANI, P.), *La natura non indifferente*, Venecia, Marsilio Editori, 2003 (4ª edición, 1ª ed. 1981); EISENSTEIN, S. M., *La Non-Indifférente nature*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975-1978; EISENSTEIN, S. M., *Non-indifferent Nature: Film and Structure of Things*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987. Igualmente cabe decir que existe otro texto en el que Eisenstein considera con detenimiento la obra del Greco, concretamente se trata de un capítulo que integra un libro llamado *Cinématisme*, del cual existe una traducción en francés, justamente la que hemos consultado, cuya referencia es: EISENSTEIN, S. M. (ed. Albera, F.), *Cinématisme: peinture et cinéma*, Dijon-Paris, Les presses du réel-Kargo, 2009; así como también hay dos versiones en español, una publicada en Buenos Aires, EISENSTEIN, S. M., *Cinematismo*, Buenos Aires, Domingo Cortizo, 1982, y EISENSTEIN, S. M. (ed. Albera, F.), *El Greco, cineasta*, Barcelona, Intermedio Ediciones, 2014. Inicialmente el texto sobre el Greco integrado en *Cinematisme* tenía que formar parte, a modo de anejo, de su volumen *Монтаж* (Montaje) escrito en 1937 pero inédito. También existe una traducción de este texto en inglés, consultable en: DELLA VACCHE, A., *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, Rutgers University Press, 2003, pp. 195-206. Por otra parte en breve se publicará un libro que aunaré estos dos textos sobre el Greco traducidos al español en una versión anotada y acompañada de una introducción sobre la cuestión, concretamente se publicará como: EISENSTEIN, S. M. (ed. PIÑOL LLORET, M.): *El Greco y el cine*, Argentina, Sans Soleil Ediciones, en curso de publicación (2014).

Es fundamental subrayar que el cineasta afirmaba que la composición es el principio constructivo representacional, y unía esta idea a un planteamiento que permite entender una concepción esencial en la producción teórica eisensteiniana: sus escritos no sólo valoran las obras de arte en sí mismas y sus procesos creativos, sino que a su vez también reparan en la recepción espectral pues, a su modo de ver, éstas son dos caras indisolubles de los productos artísticos. Tienen la misma importancia el creador, la obra y el efecto que producen en el espectador, pues la composición inicialmente está vinculada al creador pero al mismo tiempo apela a la emoción del espectador, es decir, la dimensión humana está vinculada estrechamente a la obra artística, tanto a nivel de su creación así como también de su recepción. De hecho, llegará incluso a afirmar que “*una composizione autentica sarà sempre profondamente umana*”², pues el elemento “*humano*” es una cuestión primordial, siendo la propia psicología humana aquella que genera los valores compositivos formales y define el contenido de la obra³. De esta manera ya se puede intuir que una cuestión a la que concedió un lugar privilegiado es al propio autor, al artista, cuyas emociones serán esenciales para el resultado de la obra, el cual incidirá claramente en la recepción del observador. Fácilmente se puede prever, consecuentemente, el lugar preeminente que ocupan en sus escritos nociones tales como el *pathos* o éxtasis, elementos fundamentales que detecta en la obra del Greco.

Aún así, antes de abordar este asunto, procede considerar qué es lo que entendía por “orgánico”, y a tal efecto podemos afirmar que el cineasta estimó que todas las obras deben regirse por las mismas leyes que los fenómenos orgánicos, de modo que el orden compositivo será orgánico cuando éste haya constituido conforme a dichos principios, pues existe una vinculación estructural muy clara entre los fenómenos naturales y los artificiales, vinculada a través de la idea del movimiento, de la transición de un estado a otro. Respecto a esta consideración de la estructura orgánica el autor emitirá sus juicios sobre el *pathos*, considerando que una obra de arte puede ser patética sólo y únicamente cuando esté realizada acorde con las leyes estructurales de la naturaleza y cuando su contenido, tema e idea dependan y no puedan desvincularse de la propia manera de ser del autor, al mismo tiempo que deberá suscitar una gran emoción en el receptor, una exaltación. Es decir, no sólo debe cumplir unas condiciones en términos compositivo-estructurales, sino que es

2 EISENSTEIN, S. M. (ed. MONTANI, P.), *La natura...*, op. cit., p. 6.

3 Exactamente lo expresa en los siguientes términos: “*In questi esempi del tutto elementari è possibile individuare con assoluta chiarezza il fondamento della composizione e capire da dove essa traga la sua prassi e i suoi materiali: la composizione prende gli elementi strutturali del fenomeno rappresentato e con esse determina la legge della costruzione dell'oggetto (vesc). A queste condizioni, in realtà, essa trae innanzitutto tali elementi dal comportamento emozionale dell'uomo, il quale comportamento, da parte sua, è legato al vivo sentimento del contenuto dei fenomeni di volta in volta rappresentati*”, Ibidem, p. 6.

imprescindible que provoque una reacción apasionada al espectador, de tal magnitud, que tiene que llevarlo fuera de sí mismo, es decir, tiene que provocarle un éxtasis. Eisenstein atendió a un supuesto origen etimológico de este vocablo, pues en griego *ek-stasis* (ἐκ-στασις) significaría precisamente estar fuera de sí. Evidentemente el desplazamiento de uno mismo no se desarrollaría en un sentido literal a nivel físico, sino que supondría una traslación emocional del sujeto receptor debida al impacto causado por la obra, un tránsito que debe implicar un salto de aquello cuantitativo a lo cualitativo.

Consecuentemente, a partir de todo lo comentado, ya se puede advertir que la dimensión patética de una obra no está sujeta únicamente al tema que ésta representa, sino también en cómo lo representa, es decir, tal efecto depende de la propia composición. Empleando este argumento como punto de partida expuso su creencia de que existe una fórmula del pathos, un método compositivo, y no sólo eso, sino que decidió detallar cómo lo descubrió, de qué manera, a partir de qué autores y cómo luego lo aplicó en su propia producción cinematográfica. Ya en este primer capítulo comenzó a tratar esta cuestión y aludió a la traslación de estos principios patéticos en sus films, pero esta idea será el objeto fundamental de estudio de la segunda parte de las cuatro que conforman el libro, aquella a la que ya nos hemos referido anteriormente y que lleva por título “El pathos”⁴ y que contiene un apartado consagrado al artista que nos ocupa y titulado “El Greco”.

A continuación se ha considerado oportuno tomar en consideración qué vinculación establece entre el Greco y este sentimiento de *pathos* o, dicho de otra manera, cuáles son los elementos y/o motivos que le conducen a valorar a este artista como uno de aquellos creadores que se integran en esta dirección. En tal sentido cabe destacar la curiosa -y sugestiva- vía a través de la cual decidió asociarlo al discurso previo, en el cual ya había mencionado a varios autores que trabajan con el modo patético, pues enlazó al cretense a todas estas ideas mediante un rayo de luz blanco-dorado que atraviesa los cristales de la catedral de Chartres. Anteriormente Eisenstein se había referido a las vidrieras góticas de esta seo en términos totalmente encomiásticos, considerando que los rayos de luz que las penetraban eran capaces de ejemplificar visualmente un principio fundamental del pathos tal como es la unidad de contrarios, de opuestos, pues la luz del sol traspasa los cristales y se transforma en un enorme despliegue cromático. Pero estos variados haces lumínicos iniciales luego se metamorfosean, se funden entre ellos y dan lugar a un rayo

4 Concretamente este texto fue escrito entre 1946 y 1947, y quedó incompleto. Por lo que respecta las otras partes del libro, es decir, los cuatro capítulos que lo conforman (“Sobre la estructura de los objetos” y “Todavía una vez más sobre la estructura de los objetos”) son una reelaboración de dos textos suyos publicados en 1939 y 1940 en la revista *Искусство Кин*, mientras que el segundo (1946-1947) y cuarto (1945), quedaron inéditos hasta 1961, momento en el que se publicó *La naturaleza no indiferente*, tal como se ha comentado en la primera nota a pie de página.

blanco-dorado que es fruto de la unión de los rayos individuales para constituir un resultado final conjunto y ciertamente homogéneo.

Mediante esta aproximación de cariz poético, el cineasta mencionará en primer lugar una de las obras del cretense que más le interesa: *Vista de Toledo* (c.1604-1614, Museo Metropolitano de Arte de Nueva York), en tanto que autorretrato del propio pintor, así como también *El entierro del Conde de Orgaz* (1587, *Iglesia de Santo Tomé* [Toledo]), por constituirse en una representación temática del pathos propiamente. Más adelante mencionará algunas de sus otras obras tales como las cuatro versiones de la *Expulsión de los mercaderes del Templo*⁵ o *La Resurrección de Cristo* (1597-1704, Museo del Prado). No obstante, puesto que el objetivo de este estudio es considerar qué valoración conceptual emitió sobre este pintor para luego ver cómo, de qué manera, aplicó en sus films ciertos principios que detectó en estas composiciones, aquello que conviene es efectuar un recorrido por las cualidades patéticas y extáticas que atribuye a los lienzos del Greco.

Bajo este enfoque, procede mencionar en primer lugar en qué sentido consideró que la obra *Vista de Toledo* es un autorretrato y qué vinculación estableció entre ésta y el pathos/éxtasis. Pues bien, el director afirmó creer que el propio pintor se había disuelto en esta tela, la cual a pesar de representar un entorno determinado era sobre todo pura expresión del artista; no sólo vemos Toledo a través del pincel del autor, sino que vemos al mismo mediante una representación de Toledo. Es en esta autoproyección del pintor donde reside su valor extático, en el alto grado de subjetividad (empero su aparente objetividad) que no sólo tamiza la obra sino que la constituye, expuesta a través de la plasmación de unas emociones manifestadas al límite⁶. De hecho consideró que esta pintura era uno de los primeros paisajes puros de la pintura occidental, estableciéndola como un claro ejemplo de lo que denominó “paisaje emocional”, concepto que también aplicará para describir planos y secuencias de su producción filmica. Además, esta característica le permitió poner en relación este lienzo con la pintura oriental, en la medida en que en esta segunda se produce una fusión total entre el hombre y la naturaleza, siendo este tipo de paisaje emocional una claro mecanismo de expresión patética.

Si bien esta tela es a su parecer digna de elogios, no lo son las distintas versiones de la *Expulsión de los mercaderes del Templo*, y es interesante pensar en que tal

5 Concretamente se trata de las telas conservadas en los siguientes museos: Instituto de Arte de Minneapolis (c.1571-1576), National Gallery de Londres (c.1600), Colección Frick (Nueva York) (1595-1600), Iglesia de San Ginés de Arlés (Madrid) (1609).

6 Esta exaltación se manifiesta en los siguientes términos: “*La lírica melodía di questo contesto soggettivo è solo meno ardente, meno frenetica del turbine passionale di El Greco che si scatena nella Tempesta su Toledo*”, EISENSTEIN, S. M. (ed. MONTANI, P.), *La natura...*, op. cit., p. 136. Este contexto que se refiere son los otros artistas que también se autorretratan en pinturas que no pertenecen a este género propiamente: Leonardo da Vinci o Andrea del Sarto.

valoración negativa deriva justamente del hecho que Eisenstein creyese que estas pinturas eran de tipo convencional y que no hacían gala de la gran maestría del Greco en mostrar composiciones dinámicas, frenéticas, es decir, cargadas de pathos, propias de la madurez creativa del pintor. No sólo es interesante atender a esta apreciación, sino que tampoco es baladí la manera, la metodología que empleó para valorar esta cuestión, pues es poco académica, casi lúdica (y muy eisensteniana): critica la composición de estas obras y va exponiendo cómo considera que tendrían que haber sido, para acabar describiendo a nivel estructural otra pieza del mismo, es decir, como si fuese el propio azar el que estuviese presente a lo largo del devenir discursivo. Justamente a partir de manifestar cómo le hubiese gustado que hubiera sido la obra, el cineasta va dando forma a otra distinta, concretamente a la ya mencionada *La Resurrección de Cristo*, representante ahora sí de esta vertiente extática de las pinturas del Greco, aludiendo metafóricamente a que las dos fases creativas de su producción tienen un claro paralelo entre los dos niveles que presenta *El entierro del Conde de Orgaz*: una parte mundana y terrenal en contraposición con otra en la que ya se ha traspasado todo aquello material.

Consecuentemente, a partir de todo lo expuesto, podemos decir que el cineasta es coherente a la hora de aplicar su propia teoría, es decir, hemos comenzado el texto aludiendo a que según su parecer la dimensión patética estaba estrechamente relacionada con la composición, con la estructura, y así lo demuestra cuando posteriormente analiza las obras del Greco, así como también cuando revisa la producción de ciertos artistas, ya sean pertenecientes al ámbito pictórico o bien de cualquiera de las otras artes. De hecho esta es una característica constante en la producción teórica de este autor, pues teorizó sobre el cine siempre en relación con otras manifestaciones, es decir, no sólo es que creyese que el cine era equiparable a las demás artes, sino que pensaba que los conceptos que analizaba y aplicaba en el cine tenían un claro parangón en otras manifestaciones artísticas; el cine y las otras disciplinas se retroalimentan equitativamente. Así pues es fundamental el hecho que considerase que la propia forma, dejando de lado el contenido, era un elemento imprescindible para la expresión del *pathos*, de ahí que se interesase por los procedimientos formales de la prosa d'Émile Zola y la escuela naturalista, la interpretación actoral de Frédéric Lemaître, la estructura constructiva gótica o la complejidad arquitectónica de los grabados de Giovanni Battista Piranesi, entre muchos otros.

De esta manera se antoja como algo totalmente coherente que en su puesta en escena tuviese en cuenta todo aquello que detectó y analizó en estos diversos artistas, y esto se manifiesta en todas las etapas de su proceso creativo: estudió estas cuestiones antes y mientras realizó sus obras, de manera que lo tuvo presente a la hora de concebir sus piezas, pero también fue capaz de analizarlas a *posteriori* respecto a ideas que le fueron surgiendo, bien fuesen recuerdos recuperados o bien nuevos puntos de vista.

Una vez examinados los conceptos de su teoría estética y cinematográfica y expuesto de qué manera los valoraba en las producciones del Greco, corresponde atender a continuación en qué sentido todas estas cuestiones tuvieron una repercusión en su producción filmica. A tal efecto proponemos concretar una serie de aspectos, una serie de vías, a partir de las cuales el cineasta pretendió que sus obras fuesen patéticas y extáticas y que, por lo tanto, provocasen el mismo efecto que producían las obras del cretense; nos referimos a una serie de cuestiones que atañen a la puesta en escena y que podemos reseguir a lo largo de su filmografía. Así pues, no es el objetivo de este texto mencionar encuadres en concreto que guarden relación con determinadas pinturas del artista, es decir, no se pretende apostar por un análisis de tipo formalista, sino que se desea atender a la aplicación práctica de aquellos conceptos que el cineasta localizó en las pinturas del Greco⁷.

Uno de los asuntos más importantes sería un tema óptico, concretamente el uso de un objetivo de 28 mm, pues según el director las composiciones del Greco tenían una estructura pareja a la que proporciona este tipo de objetivo, el cual, a su entender, era el objetivo extático por excelencia. Le interesará la deformación plástica que le proporciona, cuestión que detecta en las obras de este pintor y de hecho lo apreció en una pintura en concreto mediante las siguientes palabras, diciendo que: *“Il considère certaines parties d’en bas. D’autres de dessus. Les troisièmes - de face. C’est ainsi qu’il contemplait Tolède sous l’orage. Et comme sur ce tableau, il rassemble ce qu’il a vu et fixé d’en bas, d’en haut, de face et des points de vue en une figure unique de forme impossible dans le réel, et vue, semble-t-il, à travers un miroir déformant [...] Ou par l’effet cinématographique que permet l’objectif 28 mm lorsqu’un objet vertical est posé droit devant lui et qu’il est dirigé vers son centre”*⁸.

Por lo que respecta al uso de este tipo de objetivo, así como también no sólo respecto a la creación de este efecto patético sino al propio descubrimiento de una “fórmula” para este principio, debemos aludir a *Lo viejo y lo nuevo* (*Старое и Новое*, 1929), pero no sin antes mencionar *El acorazado Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*, 1925), pues en *La naturaleza indiferente* aludió justamente en primer

7 El motivo por el cual se ha decidido optar por este enfoque es porque ya existen algunos estudios que han decidido vincular en términos formales la producción de ambos, buscando relaciones concretas entre pinturas y planos, mientras que no se ha ahondado tanto en proponer este tipo de análisis desarrollado a partir de conceptos. Existe una reciente publicación en la cual se trazan interesantes vínculos entre las telas y secuencias filmicas, véase al respecto MINGO LORENTE, A.; MARTÍNEZ BURGOS, P., *El Greco en el cine*, Toledo, Celya, 2013.

8 EISENSTEIN, S. M. (de. Albera, F.), *Cinématisme...*, op. cit., p. 105. En este escrito el autor considerará que el efecto de este tipo de objetivo es parecido a las imágenes que generan los espejos esféricos convexos, de hecho se planteará la posibilidad de que el Greco emplease espejos convexos, trayendo a colación obras de Van Eyck, Jacopo di Bassano o Parmigianino.

lugar a esta producción como un ejemplo de una compleja composición pero sujeta a un orden estructural orgánico, así como también mencionó la clara dimensión patética todo el film, concentrada de manera especial en el célebre episodio de la escalera de Odessa.

En realidad fue justamente a partir de este film que el cineasta se propuso analizar los conceptos de orgánico y de *pathos*, especificando que en términos de estructura éste se divide en cinco actos, partiendo de las reglas de la composición trágica, y cada uno de éstos consta de dos partes que mantienen entre ellas una relación de oposición. Además, en el campo de las proporciones compositivas, consideró que estas partes se basaban en el ritmo característico de los fenómenos naturales, reproduciendo una fórmula de crecimiento concretada en las proporciones de la sección áurea, cuya característica es la unión entre el todo y las partes. Precisamente este film es un claro ejemplo de *pathos*, pero no sólo en términos compositivos, sino también a nivel temático, de ahí la dificultad que detectó Eisenstein a la hora de determinar una fórmula, un modelo para este tipo de obras, pues el hecho de que el tema ya fuese de por sí patético sin duda alguna lo dificultaba. Todo esta dimensión patética queda reflejada en la secuencia de la escalera de Odessa, pues en ella podemos ver una excelente organización de las masas y el movimiento convulso de los personajes, pero sin embargo todo el film es patético en tanto que, aparte de la propia composición, trata sobre la revolución de manera apologética, y es que de hecho el director consideró que tal grado de éxtasis y *pathos* sólo se podía alcanzar en el contexto histórico en el que vivían: el ser humano se sentía partícipe, de manera colectiva, del desarrollo de la historia.

En realidad, condicionado por la propia naturaleza del tema, el *pathos* surgió en el film de una manera natural, espontánea, el propio realizador no pudo dilucidar cuáles fueron los principios que usó, cuál fue el método compositivo empleado para lograr esta dimensión, y para poder averiguarlo tuvo que realizar otro film que tenía por tema un sujeto alejado de la órbita extática: la industrialización agrícola. Nos referimos a la producción anteriormente mencionada de *Lo viejo y lo nuevo* (1929). Específicamente cita una secuencia en concreto: aquella que muestra a una mujer manipulando una máquina desnatadora. En ella se reflejan las ilusiones del buen resultado, así como también todas las incertidumbres y tribulaciones vividas en el proceso. Aquí, en este caso, el patetismo depende únicamente de un método compositivo que sea capaz de transmitir el éxito de la máquina y de una nueva economía socialista, es decir, la significación e impacto del acto se manifiesta mediante motivos visuales⁹. Aquí es donde tendrá una importancia fundamental el uso de un

9 Esta mujer, llamada Marfa, y el papel que desempeña en esta secuencia queda muy bien resumido en las siguientes palabras de David Bordwell: “*Marfa es también lazo de unión entre reclamos emocionales e intelectuales. Es una figura con paños (pathos) -empuje, entusiasmo y ardor revolucio-*

objetivo de 28 mm, pues el empleo de este gran angular le permitirá al director obtener una deformación plástica de los objetos, una alteración perspectivística que, tal como ya hemos comentado, detectaba en las composiciones del Greco, llegando a afirmar lo siguiente: “[...] *cette miraculeuse coïncidence de la vision extatique avec l’écriture de l’objectif 28 mm, nous ébahissant une fois de plus de constater qu’ici aussi, dans le domaine de la structure perspective du tableau, le Greco voit et peint en recourant à un objectif 28 mm de la meilleure espèce! L’exemple le plus percutant en est le Christ au Jardin des Oliviers [...]*”¹⁰.

A pesar de que este film no tenga un argumento patético, será capaz de lograr el pathos mediante elementos formales y, de hecho, lo vinculará con *El acorazado Potemkin* en tanto que ambos apuestan a nivel temático por el colectivismo, así como también encontrará una similitud entre los tubos de la máquina y los cañones del acorazado¹¹. Además este film es relevante en otro sentido: en su aspecto cromático. Tal afirmación puede parecer extraña de entrada, pues todo el film es en blanco y negro, pero a pesar de ello sí que es cierto que en la secuencia que acabamos de mencionar se empleó un particular esquema cromático: si bien se utilizan unos tonos grisáceos, en este episodio se acentúa claramente el contraste entre blanco y negro cobrando una mayor expresividad, mientras que luego llegará el momento de mostrar una cifra en la pantalla para, posteriormente, regresar a la gama grisácea. Encontramos un fenómeno parecido en *El acorazado Potemkin*, ya que este film también tenía que desarrollarse en una gama de grises, pero esta sería interrumpida por una imagen de la bandera roja (pintada a mano) en el momento culminante. Sin embargo la producción en la que tiene un mayor interés el uso del color es *Iván el Terrible* (Ив́ан Гро́зный, 1944-1946), realización que tomaremos en consideración acto seguido por su indudable interés en relación con el *pathos*.

Antes de abordar la dimensión cromática del mismo, procede valorar otras cuestiones de esta realización que, tal como veremos, es una de las que guarda una mayor semejanza con las pinturas del Greco. Es importante en primer lugar atender a la presencia del elemento patético y, al respecto, podemos decir que uno de los aspectos que más le fascinaban al realizador del film era el propio personaje, Iván IV de Rusia (1530-1584), apodado Iván el Terrible. Aquello que le resultaba apasionante era el propio carácter de este zar, el cual le resultaba muy parecido a los

nario-. No sólo impulsa la trama, sino que también conmueve al público. Su rabia por tener que arar sin caballo, su apasionada defensa de la caja del dinero y sus sueños de una granja colectiva crean la base emocional de pasajes experimentales, incluso de montaje intelectual”, BORDWELL, D., *El cine de Eisenstein*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1999, p. 127.

10 EISENSTEIN, S. M. (comp. F. Albéra): *Cinematisme: Peinture et cinéma*, Bruselas, 1980, p. 107.

11 Además sobre la secuencia de esta desnatadora el propio director escribió en el guión “Così il Potëmkin attendeva l’incontro con la squadra”, véase EISENSTEIN, S. M. (ed. MONTANI, P.), *La natura...*, op. cit., p. 51.

personajes de Dostoyevski en tanto que ejemplificaba la idea del desdoblamiento trágico y al mismo tiempo una unidad de carácter. Es precisamente el principio de contradicción de la propia manera de ser aquello que le sugiere, afirmando que desde la concepción del *pathos* griego, pasando por Shakespeare, Dostoyevski o Walt Whitman, así como también en el método actoral de Frédérick Lemaître, se superará la mera oposición de pareceres del personaje para lograr una unidad que engloba estas contradicciones¹².

Así pues, partimos ya de una concepción de un personaje principal complejo en términos psicológicos y afín a una dimensión trágica, mientras que por lo que respecta a los puntos de partida para constituir su dimensión visual, básicamente estará influenciado por artistas como Repin, Vasnetsov o Antokolski. Si afirmamos que tiene estos referentes plásticos y anteriormente hemos escrito que este film guarda una estrecha relación con la pintura del Greco, la pregunta lógica sería ¿en qué sentido, o bajo qué forma, podemos detectar esta deuda? La respuesta es que esta vinculación se puede percibir en un doble sentido: por una parte en términos conceptuales, es decir, de la misma manera que el Greco era un pintor que creaba obras patéticas, también este film pertenece a esta tipología; y por otra el audiovisual tiene una puesta en escena que nos recuerda las características compositivas del pintor, las cuales le permitían producir obras extáticas. Así pues, en el fondo, la respuesta no es totalmente doble sino que ambas cuestiones se encauzan en una misma dirección: la representación visual del *pathos* mediante la composición/organización estructural.

Si analizamos esta cuestión a nivel práctico, podemos decir que el cineasta empleará en el film muchas de las teorías que había desarrollado en sus textos y en su tarea como docente en el VGIK, la universidad rusa de cinematografía. En este caso ya no podemos hablar del montaje de atracciones, sino más bien de una unidad de montaje y, sobre todo en la segunda parte del audiovisual, destaca un peculiar uso del gran angular que da lugar a lo que se ha llamado la técnica del “despliegue en primer plano” la cual consiste en ubicar figuras muy cercanas a la cámara, de manera que con el objetivo empleado todavía quedan más amplificadas y parece que se hallen muy cerca del espectador. Además en este film logrará una densidad visual increíble, con una escenografía muy compleja y con unos decorados deformados adrede que contribuyen sin duda alguna a redundar en lo que venimos considerando acerca del *pathos*. En este sentido tiene una clara relación con la pintura del Greco, tanto en los puntos de vista y en la puesta en escena de diferentes secuencias, así como también en las propias torsiones del zar. Una representación del movimiento

12 De hecho el director concreta que para crear la personalidad del zar partió del teatro de Christopher Marlowe, Ben Jonson y John Webster, para más información, EISENTEIN, S. M. (ed. MONTANI, P.), *La natura...*, op. cit., p. 118.

y del gesto que conecta de manera directa con el análisis que el propio cineasta realiza acerca de lo extático; esa idea de frenesí, de movimiento, acompañada por el sistema de montaje axial potencia sin duda alguna el efecto. Sobre todo es en la segunda parte donde podemos advertir esta voluntad de insistir en espacios que nos abruman, en actores que se mueven prácticamente presos de un impulso, incluso nos miran y nos apelan directamente: no se puede olvidar la importancia que tiene la recepción espectral. De esta manera, mediante todos estos recursos visuales, pretende provocar un estado de pathos y de éxtasis, el motor principal del film es la emoción, contenida en el mismo y suscitada al receptor, rompiendo las fronteras que separan al público de los actores y colocando ambas partes realmente muy cerca. ¿Artificial? Artificioso, ¿Efectista? Sin duda, pero efectivo.

Los mismos principios, aunque quizá aplicados de una manera no tan acentuada, podemos detectarlos en el film que realizó justo antes: *Alexander Nevsky* (Алекса́ндр Не́вский, 1938), centrado en el líder ruso que luchó contra los suecos, teutones y tártaros para defender Nóvgorod. En él destacan fundamentalmente las batallas y las secuencias de grandes masas en movimiento, perfectamente articuladas, pero es realmente en *Iván el Terrible* donde todas las cuestiones inauguradas en este film serán llevadas casi al límite. Ya en esta producción tenía una importancia fundamental la música de Prokofiev, pues más allá del interés que pueda tener desvinculada del film, se convirtió en un elemento indisoluble del mismo tomando parte en la propia articulación rítmica del montaje, cuestión que también estará presente en *Iván el Terrible*, cuya música fue creada también por el mencionado compositor. En este caso concederá también un papel preponderante a aspectos que contribuirán a aumentar esta dimensión efectista y emotiva del film, tal es el caso del empleo del *leitmotiv* al uso wagneriano. En el fondo Eisenstein pretende crear un producto que en su totalidad exprese aquello que le ha interesado del Greco (y de otros artistas que considera que producen obras cargadas de *pathos*), es decir, constituye una obra que apuesta por suscitar al espectador una emoción exaltada, intentando emular el efecto que a él le provocó la contemplación de estas obras, pero aprovechando todos los recursos que el cine le permite desplegar.

Por lo que respecta a la dimensión cromática, cabe decir que es interesante el juego empleado en la combinación del uso del blanco y negro con el color, pues las dos partes de la secuencia de la conjura contra Iván en el palacio tenían que estar filmadas en un riguroso tono gris, mientras que las dos partes de la fiesta tenían que lucir en vivos colores y en cambio la secuencia del asesinato de Vladimir en la catedral tenía que mostrar una gran expresividad mediante un intenso negro combinado con diversos puntos de luz, procedentes de las velas y de los reflejos de los brocados. Además, en la escena del banquete destaca un peculiar uso del color: cada uno se asocia a un tema en concreto, el rojo de las ropas simboliza la venganza,

el azul alude al firmamento, el negro a la muerte y el dorado al frenesí¹³. Así pues la complejidad del film adquiere unas dimensiones inauditas, tanto a nivel visual como auditivo, de ahí que el cineasta hablase de montaje polifónico, refiriéndose a las diferentes voces que se entrecruzan para conformar este alambicado efecto de conjunto.

Volviendo al Greco, cabe decir que no sólo consideró al pintor como un referente clave en esta dirección extática, sino que incluso llegó a afirmar que es un claro precursor del montaje cinematográfico, pues en la obra *Vista y plano de Toledo* (1608, Museo de El Greco [Toledo]) proporciona una imagen de la ciudad que difiere de la realidad que ve el pintor, pues es fruto de la alteración de diferentes puntos de vista, como si los hubiese ensamblado o, en términos más adecuados, como si los hubiese montado¹⁴. Puede parecer extraño que una cuestión tan fundamental no la hayamos comentado en las primeras líneas de este texto, pero el motivo de esta demora se debe a que también vincula esta vista con el aspecto sonoro, cuestión de la que ahora nos hemos ocupado. Es decir, para este director no hay límites de relación entre las artes y vincula al Greco con el montaje cromofónico: considera que su pintura tiene una clara afinidad con el cante jondo, idea que hereda y comparte con Legendre y Hartmann¹⁵. Más allá de si esta cuestión es más o menos verosímil, no deja de ser interesante en tanto que permite ver esta concatenación tan clara que establece el cineasta entre las distintas disciplinas artísticas, es decir, no es que considere que el cine en tanto que aún a las demás bebe de ellas, sino que los principios compositivos de unas y otras son extrapolables entre las mismas. Además esta relación entre el Greco y el cante jondo insiste en la idea extática de sus pinturas, pues atribuye tal vocablo a esta música.

Ya para concluir podemos decir que Sergei Eisentein encontró en la obra del Greco un referente compositivo que utilizó no sólo en sus escritos para teorizar sobre el cine, sino que, tal como hemos visto, los principios que detectó en su producción le influyeron en su manera de ver, comprender y realizar sus propios films. Si bien el realizador describió con estas palabras la pintura *Vista de Toledo del Greco*, éstas mismas las podemos emplear para aludir a la producción filmica de Eisenstein, sustituyendo pintor por cineasta: “Come una colata di lava incandescente che erompe dal vulcano dell’animo del grande pintore”¹⁶.

13 Para más información al respecto, véase BORDWELL, D, *El cine...*, op. cit., p. 271.

14 Eisenstein trata esta cuestión en dos de sus textos, concretamente en el ya mencionado capítulo “El Greco y el cine”, publicado en..., *pág.* 67-73, pero también lo desarrolla en sus teorías sobre el montaje, véase al respecto EISENTEIN, S. M. (ed. GLENNY, M., TAYLOR, R.), *Hacia una teoría del montaje*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós Comunicación, vol. 2, 2001, pp. 141-142.

15 LEGENDRE, M.; HARTMANN, A., *Domenico Theotocopouli dit El Greco*, Paris, Hyperion, 1937.

16 EISENTEIN, S. M. (ed. MONTANI, P.), *La natura...*, op. cit., p. 402.

MÁS DE “OPINIONES Y PARADOJAS”. EL GRECO Y LAS IDEAS EN TORNO A LA ARQUITECTURA EN LA ESPAÑA DE SU ÉPOCA

CARMEN GONZÁLEZ-ROMÁN

Universidad de Málaga

Parece ser que Picasso declaró que su obra como escritor era tan extensa como la de pintor, y que, en caso de pasar a la historia, sería definido así: “Pablo Ruiz Picasso, poeta y autor dramático español. Se conservan de él algunas pinturas”. Permítaseme el aparente desvarío para presentar la figura de otro genio, El Greco, quien no dejó ninguna declaración semejante que permitiera calibrar la importancia que él concedía a la arquitectura aunque, en opinión de algunos de sus contemporáneos, merecería haber pasado a la historia como un artista genial a quien “no le obstó ser gran Pintor para ser grande Arquitecto”¹.

La idea de este trabajo surgió a raíz de la lectura del comentario hecho por el escultor y arquitecto Salvador Muñoz en uno de los manuscritos conservados de su traducción del tratado de perspectiva de Vignola. Son unas breves líneas las que dedicó a El Greco, pero considero suficientes para replantear algunas de las suposiciones mantenidas por la historiografía en relación a las ideas del cretense sobre arquitectura, en particular, respecto a los conocimientos valorados por el candidato para el ejercicio de la misma. Posiblemente no vaya a añadir en relación al manuscrito de Muñoz nada nuevo, en términos absolutos, a la aportación que en su

1 Véanse las palabras contenidas en el informe de José Jiménez Donoso dado a conocer por BLASCO ESQUIVIAS, B., “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. 4, Madrid, UNED, 1991, pp. 159-194, espec. p. 185.

momento hicieron Fernando Marías o Ramón Gutiérrez en sus publicaciones, pero me pareció esta una buena oportunidad para relacionar el aserto de aquel ensamblador sobre El Greco, con otras opiniones vertidas sobre su quehacer arquitectónico, así como con los fundamentos teóricos de la arquitectura que se establecen en los tratados de perspectiva escritos en España en las primeras décadas del siglo XVII. Se da la circunstancia, y sirva lo que digo a continuación como un adelanto de algunas de las hipótesis sobre las que desarrollaré este análisis, de que para el Greco los saberes exigibles a un buen arquitecto, si seguimos a Salvador Muñoz, coinciden con los que este último defiende, y con los que décadas atrás ya había establecido el también ensamblador y autor del primer tratado español sobre perspectiva, Antonio de Torreblanca, personaje este bastante menos re-conocido.

La historiografía sobre El Greco en las últimas décadas ha venido revelando un perfil bien distinto a la imagen histórica que se construyó sobre el genial artista a partir de su “descubrimiento” en el siglo XIX, aportando nuevas claves para la interpretación de su pensamiento y labor artística. En particular, en lo que respecta al propósito de este trabajo, han sido varias las aportaciones relativas al interés del Greco por la arquitectura, especialmente a partir de su etapa española. Pero si como pintor las fuentes documentales transmiten que *gozó* en vida de estimación, basada fundamentalmente en su capacidad de pintor naturalista, colorista e intelectual, bastante menos precisos fueron los juicios sobre su faceta arquitectónica -o tal vez debiéramos ya precisar, reablistica-²; y aún menos se ha avanzado hasta ahora acerca del significado y la posible repercusión o relación que tuvieron sus ideas arquitectónicas con la de sus contemporáneos.

Cabe suponer, que las primeras menciones y juicios puntuales que aportan las fuentes del siglo XVII sobre El Greco y la arquitectura pudieran ser el resultado de una proyección hacia las demás artes cultivadas por el artista, de lo que constituyó una indescriptible admiración hacia el genio y el ingenio del pintor por parte de sus contemporáneos. El repertorio de obras arquitectónicas atribuidas al artista, un elenco desarrollado a partir de Palomino, así como la fama de buen arquitecto, podría tener su origen en dicha proyección de su genialidad como pintor hacia los restantes ámbitos artísticos, forjándose así un fama sin más fundamento que el valor otorgado por algunos “espíritus instruidos”. Así podríamos deducirlo de las palabras de Antonio Ponz en referencia al Ayuntamiento de Toledo: “la fábrica del ayuntamiento era una **gentil y elegante arquitectura de Dominico Greco, que por tal la tenían todos los inteligentes**”. Pero también me inclino a pensar, como con gran lucidez ha explicado recientemente Joaquín Bérchez en relación al Greco arquitec-

2 Recientemente véase al respecto, BÉRCHÉZ, J., “Endlessly intriguing: El Greco as architect of altarpieces” en *El Greco's visual Poetics*, MARÍAS, F. (ed.). Tokyo, The National Museum of Art Osaka-Tokio-NHK Promotions-The Asahi Shimbun, Tokyo, 2012, pp. 215-224 y 272-275.

to, que “la posible oralidad cultural, las palabras y juicios desde las certezas del pasado escapan por lo general a su certificación documental...”, y sobre su faceta arquitectónica, “no debe ser casual que ese enigma sea similar a la tradición oral que aureoló el porvenir del Greco en el Toledo del siglo XVII, donde la memoria colectiva de la ciudad sí pensó en un Greco arquitecto”³. Curioso, no cabe duda, fue el prestigio alcanzado por el pintor, prestigio fundado paradójicamente en lo raro y extravagante, pero un prestigio, en definitiva, que alcanzó también sus tareas arquitectónicas, construyéndose, a la postre, como veremos, un relato de artista universal.

He creído oportuno utilizar para el título de esta aportación las conocidas palabras que emplea Pacheco cuando alude a las ideas de El Greco -en su caso, en relación a la pintura-, “opiniones y paradojas”, una afirmación que traduce la incomprensión de uno de sus contemporáneos hacia la actitud orgullosa en lo teórico y valiente en la técnica del griego⁴. Apropiándome, por tanto, de un término que evoca lo que para Pacheco eran contradicciones del griego, pienso, que en lo referente a las ideas arquitectónicas del genial artista podemos añadir nuevas paradojas. En primer lugar, porque la valoración de Salvador Muñoz constituye la única fuente, casi me atrevería a decir, en términos absolutos, -aparte de las propias anotaciones hechas por El Greco en las conocidas ediciones de las Vidas de Vasari, y del Vitruvio de Barbaro-, que alude al pensamiento arquitectónico del artista griego, más allá de alabanzas, referencias, o atribuciones relacionadas con determinados edificios en los que pudo o no intervenir. No me parece casual que dicha estimación sobre las ideas arquitectónicas del candiota proceda de un ensamblador, traductor y comentador de un tratado de perspectiva y arquitectura, y sensible, en consecuencia, a la necesidad de ser diestro en el dibujo a la hora de trazar retablos. Resulta, por tanto, inevitable, afrontar la paradoja mantenida por la historiografía acerca de cómo alguien que denostaba el dibujo cuando hablaba de la pintura, defendía el *disegno* como el elemento clave para la arquitectura, si admitimos el juicio de Muñoz al respecto al genial artista.

Pero también me ha parecido sugerente hablar de “opiniones”, pues, lejos de pretender con este estudio extraer conclusiones definitivas y, sintonizando, en tal sentido, con la crítica postestructuralista, me interesa más valorar el “efecto” que pudieron causar las ideas o creaciones “arquitectónicas” de El Greco, que la interpretación de la obra en sí misma. Por ello, y pese a que somos conscientes de que nunca llegaremos a conocer el significado real, en nuestro caso particular, de la opi-

3 BÉRCEZ, J., “Algo más que retablos: El Greco y sus enigmas arquitectónicos”, en *El Greco. Arquitecto de retablos*, Valencia, La imprenta CG, 2014, p.116.

4 PACHECO, *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649. BASSEGODA I HUGAS, B. (ed.). Madrid, Cátedra, 2001, p. 404.

nión de Salvador Muñoz respecto a El Greco, ni su verdadera intención, trataremos, al menos, de contrastarla con opiniones afines vertidas en el marco cultural de su propia época para, como diría el filósofo y matemático francés contemporáneo al Greco, “seguir las [opiniones] más probables”.

I. Revisitar/deconstruir la historiografía sobre El Greco arquitecto

La fortuna crítica de El Greco, como es sobradamente conocido, fue escasa en su época y exigua en las generaciones posteriores; aun así, creo pertinente revisitar las fuentes consideradas hasta ahora por la historiografía, a fin de detectar posibles “fallas (y fallos)”⁵ en lo que concierne a la valoración de la actividad de El Greco como arquitecto.

La crítica sobre El Greco incluida en los tratados del Padre Sigüenza, Pacheco, Jusepe Martínez, o Butrón, ha sido utilizada en repetidas ocasiones, y con diversos fines, a la hora de reconstruir las circunstancias y posicionamientos estéticos en los que se desenvuelve la actividad pictórica del genial artista. Parca o inexistente es la información que dichas fuentes aportan sobre su pensamiento o quehacer arquitectónico, pero se trata de una ausencia que resulta del todo elocuente. No cabe duda de que la mayor parte de la actividad de El Greco fue la pintura, y que fue en este arte donde desarrolló su personalísima *maniera*, pero tras aquella llamativa ausencia posiblemente se esconda el prejuicio, tan arraigado en nuestra cultura de entonces, acerca de toda actividad limítrofe con lo artesanal/manual, como era la construcción de retablos⁶. Por ello, no es de extrañar que las alusiones de aquellos

5 En sintonía con el planteamiento desarrollado en uno de sus célebres ensayos por Juan Antonio Ramírez, *Historia y crítica del arte: Fallas (y fallos)*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1998.

6 En efecto, esa tarea era asociada, de modo genérico, en la España de los siglos XVI y XVII, al trabajo de ensambladores o entalladores, en definitiva, carpinteros, según una consideración mayoritaria entonces, obviándose las facultades y conocimientos sobre geometría y dibujo que manejaban, en algunos casos, estos artífices. Sin embargo, el manuscrito sobre perspectiva y arquitectura de Salvador Muñoz, así como los dos manuscritos redactados por Antonio de Torreblanca sobre la misma temática son una prueba del grado de conocimientos que aquellos llegaron a alcanzar. Véase al respecto, GONZÁLEZ-ROMÁN, C., “Arquitectos, carpinteros y tratadística sobre geometría y perspectiva” en GONZÁLEZ ROMÁN, C, y ARCOS VON HAARTMAN, E. (coords.), *La carpintería de armar. Técnica y fundamentos histórico-artísticos*. Universidad de Málaga y R.A.B.A. San Telmo, 2013, pp. 125-148. Por otro lado, el uso indistinto de los términos ensamblador y/o arquitecto que utilizan los propios artífices y que hallamos en documentos relacionados con su actividad, indican no sólo los difusos límites y competencias de cada gremio, también el auto-reconocimiento de la capacidad de los ensambladores para “trazar”. La ambigüedad e indefinición de las funciones y límites de las actividades implicadas en lo constructivo se constata atendiendo a otros términos, más o menos genéricos, que remiten a profesiones implicadas en diseños arquitectónicos como cantero, entallador, carpintero, arquitecto, y *architeto*. Fernando Marías advirtió del uso del término *architeto*, empleado en el vocabulario vinculado a las tareas puramente retablisticas como, según asegura, fueron las de El Greco, “...todavía

biógrafos traten de relacionar su perfil de arquitecto con algún rasgo de liberalidad que implicara el ejercicio de tal actividad. De este modo, Pacheco no indica nada, salvo la exigua noticia de que “...escribió de la pintura, escultura y arquitectura”⁷, con la que introduce el vínculo intelectual en la faceta arquitectónica de El Greco. Paravicino dedicó su célebre soneto a una construcción trazada por su amigo, el magno túmulo levantado en la catedral de Toledo tras la muerte de la esposa de Felipe III⁸, un aparato efímero, ciertamente, pero un encargo que por su finalidad, ubicación, y alto valor simbólico prestigiaba al artista. Jusepe Martínez aludió a la actividad arquitectónica del cretense, pero no aisladamente, sino conectándola sintácticamente en su discurso con otra disciplina de indiscutible carácter liberal, como es la retórica, así apunta que fue “famoso arquitecto y muy elocuente en sus discursos”⁹.

El siguiente biógrafo, Antonio Palomino, le atribuyó algunas obras, indicando explícitamente que fueron suyas las trazas de varias iglesias y retablos¹⁰. Pero me interesa resaltar la valoración global que hace el pintor y tratadista cordobés del cretense, pues suma a sus dotes como pintor la de ser “gran filósofo, y de agudos dichos, y que escribió de la Pintura, Escultura, y Arquitectura; como lo dice Pacheco...”. No obstante, Palomino pone mayor énfasis en la faceta arquitectónica, “porque no sólo fue pintor, y escultor, sino **consumado arquitecto**”¹¹. Como vengo repitiendo, la construcción del relato sobre El Greco arquitecto, podría haber sido, en su origen, el resultado de una proyección hacia las demás artes cultivadas por el artista de la fascinación sentida hacia su genialidad como pintor. Ahora bien, esta interpretación no deja de ser una “traducción libre” del mensaje -más o menos revelado- por las fuentes que nos hablan del Greco arquitecto. Pero consideremos, por qué no, que aquellas puntuales alusiones puedan transmitir fielmente las opiniones de sus contemporáneos acerca de las novedades introducidas por el artista en arquitectura, pese a que dichas “fuentes canónicas” no se extendieran en ello.

a finales del siglo XVI el término *architeto* se dedicaba, en los protocolos notariales y en la calle, aunque no en los círculos culteranos de la corte, al inventor de trazas de retablos. Es pues el término *architeto* y no de arquitecto (en el sentido y grafía modernos) el que debe acompañar al Greco”, cfr. MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 23.

7 PACHECO, F., *Arte de la pintura*, op. cit., p. 537.

8 El soneto de Paravicino lo incluye Palomino en el relato de su vida, cfr. PALOMINO, A. *El museo pictórico y escala óptica* (III), Madrid, Aguilar, 1988, p. 135.

9 MARTÍNEZ, J. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 290.

10 Como el retablo del Colegio de Doña María de Aragón “donde también es suya la escultura, la traza del retablo, y aún la de la iglesia...”; o la “traza de la iglesia, retablos, pinturas, y estatuas” del Convento de Religiosas de Santo Domingo, así como de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas, cfr. PALOMINO, A., op. cit., p. 133.

11 *Ibidem*.

Palomino le atribuyó un número de trazas de edificios mayor, ya lo sabemos, de lo que en realidad le corresponde¹². Pero, al margen de las atribuciones, el cordobés presentaba a Dominico Greco como “pintor, escultor y arquitecto”, una fórmula de presentación idéntica a la que utilizó para referirse a Alonso Berruguete, Alonso Cano, Sebastián de Herrera Barnuevo y Juan Valdés Leal. En todos estos casos respetó siempre el mismo orden en la enumeración de sus facultades artísticas, entroncando con la presentación vasariana de la vida de Miguel Ángel “florentino, pintor, escultor y arquitecto”, con la que Vasari consagró una secuencia en la enumeración de las destrezas artísticas de un individuo que llegaría a hacer fortuna entre otros biógrafos, como el que aquí nos ocupa. Tal y como advirtió Blasco Esquivias a este respecto, el orden de aparición que otorga Vasari a cada una de las artes al encabezar la biografía de Miguel Ángel, obedecía al proceso formativo seguido por el artista y a la secuencia de aprendizajes que adquirió consecutivamente hasta lograr su consideración universal¹³. En el caso del Greco, sostiene Blasco Esquivias que la secuencia obedecería tanto al proceso formativo del artista, como al predominio de su facultad de pintor sobre las otras. En efecto, en lo que concierne a los inicios de su formación y destrezas, no hay duda de su preponderancia como pintor, sin embargo, más controvertido resulta lo relativo a las facultades de El Greco en las demás artes, en particular en la arquitectura o, si se prefiere, en lo que atañe a la originalidad de su pensamiento arquitectónico y de las trazas de sus retablos.

Creo que, llegados a este punto, hemos de contrastar lo que transmiten sus biógrafos con la opinión del propio artista griego, quien en uno de sus comentarios nos revela precisamente la concepción vasariana de las artes, esto es, la unidad de la pintura, escultura y arquitectura bajo el diseño. De esto modo podemos interpretar la ponderación que hace de la Iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas como “de lo mejor y de mayor perfección en su fábrica que hay en España... y de la misma bondad es la architectura, escultura y ensamblaje y pintura”¹⁴.

La manera en que Palomino introduce la biografía del cretense no significa, necesariamente, que reconociese su excelencia en las tres artes, pues el mencionado encabezamiento podría constituir un uso meramente retórico para reconocer la que

12 Cossío a comienzos del siglo XX comenzó a espurgar las atribuciones, demostrando documentalmente su ausencia de los proyectos del ayuntamiento, de la iglesia de La Caridad, de la de Santo Domingo, y de la del Colegio madrileño de doña María de Aragón, Esta labor será continuada por otros investigadores, cfr. MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas...*, op. cit., p. 18.

13 BLASCO ESQUIVIAS, B. *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid, CEEH, Universidad Complutense y Patrimonio Nacional, 2013, pp. 233-234.

14 Cfr. BERCHEZ, J., op. cit., p. 103. Bérchez añade al respecto: “Dicha bondad y también, añadiríamos, novedad en la colaboración de las distintas artes es tan densa, está tan trabada, que desde nuestra actualidad nos hace dudar de que la formalización y concepción de su diseño responda a etapas y autores desconectados”.

sin duda fue una personalidad polifacética y singular. Pero dicha presentación, con su sustrato vasariano, nos permite orientarnos ciertamente hacia una de las grandes paradojas en torno a las ideas artísticas de El Greco sostenida por la historiografía durante el largo siglo XX, y que nos ayuda a resituarnos en lo que a nuestro propósito respecta, esto es, el tan repetido rechazo del cretense hacia el dibujo frente a la superioridad del color. Este ha sido el argumento, y casi diría el axioma, en torno al que se han ido articulando diversos relatos construidos sobre el genial artista-pintor (y por extensión al artista-arquitecto), por parte de nuestra historiografía. La valoración peyorativa del dibujo -pese a que el propio artista en sus anotaciones al libro de Vasari dejara constancia de su relación amor-odio hacia Miguel Ángel- se fundamenta, a nivel historiográfico, en la información que Pacheco transmitió, tras su entrevista con El Greco, sobre cómo calificó este a Miguel Ángel de “buen hombre” “que no supo pintar”¹⁵. Aún así, me resisto a pensar que la personalidad poliédrica de El Greco no incurriese en contradicción alguna entre su discurrir sobre las artes, y la práctica y ejercicio de las mismas; antes bien, estudiando sus obras como arquitecto o *architeto*, se detecta la directriz miguelangelesca, reelaborada desde una personalidad propia¹⁶. Por ello, sostener que alguien que despreciaba a Miguel Ángel por el predominio del dibujo en su pintura, no podía valorar la importancia que aquel tenía en la arquitectura, me resulta una conclusión demasiado fácil para valorar un perfil artístico tan complejo como es el del cretense.

Como trataré de demostrar en el siguiente epígrafe, el juicio de Salvador Muñoz sobre la importancia concedida al dibujo por El Greco aporta una visión distinta -lo cual no quiere decir que sea la verdadera-, que contradice las interpretaciones sostenidas hasta ahora en la mayoría de las aproximaciones a la faceta arquitectónico-retablística del artista.

La misma pauta de presentación empleada por Palomino al tratar de la vida de El Greco volverá a ser utilizada por Ceán Bermúdez, quien comienza señalando que “se ejercitó también con inteligencia en la escultura y arquitectura”¹⁷. En lo que respecta a la atribución de edificios, el teórico ilustrado disiente de alguna de las que hizo Palomino, como “la traza de la iglesia del convento de santo Domingo el antiguo de aquella ciudad, y sus retablos, estatuas y pinturas”¹⁸. Pero tanto

15 PACHECO, F., *Arte de la pintura...*, op cit., p. 349.

16 Cfr. BÉRCHEZ, J., op. cit., p. 112.

17 *Arte Español. Proyecto Diccionario Ceán Bermúdez*, <http://www.ceanbermudez.es/cean.asp> (consultado el 13-2-2014).

18 *Ibidem*. En lo que respecta al ejercicio de la arquitectura, y aunque algunos pasajes resultan ambiguos, una lectura detenida de la prosa de Ceán trasmite la idea de que, por un lado, el cretense realizó las trazas de algunos retablos ubicados en iglesias: “Hizo las trazas de las iglesias de la Caridad, y [trazas] de los franciscos descalzos de Illescas: los retablos y estatuas para la primera, y el altar mayor y sepulcros con los bultos de los fundadores para la segunda.” Pero más adelante, en pasajes

Ceán, como Eugenio Llaguno y, más tarde, Antonio Ponz contribuyeron a sostener o engrandecer la paternidad de un número considerable de edificios asignados al Greco y, con ello, a sobredimensionar su perfil de arquitecto.

Me parece especialmente interesante el modo en que Llaguno valora las obras arquitectónicas que atribuye al candiota, pues si bien para referirse a la pintura y la escultura sigue utilizando algunos tópicos: "...Ejerció las tres artes de pintura, escultura y arquitectura, y se hizo famoso **por la extravagancia de su estilo en las dos primeras...**", a la hora de enjuiciar la arquitectura amplía el repertorio de términos, algunos de su propia cosecha, mientras que otros parecen transmitir alguna de las opiniones o juicios ya repetidos. A nivel genérico, el teórico ilustrado habla de "sequedad" en la arquitectura del griego, un rasgo que había sido asignado por otros biógrafos al modo en que el pintor utilizaba el color; pero también dirige su crítica hacia edificios concretos, como el convento de Santo Domingo en Toledo, al que achaca que "el altar es defectuoso", transmitiendo así la opinión de Juan Bautista Monegro en el informe que hizo del retablo mayor de ese convento, el cual, despectivamente, fue calificado por Monegro de "enano"¹⁹. Sobre el ayuntamiento de Toledo, Llaguno sentencia: "es un buen edificio"; y en relación a la iglesia, retablos y pinturas del colegio de Doña María de Aragón señala que el claustro, aunque no muy grande, tiene mucha "naturalidad"²⁰. Paradójicamente, los juicios positivos de Llaguno se dirigen hacia construcciones en cuyas trazas no intervino El Greco, revelando con su crítica la elocuente falta de empatía hacia las composiciones en las que El Greco introdujo algún elemento que no se ajustaba a la preceptiva clásica.

La historiografía sobre El Greco a lo largo del XIX, tanto las aportaciones españolas, como de autores extranjeros, se ocupa fundamentalmente de su faceta como pintor. Las menciones a la actividad arquitectónica o retablística del artista suelen repetir las atribuciones hechas por Palomino o Ceán, empleando, incluso, los mismos calificativos²¹. No disponemos del espacio suficiente para detenernos a valorar aquí en profundidad la visión que del artista-arquitecto tenían más allá de nuestras fronteras en aquella centuria; baste solamente señalar, en esta brevísima aproximación, que el interés de aquellos viajeros o eruditos extranjeros se

como el que sigue, parece claro que distingue entre las dos actividades: "Ejecutó en 590 la traza de la iglesia y [traza] retablo mayor del colegio de agustinos calzados de Madrid, llamado de doña María de Aragón...]: la [traza] de la casa de ayuntamiento de la ciudad de Toledo; y el túmulo con que celebró este cabildo las honras de la reina doña Margarita, mujer de Felipe III.

19 CFR. BERCHEZ, J., op. cit., p. 103.

20 LLAGUNO Y AMIROLA, E. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Sección Tercera, Capítulo XLVII, Madrid, Turner, 1977, págs. 138-139.

21 Imprescindible a este respecto la obra de ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: Textos, Documentos y Bibliografía*, vol II. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.

centró esencialmente en la pintura, y que las escasas menciones a la arquitectura del cretense se limitan a reproducir la manida información de nuestros biógrafos del XVIII²². Por lo que respecta a las noticias incluidas en nuestras guías, descripciones, diccionarios, etc., el relato suele ser bastante repetitivo, pero, a diferencia de la mirada exterior, en nuestro país sí que hallamos algunos destellos en lo que a crítica sobre la arquitectura del Greco respecta. Así, José Amador de los Ríos, además de revelar la fuente a la que se dirige para hablar de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo (“Cuando D. Antonio Palomino escribió la vida de Dominico Theotocópuli, afirmaba que tanto la escultura, como la pintura y arquitectura de esta bella iglesia...”), supo ponderar la novedad que la composición del retablo mayor de dicha iglesia supondría en el contexto toledano, describiendo los dos cuerpos y la distribución de los lienzos, y reparando en el lienzo de la Anunciación de la Virgen, en sus “figuras de tamaño natural”. No sólo la estructura de esta máquina, sino también la dimensión que adquieren los personajes pintados en las escenas, así como el tamaño de tales figuras respecto al conjunto arquitectónico, llamaron la atención de este intelectual. Una última referencia decimonónica que, por singular, me voy a permitir mencionar aquí, es la que aparece en la *Historia de los Templos de España* (1857), obra dirigida por D. Juan de la Puerta Vizcaíno y D. Gustavo Adolfo Bécquer. Se trata de una exaltación de las dotes artísticas del cretense realizada, asombrosamente, a partir del retablo que realizó para la iglesia de San Vicente Mártir, y en la que rehúsa los tópicos sostenidos sobre el cretense:

“En el retablo... cuya traza y obra de arquitectura, pintura y escultura pertenece exclusivamente (sic) al Greco, demostró este artista las grandes dotes de inteligencia que poseía: dotes que le hubieran colocado a los ojos de la crítica desapasionada, en un rango muy superior al en que se halla, sin el desarreglo de su genio y los caprichos y extravagancias de su desordenada fantasía”²³.

A partir de Cossío, los estudios relativos a El Greco arquitecto se centraron principalmente en tareas atribucionistas²⁴ -sin duda necesarias-, que fueron “depurando”

22 Sirva de ejemplo el modo en que William Stirling-Maxwell en *Annals of the Artist of Spain* (London, 1848), se refiere a la iglesia y retablo del colegio de doña María de Aragón: “Theotocopuli was much engaged as sculptor and architect. At Madrid he designed, in 1590, the church of the college of Doña María de Aragón, and carved of “abominable” retablo of the high altar”., cfr. ÁLVAREZ LOPERA, J., op. cit., p. 214.

23 Cfr. ÁLVAREZ LOPERA, J., op. cit., p. 230.

24 A comienzos del siglo XX, Manuel B. Cossío descartó algunas de las atribuciones, demostrando documentalmente la ausencia de El Greco en algunos proyectos. Su labor fue continuada por Francisco de Borja San Román y Verardo García Rey, véase la completa revisión bibliográfica, acerca de lo publicado en el siglo XX, sobre El Greco arquitecto en la reciente publicación de Joaquín Bérchez, “Algo más que retablos: El Greco y sus enigmas arquitectónicos”, espléndido catálogo con fotografías de Joaquín Bérchez y un exquisito y agudo texto del mismo autor. Véase también la revisión historiográfica sobre la figura de El Greco realizada por ÁLVAREZ LOPERA, J. op. cit.

el elenco de edificios supuestamente diseñados por el genial artista. La aportación de Martín González, ya en la segunda mitad de la pasada centuria, en su artículo “El Greco, arquitecto” (1959)²⁵, pese a lo valioso de su descubrimiento (la petición de Jorge Manuel Theotocopuli para cubrir vacante de maestro mayor del Alcázar toledano a la muerte de Monegro, argumentando sus méritos), seguía centrando el interés en la participación de El Greco en tareas puramente arquitectónicas. No obstante, el prestigioso historiador del arte valoró acertadamente la información de Jorge Manuel sobre su padre y el “insigne libro que dejó hecho de arquitectura”, opinando que más allá de una simple traducción, el ejemplar contendría “sugerencias, apreciaciones e ideas sumamente originales”²⁶.

Varios estudios, a partir de la década de los sesenta, se preocuparon por demostrar la relación del Greco con la arquitectura partiendo del análisis de los fondos de sus pinturas. Tal fue el caso de Pavón Madonado, “El Greco arquitecto” (1962)²⁷, o Wethey, *El Greco y su escuela* (1967)²⁸. Fue, sin lugar a dudas, la concluyente aportación de Fernando Marías en su insustituible *Las ideas artísticas de El Greco*, la que dirigió el foco hacia la vertiente teórica de El Greco en este arte, un estudio que se complementa con otros, en la misma línea, como el realizado por el mismo autor en *El Greco y el arte de su tiempo*, junto a Xavier Salas²⁹.

Habría que reflexionar sobre la evidente descompensación historiográfica de las facetas artísticas del candiota, e ir más allá de la respuesta usual e inmediata a dicha situación, esto es, el hecho de su formación como pintor, y que su actividad fuese fundamentalmente pictórica. Abundando sobre la construcción de nuestra historiografía artística, no deja de ser sospechoso que en nuestro país, y fuera de él,

25 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. “El Greco Arquitecto”, *Goya*, 1958, nº 26, pp. 86-88.

26 Cfr. MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas...*, op. cit, p. 20.

27 PAVÓN MALDONADO, B. “El Greco arquitecto”, *Archivo Español de Arte*, 35, Madrid, 1962, pp. 209-220. Basilio Pavón, sumándose a la opinión mantenida por los biógrafos del cretense, insiste en la fama de arquitecto que tuvo entre sus contemporáneos. Analiza los fondos de la pintura de El Greco y reconoce modelos arquitectónicos procedentes de la tratadística serliana, así como de cuadros y edificios que contemplaría tanto en Venecia como en Roma. La influencia de Palladio, según él, se deja sentir, en Toledo, “donde emplea fórmulas palladianas con decisión, pudiéndose considerar, junto a Herrera, como importador en España no ya del orden único (retablos de Santo Domingo, de San José y de Talavera la Vieja), sino también de la combinación de columnas de diferente escala (Expulsión de los mercaderes, de San Ginés), del friso convexo y del ático flanqueado por estatuas (retablo de San José)...”, espec. p. 214.

28 WETHEY, H. E., *El Greco y su escuela*. Madrid, Guadarrama, 1967.

29 XALAS, X. DE y MARÍAS, F., *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Toledo, Real Fundación de Toledo, 1992. Sería demasiado extenso, para el espacio del que dispongo aquí, desarrollar toda la bibliografía de Fernando Marías al respecto. Para una reciente revisión bibliográfica, en la que se incluye todos los trabajos publicados en relación a El Greco arquitecto, véase BÉRCEZ, J., op. cit., p. 123.

la investigación hasta principios del XX no avanzara respecto a El Greco y la arquitectura, admitiéndose y reproduciéndose sin más las atribuciones heredadas de sus biógrafos. No resulta difícil intuir que la escasez de pronunciamientos respecto a su actividad arquitectónica es síntoma, como ya se ha señalado, de la mayor importancia concedida a la pintura respecto a las demás artes en nuestro país, donde aún en las primeras décadas del siglo XVII se buscaban argumentos para distinguir la tarea ideativa del arquitecto tracista, de la actividad operativa del arquitecto constructor, al hilo de un interesante debate acerca de la “incursión” de los pintores en los proyectos arquitectónicos. Una situación, en definitiva, que no favorecería la atención y reconocimiento de la actividad del Greco en el ámbito de la retablistica. Pero, volviendo sobre los orígenes de la historiografía del arte español, no está de más insistir en que nuestros primeros estudios histórico-artísticos en general, y sobre el Greco en particular, heredaron aquella valoración de las artes, y que cuando se analizaba el arte español, se pensaba -y aún se piensa- fundamentalmente en pintura³⁰.

II. El Greco y las opiniones en torno a los fundamentos de la arquitectura en la España del XVII

Las ideas del Greco sobre arquitectura, dispersas en comentarios aislados, cuando no contradictorias, como sucede, por lo demás, con parte de su pensamiento artístico, han sido estudiadas a partir, principalmente, de las anotaciones que hizo a la edición vitruviana de Barbaro. Pese a que se ha analizado y valorado la actividad del Greco como retablista, no se han relacionado suficientemente sus opiniones sobre arquitectura con las de otros artistas españoles, principalmente ensambladores, contemporáneos al genial artista, o posteriores a él, que opinaron o teorizaron sobre los fundamentos de la arquitectura, en particular, sobre aquellas disciplinas relacionadas con el dibujo, como son la geometría y la perspectiva. Frente a la consideración de la arquitectura basada en lo constructivo, argumento mantenido por los artífices que sostenían su práctica en los conocimientos tradicionales, la intervención en la arquitectura de artistas procedentes de las disciplinas figurativas, generó en el seiscientos un interesante e intenso debate acerca de lo

30 Véase al respecto PORTÚS, J., *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012. De todo ello, y de la propia la sociología de la historiografía, aspecto este que merecería un estudio particular, se colige, siguiendo el concluyente ensayo de Beatriz Blasco, el modo en el que la tratadística arquitectónica ha sido bastante menos valorada, cuando no denostada, por nuestra historiografía, cfr. BLASCO ESQUIVIAS, B., *Arquitectos y tracistas...*, op. cit., pp. 15-26. Para una reflexión más amplia sobre la construcción de los discursos en Historia del Arte véase el sugerente libro de John Elkins, *Stories of Art*, New York, Routledge, 2002. Este ensayo ha sido comentado y ampliado por Viçens Furió, cfr. FURIÓ, V., “Las historias del arte de James Elkins y algunas más” en *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 2012.

que debía constituir la base de la arquitectura. Como ya se ha advertido, para los nuevos arquitectos-artistas, el punto de partida era el dibujo y las disciplinas científicas relacionadas con éste, ocupando la perspectiva entre tales saberes un puesto prioritario³¹.

En este sentido, tomaré como punto de partida de esta breve disquisición, la conocida posición de Pacheco al respecto, con la que cierra el capítulo, precisamente, sobre el dibujo. Pacheco discurrió sobre los conocimientos de los que, por entonces, estaban implicados mayoritariamente en las tareas constructivas en España: canteros, albañiles y carpinteros³². Frente a ellos situaba a los pintores, posicionándose él a favor de estos, “Porque el que es aventajado debuxador (cosa cierta es) enriquece y adorna más gallardamente sus trazas, siendo de ordinario los que estudian la Arquitectura canteros, albañiles y carpinteros, los cuales aprenden de los libros las medidas; pero no los adornos ni la gala de los recuadros, cartelas, tarjas y ornatos caprichosos, bizarría de remates, festones, grutescos, mascarones y serafines, y otras mil galas que usan los pintores y escultores”³³. Es decir, en su defensa del dibujo como componente esencial de la pintura, arte liberal por anatonomasia según el pintor y tratadista sevillano, achaca a canteros, albañiles y carpinteros tener fundados sus conocimientos en sólo en las “medidas”.

Por los mismos años en los que Pacheco estuvo ocupado en la redacción de su *Arte de la Pintura*, el ensamblador y arquitecto Salvador Muñoz, escribía una traducción comentada del tratado de perspectiva de Vignola, denunciando en el prólogo la falta de interés en España por dicha temática [fig.1]³⁴. Décadas atrás,

31 Además del citado libro de BLASCO ESQUIVIAS, B. *Arquitectos y tracistas...*, op. cit., véase también el riguroso ensayo de CABEZAS, L., *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar*. Madrid, Cátedra, 2008.

32 Se conservan varios testimonios que confirman esta situación, menciono aquí sólo el de Jorge Manuel Theotocópuli, por venir muy a propósito en este estudio, en la renombrada carta que en 1615 envía la monasterio de Guadalupe, donde sintetiza las competencias del arquitecto perfecto, consistentes en formar el proyecto y supervisar la construcción: “que la arquitectura no consiste sino en saber mandar y ordenar lo que se ha de hacer y para ejemplo Juan Gómez de Mora ni es cantero ni ensamblador y hace obras...”, cfr. MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas...* op. cit. Sobre las ideas de El Greco en el contexto del debate arquitectónico de las primeras décadas del XVII, véase MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A. “La herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620” en *Studies in the History of Art*, 13. *El Greco: Italy and Spain*, 1984, pp. 101-111.

33 PACHECO, F., *Arte de la pintura...*, op. cit., 394.

34 “Por lo poco que en España se estiman estas cosas y lo poco que de ellas se trata, hay pocas cosas en la lengua castellana, y muchas se quedarán perdidas sin salir a la luz por no haber quien los favorezca, que muchos con el gusto y afición que a ellas tienen se animaran a ilustrar esta lengua, como Italia, Flandes y otras naciones lo han hecho y hacen”, cfr. *Las dos reglas de la perspectiva practica de Iacome Barozzi de Viñola* traducidas y commentadas por Salvador Muñoz Escultor i Arquitecto, Fundación Lázaro Galdiano, Inventario 15551, Madrid, 1642. Sobre la ausencia en la España del siglo XVII de una tradición teórica en torno a la perspectiva a manos de los pintores,

en la misma centuria, el también ensamblador Antonio de Torreblanca, autor del primer tratado de perspectiva conservado en España, también había expresado la misma inquietud, haciéndose eco de lo que a todas luces constituía una realidad, esto es, la falta de un tratado sobre teoría de la perspectiva escrito en español, tal y como se había realizado en otros idiomas [fig. 2]³⁵. En los tratados de los dos artífices mencionados se subraya el dibujo como fundamento de las tres artes, pintura, escultura y arquitectura.

La trayectoria profesional de Salvador Muñoz es significativa de los derroteros que habían tomado en España los oficios relacionados con la construcción de retablos. En las cuatro décadas de trabajo en Extremadura y Madrid, Salvador Muñoz fue citado en los documentos como ensamblador, entallador, maestro carpintero, escultor o arquitecto, significando tal variedad la capacidad del retablista para depenseñar funciones intelectuales (“traza”) y prácticas a la vez³⁶. De lo que no cabe duda tras la lectura del manuscrito inédito sobre perspectiva de Salvador Muñoz, del que nos han llegado varias copias³⁷, es de la excepcional importancia

véase GONZÁLEZ-ROMÁN, C., “La teoría artística italiana en los tratados de perspectiva españoles”, en *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del mediterráneo en la Edad Moderna*, en R. Camacho, E. Asenjo y B. Calderón (eds.), Málaga, Ministerio de Ciencia e Innovación y Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 2011, pp. 569-595.

35 “...con el amor que a los de mi nación española tengo no mereciéndolo ellos menos que las demás naciones el tener escritas los artes y otras muchas cosas en su lengua así como ellos las tienen en la suya”, cfr. *Los siete tratados de la perespectiva pratica*, Biblioteca Nacional Argentina [BNA], FD 680(R806), ca. 1610. Las circunstancias relativas a los avatares del manuscrito de Antonio de Torreblanca conservado en la Biblioteca Nacional Argentina, así como cuestiones relativas a la cronología, fuentes, etc. fueron publicadas en un primer artículo por la autora de este estudio, véase GONZÁLEZ-ROMÁN, C., “Los siete tratados de la perespectiva pratica, la primera versión del libro de Antonio de Torreblanca”. *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, vol. 102-103, Madrid, 2006, pp. 33-60. Sobre el papel de los tratados de Torreblanca en el contexto europeo, GONZÁLEZ-ROMÁN, C., “Un arte que tanto y importa para los que del necesitan: Los tratados de perspectiva de Antonio de Torreblanca en el contexto teórico europeo”, en *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*, Madrid, Abada Editores, 2014, pp. 345-374. La segunda versión del manuscrito de Torreblanca, conservada en la Biblioteca de la R.A.B.A.S.F., fue estudiada por J. Navarro de Zuvillaga, “Los dos libros de Geometría y Perspectiva de Antonio de Torreblanca”, *Academia*. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, vol. 69, 1989, pp. 451-488.

36 Cfr. BLANCO MOZO, J. L., “Alonso Cano en Madrid: nuevas aportaciones, nuevos problemas”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* n° 21, 2009, pp. 147-164. Véase también, MARÍAS, F., “De retablero a retablista” en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, 1995, pp. 97-109.

37 Salvador Muñoz, interesado por transmitir en nuestro país los fundamentos geométricos de la perspectiva, concluyó hacia 1636 un tratado -del que se conservan varias copias- en el que traduce y comenta el texto de Vignola. Sobre la fecha probable de redacción de tratado de Salvador Muñoz, así como para los datos biográficos, véanse los trabajos de Fernando Marías y Ramón Gutiérrez indi-



FIGURA 1

Las dos reglas de la perspectiva practica de Iacome Barozzi de Viñola traducidas y commentadas por Salvador Muñoz Escultor i Architecto, Fundación Lázaro Galdiano, Inventario 15551, Madrid, 1642



FIGURA 2

Antonio de Torreblanca, Los siete tratados de la perspectiva practica. Biblioteca Nacional Argentina, FD 680(R806), ca. 1610



FIGURA 3

Antonio de Torreblanca, Los dos libros de geometria y Perspectiva practica. Archivo de la RABASF, Madrid, documento 364/3, 1616-1619

que concede al dibujo en relación a la arquitectura, avalando sus ideas no sólo con los grandes dibujantes italianos encabezados por Miguel Ángel (“el mayor Dibujante que jamás ha tenido Italia supremo Arquitecto [...] que alcanzó con gran facilidad la suma Architectura por ser tan gran dibujante”), sino también elogiando a los principales dibujantes españoles, en cuya nómina incluye a Francisco de Mora y concluye con Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera³⁸.

Ceán Bermúdez, en sus acotaciones al trabajo de Eugenio Llaguno y Amirola, resume algunas de las fuentes consultadas por Salvador Muñoz, entre otros autores modernos, Serlio, Durero o Vignola³⁹. Además de los mencionados por Ceán, el retablista extremeño citaba en su manuscrito la obra de arquitectos italianos como Scamozzi, Alberti, Barbaro, Vasari, Palladio y Pietro Cataneo; y también parece

cados más adelante. Una de las copias manuscritas de Salvador Muñoz se encuentra en la Biblioteca Nacional de España: *Perspectiva de Viñola comentada por Muñoz* (1642); también en Madrid, en la biblioteca del Museo Lázaro Galdiano se conserva otro ejemplar: *Las dos reglas de la perspectiva práctica de Iacome Barozzi de Vignola, Traducidas y Comentadas por Salvador Muñoz Escultor i Arquitecto* (1632). Una tercera copia se encuentra en la Biblioteca Colombina de la Catedral de Sevilla, *Las dos reglas de Perspectiva Práctica de Iacome Barozzi de Viñola. Traduzidas y comentadas por Salvador Muñoz. Escultor y Arquitecto*. En Madrid (copia de 1702 de otro manuscrito de 1642) y, por último, la copia fechada en 1713, titulada *Libro de prespectiba de barios autores con barias reglas y curiosidades...* en la biblioteca de Ramón Gutiérrez (Resistencia, Argentina). Aunque las referencias al tratado de Salvador Muñoz se remontan a 1829, los únicos estudios publicados al respecto son, en orden cronológico, GUTIÉRREZ, R.: “El tratado de arquitectura y perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1636)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 22, 1991, pp. 41-61, y MARÍAS, F.: “Teoría e historia en el tratado de arquitectura de Salvador Muñoz”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992, II, pp. 1445-1461. Véase también, TEJADA, F., *Introducción a Las dos reglas de la perspectiva práctica de iacome barozzi de vignola, traducidas y comentadas por...* Badajoz, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1996.

38 Cfr. BLASCO ESQUIVIAS, B., op. cit., pág. 265. Blasco Esquivias subraya cómo el texto de Muñoz supone una exaltación de la arquitectura sobre las otras artes y el modo en que con esta obra se confirma el progresivo auge de los arquitectos inventivos frente a los practicantes.

39 “Manifiesta el traductor de esta obra que entendía muy bien la materia de perspectiva, y en el prólogo hay bastante erudición, pues da a entender que conocía el comentario de Vignola hecho por el P.M. Ignacio de Anti (sic); habla del instrumento de Durero; y dando a conocer el objeto de la perspectiva, ofrece suposiciones de Euclides. Conoce la obra de Serlio y otros; y concluye su trabajo con el elogio de la pintura, escultura y arquitectura, que ilustra con ejemplos de varones célebres que se honraron con el dictado de pintores”, cfr. LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Renacimiento*, Madrid, Imprenta Real, 1829, IV, p. 35. Ceán Bermúdez conoció una traducción que realizara Salvador Muñoz en 1642 y que incluía un Elogio de la Bellas Artes. El manuscrito pertenecía a Juan de Dios Gil de Lara y la referencia la recogió Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Más adelante indicaba: “... en Madrid, en la década de 1640 se estaban realizando simultáneamente tres traducciones de la Perspectiva de Vignola por Muñoz, Goiti y Carduchi” (se refiere al manuscrito de Luis Carduchi, sobrino de Vicente Carduchi, ingeniero militar y matemático, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Lima).

haber consultado fuentes francesas y alemanas, como los tratados de Vredeman de Vries, Jean Bullant, Philibert De l'Orme o J. A. du Cerceau⁴⁰. Todo ello indica, además de un amplio conocimiento de la moderna teoría arquitectónica, un manejo riguroso de los tratados de perspectiva punteros, como eran el de Vignola-Danti, o el de Daniele Barbaro.

Gran parte de estos tratados habían sido citados y utilizados anteriormente por Antonio de Torreblanca, el también ensamblador, natural de Villena, y autor de dos manuscritos sobre geometría y perspectiva práctica en la primera década del XVII. En el primer manuscrito (ca. 1610), conservado en la Biblioteca Nacional Argentina, incluye referencias a tratadistas españoles, principalmente Juan de Arfe y Juan Pérez de Moya, menciones que desaparecen en el segundo manuscrito (1618-19), donde prevalecen las alusiones a autores italianos, fundamentalmente Vignola-Danti [fig. 3].

Dejaré, de momento, el asunto de las fuentes utilizadas en la redacción de estos tratados de perspectiva, para centrarme en lo que aquí nos interesa, esto es, los fundamentos de la arquitectura argumentados por estos “arquitectos-retablistas”, pues, como bien señaló Ramón Gutiérrez a propósito de Salvador Muñoz, lo más interesante radica “no tanto en las recopilaciones que Muñoz realiza sobre la opinión de diversos tratadistas sino en sus disquisiciones y la incorporación de referencias españolas que señalan su preocupación por trascender la mera traducción”⁴¹.

La copia del tratado de Salvador Muñoz conservada en Argentina, en la biblioteca del profesor Ramón Gutiérrez, titulado *Libro de Prespectiba de barios Autores, con barias Reglas y curiosidades y juguetes particulares*, aporta comentarios y algunas ideas personales que vinculan el contenido teórico del texto con la realidad española en general, y con el pensamiento del Greco sobre la arquitectura en particular. Muñoz contradice, en un amplio discurso, algunos de los asertos canónicos de Vitruvio, como son los saberes exigibles al arquitecto. Es aquí donde hallamos la afinidad entre el pensamiento del ensamblador extremeño y las ideas El Greco, quien sabemos por sus anotaciones al texto de Vitruvio en la edición de Daniele Barbaro, que cuestiona muchas de las afirmaciones hechas por el arquitecto romano.

Salvador Muñoz, que utilizó -como el Greco- la edición de Barbaro, trata en sus apreciaciones uno de los temas por los que el cretense se enfrentó a Vitruvio, tal es

40 Un exhaustivo recuento de los artistas y teóricos mencionados por Salvador Muñoz en el manuscrito conservado en Argentina en MARIAS, F., “Teoría e historia...”, op. cit.

41 GUTIÉRREZ, R.: “El tratado de arquitectura y perspectiva...”, op. cit., p. 54. Véase también, del mismo autor, “La perspectiva de Vignola, su difusión en hispanoamérica y el manuscrito de Carduchi”, *Academia* n° 58, 1984.

la importancia del dibujo como elemento central de la profesión de Arquitecto. Para Theotocópuli, como para Muñoz, la esencia del arte arquitectónica está en el dibujo.

Las últimas aportaciones documentales en torno a la actividad de Salvador Muñoz nos permiten constatar que solicitó el puesto de Maestro Mayor del Alcázar de Todelo, vacante por el fallecimiento de Lorenzo Fernández de Salazar, y que su candidatura fue rechazada por Juan Gómez de Mora en estos términos: “no ha tratado de la profesión de las obras y las que él platica son de diferente calidad de las que en Toledo ha menester *Vuesa Magestad*”⁴². Gómez de Mora le achacaba de este modo su falta de quehacer en lo constructivo, más allá de su actividad retablistica, lo cual parece resultar insuficiente para dicho cargo. Pero de la solicitud de Salvador Muñoz podemos suponer que estuvo en Toledo, y tal vez fue allí donde pudo consultar los “zincos libros de Arquitectura manuscritos el uno con trazas” que figuran en el inventario de libros de 1621 de Jorge Manuel Theotocópuli⁴³, así como valorar *in situ* las novedades que introdujo El Greco en algunos de los retablos de la antigua ciudad imperial.

Salvador Muñoz dice extraer de los “papeles manuscritos” del Greco la siguiente cita: “digo que dice: Que Vitruvio nos enseña a los hombres a ser filósofos, médicos, músicos, astrólogos y demás ciencias que Vitruvio obliga, que a ser Arquitectos, sabiendo que la arquitectura consiste en dibujar y más dibujar...” Pero, ahondando en este asunto, Muñoz añadía:

“El Serlio, Vignola y Palladio y otros muchos que podemos nombrar no sabemos que hayan sido orador con las condiciones que dice Vitruvio, pero por lo menos de todos reconocen haber sido geómetras, aritméticos y perspectivas pues sus obras lo manifiestan y de Palladio dice el sobredicho Dominico que fue falto en lo que Vitruvio dice, pero no se debe entender de la Aritmética y la Geometría porque en eso y en el dibujo todos han sido muy científicos porque se han visto dibujos diestrísimos de todos los más y de gallarda San Lorenzo el Real y su sucesor Juan de Herrera, me han certificado personas de crédito que vieron sus dibujos que fueron muy grandes dibujantes”⁴⁴.

42 Cfr. BLANCO MOZO, J. L., “Alonso Cano...” op. cit., p. 150. Según Blanco Mozo, la plaza al parecer no llegó a proveerse, pero Gómez de Mora, como Alonso Carbonell, se decantaron por el perfil de Felipe Lázaro de Goiti. Este último artífice, además de desempeñar su labor de maestro mayor de obras de la catedral de Toledo, llevó a cabo también, como Salvador Muñoz, una traducción del tratado de perspectiva Vignola-Danti, cfr. DÍAZ MORENO, Félix, “De arquitectura y perspectiva: Felipe Lázaro de Goiti, traductor de Barbaro y Vignola-Danti”, *Anales de Historia del Arte*, 13, 2003, pp. 191-210.

43 cfr. MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas...*, op. cit.

44 Cfr. GUTIÉRREZ, R., “El tratado de arquitectura...” op. cit., p. 56. La admiración de El Greco hacia Palladio ha sido en diversas ocasiones destacada. Recientemente, Joaquín Bérchez ha hecho

La valoración del dibujo y del conocimiento de las disciplinas de la geometría, aritmética y perspectiva por parte del arquitecto, como defiende Salvador Muñoz, en un contexto en el que la formación tradicional desarrollada en el ámbito gremial sigue siendo importante en la profesión, bien pudiera interpretarse como una “actitud vanguardista” que se anticipa a las consignas académicas que desde mediados del siglo XVIII van a privilegiar el dibujo en la capacitación de los arquitectos frente a los maestros de obras⁴⁵. No es de extrañar, por tanto, que este retablista escribiera un tratado de perspectiva y arquitectura con el que favorecía, de una parte, la introducción del dibujo entre los “constructores”, y de otra, justificaba su actividad de arquitecto-artista. Todo ello sin perder de vista el pensamiento teórico-artístico español en un momento de intenso debate sobre la actividad de pintores y retablistas-escultores-ensambladores en el terrero de la arquitectura.

La mención que hace Muñoz sobre los saberes que El Greco valoraba en un arquitectura, se refrenda, de algún modo, revisando los ejemplares que el genial artista poseía en su biblioteca sobre dicha temática, fuentes que coinciden con gran parte de las utilizadas por Antonio de Torreblanca o Salvador Muñoz. El Greco disponía de dos ejemplares de la Perspectiva de Vignola, además de la Perspectiva de Daniel Barbaro y de Sirigati⁴⁶. Pero, si bien en los cuadros que pintó a partir de su llegada a España, el genial artista se fue distanciando en sus composiciones de las leyes científicas que regían la perspectiva monofocal⁴⁷, en lo que atañe a su actividad como tracista, actividad completamente novedosa en su trayectoria profesional, la perspectiva constituiría una herramienta que acompañó la concepción de algunos de sus más afamados retablos, ¿cómo interpretar de otro modo los capiteles jónicos de “auteras volutas anguladas” del retablo mayor de la iglesia hospitalaria de Illescas, o el efecto de profundidad logrado en el conjunto de este retablo mayor?, donde el cretense, como agudamente apunta Joaquín Bérchez, “expresó al máximo las potencialidades escenográficas de la composición palladiana, a modo de *frons scaenae*, a la vez que la hizo habitar en su propio presente artístico y toledano”⁴⁸. Ciertamente, el candiota en sus anotaciones al texto de Vitruvio discurrió sobre los términos utilizados por el arquitecto romano para definir el dibujo arquitectónico, y en tal enunciado vemos implicada la perspectiva en su relación con el teatro. El

hincapié en la influencia de Barbaro en los diseños arquitectónicos de El Greco, en particular en el retablo del Hospital de la Iglesia de la Caridad en Illescas, véase BÉRCHEZ, J. op. cit.

45 Cfr. GUTIÉRREZ, R., “El tratado de arquitectura...” op. cit., p. 57.

46 SOLER Y FABREGAT, R., “Libres de perspectiva a biblioteques d’artistes espanyols (Segles XVI-XVIII), *D’Art* nº 20, 1994, pp. 167-179.

47 MARIAS, F., “El Greco y el punto de vista. La capilla Ovalle de Toledo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 3, 1991, pp. 83-92.

48 Véase la exquisita y aguda descripción de este y otros retablos en BÉRCHEZ, J., op. cit., pp. 97-123.

Greco deslinda el significado de *sciographia* y *scenographia*, indicando: “Sciographia es vocablo griego compuesto por dos voces, de sombra y pintura; y quitanco *sci* y puesto *scen* será pintura de la escena; y bien se entiende que en la escena no se pinta sino que se fabrica en perspectiva⁴⁹.”

Una actitud semejante a la de Salvador Muñoz, en lo que concierne a los conocimientos que manejan los arquitectos artistas o “inventivos”, es la que transmite, ya en los últimos años del siglo XVII, José Jiménez Donoso quien, además de incluir a El Greco en el elenco de insignes profesores de pintura que destacaron en la arquitectura, equiparándolo a Bramante, Rafael o Miguel Ángel, piensa que al candiota “no le obstó ser gran Pintor para ser grande Arquitecto” -cita con la que iniciábamos este estudio-. Jiménez Donoso se detiene también en aquellos que destacaron por sus conocimientos en Geometría y Perspectiva. Al respecto comenta:

“Jacome de Vignola que escribió el libro de preceptos de arquitectura a quien siguen todos era pintor, como él mismo lo dice en el libro de Prespetiva (sic) que escribió... y Alberto de Urero (sic) tan loado en el mundo por sus obras de pintura, no le obstó ser Pintor para ser tan grande Geómetra y haber escrito el libro de Geometría, a quien cita el Bachiller Moya y Juan de Arfe en sus obras, ni haber escrito el libro de simetría y fortificación, y tan grande arquitecto como fue... Juan de Arfe el que escribió el libro de Geometría y Arquitectura, que le tienen todos, fue grande Arquitecto y escultor... = y En Resolución Señor un carpintero que estudie y esté en la Arquitectura será arquitecto, solamente llevará ventaja el que fuere más dibujante y entendiere los preceptos que tocan a la arquitectura.”

Llegados a este punto, quisiera destacar cómo el pensamiento arquitectónico de El Greco, aunque disperso en comentarios, tanto personales como ajenos, no constituyó un caso aislado en el desolador panorama teórico español del XVII. Antes y después que él, se pronunciaron en España otros artífices relacionados también, como el genial artista griego, con el mundo de la retablistica, artistas que reivindicaron la importancia del dibujo y la necesidad del conocimiento de las ciencias afines -geometría y perspectiva- para el ejercicio de la arquitectura. Todos ellos coincidían, en el plano teórico, en el uso de fuentes procedentes -casi exclusivamente- de la tratadística italiana, si bien todos se reconocían en su vertiente práctica de escultor-carpintero-ensamblador-*architeto*..., con capacidad para “trazar”. Sirva,

49 Cfr. MARIAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas...* op. cit., pág. 92. Sobre la interpretación de los términos vitruvianos véase GONZÁLEZ-ROMÁN, C., “Lo fingido [parece] verdadero: significado y uso del término perspectiva en los discursos sobre escenografía de los Siglos de Oro”, en *Imagen y Apariencia*, Murcia, Servicio de publicaciones, 2008.

en definitiva, esta aportación, para replantear algunos de los tópicos asumidos por la historiografía del arte, al tiempo que sea de utilidad para reivindicar el papel que, en el desarrollo conceptual de la tratadística arquitectónica, desempeñaron aquellos escultores-ensambladores-arquitectos españoles en las primeras décadas del XVII, entre los que se encontraba el Greco.

**SECCIÓN I:
ORIENTE Y OCCIDENTE**

EL CONOCIMIENTO DE OTROS MUNDOS A TRAVÉS DE LA LITERATURA DE VIAJES: CRÓNICAS Y DIBUJOS DE LAS OBRAS DEL CANAL DE PANAMÁ EN 1886

ANA MARÍA MORANT GIMENO
Universidad Jaume I Castellón

Resumen:

Las crónicas, ilustraciones y publicaciones resultado de la expedición a las obras del Canal de Panamá de 1886, sufragada por José Campo, Marqués de Campo (Valencia 1814-Madrid 1889), contribuyó al conocimiento del arte español realizado en tierras iberoamericanas en el siglo XIX; también dio a conocer el arte y el modo de vida de los pueblos indígenas y además supuso el desarrollo como artista del dibujante Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934), enviado para ilustrar el viaje.

Palabras Clave: *Marqués de Campo, Canal de Panamá, literatura de viajes, arte español del siglo XIX, Tomás Campuzano.*

Title: *The Knowledge Of Other Worlds Through The Literature Of Travels: Chronicles And Drawings Of The Construction Of The Panama Canal In 1886.*

Abstract:

Chronicles, illustrations, and publications as a result of the expedition to observe the construction of the Panama Canal in 1886 funded by José Campo, Marqués de Campo (1814 Valencia-Madrid 1889), which contributed to the knowledge of Spanish art produced in Latin American lands in the nineteenth century, and which also unveiled the art and life of the indigenous peoples. It also marked the development of Thomas Campuzano Aguirre (1857-1934) as an artist sent to illustrate the adventure.

Keywords: *Marquis de Campo, Panama Canal, travel literature, Spanish art of the nineteenth century, Thomas Campuzano.*

INTRODUCCIÓN:

La expedición de 1886 a las obras del Canal de Panamá, sufragada por José Campo Pérez, Marqués de Campo (Valencia 1814-Madrid 1889), contribuyó al conocimiento del arte español realizado en tierras iberoamericanas; también dio a conocer el arte y el modo de vida de los pueblos indígenas y además supuso el desarrollo como artista del dibujante Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934), enviado para ilustrar el viaje.

Esta comunicación pretende analizar las crónicas, ilustraciones y publicaciones resultado de la expedición que partió desde Vigo el 10 de marzo de 1886 a bordo del vapor Magallanes, propiedad del Marqués, y regresó a Madrid casi tres meses después.

La crónica oficial del viaje *“Una visita a las obras del Canal de Panamá”*, fue escrita por el brigadier y presidente de la Comisión Elíseo Sanchiz y Basadre; y Francisco Peris Mencheta, periodista de *“La Correspondencia de España”* escribió su experiencia en la expedición en otra crónica titulada *“De Madrid a Panamá. Crónica de la Expedición enviada por el Excmo. Sr. Marqués de Campo”*. Esta última está repleta de comentarios sobre edificaciones, monumentos, el modo de vida en Cuba y Panamá, y la vida social de los miembros de la expedición, descrita con todo lujo de detalles. Gracias a estas crónicas podemos conocer también cómo eran algunos de los monumentos de las ciudades donde hicieron escala, como La Habana, San Juan de Puerto Rico, la ciudad de Colon, Panamá, etc.; y para completar el testimonio de la expedición, el artista Tomás Campuzano y Aguirre fue elegido para ilustrar el viaje por sus cualidades como dibujante de puertos y mares. Las obras que realizó durante el viaje tuvieron varios destinos: unas sirvieron para ilustrar la crónica de Francisco Peris Mencheta; otras fueron publicadas en la revista *“La Ilustración Española y Americana”* de la que también era el dibujante oficial, y otros dibujos se quedaron como meros apuntes en cuadernos que hoy están en manos de particulares y en los que se ven esbozos de retratos de algunos de los miembros de la expedición y de los trabajadores de las obras. Pero el aspecto más relevante relacionado con el artista es que dicho viaje supuso la promoción de su carrera artística; pues a su regreso comenzó a ocupar puestos de importancia en organismos públicos llegando a ser director del Instituto Nacional de Artes Gráficas.

JOSÉ CAMPO Y EL ORIGEN DE LA EXPEDICIÓN AL CANAL DE PANAMÁ

José Campo fue uno de los personajes más influyentes en la vida social y política de Valencia en el siglo XIX. Fue alcalde de la ciudad desde 1842 a 1847 y la modernizó instalando el agua potable, el gas, el alumbrado eléctrico, el empedrado de las calles, etc., amasando una gran fortuna y granjeándose muchos enemigos al

mismo tiempo. En 1864 fue nombrado Senador Vitalicio del Reino y se trasladó a vivir a Madrid, donde participó en la subida al trono de Alfonso XII, quien le recompensó con el título de Marqués de Campo en enero de 1875. Durante toda su vida ejerció la beneficencia y el mecenazgo artístico tanto en Valencia como en Madrid: promocionó a pintores y escultores, promovió la construcción, reforma y decoración de varios edificios, algunos de ellos de carácter benéfico, y atesoró una gran colección de arte.

Las obras del Canal de Panamá habían comenzado en 1882 bajo el control y dirección del vizconde Ferdinand Lesseps (1805-1894) y cuando el Marqués de Campo conoció la noticia de que Lesseps iba a realizar una visita a las obras del Canal, no se tomó a bien que no fuera invitado ningún representante del gobierno español. La compañía francesa había invitado a visitar las obras a representaciones de los gobiernos de Gran Bretaña, Francia, Alemania, Holanda y Estados Unidos, así como a la Cámara de Comercio de Barcelona. Olvidó invitar a las demás Cámaras y al Gobierno español, y José Campo, a su costa y riesgo, organizó el viaje poniendo a disposición del Gobierno y las Cámaras su mejor buque, el Magallanes, mediante carta enviada a la Presidencia del Consejo de Ministros el día 27 de enero de 1886¹.

El Presidente Sagasta (1825-1903), rechazó en principio el ofrecimiento al no estar invitada España oficialmente, pero al final se halló una fórmula de compromiso, formándose una comisión mixta con la aprobación del ministro de Marina, Beránger, integrada por jefes y oficiales de la Armada, altos funcionarios del Ministerio de Estado, representaciones de la Cámara de Comercio y del Ministerio de Fomento. La presidía el brigadier de la Armada Eliseo Sanchiz y Basadre. Lesseps, como es sabido, tenía grandes relaciones con la alta sociedad barcelonesa desde sus tiempos de cónsul de Francia en la Ciudad Condal y todas las invitaciones eran, en el fondo, interesadas en busca de refuerzos financieros para la aventura del canal.

El Marqués de Campo, gran patriota y hombre de ideas claras y fijas, decidió enviar una expedición corriendo con todos los gastos para que España tuviera presencia en lo que él calificó como “...*grandiosa obra....gloria de nuestra época...*”². En opinión del periodista F. Peris Mencheta, José Campo era uno de los mayores accionistas de la Compañía del Canal Interoceánico y tuvo un arranque de generoso y levantado patriotismo ofreciendo al gobierno de España la mejor de sus naves para llevar hasta el lugar una comisión que estudiara las obras. En el prólogo de su crónica se refleja muy bien el carácter del marqués: “*Pensarlo y hacerlo, fue para*

1 SANCHIZ Y BASADRE, E., *Una visita a las obras del Canal de Panamá*. Madrid, Imprenta de F. Maroto y Hermano, 1886, p. 161.

2 Carta del Marqués de Campo al Presidente del Consejo de ministros de 27 de enero de 1886 en SANCHIZ Y BASADRE, E., *Una visita a las obras del Canal de Panamá*, op.cit. p.162.

*el Marqués de Campo, obra de pocos momentos. Y la empresa no era pequeña. Pero es el de Campo un hombre de un temple tal, que las dificultades lo agigantan, y que sólo goza en vencer y dominar aquello que a los demás parece imposible o irrealizable*³. A su vez, el propio Marqués despidió con estas palabras a la Comisión: “*¡Hay que dejar bien sentado el pabellón español!. Mi caja está abierta para que así suceda. No reparen en gastos*”⁴.

Y así el día 10 de marzo de 1886 zarpaba desde el puerto de Vigo el vapor Magallanes, con una comisión a bordo dispuesta a realizar una misión en beneficio de los intereses españoles en el Canal y sobre todo en representación de su amada patria, sentimiento que compartían con el Marqués. El viaje duró dos meses y ocho días e hicieron escala en las ciudades de Tenerife, San Juan de Puerto Rico, La Habana y la ciudad de Colón, regresando a Santander habiendo cumplido un buen papel comercial y diplomático. Para celebrar el éxito de la expedición, el Marqués hizo acuñar en oro, plata y cobre, una moneda conmemorativa de la expedición con su busto reproducido en el anverso bajo el lema “Quien bien vela todo se le revela”, y el vapor Magallanes bajo dos figuras que representaban a Europa y América cogidas de la mano en el reverso.

LAS CRÓNICAS DE LA EXPEDICIÓN A LAS OBRAS DEL CANAL DE PANAMÁ

De la expedición se escribieron dos crónicas: La “oficial” del brigadier Eliseo Sanchiz y Basadre y la del periodista Francisco Peris Mencheta [fig.1].

Las dos crónicas relatan el viaje en primera persona, describen las ciudades y pueblos donde hicieron escala y reflejan el modo de vida de los habitantes de cada país. Describen las visitas que realizaron y los grandes banquetes y fiestas a las que fueron invitados y en los que no faltaron los brindis con champagne por el Marqués de Campo y su gran obra. Sin embargo, aunque en esencia cuentan lo mismo, cada uno de los autores lo ve desde su punto de vista y hace hincapié en aspectos distintos según sus ideas e inquietudes. Las mayores diferencias las encontramos a la hora de describir los lugares por donde pasaron y lo que vieron. Peris Mencheta describe la ciudad de Vigo, desde donde parte el Magallanes, y también Santa Cruz de Tenerife, San Juan de Puerto Rico, y La Habana, donde hicieron escala antes de llegar a la ciudad de Colón, lugar desde donde realizaron las visitas a la ciudad de Panamá y a las obras del Canal. Por el contrario, E. Sanchiz sólo describe un poco la Habana y la ciudad de Colón, mientras que hace una descripción meticulosa de

3 PERIS MENCHETA, F., *De Madrid a Panamá. Crónica de la Expedición enviada por el Excmo. Sr. Marqués de Campo*, Madrid, Antonio de San Martín Editor, 1886, p. 9.

4 *Ibidem.* p. 16.



FIGURA 1
Crónicas de la visita a las obras del Canal de Panamá

las obras del Canal y demás detalles relacionados sobre todo con aspectos técnicos y políticos del viaje. La diferente profesión de los cronistas, reportero uno y brigadier el otro, la diferencia de carácter, de puntos de vista y del modo de vivir el viaje, se refleja en lo que cada uno de ellos narra y la doble visión enriquece mucho más nuestro conocimiento de los hechos.

Eliseo Sanchiz y Basadre (1825-1902) era un brigadier de la armada que fue nombrado presidente de la comisión, por José María Beránger, Ministro de Marina en el gobierno de Sagasta, a petición del Marqués de Campo mediante carta de fecha 5 de febrero de 1886⁵. El interés del brigadier en la expedición radicaba en servir a su país y al Marqués de Campo, y por ello le ofrece su diario, como él lo llama, que ha escrito *a vuela pluma* y en su mayor parte en la mar⁶. La crónica E. Sanchiz es considerada como la crónica “oficial” del viaje, escrita por un miembro de la Armada, para dar cuenta al Marqués de todo lo acontecido en el viaje pero desde un punto de vista objetivo, sin comentarios adicionales que no sean relativos a cuestiones técnicas y sin juicios de valor. Utiliza un tono neutro, un estilo de escritura muy correcto y un lenguaje exquisito. No describe las ciudades ni los lugares que ven, pero sí todas las actividades y visitas que realizaron y las tomas de contac-

5 Carta del Marqués de Campo al General D. José María Beránger de 5 de febrero de 1886 en SANCHIZ Y BASADRE, E., *Una visita a las obras del Canal de Panamá*, op. cit., p. 175.

6 SANCHIZ Y BASADRE, E., *Una visita a las obras del Canal de Panamá*, op. cit., prólogo.

to y reuniones con personalidades políticas y comerciales relacionadas con las obras del Canal y con negocios del propio Marqués de Campo, acompañándolo todo de un apéndice documental muy extenso. Al regreso de la expedición, E. Sanchiz y Basadre fue ascendido hasta llegar a General de Marina.

Francisco Peris Mencheta (1844-1916) fue el precursor del reporterismo en España. De joven fue cantero y colaboró con varios periódicos de su ciudad, donde alguno de sus artículos le valió el exilio a Francia. Trabajó en *El Diario Mercantil* y luego para Las Provincias en 1874, donde actuó como corresponsal de guerra en la campaña carlista. Su buen hacer le llevó a trabajar en *La Correspondencia de España* y se convirtió en el primer reportero de su época. Fue el informador de los viajes de Alfonso XII y Alfonso XIII, y también Diputado y Senador Vitalicio. Por su fama y su relación con Alfonso XII fue elegido por el Marqués para escribir la crónica del viaje pues el Marqués era uno de los más fervientes seguidores del monarca, en cuya subida al trono tuvo mucho que ver y quien le concedió el título de Marqués de Campo en agradecimiento.

La crónica de Peris Mencheta contiene descripciones costumbristas pero sin olvidar los aspectos técnicos de las obras que visitan. Su obra no es sólo un diario de viaje, sino un documento sobre la sociedad colonial e internacional de 1866. Hace observaciones de todo tipo: describe los paisajes y ciudades, valora las jerarquías e inclinaciones políticas de la sociedad colombiana, describe las obras del canal, relata con detalle el recibimiento y agasajo que les dispensan allá donde van, escribe los ecos de sociedad de La Habana, y aprovecha también sus escritos para criticar a modo de denuncia las deficiencias de la administración ultramarina. Todo ello sirve de marco para situar en el contexto histórico e ideológico el sentido del patriotismo del Marqués de Campo, incluyendo anécdotas como la de la intención del Marqués, años antes, de comprar Gibraltar mediante una suscripción nacional.

En las descripciones de las ciudades y pueblos que visitan demuestra su gusto por los edificios de estilo academicista que se habían construido en ciudades como La Habana en tiempos de Isabel II. Rechaza todo aquello que tiene aires barrocos, calificándolo de Churrigueresco y de poco gusto estético, y alaba todos los edificios, ya sean teatros, grandes casas o edificios oficiales que tengan rasgos de decoración clásica, tildándolos de elegantes. Compara las casas elegantes del Cerro de la Habana y del Paseo de Carlos III con los palacetes que se han construido en el Paseo de la Castellana de Madrid y el Teatro de Tacón con el Teatro Real de Madrid. Critica la catedral de La Habana y sólo destaca de ella la lápida que señala dónde están las cenizas de Cristóbal Colon. Nombra algunas estatuas públicas como la de mármol de Isabel II que estaba en el paso de Carlos III de la Habana y hoy en día está en el Museo de Cárdenas, o la estatua de Ponce de León situada en San Juan de Puerto Rico, de la que dice que no guarda proporción el tamaño de la base con el de la estatua.

No hay duda de que estas dos obras entran dentro del género de la literatura de viajes y sus descripciones son valiosas para la Historia del Arte, pero no podemos olvidar además que la crónica de Peris Mencheta fue ilustrada por el dibujante Tomás Campuzano y Aguirre.

DIBUJOS DE LA EXPEDICIÓN A LAS OBRAS DEL CANAL DE PANAMÁ REALIZADOS POR TOMÁS CAMPUZANO Y AGUIRRE (1857-1934)

Desconocemos quién fue el responsable de elegir a Tomás Campuzano como artista encargado de ilustrar la expedición a las obras del Canal de Panamá, pero no hay duda de que fue elegido por sus cualidades como dibujante de puertos y mares, y también por ser el dibujante oficial de la revista *La ilustración Española y Americana*.

Tomás Campuzano y Aguirre nació en Santander en 1857⁷, estudió derecho en Madrid, compaginó sus estudios con clases en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de la capital, y expuso su primera obra en el Circulo de Bellas Artes en 1880. En 1884 tuvo relación con la Colonia Artística de Muros de Nalón, y recorrió las costas asturianas con dos de sus principales miembros, Casto Plasencia (1846-1890) y Alfredo Perea (1839-1895). Incansable viajero, recorrió Portugal y Galicia y realizó obras donde refleja la incesante actividad de los puertos provocada por la industrialización del norte de España pero, salvo alguna excepción, no pintó vapores o cargueros, sino barcos de vela o pequeñas embarcaciones de remos.

Fue alumno de Carlos de Haes (1826-1898) del que aprendió la visión de una naturaleza nostálgica pero a la vez positiva y romántica y pintó sus obras de modo que el progreso no la modificaba en exceso. Campuzano es considerado uno de los mejores difusores del paisaje moderno en España porque utilizó en su producción los argumentos idílicos de los *plenairistas* y captó a la perfección las preferencias del gusto burgués de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX. Aunque es famoso por sus láminas al aguafuerte y sus obras sobre la sierra de Guadarrama, Campuzano es por mérito propio el pintor de los puertos y de los barcos. Pertenece a ese grupo de pintores fascinados por la riqueza visual de los puertos, los barcos y los viajes, en los que el mar y el barco son los principales protagonistas pero también las gentes que viven de él, como los marineros y en ocasiones sus mujeres y familias.

Su observación del mar y de los barcos es directa, pero algunas de sus obras no son reproducción de ningún paisaje real, sino escenas compuestas con detalles tomados de aquí y de allá que dan a sus obras un aspecto verosímil pero improba-

7 Sobre Tomás Campuzano ver: SAZATORNIL RUIZ, L., *Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2000.

ble; son paisajes compuestos, montajes que acababa en su taller y donde en ocasiones el mar es un mero escenario de sus composiciones de barcos.

La expedición al Canal de Panamá supuso para el dibujante una gran promoción y a la vuelta se vinculó a la vida social madrileña. Desde ese momento ocupó diversos puestos de responsabilidad como el de Administrador de la Calcografía Nacional y otros que culminaron, como ya hemos dicho al principio de esta comunicación, en la Dirección del Instituto Nacional de Artes Gráficas.

Vamos a analizar los dibujos que realizó Campuzano durante la Expedición a las obras del Canal de Panamá y que sirvieron para ilustrar los artículos que sobre la expedición y las obras escribió Eusebio Martínez Velasco en la revista “*La Ilustración Española y Americana*” y los dibujos que ilustraron la crónica de Peris Mencheta.

A.- GRABADOS PUBLICADOS POR LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA

1.- Vapor Magallanes

El grabado fue publicado en el ejemplar de la revista del día 28 de febrero de 1886. El vapor Magallanes cuyo nombre recuerda al descubridor del paso entre el océano Atlántico y el Pacífico, era uno de los vapores de la Compañía de Vapores del Marqués de Campo, que cubría la línea de Filipinas. Era un barco mixto de vela y vapor, con chimenea roja rematada en negro y contraseña blanca, cuadrada, con las iniciales MC enlazadas bajo una corona. Había sido construido en Clyde (Escocia) con materiales de primera calidad, tenía 98 metros de eslora y había sido hasta 1880 el famoso “China” de la compañía británica Cunard. Llevaba alojamiento para 150 pasajeros de primera clase y 753 de tercera y recorría 11 millas por hora y hasta 12 y media si le ayudaban las velas. Hasta 25 vapores llegó a tener el Marqués para cubrir diferentes líneas de correos con las Antillas, el paso del estrecho de Magallanes y San Francisco, entre otras⁸. [fig.2]

Esta obra entra dentro de lo que podríamos llamar “retrato de barcos” que deberíamos de distinguir, dentro de los temas marineros, de la “marina con barco”. La distinción es evidente porque la embarcación es el elemento que condiciona la obra, siendo el mar mero escenario o pretexto para representar el verdadero objeto de la obra, el barco, que es retratado con todo lujo de detalles⁹. Este tipo de obras siempre se ha tenido en cuenta desde la perspectiva de la arquitectura naval, pero no debería

⁸ Para ampliar conocimiento sobre la flota del Marqués de Campo ver: GONZÁLEZ ECHEGARAY, R., “La Flota insólita del Marqués de Campo”, *Revista general de Marina*, núm. 196, 1979, pp. 3-16.

⁹ Sobre el retrato de barcos ver: ARMENGAUD SHUPPISSER, M., “El retrato de barcos en el siglo XIX”, *Revista de Historia Naval*, año 17, núm. 64, 1999, pp. 119-126.

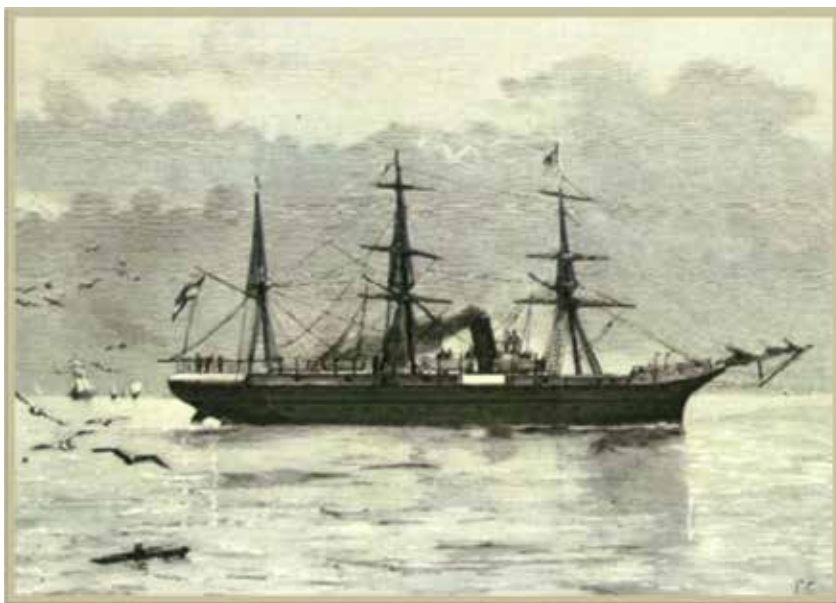


FIGURA 2
Grabado de Tomás Campuzano. “Vapor Magallanes”.
Publicado en *La Ilustración Española y Americana*

ser así porque los elementos secundarios de esta obras no están dispuestos la azar, sino que son importantes a la hora de realizar una lectura detenida del cuadro, y que enriquecen el conjunto. Estas obras se realizaban sobre todo para los propietarios de *La ilustración Española y Americana*, año XXX, núm. VIII, 28 de febrero de 1886 p. 130-132. los barcos, que igual que encargaban retratos de miembros de la familia encargaban retratos de los barcos de su flota, orgullosos de mostrarlos en las dependencias de sus compañías navieras. El retrato de barcos fue muy valioso en el siglo XIX para documentar e ilustrar las publicaciones navales y otras historias con naufragios y batallas navales.

En el caso del Marqués de Campo, sabemos que encargó a Rafael Monleón (1843-1900), reputado pintor de barcos y creador de la escuela marinista valenciana del siglo XIX, una colección de retratos de sus 25 vapores y que fueron expuestos en la Exposición Universal de Barcelona en 1888 en el pabellón del Marqués.

En el grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana* vemos al vapor Magallanes que navega majestuoso sobre aguas tranquilas, en un tímido escolzo, con mucha precisión en los detalles, y un núcleo de gaviotas salpicando el mar.

Para entender el sentido de la obra en sí hay que tener en cuenta que el retrato de un barco revela información al espectador a través de sus detalles: por la bandera y la contraseña conocemos la nacionalidad y el propietario del barco, en este caso nacionalidad española y propiedad del Marqués. Al ser un barco de vapor supone además una muestra del dominio del hombre sobre la embarcación y sobre el medio. Otro detalle a tener en cuenta en un retrato de barco es el casco, por el que los expertos en la materia pueden identificar el fabricante, de cuya categoría depende a su vez la del propietario, y en este caso no era para menos porque el Magallanes había sido el primer buque de hélice de la prestigiosa compañía británica Cunard. Y por último, la firma del pintor indica que se trata de un autor consagrado a la pintura de barcos, puertos y mares, en este caso Tomas Campuzano, no un capitán de barco amateur que pintaba un retrato de su barco por placer para poder admirarlo.

2.- Apuntes de viaje

En fecha 22 de abril de 1886 se publicó un grabado titulado “Apuntes de viaje”¹⁰.

En la publicación se califican como apuntes y se especifica que están tomados del natural, pero vemos muchos detalles y es una especie de collage de varios momentos del viaje. El embarque de la comisión en el Magallanes, las primeras impresiones del viaje, un rato de descanso en la toldilla de cubierta, donde unos charlan animadamente, otros contemplan el paisaje y otros leen, transmitiendo al espectador una sensación de calma y bienestar. También podemos ver una vista de una casa típica de Santa Cruz de Tenerife, con patio interior y un piso alto con balaustradas corridas de madera y los típicos plataneros; y un vista de la ciudad desde el muelle al momento de partir. La perspectiva del dibujo es muy buena y parecen talmente fotografías que recogen y congelan momentos del viaje. [fig.3]

3.- La desembocadura del canal en el Pacífico. El grupo de Colón y América

Este grabado fue publicado en el ejemplar del día 8 de junio de 1886¹¹. En estas fechas la Comisión ya ha vuelto a Madrid y el dibujante sigue proporcionando ilustraciones a la revista para que Eusebio Martínez siga contando cómo se ha desarrollado el viaje. En este caso el artículo cuenta que la Comisión ya ha visitado las obras con éxito y que ha sido muy bien recibida por la compañía constructora.

10 *La ilustración Española y Americana*, año XXX, núm. XV, 22 de abril de 1886 p. 243 y 252.

11 *La ilustración Española y Americana*, año XXX, núm. XXI, 8 de junio de 1886 pp.346, 347 y 357.

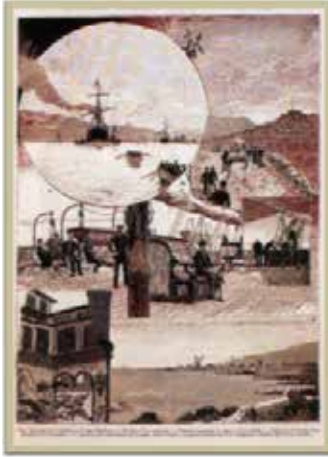


FIGURA 3
Grabado de Tomás Campuzano.
“Apuntes de Viaje”. Publicado
en *La Ilustración Española y
Americana*



FIGURA 4
Grabado de Tomás Campuzano. “Grupo de Cristóbal Colón y
América” y “Desembocadura del Canal en el Pacifico”.
Publicados en *La Ilustración Española y Americana*

La estatua de Colón y América, que Peris Mencheta describe en su crónica como Colón protegiendo a una india¹², fue encargada por la Emperatriz Eugenia como regalo a Méjico para conmemorar el genio de Cristóbal Colón; estaba realizada en bronce por el artista italiano Vincenzo Vela (1822-1891) durante su estancia como profesor en la Academia Albertina de Turín. Este artista es considerado como uno de los mejores autores de escultura realista a nivel mundial. El bronce se expuso en la exposición de París de 1867 y en 1870 salió para Colombia, pero diversos acontecimientos políticos impidieron la llegada a su destino y determinaron la colocación definitiva de la estatua en la ciudad de Colón, en un terraplén a orilla del Atlántico, enfrente de la entrada del Canal, cerca del palacio de la compañía constructora, en una placeta con palmeras, plantas y árboles tropicales¹³. En la inauguración estuvieron Lesseps y el obispo de Costa Rica, y se pronunciaron discursos de agradecimiento a la emperatriz Eugenia que fueron muy aplaudidos por la enorme concurrencia al acto¹⁴. [fig.4]

12 PERIS MENCHETA, F., *De Madrid a Panamá. Crónica de la Expedición enviada por el Excmo. Sr. Marqués de Campo*, op. cit., p. 133.

13 Sobre esta estatua ver: SUSTO, J. A., “Concepción, Vida y Pasión de la estatua de Colón”, en *Lotería*, núm. 41, octubre, 1944, pp. 8-10.

14 *La ilustración Española y Americana*, año XXX, núm. XXI, 8 de junio de 1886 p.347.

La estatua, muy expresiva como todas las de Vincenzo Vela, representa a un Cristóbal Colón enérgico y corpulento con la mirada hacia el viejo mundo, la mano derecha extendida y la izquierda sobre la espalda de una joven indígena que representa a América. Como dice Carlos Reyero: “.....resulta también muy curioso que, mientras las representaciones escultóricas de Colón realizadas o destinadas a ser exhibidas en América tienden a concentrarse siempre en el navegante, y, por tanto, omiten al receptor indígena, las concebidas en Europa, por el contrario, colocan siempre en una posición sumisa a alguna india, lo que no sólo indica una superioridad colonialista, sino también un mensaje de evidente prepotencia paternalista masculina. En la Europa decimonónica, el indígena americano se presenta asociado a un mensaje de sumisión, bajo el yugo europeo, que responde a una superioridad intrínseca frente a cualesquiera otras razas y pueblos...”¹⁵.

Peris Mencheta, como hemos dicho antes, dice en su crónica que la estatua representa a Colón protegiendo a una india, una apreciación sin duda motivada por la figura de la mujer semidesnuda con los pechos al aire y tapada a penas con una piel, que poco recuerda a las personalizaciones de América basadas en la icografía de Ripa, quien la representa como una mujer semidesnuda y de color oscuro, con cabellos revueltos, que lleva una corona de plumas, un carcaj con flechas, un arco y está normalmente sentada sobre un caimán y con una calavera bajo sus pies¹⁶.

Actualmente la estatua está situada en el paseo centenario de la ciudad de Colón.

4.- Secciones de las obras y vendedora de licores

Este grabado, formado como el anterior por varias imágenes tomadas del natural y compuestas para su difusión a modo de collage, se publicó el día 22 de julio de 1886¹⁷. Como ya hemos dicho, la Comisión ha vuelto en mayo, pero se siguen publicando noticias sobre la expedición, las obras y las duras condiciones en que se trabaja. Para ilustrarlas T. Campuzano hace una composición con instantáneas del viaje donde vemos parte de la maquinaria utilizada en las obras y que expresa cómo el hombre por medio de las máquinas domina el terreno reflejando a la vez la dureza de esos trabajos. [fig.5]

De este conjunto de vistas destacamos la imagen de la vendedora de licores y que comenta el reportaje de Eusebio Martínez utilizando las notas que el propio artista ha facilitado. Campuzano dice: “... el sueldo de los trabajadores sin especialidad es muy bajo y el de los que tienen especialidad depende de su destreza;

15 REYERO, C., “Pasivos, exóticos, vencidos, víctimas. El indígena americano en la cultura oficial española del siglo XIX”, en *Revista de Indias*, 2004, vol. LXIV, núm.232, pp.721-748, espec. p. 728.

16 RIPA, C., *Iconología* (T. II). Ediciones Akal, Madrid 1996 (1ª edición ilustrada Roma 1593), p. 108.

17 *La ilustración Española y Americana*, año XXX, núm. XXIII, 22 de junio de 1886 p 387.

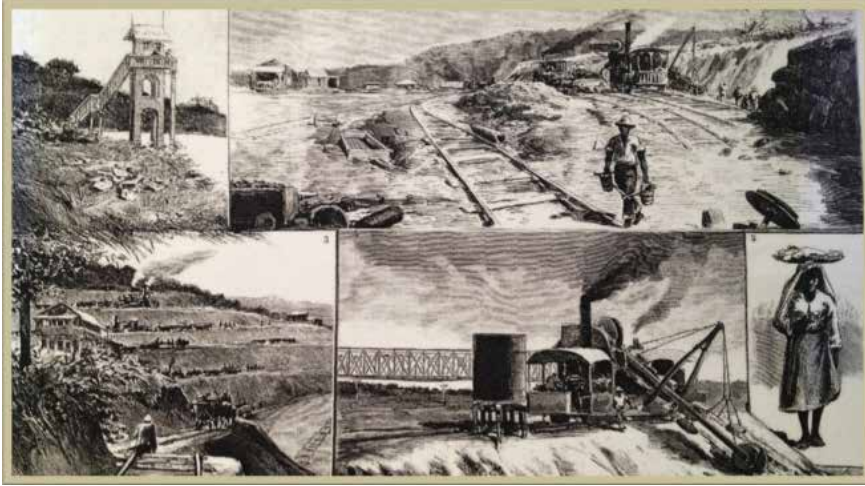


FIGURA 5

Grabado de Tomás Campuzano. “Obras del Canal Interoceánico de Panamá” y “Vendedora de licores a los obreros”. Publicado en *La Ilustración Española y Americana*

*pero bajo el clima ardiente y malsano del país, y sin agua potable, los infelices trabajadores tienen que pasar sus ahorros a las vendedoras de aguardiente, ginebra y licores, que circulan incesantemente por las secciones donde las brigadas de operarios son más numerosas...*¹⁸. Peris Mencheta hace un comentario similar en su crónica y dice que hay mucha humedad y que la temperatura durante la mayor parte del año es de 36-37° a la sombra y hasta 46° al sol¹⁹.

5.- Matachín. Lavanderas en el río Chagres

Este grabado fue publicado junto en el anterior²⁰. En esas fechas diferentes periódicos se hicieron eco de las noticias que llegaban sobre la imposibilidad de finalizar las obras en el plazo previsto por la falta de medios económicos y de maquinaria especializada, y por las numerosas muertes por fiebres de los trabajadores, poniéndose incluso en duda su efectiva realización por la magnitud del proyecto. [fig.6]

El periodista Martínez Velasco, utilizando una vez más la notas descriptivas del autor, dice que *Lavanderas en el río Chagres* es una vista tomada del natural en un momento en el que numerosas lavanderas negras, metidas en el río, casi desnudas,

18 *Ibidem.* p. 379.

19 PERIS MENCHETA, F., *De Madrid a Panamá. Crónica de la Expedición enviada por el Excmo. Sr. Marqués de Campo*, op. cit., p. 154.

20 *La ilustración Española y Americana*, año XXX, núm. XXIII, 22 de junio de 1886 p.388.



FIGURA 6
Grabado de Tomás Campuzano. “Lavanderas en el río Chagres”.
Publicado en *La Ilustración Española y Americana*

se ocupan en la faena de su ingrato oficio²¹. Esta escena, que tuvo lugar durante una de las visitas a las obras, se produjo en el río Chagres, que entra en el canal en su Km 45 y desemboca en el océano Atlántico. Causó tal impresión a todos que fue comentada en las dos crónicas.

La crónica de Peris Mencheta dice: “...Al detenerse el tren contemplamos un bellissimo cuadro; a dos metros del empuje de la corriente que eleva las aguas a los depósitos para alimentar las calderas de las máquinas, está el lavaderos de las negras. Quince o veinte de estas, casi desnudas, luchaban desesperadas para hacer más blanca la ropa que subido era el color de sus carnes. El contraste no podía ser más evidente...”²².

La crónica de E. Sanchiz dice: “...bajamos al río Chagres en canoas y fuimos a desembarcar en las cercanías de Matachín, disfrutando de un paisaje encantador. En un frondoso y pintoresco remanso de este río había un grupo de mujeres de ébano lavando y bañándose, que fijó la atención de todos nosotros, y sobre todo la del artista Campuzano, que acompañaba a la expedición. Era un verdadero cuadro típico de belleza tropical digno de haberse fotografiado si hubiésemos tenido las cámara a mano...”²³.

21 *Ibidem*. p. 379.

22 PERIS MENCHETA, F., *De Madrid a Panamá. Crónica de la Expedición enviada por el Excmo. Sr. Marqués de Campo*, op. cit., p. 139.

23 SANCHIZ Y BASADRE. E., *Una visita a las obras del Canal de Panamá*, op. cit., p. 71.

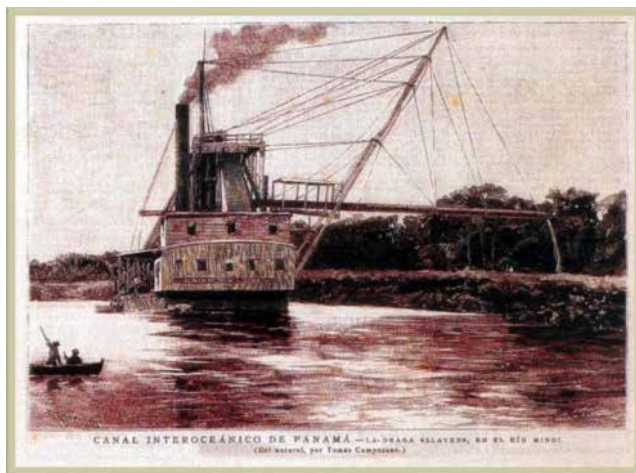


FIGURA 7

Grabado de Tomás Campuzano. “Draga Slaven en el río Mindí”.
Publicado en *La Ilustración Española y Americana*

No sabemos cuánto tiempo contempló el pintor la escena, pero no sería mucho, sin embargo el dibujante tuvo tiempo de plasmar la imagen con mucho detalle, destacando la exuberante vegetación de la zona y captando perfectamente el gesto de sorpresa de las mujeres que miran al espectador al verse sorprendidas en su trabajo.

6.- Draga Slaven en el río Mindí

Una vez más Tomás Campuzano hace el retrato de un barco; en este caso la draga americana Slaven y lo importante es la máquina y sus detalles, quedando el paisaje en segundo plano. El grabado, tomado del natural, se publicó el día 8 de julio de 1886²⁴.

Esta draga también se describe en las dos crónicas como la mejor del momento. E. Sanchiz la define como magnífica²⁵. Sin embargo Peris Mencheta se detiene un poco más y dice que es la única máquina que responde a la magnitud de las obras que se están realizando y explica que es una draga sistema Compound, de 300 caballos de fuerza que extrae cada hora 250 metros cúbicos de arena y fango²⁶. [fig.7]

Eusebio Martínez menciona las dificultades que existen para poder llevar a cabo la realización de las obras, entre otras cosas, por los millones de metros cúbicos

24 *La ilustración Española y Americana*, año XXX, núm. XXV, 8 de julio de 1886 p.15.

25 SANCHIZ Y BASADRE. E., *Una visita a las obras del Canal de Panamá*, op. cit., p. 83

26 PERIS MENCHETA, F., *De Madrid a Panamá. Crónica de la Expedición enviada por el Excmo. Sr. Marqués de Campo*, op. cit., p. 154.

de tierra que hay que remover sin los medios adecuados. Y de nuevo adjunta a sus palabras las notas del artista explicando que “...parte del trabajo ha sido adjudicado a la sociedad Slaven y compañía de Nueva York. Dicha sociedad ha instalado algunas dragas de vapor y la mejor de ellas es la del dibujo, que parece una casa-fabrica flotante y arroja el barro extraído por medio de un tubo de hierro que se prolonga horizontalmente hasta la orilla del canal...”. Dice además que “...es económica como invento norte-americano, porque evita el gasto de transportar los materiales extraídos hasta la orilla...”²⁷.

El dibujo está hecho del natural pero por la fecha de publicación, más de dos meses después de volver la expedición, estoy casi segura de que es el producto final acabado en su taller Madrid con origen en los distintos apuntes tomados durante el viaje.

B.- ILUSTRACIONES DE LA CRÓNICA DE FRANCISCO PERIS MENCHETA

1.- El castillo del Morro y la entrada del Magallanes en el puerto de La Habana

En este caso estamos ante una escena que parece real pero que nuestro dibujante no ha podido ver ya que en el mismo momento en el que el Magallanes entra en el puerto de La Habana él está a bordo del barco, por lo que esa visión del vapor acercándose al muelle no la ha podido ver. Es un montaje que parece real. Como he comentado, su observación del mar y de los barcos es directa, pero algunas de sus obras no son reproducción de ningún paisaje real, sino escenas compuestas con detalles tomados de aquí y de allá que dan a sus obras un aspecto verosímil pero improbable; son paisajes compuestos, montajes que acaba en su taller. [fig.8]

Peris Mencheta dice en su crónica²⁸ “...la bahía ofrece un bellissimo aspecto, a la izquierda el castillo del Morro y a la derecha el fuerte de la Punta...”, por lo que este es el momento de entrada y las palabras del reportero sitúan al dibujante dentro del barco pero Campuzano representa la escena vista desde fuera, por lo que sin duda tomó diferentes apuntes de escenas similares desde la orilla de la fortaleza de la Punta y luego sustituyó el barco por el Magallanes, consiguiendo una escena verosímil.

27 *La ilustración Española y Americana*, año XXX, núm. XXV, 8 de julio de 1886, p.6.

28 PERIS MENCHETA, F., *De Madrid a Panamá. Crónica de la Expedición enviada por el Excmo. Sr. Marqués de Campo*, op. cit., p. 95.



FIGURA 8

Tomás Campuzano. “El castillo del Morro y entrada del Magallanes en el puerto de La Habana”.
Publicado en la crónica de Francisco Peris Mencheta

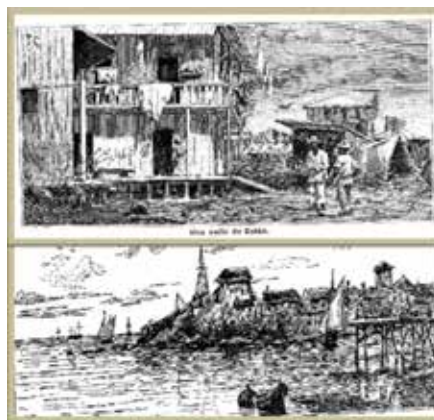


FIGURA 9

Tomás Campuzano. “una calle de Colón” y
“Punta de Panamá”. Publicados en
la crónica de Francisco Peris Mencheta

2.- Una calle de Colón

Según describe Peris Mencheta, la ciudad de Colón tiene un bello barrio francés que está aseado, con buenas construcciones y lindos jardines; pero los otros barrios son muy desagradables, de repugnante aspecto, por faltar toda medida de policía urbana. Las calles son auténticos barrizales donde las aguas fecales corren libremente y dice que las casas son de madera, al estilo americano, traídas de América del Norte y están levantadas sobre estacas y pilotes, para aislarlas un poco de la humedad y de la calle²⁹.

Las palabras de Peris Mencheta las vemos en la ilustración de Campuzano, que refleja perfectamente la inmundicia en la que viven los habitantes de los barrios pobres de Colón y sobre todo los trabajadores de las obras. Observamos la pobreza de las casas, el poco aseo de sus ropas, el amontonamiento de las familias, y en mi opinión, el artista y el cronista tienen interés en destacarlo porque todo esto llama mucho la atención en un momento en el que crecen las preocupaciones higiénicas que están transformando el paisaje urbano de las ciudades. Es como una especie de reivindicación de las malas condiciones en las que viven los trabajadores de la obra más famosa del siglo.

Vemos las construcciones en madera sobre pilotes para aislarlas de la humedad, y se transmite la pobreza y las malas condiciones de vida. No es una representación

²⁹ Ibidem, p. 133.

de un paisaje idílico ni con nostalgia, sino una especie de fotografía de la cruda realidad.

3.- Punta de Panamá

Las dos crónicas hablan del mal estado de los embarcaderos de Panamá, de la abundante vegetación que llega hasta la costa y de los materiales putrefactos que arrastra la marea y que huelen mal. Y Tomás Campuzano una vez más refleja las palabras en su dibujo; podemos ver los pilotes que hacen de muelle, unas embarcaciones pequeñas y unas edificaciones poco destacables. En este caso podríamos estar ante un dibujo sacado de una fotografía, pues ya hemos sabido que los miembros de la expedición llevaban cámaras fotográficas, pero dado que en todos los grabados de la revista *La Ilustración Española y Americana* se especificó que estaban tomados de apuntes del natural, nada nos puede indicar lo contrario en el caso de las ilustraciones de esta crónica. Sin embargo como la obra se acabó de escribir el 1 de junio de 1886, bien pudo el dibujante retocar esos apuntes en su estudio y darles mayor definición y detalles. [fig.9]

4.- Draga en el Pacífico

La ilustración representa otra de las muchas dragas de vapor que trabajan en el Canal y que remueven el fondo para sacar la arena y el fango. En este caso no es comparable a la anteriormente nombrada Slaven porque es necesaria una embarcación que lleve los materiales extraídos a la orilla, pero no por ello el dibujante deja de detallar la máquina, que como ya hemos dicho supone el dominio del hombre sobre el medio y era un aspecto muy importante que había que destacar para reforzar la idea positiva de poder realizar las obras con éxito.

5.- El río Chagres en Matachín

Esta ilustración es una imagen diferente pero muy similar a la escena de *Las lavanderas en el río Chagres* que hemos visto antes y que se publicó en *La Ilustración Española y Americana*. Podemos deducir que durante el tiempo en que la expedición estuvo detenida en ese lugar, Campuzano tuvo posibilidad de tomar varios apuntes que le sirvieron para elaborar después las dos obras, que apreciadas en general reflejan el mismo lugar y el mismo momento, pero en detalle son distintas. No cabe duda de que el exotismo de la escena causó impresión a los miembros de la expedición. [fig.10]



El río Chagres en Matachín.

FIGURA 10

Tomás Campuzano. "El río Chagres en Matachín".
Publicado en la crónica de Francisco Peris Mencheta

CONCLUSIONES

1.- La literatura de viajes y, en este caso las dos crónicas de una expedición de visita a las obras del Canal de Panamá en 1886 con fines políticos y comerciales, se convierten en fuente para la historia del arte.

2.- Gracias a las descripciones que se realizaron en esas crónicas podemos conocer cómo eran los edificios y monumentos a finales del siglo XIX de las ciudades por las que pasó la expedición costada por el Marqués de Campo. Eran monumentos y edificios promovidos por los españoles y pagados con dinero español.

3.- Conocemos un poco más la obra del dibujante Tomás Campuzano por sus ilustraciones de la crónica de Peris Mencheta y por los dibujos que publicó *La Ilustración Española y Americana*, y su promoción artística a raíz de este trabajo como dibujante oficial de la Comisión.

4.- Esta expedición a las obras del Canal de Panamá es un ejemplo más de la personalidad patriótica del Marqués de Campo y sus actividades filantrópicas que, una vez más, conectan con el mundo del arte, confirmado su papel de promotor artístico.

UN VIAJE DESDE OCCIDENTE. CUANDO SE COMIENZA A CONSTRUIR LA IDEA DEL DESCUBRIMIENTO DESDE GALICIA¹

BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universidade Santiago Compostela

Resumen:

Desde que se produce el descubrimiento de América, cuya noticia se difunde Baiona (Pontevedra), se establecen una serie de relaciones entre Galicia y América, que crean un importante patrimonio cultural que se materializa e intensifica, en especial en los siglos XIX y XX, en una serie de bienes que se convierten en memoria del descubrimiento y de las diferentes imágenes de América en Galicia

Palabras claves:

Descubrimiento de América, Patrimonio cultural, Baiona, Memoria, siglo XIX y XX

Abstract

Since there takes place the discovery of America, which news spreads Baiona (Pontevedra), a series of relations are established between Galicia and America, which creates an important cultural heritage that materializes and intensifies, especially in the XIX th and XX th century, in a series of goods that turn into memory of the discovery and of the different images of America into Galicia

Keywords:

Discovery of America, Cultural heritage, Baiona, Memory, XIX th and XX th century

1 Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación fundamental no orientada, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. HAR 2012-37249, dirigido por Manuel Núñez Rodríguez. Valido entre el 2012-2015

I.- Introducción

En una región costera como Galicia, con una amplia tradición y vocación marítima, el contacto con las tierras americanas se establece de forma intensa a partir del siglo XVI. Será entonces cuando algunos puertos reciban autorización para comerciar con los territorios occidentales descubiertos a finales del siglo XV; el descubrimiento que tuvo su primer eco en tierras gallegas con la inesperada llegada de una de las naves que habían formado parte de la empresa colombina al puerto de Baiona (Pontevedra).

Este hecho, sin duda anecdótico, abre las posibilidades para la realización desde esta región de una serie de intercambios con tierras americanas, aspecto que convierte este enclave portuario en un punto de referencia de culturas, tradiciones e intercambios diversos y complejos dependiendo del momento histórico al que nos referamos. Estas circunstancias han contribuido a la definición de una serie de bienes culturales que conservan y mantienen vigente la memoria de esta población, valores que se deben de proteger y conservar.

Si en la época moderna esta relación se establece en función de lo comercial, en el período contemporáneo se genera por las dimensiones que adquiere el movimiento migratorio, cuyo destino final eran las tierras americanas, la conocida como "la Galicia exterior"², se trata de una denominación que une los territorios de ambos lados del Océano y contribuye a la creación de una identidad común.

No obstante, a pesar de que en algunos casos estas confluencias se convierten en algo común, esta realidad no se produce en todas las poblaciones de nuestra geografía, destacando aquellos espacios marcados por una vocación marinera y, en especial, los que, desde los primeros momentos, establecieron relaciones con las nuevas tierras descubiertas, tal y como fue el caso de Baiona (Pontevedra).

Son estas experiencias las que transformaron una población que, a finales de la Edad Media, y antes de que su puerto se convirtiese en punto de recalada para

2 El concepto de "Galicia exterior", surge como consecuencia de la intensidad del flujo migratorio que atravesaba el Atlántico, lo que lleva en muchas ocasiones a desarrollarse, tal y como apunta Villares, en la época contemporánea en Galicia una existencia dupla. Las familias, las parroquias, las instituciones, los pensamientos tenían raíces comunes pero ramas bifurcadas. Una se extendía por el continente europeo y la otra por el americano. VILLARES PAZ, R., "La emigración a América", *A Galicia exterior*. Catálogo de la Exposición celebrada en Vigo 17 de junio-octubre de 1997. Colecc. Galicia Terra Única. GARCÍA IGLESIAS, J. M. (dir.), Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997, p. 25

el tráfico comercial, contaba con unos recursos limitados y de escasa proyección³, también coincide con y es a partir de su despegue económico, cuando es posible comenzar a reflexionar sobre conceptos imprescindibles como memoria, encuentro y recepción.

II.- Dos conceptos básicos: memoria y recepción

El concepto de memoria se ha convertido en uno de los elementos definidores de la sociedad occidental⁴, en especial en su variable de “memoria colectiva”, concepto que para su perfecta comprensión, tal y como planteó Burke⁵, no solo precisaría de una visión supraindividual, sino que necesitaría el apoyo de una realidad objetual, de un soporte físico que le permita perdurar en el tiempo, lo mismo que de un lugar donde esa realidad objetual pueda habitar.

Siguiendo a Nora, este concepto de memoria colectiva, presente en estos bienes culturales debe de ser entendido como el recuerdo del pasado que se construye socialmente en el presente y del que la historia, como saber, solo sería una modalidad concreta⁶; por ese motivo nuestro interés se centra en el concepto de memoria y sus acepciones desde dos planos diferentes: el de la fuente histórica y el del fenómeno histórico.

Estos aspectos conducen de forma natural hacia la historia social de la memoria, entendida como el estudio de las formas de transmisión de los recuerdos públicos, incluido como se han utilizado y se propicia su olvido⁷. Aun así, dentro de esta realidad compleja que supone la cultura, y las manifestaciones culturales, como historiadores del arte, centramos nuestra atención en dos realidades: por un lado las imágenes, entendidas como un soporte natural de la memoria, que facilita la creación y retención de recuerdos; y los espacios entendidos como el marco en el que se disponen esos recuerdos y en esencia, los lugares, en los que se asocian

3 En los siglos medievales Baiona presentaba una situación que venía marcada por un limitado número de recursos, lo que había convertido a este puerto privilegiado en cuanto a situación, en un lugar secundario. En este período sus actividades comerciales se centraban en unos recursos pesqueros muy limitados, en recursos forestales igualmente muy escasos y en una mayor riqueza en los recursos vitivinícolas. Escasez de recursos que combinados con la situación fronteriza convirtieron a esta villa en un espacio marcado por una decadencia, en la que su principal actividad residía en la zona portuaria marcada por la actividad corsaria. JUEGA PUIG, J., “Baiona en la carrera de indias”, *Pontevedra, Revista de la Deputación Provincial*, 5 (1989), p. 174

4 MOLINERO, C., “Lugares de memoria” y políticas de memoria”, en *El derecho a la memoria*, GOMEZ ISA: F., (dir). Diputación foral de Guipuzcua, 1985, p. 296

5 BURKE, P., *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza forma, 2006, pp. 68-69

6 GARCÍA ALVARES, J., “Lugares, paisajes y políticas de memoria: una lectura geográfica” ... op.cit., p. 180

7 HALBWACHS, M., *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensa universitaria de Zaragoza, 2004, pp. 23-25

las diferentes imágenes⁸. Teniendo en cuenta todo esto, llegaríamos al concepto de “lugar de imágenes”, en el que se pone de manifiesto el pensamiento de Belting, entendiendo que entre los lugares y las imágenes existen una serie de relaciones de interdependencia, que es necesario comprender para explicar y valorar cualquier fenómeno cultural.

El último de los conceptos a tener en cuenta es el de recepción, entendido como el acto de comprensión que trasciende el mero reconocimiento, por ello es necesario, junto a los procesos de percepción, buscar su significación en un contexto dado, lo que nos conducirá a alcanzar la comprensión histórica del mismo, más allá de su realidad concreta. Esto nos lleva, siguiendo a Monterroso Montero⁹, a la necesidad de relativizar el concepto dentro del modelo historiográfico de encuentro, modelo que, aunque es usado por los historiadores del arte, procede del marco de la cultura. Con esto cualquier actuación sobre una obra, con independencia de la época en la que se materialice, es parte del devenir de los procesos culturales a los que la obra está sometida. Por lo que, como afirma este autor siguiendo a Said, “el encuentro y la interacción son dos de los objetivos fundamentales de la historia de la cultura que, en el fondo, es la historia del proceso cultural”¹⁰.

III.- La memoria del descubrimiento.

Desde el punto de vista histórico son escasos los datos sobre el acontecimiento que determina el episodio más significativo de Baiona: la entrada en puerto de La Pinta, nave que junto con la Santamaría y La Niña habían participado en el descubrimiento. Este suceso, que había pasado prácticamente desapercibido, cobra una nueva dimensión en 1892, año de celebración del IV Centenario del Descubrimiento¹¹, conmemoración que revolucionó culturalmente la Península con actos que

8 HUTTON, P.H., *History as an Art of Memory*, Hannover- Londres University Press of New England, 1993, pp. 75-77

9 Monterroso Montero aborda estas cuestiones en: MONTERROSO MONTERO, J.M., “La imagen de América en Galicia. Un viaje de ida y vuelta. Encuentros y recepciones”, *Arte en los confines del Imperio: visiones hispanas de otros mundos*; RODRIGUEZ, I. Y MINGUEZ, V. (eds), Castelló, Universitat Jaume I, 2011, pp. 221-256

10 Idem

11 La conmemoración del IV Centenario que se celebró en Baiona, tal y como figura en la documentación, no guarda relación con el hecho del descubrimiento en sí, sino que con lo celebrado el 6 de abril de 1892, se conmemoraba la llegada de la carabela a este puerto gallego. Ayuntamiento de Baiona, Baiona, 2013, p.4; http://www.baiona.org/c/document_library/get_file?uuid=b7968c8f-0ca4-4c61-84f9-e57f85f8fec4&groupId=10904. [Consultada el 30 de marzo de 2014]

evocaban la gesta colombina y pugnaban por establecer el protagonismo de España, frente ingerencia de terceros países¹².

En el caso particular de Galicia, junto con el protagonismo derivado de la celebración del centenario, América tenía un nuevo significado al coincidir en el tiempo con el auge de los movimientos migratorios, motivo por el que los países americanos se percibían como más cercanos y familiares¹³. Esta realidad genera una importante riqueza y diversidad cultural, que se manifiesta en unos bienes, exponentes de estos encuentros, que alcanzan un protagonismo significativo en algunos espacios urbanos, impulsados por las instituciones de acogida en las que los emigrantes se integraron¹⁴, cuyos beneficios también se constatan en el Val Miñor¹⁵, y, por lo tanto, Baiona.

12 Entre los países que participaron de una manera activa y rivalizaron en el papel protagonista con España, con la organización de actos de conmemoración del IV Centenario del descubrimiento de América, destacan Estados Unidos o Italia. Al respecto del tema del IV centenario y de la organización de diversos actos, para conmemorar este acontecimiento, véase: BERNABEU ALBERT, S., 1892: *El IV centenario del descubrimiento de América en España: coyuntura y conmemoraciones*. Madrid, CSIC, Centro superior de estudios históricos, 1987; ADAMS FERNANDEZ, C., *La América distorsionada. Una visión española a finales del siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1999; SÁNCHEZ GONZALEZ, I., *El cuarto centenario del descubrimiento de América en Extremadura y la Exposición Regional*, Mérida, 1991; ABAD CASTILLO, O., *El cuarto centenario del descubrimiento de América a través de la prensa sevillana*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1989;

13 Es en la segunda mitad del siglo XIX, cuando en Galicia la emigración se convierte en un fenómeno de masas, y que se incrementó el número de salidas que tenían como destino el continente americano. En el marco cronológico comprendido entre 1880-1930, etapa dorada de la emigración transoceánica Galicia contribuyó con más de una cuarta parte de los emigrantes peninsulares, perdiendo cerca de 400.000 habitantes netos. HERNANDEZ BORGE, J. y GONZÁLEZ LOPO, D.L., “La diáspora de los gallegos”, *Gallegos en la diáspora, éxodos y retornos*, Actas del coloquio internacional. celebrado en Santiago de Compostela entre el 8-9 de noviembre de 2012, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, p. 10

14 Estas asociaciones impulsaron una serie de actividades entre las que destacan la promoción de actividades culturales. Educaciones o de infraestructura. Así, siguiendo a Vázquez Vila, estas asociaciones tenían diversas finalidades, estando entre las más habituales: la asistencia sanitaria y la ayuda mutua entre los socios, las actividades educacionales en sus lugares de origen, la dotación de mobiliario urbano, la recaudación de dinero para ayudar a los familiares. Las actividades culturales y de ocio que permitieran recaudar fondos, y la consolidación de grupos diferenciados. VAZQUEZ VILA, D.M.: “Las remesas inmateriales, culturales y educativas en las emigraciones gallegas”, *Gallegos en la diáspora, éxodos y retornos ... op. cit.*, pp. 32-33;

15 Sobre las actividades llevadas a cabo por la Sociedad Unión Hispano americana Valle Miñor, véase: PEREIRA DOMÍNGUEZ, M^a C., *La labor educativa iberoamericana y la creación de las Escuelas Pro-Valle Miñor a principios del siglo XX*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Colección tesis doctorales, 381/88, 1988; PEREIRA DOMÍNGUEZ, M^a C., “As escuelas “Pro-Valle Miñor” e a súa preocupación pola formación docente”, REM, *Revista de Estudos Miñoranos*, nº. 2 (2002), pp. 47-55; COSTA RICO, A. y MALHEIRO, X.M., “Dende o Río de la Plata para o Val Miñor: Escolas que foron fachos de luz”, REM, *Revista de Estudos Miñoranos*, nº. 2 (2002), pp. 57-69

Esta relación con Galicia, en concreto de Baiona (Pontevedra), comienza poco después de producido el descubrimiento, en concreto en el viaje de retorno a la Península de dos de las naves que habían participado en la gesta descubridora. En esta travesía, las dos carabelas se separan¹⁶, llegando la capitaneada por Martín Alonso Pinzón -La Pinta-, a este puerto, con lo que la villa se convierte en protagonista accidental del episodio más brillante de la gesta descubridora hispana, que si no tuvo la difusión necesaria¹⁷, si se reivindicará a partir de la primera mitad del siglo XX, como “una de las aportaciones fundamentales de Galicia a la empresa americana”¹⁸ y servirá de justificación de la intensidad del movimiento migratorio hacia estas tierras¹⁹.

Sea como fuere, este hecho casual se convierte en un hito al identificarse esta población con el primer puerto español al que llegó la noticia del descubrimiento. Noticia que no trasciende produciéndose en las fuentes un silencio, explicado en parte por la necesidad de remarcar el protagonismo de Colón.

Es esta una de las razones por las que la historia deja paso a una tradición que se acrecienta en la primera mitad del siglo XX y se materializa en una serie de hitos. En ella se alude a que junto a esporádicos encuentros con familiares²⁰, los

16 Debido al poco eco que la noticia tuvo en su momento en las fuentes documentales, hay autores que mantiene que el motivo de separación de las naves fue derivado de un hecho accidental: VARELA MARCOS, J., *Colón y Pinzón, descubridores de América*, Valladolid, 2005, pp. 182-184; LEON GUERRERO, M^a. M., *Cristobal Colon y su viaje de confirmación (1493-1496)*, Valladolid, 2006, pp. 17-21. Junto a esta corriente, muy generalizada entre los estudiosos, existe otra que impulsan los más ligados a Baiona que propugnan que el desvío fue resultado de una decisión intencionada. SIERRA FERNANDEZ, A., *La carabela Pinta y su arribada a Bayona*, Pontevedra, 1997, pp. 181-185 y 189-190

17 En las fuentes documentales son escasas las noticias que hacen alusión al suceso y lo poco que se conoce se basa en referencias aisladas de cronistas de época, entre los que destacan Fernando Colón. Fray Bartolomé de las Casas o Herrera”. SANTIAGO, J. DE Y NOGUEIRA, U., *Bayona, antigua y moderna*, Madrid, 1902, p. 52

18 JUEGA PUIG, J., “Baiona en la carrera de Indias”, ... op. cit., p. 175

19 Álvarez Blázquez alude a la difusión de la noticia en Vigo noticia que relaciona con el desarrollo de este puerto como “punto de arranque de una interrumpida comunicación con el Nuevo Mundo. El gozo y el duelo de la aventura ultramarina tendrían en Vigo, siempre cordial y compasiva el último pañuelo de despedida. Tal vez, en el pecho esforzado de los mareantes vigueses, germinó ya, en aquella fecha inicial el ansia migratoria que tantos han llevado después.” ALVAREZ BLAZQUEZ, J. M^a., *La ciudad y los días. Calendario histórico de Vigo*. Vigo, Ediciones Monterrey, 1960, pp. 102-103

20 LÓPEZ LOPEZ, R., “Así pasan las glorias de este mundo”, Baiona, villa y puerto del descubrimiento en la época moderna” ... pp. 278-279

tripulantes también cumplieron con la costumbre de dar las gracias por el éxito de la expedición²¹, y realizar labores de mantenimiento²² y abastecimiento²³ de la nave.

Junto con estos hechos que hacen que esta villa se relacione con la empresa americana, otro de los factores a tener en cuenta es la presencia indígena en esta población pontevedresa; en la embarcación viajaban, junto con la tripulación y la carga²⁴, tres “indios procedentes de la Isla Guanahani”, cuya presencia debió de producir un fuerte impacto²⁵. Uno de ellos falleció y recibió sepultura en las inmediaciones de la fortaleza de Monterreal²⁶.

Este acontecimiento, acaecido a finales del siglo XV y vinculado con el mundo de lo anecdótico, alcanza una importante divulgación como referente cultural en la época contemporánea, y conduce, tal y como se promovieron²⁷, a la creación de los elementos que generan “lugares de memoria” asociados al hecho de la arribada.

21 Al respecto de la tradición marinera de este templo véase: FERNANDEZ RODRÍGUEZ, B., “La influencia de la arquitectura cisterciense en el templo parroquial de Santa María de Baiona”, *Artis*, nº. 4, 2005

22 Aunque no existe fuente documental que avale las mencionadas tareas de mantenimiento de la embarcación en Baiona, si es cierto de que existe una importante tradición en las narrativas y las obras de los cronistas de la época nos refieren hechos relativos a tal estancia. Siguiendo a Ramos, el lugar donde se habrían producido las citadas tareas de mantenimiento de la nave, “fue el sitio donde estaba construida la antigua casa de D. Pedro Colmenero (hoy en la actualidad donde vive el Maestro nacional D Juan de Dios Torres”. RAMOS GONZÁLEZ, H., *Crónicas históricas de la villa de Bayona* ... op. cit., p. 177. Este lugar aparece precisado en la obra de Sierra Fernández, en la que se indica que la embarcación debió de ser carenada, en el punto donde hoy se halla el edificio nº. 14 de la C/ Elduayen, tal y como indica una placa alusiva. SIERRA FERNANDEZ, A., *La carabela Pinta y su arribada a Bayona*, Pontevedra, 1997, pp. 220-221.

23 Existe una creencia popular que la embarcación, junto con las labores de carenado para mantener el estado de poder navegar hasta el puerto de Palos, debió de abastecerse en Bayona de víveres y de agua, que según la creencia popular hizo la aguada en el pozo de la Ribera, de ahí que éste se denomine Pozo de la aguada de la carabela Pinta. *Ibidem*, pp. 222-223; este pozo, cuya cronología data del siglo XV, que todavía en la actualidad se conserva en el Paseo de la Ribera, es el lugar en que según la leyenda los marineros de la Pinta llenaron a mano los toneles para abastecer a la embarcación de agua potable en el viaje de regreso a Palos

24 Según las fuentes consultadas se cree que en la nave que arribó a la costa gallega transportaba un cierto cargamento de oro. JUEGA PUIG, J., “Baiona en la carrera de indias”, ... op. cit., p. 175

25 LÓPEZ LÓPEZ, R., “Así pasan las glorias de este mundo”, Baiona, villa y puerto del descubrimiento en la época moderna” ... op. cit., p. 280

26 SIERRA FERNANDEZ, A., *La carabela Pinta y su arribada a Bayona* ... op. cit., pp. 309-315

27 Es este uno de los argumentos esgrimido por Ramos González para proponer la colocación de este tipo de elementos conmemorativos en la ciudad. Así siguiendo a este autor se justifica la presencia de este tipo de elemento conmemorativo: “Si este hecho (...), hubiese acaecido en otro pueblo, tendría levantada una estatua perpetuando hecho tan glorioso. Que cuando un forastero o extranjero visitase nuestra pintoresca villa y viese una lápida de bronce o de mármol colocada en la fachada de una cas, al contemplarla diría: he aquí el primer pueblo del mundo que supo el descubrimiento de América”. RAMOS GONZÁLEZ, H., *Crónicas históricas de la villa de Bayona* ... op. cit., p. 178



FIGURA 1
Placa conmemorativa de la arribada.
Paseo de Elduayen. Baiona



FIGURA 2
Monolito de la arribada.
Plaza de Pedro de Castro. Baiona

El primer elemento que evoca la gesta del descubrimiento guarda relación con Buenos Aires²⁸, la ciudad en la que Antonio González Ramos realiza y funde la placa bronceína que se envía a España para su posterior colocación “en el lugar en el que se realizó la reparación de la nave”²⁹ [fig.1], elemento conmemorativo³⁰, que fue inaugurado por el presidente del gobierno Miguel Primo de Ribeira, aprovechando el viaje que en 1928 realiza a la villa.

Otro de los elementos evocadores es el monolito anicónico situado en una de las plazas principales de la villa -Plaza de Pedro de Castro- [fig. 2]. Este fue inaugurado en 1965, tal y como figura en los medios de época³¹, por Gregorio Marañón,

28 CAO MOURE, J. (dir) *Libro de oro de la provincial de Pontevedra*, Vigo, 1930, p. 80

29 Sierra Fernández recoge en su obra el lugar en el que la embarcación debió de ser carenada y reparada antes de proseguir su viaje, identificando el sitio que se ha mantenido en la tradición con la casa que se levanta en el Paseo Elduayen, nº. 4. SIERRA FERNANDEZ, A., *La carabela Pinta y su arribada a Bayona ... op. cit.*, pp. 220-221

30 En la placa figura junto a un grabado de una carabela la siguiente leyenda: “EN ESTE SITIO SE REPARÓ LA PINTA A SU REGRESO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA, CAPITANEADA POR MTIN ALONSO PINZON “1 DE MARZO DE 1493”. BAYONA FUE EL PRIMER PUERTO DEL VIEJO CONTINENTE EN CONOCER ESTE GLORIOSO HECHO”.

31 Esta noticia en la que se destacaba la vinculación con los países americanos, se recoge en el NODO de 5 de abril de 1965. Véase: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1161/1475990/>; [consultada 30/03/2014]

el director del Instituto de Cultura Hispánica, institución encargada de promover la cultura común de los dos territorios;

IV.- La memoria de vínculos comerciales.

Esta relación de Baiona con las tierras americanas alcanza una mayor frecuencia y regularidad en el siglo XVI gracias al establecimiento de relaciones comerciales. Será gracias a estos contactos, primero esporádicos y luego frecuentes, con los que se crea el progreso económico que explica en buena medida su crecimiento urbano. Este renacer tiene origen, al margen de episodios esporádicos³², en la Real Cédula de Carlos V de 15 de enero de 1529, por la que se concede autorización para despachar navíos con mercancía hacia las Indias³³, lo que situaba a Baiona en el grupo selecto de puertos españoles que quedaban facultados para comerciar con América, y por lo tanto a “fazer sus viajes derechamente a las dichas yndias, sin ser obligados ... a ir a la dicha cibdad de Sevilla”³⁴, concesión que se explica por las condiciones naturales de su puerto frente a las de su rival más inmediato: el de A Coruña³⁵, condiciones que eran extensivas a otras poblaciones cercanas -Vigo o Pontevedra-, y que propiciaron que pronto surgiese la competencia ilegal desde estos puertos. El éxito del emplazamiento explica la valoración positiva del Licenciado Molina, quien lo describe como “el puerto que más navíos tiene a la continua”³⁶.

32 El hecho de que los barcos recalasen en el puerto de Baiona encuentra su explicación en las condiciones favorables de abrigo de los puertos. Ello hace que las arribadas fortuitas de barcos que participaban en el comercio hacia las Indias sean frecuentes en el siglo XVI. Entre ellas se puede mencionar la de Per Alonso Niño en 1500, procedente de la Isla Margarita con un cargamento de perlas o la realizada en 1503 por la nao Española, mandada por Gómez de la Ribera y Antonio Maldonado. Sobre este tema véase. JUEGA PUIG, J., “Baiona en la carrera de Indias”, ... op. cit., p. 175

33 Las condiciones que en la Real Cédula se le imponían a los puertos autorizados por el Monarca para comerciar directamente con las Indias, eran: que la mercancía que llevaban a las Indias se debía de poner en conocimiento de los oficiales de destino, que no podían navegar en tiempos de guerra sin licencia, y por último que el retorno debía de hacerse de forma obligatoria por el puerto de Sevilla. REY CASTELAO, O., “Los gallegos y América en tiempos de Carlos V”, *El Reino de Galicia en tiempos del emperador Carlos V*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, p. 311

34 Junto con Baiona, entre el listado de puertos facultados para las actividades comerciales también se hallaban: A Coruña, Avilés, Laredo, Bilbao, San Sebastián, Cartagena, Málaga y Cádiz.

35 Como indica Saavedra Vázquez, entre las condiciones más favorables que presentaba Baiona con respecto a A Coruña, se podrían indicar la cercanía con el país vecino, así como la mayor conexión que se produjo en la ciudad con los intereses de los grupos foráneos, como es el caso del acuerdo firmado entre el Concejo de Baiona y los mercaderes ingleses en 1556. SAAVEDRA VAZQUEZ, M.C., “El comercio marítimo en Bayona en la segunda mitad del siglo XVI”. *Obradoiro de Historia Moderna*, nº. 17, p. 184

36 MOLINA, F. Ldo: *Descripcion del Reyno de Galicia y de las cosas notables del, con las Armas, y los Blasones de los Linages de Galicia, de donde proceden señaladas casas en Castilla*. Edición facsímil, Valladolid, Maxtor, 2005



FIGURA 3
Capilla de la Misericordia. Baiona

Esta situación de progreso se reducirá sensiblemente en el siglo XVII, debido, en parte, a la inestabilidad por los numerosos conflictos bélicos con los países vecinos³⁷. Entre estos conflictos destaca, por sus consecuencias directas sobre la villa, la Guerra de Restauración portuguesa (1640-1668), enfrentamiento que durante más de veinte años, convertirá a la región del Bajo Miño en un escenario de contiendas bélicas y sistemáticos refuerzos de las fortalezas, lo que afectará directamente tanto a Baiona como al espacio fortificado que se encuentra en su núcleo: Monterreal.

Esta política de refuerzo defensivo condiciona el desarrollo del aspecto urbano, tal y como se constata en la Capilla de la Misericordia, monumento que rememora el valor del tráfico comercial entre esta villa gallega y las tierras situadas en su occidente. Este templo, sede de la organización asistencial más antigua de la población, alberga en su interior, siempre según la tradición, uno de los ejemplos que en la villa aluden a la riqueza procedente de las tierras del otro lado del Atlántico, que entraban en la población a través de su puerto, al participar en la “Carrera de Indias”.

37 Junto a la política de la Contrarreforma, emprendida en el gobierno de Felipe III contra los países protestantes, lo que prohibía el mantenimiento de relaciones comerciales con estos territorios, hay también que hacerse eco de las incursiones de los ataques de las flotas holandesas e inglesas a las costas de Galicia, en las que aunque no atacaron directamente la ciudad, si causaron la incertidumbre ante la posibilidad de que se produjeran situaciones parecidas a la de Coruña o la de la propia Vigo. SIERRA PONCE DE LEON, V., *Historia de Baiona y su patrimonio monumental*. A Coruña, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2004, pp. 207-208

Una de estas leyendas en las que se unen estos dos mundos guarda relación con la Capilla de la Misericordia [fig. 3]. Este templo es un sencillo espacio arquitectónico que, en la actualidad, se sitúa en las inmediaciones del Ayuntamiento y que, por ello, se encuentra en una posición céntrica dentro de su trama urbana, disposición que no es la original, sino que su ubicación se debe al traslado de numerosas construcciones, medida que permitía garantizar la defensa de la población ante un posible enfrentamiento.

Desde un punto de vista arquitectónico, se trata de una capilla sencilla realizada en cantería reforzada en su exterior por contrafuertes, uno en cada uno de sus lados, refuerzos que le otorgan junto a un juego volumétrico una mayor solidez. A diferencia de otros ejemplos presentes en esta población, su valor no se centra en sus elementos arquitectónicos o en su configuración espacial, sino que guarda relación con su condición de ser la sede de la Hermandad de la Paz y la Misericordia, también conocida como Santa Casa.

Esta cofradía fue fundada, siguiendo la orden del monarca Felipe II³⁸, en el siglo XVI, en concreto en 1574, por el Capitán Rodrigo García para honrar a Santa Isabel, cronología que la convierte en una de las más antiguas de Galicia. Junto con esta antigüedad, también resulta significativo el cometido de sus hermanos, ya que entre sus obligaciones figura la de cumplir catorce obras de misericordia³⁹, y entre todas esta destaca la de sepultar y acompañar en el momento de la muerte a los que fallecían en la población, con independencia del tipo de muerte que tuviesen.

Antes del traslado al lugar que ocupa en la actualidad, esta institución tenía su sede en una capilla sita a la entrada de la muralla del recinto de Monterreal, situación que le permitía contar con una serie de espacios a modo de anexos: un cementerio y un atrio, lugar éste último en el que se reunían los habitantes de la villa a toque de caja para cumplir con los asuntos comunales⁴⁰, lo que es signo de la importancia social de este espacio.

38 La hermandad fue fundada con un reglamento que es una copia literal de la fundada en Lisboa por la reina Doña Leonor, esposa del rey portugués, Juan II. MAURICIO, A. de, *Historia de Bayona desde tiempo inmemorial hasta nuestros días...* op. cit., p. 148

39 Entre las obligaciones de los cofrades elegidos para servir durante al año, acto que se realizaba el día de la Visitación de la Virgen, en la Capilla figuraba entre las obligaciones a desempeñar: dar de comer a los pobres y presos, visitar hospitales y personas vergonzantes, curar enfermos, vestir pobres, salir a pedir los domingos para pobres y presos. Igualmente entre sus obligaciones figuraba la de enterrar a los ahogados y acompañar a los ajusticiados. RAMOS GONZÁLEZ, H., *Crónicas históricas de la Villa de Bayona ...* op. cit., p. 102

40 MAURICIO, A. de: *Historia de Bayona desde tiempo inmemorial hasta nuestros días...* op. cit., p. 148

La demolición de este primer emplazamiento se explica a partir de 1656⁴¹, momento en que las autoridades adoptan medidas para garantizar el sistema defensivo de la villa. Para ello se ordena el derribo sistemático de las construcciones existentes en el área más inmediata a la fortificación, entre el Barrio de la Palma y la Playa de la Concheira⁴², medida que provocó un fuerte impacto ya que supuso la demolición de viviendas particulares -un total de seiscientas-, de construcciones institucionales -la casa de la villa, la cárcel- y religiosas -entre los que se encontraba la Capilla de la Misericordia-. y la consecuente urbanización de nuevos espacios para reubicar las construcciones destruidas⁴³.

Una vez derribada la Capilla se procedió, cumpliendo las órdenes del Gobernador Juan Feijoo de Sotomayor, a indemnizar a la Hermandad por un importe de mil ducados, cantidad que se establecida a modo de compensación y que fue invertida por la Cofradía para trasladar la iglesia a “otro lugar que no ofendiese a la muralla”⁴⁴ y, en consecuencia, reconstruir el templo. Para llevar a cabo la reconstrucción del espacio sacro, los cofrades eligen como responsable al Capitán Marcos de Figueroa, quien será el encargado de adoptar las medidas necesarias para gestionar la edificación de la nueva capilla y, entre ellas, será el responsable de seleccionar un nuevo espacio para su construcción.

El solar escogido para albergar la nueva Capilla, al tener que estar situado fuera del perímetro de seguridad de la fortificación -250 pasos desde el perímetro de

41 “A son do tabor, o cal tocaba Marcos Gonzalez por falta de preegoeiro, polas partes publicas de costume, presentes por testemu;a ao sarxento maior da Praza D. Ambrosio Castro e a o seu axudante da Praza D. Isidro Costas de Arauxo e o sarxento de infanter’ia, Alvaro Gonzalez para que todolos veci;os de calquera condición e calidade que sexan que vivirán na rua da Concheira ata arriba da praza, tomando desde a Mariña por medio da devandita rua ata a porta. E todas as casas paredones e edificios que houbera fora da dita porta de A Concheira, dende o cruceiro de San Patrik, dentro de tres días saquen das casas todolos bens e facendas que nelas tivesen. Aos cales vecinos se lles volvera o valor das casas tasadas por alarifes e Mestres, con asistencia da Xusticia e Reximento. TABOADA TÁBOAS, A., Requiem por Erizana. Repoblada en tiempos de Fernando III de León, en Mayo de 1201 por orden real de Alfonso IX el nombre se pierde y nace Baiona. *Faro de Vigo*. Suplemento Dominical D/4 e D/5. Domingo, 19 de abril de 1922

42 Aunque las obras se habían iniciado en la década anterior había llegado el momento de acometer la fortificación del llamado Frente de Tierra de la fortaleza de Monterreal para lo que era necesario proceder al derribo de aquellas construcciones que dificultaban el refuerzo. Así para realizar la media luna llamada del Condestable que se anteponía al recinto abaluartado era necesario proceder al derribo de 120 casas, todas ellas de marineros y un convento de dominicas, todos ellos construidos fuera del recinto pero que se encontraban arrimados a la muralla. SORALUCE BLOND, J.R., *Castillos y fortificaciones de Galicia, La arquitectura militar en los siglos XVI-XVIII*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985, pp. 162-163

43 SIERRA PONCE DE LEON, V., *Historia de Baiona y su patrimonio monumental*. ... op. cit., p. 212

44 RAMOS GONZÁLEZ, H., *Crónicas históricas de la Villa de Bayona* ... op. cit., p. 93

Monterreal⁴⁵-, lleva a que se adquiriera con tal finalidad un lugar “en el sitio del Hospital de Sancti Spiritus”⁴⁶, para lo que se solicita autorización a las autoridades, petición a la que se accede el 9 de abril de 1656⁴⁷, fecha de inicio de la construcción.

Sobre este espacio se construye una capilla sencilla, de nave única y planta rectangular, que apenas presenta elementos de interés arquitectónico, y en la que, tal vez por la sencillez de sus formas, potencia los valores del retablo principal de su interior y los dos colaterales, todos materializados acorde a las premisas del estilo barroco y relacionados con la autoría de Antonio del Villar⁴⁸ [fig. 4]. Junto con estos también es reseñable, como parte de su riqueza patrimonial, la lápida ubicada en el centro del presbiterio, en la que figura una inscripción, que recuerda que en ella está enterrado un sacerdote irlandés⁴⁹, y en la que se dispone la fecha de 1595, cronología que apunta a una posible procedencia desde el antiguo templo destruido.

El retablo principal aparece presidido bajo una hornacina que presenta en su testero una pintura de la Virgen y San Juan, por un Cristo Crucificado de gran tamaño y de formas simples, sin apenas rasgos en los que se produzca una notación anatómica, características que lo llevan a los primeros años del siglo XVII⁵⁰. Se trata de una imagen que, aunque no destaca desde un punto de vista formal, si cuenta con una rica tradición, que recuerda la importancia de este núcleo como punto escala para el tráfico comercial con América. Siguiendo esta tradición, la imagen sería oriunda de México, y tiene la particularidad de que la cruz, sobre la que se apoya el cuerpo moribundo de Cristo, estaría hueca por lo que sirvió como receptáculo para

45 Por razones de seguridad se piensa que esa era la distancia mínima a la que cualquier edificación alta debía de acercarse a la muralla. MAURICIO, A. de, *Historia de Bayona desde tiempo inmemorial hasta nuestros días...* op. cit., p. 149

46 Idem

47 La reunión se realiza en el Ayuntamiento de la villa en presencia del Corregidor Alonso de Avis y Nieto y los regidores Juan de Novoa Sanjurjo y Juan Álvarez Correa y los procuradores generales de la villa D Gabriel de Medina y Adrian Vidal, acordando que represente a la villa en la petición el Capitan D Marcos de Figueroa. RAMOS GONZÁLEZ, H., *Crónicas históricas de la Villa de Bayona ...* op. cit., p. 93

48 Antonio del Villar es un artista oriundo de la villa gallega de Redondela que tiene una amplia relación con esta villa, no solo por que muchos de los retablos que se encuentran en sus templos se relacionan con esta autoría sino también por residir en la villa. Esta obra se caracteriza, por desarrollar en un lenguaje menor parte de las características de este artista. Así en ella destaca la combinación de columnas salomónicas o estípites, la presencia de medias cúpulas en los nichos laterales y por supuesto la concepción general de todo el conjunto. IGLESIAS ALMEIDA, E., *Antonio del Villar. Un artista redondelán do século XVIII*. A Coruña, Xunta de Galicia, 2001, p. 61

49 SA DE. ROBERTO POORE.SACER/DOTE IRLANDES DE GATAFOZ/ DA 1 DE POPORSEL VZO DESTA7VILLA. 1595”. Ibidem, p. 218

50 IGLESIAS ALMEIDA, E., *Antonio del Villar. Un artista redondelán do século XVIII ...* op. cit., p. 61



FIGURA 4
Retablo principal. Capilla de la Misericordia. Baiona

transportar el oro donado por los emigrantes baioneses desde las tierras mexicanas a la Península, en un momento en que la llegada del metal precioso estaba prohibido por las autoridades. Con estas riquezas, siempre según la tradición, se sufragaría parte de la reconstrucción del templo⁵¹.

La situación de decadencia esbozada en el siglo XVII se agrava en el XVIII, generándose una fuerte imagen de deterioro que lleva a que, tanto en la población como en las construcciones, se constata esta decadencia⁵². Degradación oficial que coincide con un auge extraordinario de las actividades corsarias⁵³, fórmula que fructificaba en la zona al amparo de la fortaleza de Monterreal, convertida desde media-

51 SANTIAGO, J. DE y NOGUEIRA, U., *Bayona, antigua y moderna ...* op. cit., p. 217-218

52 " El puerto de Bayona ha sido en otro tiempo una población muy considerable como se aprecia en las ruinas que allí se ven" LABRADA, L.: *Descripción Económica del Reino de Galicia*, Ferrol, 1804, p. 74

53 Entre los barcos armados para el corso, destaca el corsario baiones Barrera, que mandaba el bergantín San Telmo y Animas y que consiguió cargamentos de tejidos, bacalao, carbón, cueros, cereales, arroz y harinas por importe de 90.000 duros. Asimismo también destaca la goleta Atlante, que armada con diez cañones y seis pedreros, bajo el mando de José Colmenero, que consiguió apresar tres bergantines y una fragata cargada de farderia. Igualmente, para tener idea de la importancia de esta actividad se puede mencionar, siguiendo a Santiago, como los corsarios Francisco Barrera, Lucas Constantino, Salvador Barrios, Martín Pequeño, Juan Fernández del Villar, Pedro Masdet, Pablo de Larrea, Andrés Barrera, Francisco Chevalier, Pedro de Ges, Jacome Bonjuan y Domingo Sousa, entre 1740 y 1748 llevaron a la villa más de 42 buques. SANTIAGO, J. DE y NOGUEIRA, U.: *Bayona, antigua y moderna ...* op. cit., pp. 221-223

dos de siglo en ciudadela⁵⁴ y que permite a los habitantes de la población, superar la grave decadencia económica que afecta a todos los aspectos de la población.

V.- La memoria del retorno

Es en este mismo siglo, el XVIII, cuando comienza la construcción de elementos singulares dentro de la arquitectura civil, que debido a su importancia se conforman como elementos destacados en el patrimonio cultural. Se trata de obras marcadas con un cierto carácter monumental y que aunque no presentan un número elevado de ejemplos en esta población, si hay alguno que, al igual que en otros de los recursos patrimoniales, se constituye en ejemplos de la relación entre esta villa gallega y las tierras del nuevo continente.

Uno de los ejemplos es el conocido como Casa Correa, construcción que desde 1943 se convierte en la sede del Ayuntamiento⁵⁵, medida que implica el abandono de la anterior, en la que se encontraba el reloj de la villa y la campana, que habían sido trasladados de Monterreal⁵⁶. Su denominación procede del nombre de su primer propietario, Lorenzo Correa y Araujo, quien la mandó construir para residencia, a su regreso de Méjico, país en el que ejerció importantes cargos que le permitieron acumular una gran fortuna⁵⁷.

Esta casa [fig. 5], obra del maestro Juan Portela, vecino de la Guardia, fue construida en 1756, y en ella participó activamente en “su reparto y mapa”, tal y como nos indica, su propietario. A pesar del interés mostrado, y de la elevada cantidad invertida⁵⁸, la vivienda tardó en ser ocupada ya que, según informa el propio

54 Desde mediados del siglo XVIII, Monterreal perderá el carácter de villa, al producirse el traslado de casi todos los vecinos a la llamada Villa vieja. Así en 1759 las construcciones que alberga en su interior, que alcanzan la cifra de 23 se destinan todas ellas a construcciones de carácter militar, como son cuarteles, almacenes y cuerpos de guardia. *Ibidem*, pp. 249

55 Con anterioridad a la adquisición por el Ayuntamiento, la casa tuvo diferentes usos como son: sede del casino recreativo de Baiona fundado en el año 1873, cárcel en 1936 y cuartel de la Falange, pero a partir de 1943, en ella se instala el Ayuntamiento de la villa, quien adquiere la propiedad a Julian Salgado Gandós, abonando por ella la cantidad de 100.000 pesetas. MAURICIO, A.: *Historia de Bayona desde tiempo inmemorial hasta nuestros días...* op. cit., p. 346

56 Siguiendo a Espinosa este elemento no solamente servía para dar las horas a los habitantes, sino que la campana se utilizaba como elemento para comunicar situaciones de peligro a los vecinos de la villa. ESPINOSA RODRÍGUEZ, J.: *Cosas y casas del Valle Miñor*, Vigo, Imprenta Gutemberg, 1951, p. 34

57 Entre los cargos que desarrolló este hidalgo se pueden mencionar el de Alcalde Mayor de Cuernavaca y Administrador general de la Lid de Gallos. *Idem*

58 De esta construcción se conservan datos precisos, gracias a las Memorias de su promotor, en las que se indica: “...El costo ha sido mucho y en ajustado y sumando el líquido de lo gastado en esta fábrica lo apuntará al margen para que conste: 407.310 reales de vellón ...” PEREIRA MORALES, A.Mª., *Arquitecturas y arquitectos en la Diócesis de Tui. S. XVII-XVIII*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2006, p. 239



FIGURA 5
Casa de Lorenzo Correa.
Baiona



FIGURA 6
Interior. Casa de Lorenzo Correa.
Baiona

Lorenzo Correa, esta casa situada en el centro de la población no se ocupara hasta “después de tres años que con bastantes desvelos y fatigas, me mudé a la nueva casa que fabriqué en esta villa de Bayona, el día de San Miguel de este corriente de 1759”, al no ser la única construcción que la familia poseía en la antigua provincia de Tuy⁵⁹.

La casa es un edificio de importantes dimensiones y planta rectangular, con patio central que se completa con la presencia de un torreón almenado en su lado izquierdo. En su fachada se manifiesta la distribución en dos pisos, se organiza en la planta principal con vanos abiertos con amplios balcones que sirvieron de referente para otras construcciones coetáneas de la villa⁶⁰, se disponen las armas del promotor de la construcción: Correa, Sotomayor, Troncoso de Lira, entre las que se intercala en posición central el escudo de la corporación municipal, colocado en su fachada cuando se convirtió en Ayuntamiento.

Su interior aparece organizado con un gran patio [fig. 6], que centraliza la planta, y a pesar de las alteraciones que ha tenido como consecuencia de sus diversos usos, se conoce la distribución original a través de las *Memorias de Lorenzo Correa*. Así,

59 Crespo del Pozo, indica que la casa solar de esta familia se encontraba en la barca en Goian, no obstante en toda la provincia la familia tendrá otras, como son las de Aguiar (Lugo), Santa María de Salceda, Budiño, A Guarda ... o la propia de Baiona. CRESPO DEL POZO, J., *Blasones y linajes del Reino de Galicia*, 3 vol. Santiago de Compostela, 1960, p. 355

60 Según el relato de su fundador estos amplios balcones fueron los primeros que se construyeron en la villa. BLANCO AREAN, R., *Vigo, Frago y el Val Miñor*, Vigo, 1977, p. 162



FIGURA 7
Virgen de la Roca. Baiona



FIGURA 8
Detalle carabela. Virgen de la Roca. Baiona

gracias a esta fuente, se sabe que la construcción se organizaba en dependencias entre las que estaban la “Sala de Estrado, sala grande, oratorio, recámara, Sala de labor y comedor”⁶¹, estancias que se complementaba con un importante mobiliario, entre los que tienen cabida “cornucopias, sillas y escabeles cubiertos de damasco, relojes, arañas, imágenes, cuadros, camas imperiales, paños de corte, espejos, cortinones, alfombras”⁶², complementado con un significativo ajuar doméstico: “vajillas, cubiertos, cofrecillos, candiles, espuelas, bacinicas, escupideras, fuentes, etc. Todo ello en plata”⁶³.

VI. La memoria de la imitación

El siguiente de los recursos patrimoniales que en la villa expresa objetualmente las relaciones entre estos territorios es la Virgen de la Roca, [fig. 7], monumento de grandes dimensiones, inspirado en la Estatua de la Libertad neoyorquina, situado en las inmediaciones del conjunto histórico, con el que establece toda una serie de sinergias. Se trata de una construcción que comienza en 1910, patrocinada por

61 ESPINOSA RODRÍGUEZ, J., *Cosas y casas del Valle Miñor ...* op. cit., p. 41

62 Idem

63 Idem

Laureano Salgado Rodríguez⁶⁴, quien promueve un monumento “a la Virgen en el alto de San Roque, en la advocación de la Roca y en el cual había de poner una luz que “sirva de guía en el derrotero que siguen para el puerto los marineros”⁶⁵, monumento que proyecta el arquitecto gallego Antonio Palacios y en el que participan también Antonio González Romero, encargado de la cantería⁶⁶ y Ángel García Díaz⁶⁷, en la parte plástica.

El proceso de construcción de esta escultura monumental es largo, debido a que las obras se dilatan por un lado por la falta de financiación, ya que fue sufragada por suscripciones populares⁶⁸ y actos culturales⁶⁹ y, por otro, por los continuos ajustes que el arquitecto realizó hasta lograr la versión definitiva⁷⁰.

Se trata de una construcción de unos quince metros de altura, en la que las relaciones con el continente americano, se plantean en un doble plano, por un lado en las reminiscencias con la Estatua de la Libertad de Nueva York, premisa

64 Este ingeniero, oriundo de Caldas de Reis, realizó, entre otros, los saltos de agua -Salto de Pego Negro de Villaza-, infraestructura que posibilitó la electrificación de todo el Val Miñor en 1908. Igualmente promovió actividades culturales en la villa, fundó el periódico decenal el El Mirlo Blanco. Sus actividades fueron reconocidas por sus convecinos que lo consideraban como: “un intelectual más grande que muchos que se lo llaman a sí mismos o dejan que se lo llamen sus turiferarios”. MAURICIO, A. de, *Historia de Bayona desde tiempo inmemorial hasta nuestros días...* op. cit., p. 320

65 *Ibidem*, p. 292

66 “Virgen de la Roca”, *Vida Galega*, nº. 27, de 20 de octubre de 1910

67 Este escultor participó también junto con Antonio Palacios, en el Palacio de Comunicación, en el Banco Español del Río de la Plata, en el Círculo de Bellas Artes y en el Monumento a las Cortes de Cádiz. Al respecto del tema véase: AREVALO, J.M., “Palacios y las artes decorativas”, en *Antonio Palacios. Constructor en Madrid* (Catálogo), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2001, pp. 301-311

68 La participación en la mencionada suscripción estaba encabezada por la Marquesa del Pazo de la Merced, y por el propio promotor de la iniciativa D. Laureano Salgado que aportaron cada uno la cantidad de 1000 pesetas. MAURICIO, A. de, *Historia de Bayona desde tiempo inmemorial hasta nuestros días...* op. cit., p. 304

69 Se organizaron una serie de festivales de carácter cultural, en los que se escenificaba una obra titulada como Virgen de la Roca, que primero se organizaron en la Villa de Bayona y luego, de forma itinerante recorrieron otras ciudades del país. Así dentro de estas representaciones una de ellas se organizó en el Teatro Real de Madrid, representación a la que acudieron los Reyes de España. IGLESIAS VEIGA, X.R.: “A Virxe da Rocha: un singular proxecto de Antonio Palacios”. ... op. cit., p. 37

70 Estas modificaciones tienen su razón de ser en las dificultades para conseguir la financiación lo que provocaron alteraciones en el proyecto inicial, así las mayores diferencias se aprecian en la parte superior de la imagen, en la hubo que reducir la ejecución en mármol solamente al rostro de la Virgen, en lugar de realizar en este material también como estaba proyectado la cara, el dengue y corona.- Asimismo tampoco estaba en el proyecto inicial la realización de la arcada de remate que se aprecia en la imagen en la actualidad. IGLESIAS VEIGA, X.R.: “A Virxe da Rocha: un singular proxecto de Antonio Palacios”. ... op. cit., p. 44

determinada por el promotor de la obra⁷¹, no solo en la disposición de la imagen aislada y en un contexto elevado, sino también en el hecho de portar en sus manos un elemento lumínico -un potente farol⁷²-, que aunque no llegó a materializarse por los problemas que podría conllevar para el tráfico marítimo de contaminación de las señales, si estaba previsto en el primer proyecto; y por otro, por los elementos que la imagen porta en la mano derecha: una carabela [fig. 8], en la que a semejanza del modelo, también se disponía un discreto mirador⁷³, como la que había llegado para comunicar la noticia del descubrimiento del nuevo continente.

Finalmente, para concluir, se podrían indicar que, aunque ninguno de estos bienes por sí mismos posee un valor excepcional como bienes culturales, si es cierto que su conjunto constituyen “espacios de memoria”, que cuando se integran en su totalidad proporcionan un valor de referencia diferente del conjunto en sí mismo. Éstos constituyen la plasmación del modo en que la villa ha sabido reinterpretar, sobre todo desde la época moderna, sus relaciones con América. En el fondo este es el mensaje que encierran todos estos bienes, que deben de ser conservados en la medida en que son el reflejo de los valores de identidad y autenticidad defendidos por la Carta de Cracovia

71 Una de estas referencias, se establece porque el promotor de la obra D Laureano Salgado había desarrollado, durante su etapa de formación como ingeniero, una estancia en EEUU, lo que le llevó a modo de ejemplo a que su emplazamiento en Baiona coincidiera frente a frente con el de la estatua neoyorkina que se encuentra en la bahía de Nueva York. MAURICIO, A. d.: *Historia de Bayona ...* op. cit., p. 312; Igualmente la referencia con este monumento se expresa también en el artículo de Jaime Sola, en la *Vida Gallega* en el que Laureano Salgado indicaba “Esta imagen que se elevará más de ochenta metros sobre el nivel del mar, solo tendrá igual en la famosa de la Libertad que existe en Nueva York”, SOLA, J.: “Crónica. El Rey de los Saltos de agua”, *Vida Gallega*, nº. 29, junio de 1911

72 Esta idea, que pretendía conmemorar la llegada de la luz eléctrica a la villa.

73 IGLESIAS VEIGA; J:M: “A Virxen da Roca e o mundo simbólico de Antonio Palacios”; *Faro de Vigo*, Suplemento, 9 de junio de 1991, pp. 8-10.

SULTANES, GUERREROS Y MERCADERES: TIPOS ORIENTALES EN EL REAL COLEGIO SEMINARIO DEL CORPUS CHRISTI DE VALENCIA

CRISTINA IGUAL CASTELLÓ
INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Universitat Jaume I

Resumen: *Un misterioso conjunto de retratos, considerados turcos tradicionalmente, y ubicado en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia ha necesitado una nueva lectura. Su estudio iconográfico se relaciona con la producción de catálogos sobre indumentaria y diversidad cultural durante el siglo XVI. Asimismo se genera una interesante reflexión sobre el origen de dicha serie y su localización en una arquitectura que a su vez es morada de la fe católica y desde la cual se defienden los postulados contrarreformistas. En consecuencia, este ejemplo pone de manifiesto el interés popular por el mundo oriental tras la batalla de Lepanto acaecida en 1571 y por la cual aumentó la producción de piezas artísticas de esta temática, dando lugar a un diálogo entre Oriente y Occidente.*

Palabras Clave: *Retratos, Oriente, Césare Vecellio, siglos XVI-XVII, Colegio Corpus Christi de Valencia.*

Abstract: *A series of mysterious portraits in the Real Colegio Seminario del Corpus Christi of Valencia, traditionally considered as Turks, had needed a new interpretation. Its iconographic analysis related it with the clothing and ethnographic books published in the 16th century all over Europe. The authors aim is to study the origin of the series and its location in an architecture that was one of the most important catholic temples and from where the spirit of Trento was disseminated. As a result, this examples highlights the popular interest for the oriental world after the Battle of Lepanto in 1571. This fact increased the production of works of arts with the topic of the oriental people, producing an artistic dialogue between East and Westo.*

Keywords: *Portraits, East Cesare Vecellio, 16th-17th Century, Colegio Corpus Christi in Valencia.*

En 1981 Fernando Benito publicó en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* un artículo desvelando la existencia de una serie de retratos de turcos, que ya por entonces adornaba las paredes de la escalera que permiten el acceso a la Biblioteca y al Claustro Alto del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia¹. Según el inventario de 1891 la serie original constaba de doce lienzos de personajes orientales de medio cuerpo y tamaño natural. Al parecer se perdieron dos de ellos. Para Benito se trataba de pinturas realizadas por un artista valenciano desconocido de hacia 1600 y que se debieron pintar a raíz del interés por el mundo turco tras la batalla de Lepanto. A partir de estos escasos datos vamos a tratar de reflexionar acerca del interés del Patriarca Juan de Ribera hacia el mundo oriental y más concretamente su interés por poseer imágenes de tipos o de indumentarias del mundo conocido. Nos centraremos después en la serie de retratos para tratar de desvelar la inspiración directa en un libro de finales del siglo XVI y aportar algunos datos que nos permitan comprender mejor la presencia de esta galería en las colecciones del Patriarca.

Occidente y Oriente a finales del siglo XVI

A lo largo del siglo XIV los otomanos comenzaron su expansión por Asia Menor y las islas griegas, que culminó en el año 1453 con la toma de Constantinopla por el sultán Mehmet II. Desde ese momento y hasta el siglo XVII, el Imperio Otomano se convirtió en una de las potencias más poderosas del Mediterráneo, que condicionó las circunstancias políticas, religiosas y artísticas de todo Occidente. Como consecuencia la imagen y representaciones de este nuevo poder cobró un gran interés, especialmente en las potencias europeas enfrentadas a él. José Julio García Arranz analizó en profundidad este fenómeno artístico y desveló las fuentes principales del mismo: los relatos históricos, los libros de viajes y las memorias de los cautivos de los otomanos, y especialmente los dibujos y pinturas realizados por pintores occidentales que visitaron el Imperio Otomano². Lo interesante de su análisis es la conclusión de que estos textos e imágenes no ofrecían una imagen única y consensuada de la creciente presencia del turco, contrastando la visión negativa que crearon los países del Mediterráneo y de los Balcanes, fuertemente amenazados por ellos,

1 BENITO DOMÉNECH, FERNANDO, “Una enigmática serie de pinturas de turcos en Valencia”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón*, nº 57-2, 1981, pp. 19-294. Volvería a hablar de la serie en su catálogo de las colecciones del Patriarca: *Pintura y pintores del Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, Federico Doménech, 1980, pp. 346-347.

2 GARCÍA ARRANZ, J. J., “Entre el miedo y la curiosidad: tendencias y variantes en la imagen europea del turco durante los siglos XV y XVI”, en Rosario Camacho Martínez, Eduardo Asenjo Rubio, Belén Calderón Roca, *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Universidad de Málaga, 2012, p. 232.

con la más amable de los países nórdicos. De este modo, las primeras representaciones de turcos en los libros de viajes, de descripción geográfica o crónicas, los muestran como aguerridos militares, crueles y sin piedad. A pesar de lo cual y en paralelo, se produjo entre Oriente y Occidente un intenso flujo comercial y cultural, especialmente gracias a la figura del sultán Mehmet II. En el aspecto comercial, comienzan a afluir a Europa manufacturas turcas, especialmente alfombras textiles, cueros, metales decorados y cerámicas. En el aspecto artístico, Mehmet II atrajo a artistas italianos a Estambul para que reprodujeran su efigie en monedas y pinturas. Así, entre 1479 y 1481 Gentile Bellini residió en la corte del sultán y le realizó el famoso retrato de la National Gallery de Londres (1580)³. A su regreso, sus obras despertaron el interés de otros artistas por representar al enemigo oriental⁴.

Otro momento de gran interés iconográfico sobre el mundo oriental es el periodo del sultán Solimán el Magnífico, que gobernó a partir de 1520. Solimán llevó al Imperio Otomano a su máximo esplendor y a su ejército hasta las puertas de Viena en 1529. Esto despertó los temores de las potencias europeas, pero también su curiosidad. De tal modo, que tras su sultanato, en la segunda mitad del siglo XVI, comienzan a publicarse un gran número de libros de relatos de viajes a Oriente ampliamente ilustrados. Entre ellos debemos destacar para el estudio que nos ocupa, el libro de Nicolás de Nicolay (1517-1583), soldado y cosmógrafo real de Enrique II de Francia. Nicolay viajó a Estambul en 1549 con el embajador francés Gabriel d'Aranmon, realizando una serie de dibujos que luego serían grabados por el maestro L. D. y reproducidos en la crónica de su viaje, publicada en Lyon en 1568⁵. A Nicolay le interesaban sobre todo los diferentes estamentos sociales, tanto masculinos como femeninos, introduciendo en su texto extensos comentarios sobre cada una de las figuras que reprodujo. Su libro tuvo un gran éxito y sirvió de fuente de inspiración para otros artistas y para otros editores de libros de viajes. Por ejemplo, en 1576 en Amberes y en 1580 en Venecia se reeditó su obra, traducida al italiano, con el título *Le navigatione et viaggi fatti nella Turchia*. Esta edición sirvió de inspiración para interpretar libremente las figuras de turcos por otros artistas, como Jacopo Ligozzi y otros autores de libros de indumentaria.

El hecho de que el Patriarca poseyera precisamente el libro de Nicolay, en su edición veneciana de 1580, motivó que Fernando Benito atribuyera la inspiración

3 Sobre los retratos de Bellini de Mehmet II véase: RODINI E, "The sultan's true face? Gentile Bellini, Mehmet II, and the values of verosimilitude" en James G. Harper, *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750. Visual Imagery before Orientalism*, Ashgate, Farnham, 2011, pp. 21-40.

4 Sobre los libros y lienzos con retratos de sultanes otomanos véase: FETVACI EMINE, "From Print to Trace: An Ottoman Imperial Portrait Book and Its Western European Models", *The Art Bulletin*, vol. XCV, nº 2, Junio 2013, pp. 241-268.

5 GARCÍA ARRANZ, "Entre el miedo y la curiosidad", p. 242.

de la serie que denominó de turcos del Patriarca. No obstante, hoy en día estamos en disposición de afirmar que la serie no se inspiró en el libro de Nicolay -a excepción de la figura del mercader de arabia- sino en uno de libros sobre indumentarias antiguas y modernas de todo el mundo que se pusieron tan de moda en el siglo XVI. Nos referimos al libro de Cesare Vecellio *Degli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo* (Venecia, 1590)⁶.

Vecellio y la indumentaria del mundo

Cesare Vecellio (1521/1531-1601) era un artista veneciano que contaba ya con más de setenta años cuando se publicó su libro. Aunque conocía bien la zona del Véneto y de Alemania, fueron, sin embargo, sus vivencias en la cosmopolita Venecia del siglo XVI las que le permitieron estar en contacto con habitantes de todo el mundo. Seguramente se dedicó durante toda su vida a recopilar imágenes de las distintas indumentarias de todos esos visitantes de Venecia, hasta que al final de sus días fue capaz de componer su vasto libro. Pero no sólo se basó en sus observaciones, también utilizó una gran diversidad de fuentes. Desde las consideradas visuales, como los frescos y pinturas realizados por los artistas locales contemporáneos, hasta pinturas y esculturas antiguas conservadas como inspiración para componer las indumentarias de la Roma antigua. También funcionó a la manera de los impresores Braun y Hogenberg en la composición de su libro sobre vistas de ciudades, es decir, pidió a artistas de otras ciudades imágenes de sus tipos, o se inspiró en los libros de indumentaria precedentes que desde mediados del siglo XVI se publicaron, como los de Enea Vico, François Desprez, Pietro Bertelli, Hans Weigel y Jost Amman, Jean-Jacques Boissard y Bartolomeo Grassi, y por supuesto el de Nicolás de Nicolay, o en grabados como los de Theodoro de Bry.

La obra de Vecellio tuvo dos impresiones, la primera de ellas en 1590 presentaba imágenes de indumentarias de la antigua Roma y del mundo moderno conocido hasta ese momento. En la edición de 1598 incorporó también las indumentarias de los habitantes de América. En la primera publicación incluyó 428 grabados y en la segunda alcanzó la cifra de 503. En realidad Vecellio dedicó mucho más interés en su libro hacia la moda más actual. Por ejemplo, el primer volumen abordaba la indumentaria en Italia, brindando especial atención a sus distintas regiones, en Francia, en España, en Alemania y en los países nórdicos. Sólo dedicó treinta y tres grabados a Turquía, once a los Griegos peninsulares y de Asia Menor. Cincuenta y nueve grabados en el segundo libro recorrían amplias regiones como Armenia, Persia y Siria en Asia Menor, también India, Asia oriental y África. En este segundo

⁶ Seguimos para estos datos a: ROSENTHAL M. F. y JONES R., "The clothing of the Renaissance World", Londres, Tahmes & Hudson, 2008, pp. 9-44.

ejemplar las descripciones eran mucho más etnográficas y basadas en informes de segunda mano y no en sus observaciones directas.

La publicación de la obra *Habiti antichi* se inserta en el contexto del interés hacia el conocimiento del mundo y de sus gentes a finales del siglo XVI y responde a una serie de publicaciones muy semejantes sobre la indumentaria de los distintos pueblos, incluso con un interés que podríamos considerar etnográfico. Como se ha destacado este tipo de libros iban más allá de la mera curiosidad por la moda, para plasmar en realidad una identidad regional, la pertenencia a una ciudad o una clase social, puesto que las leyes suntuarias vigentes en muchas ciudades imponían determinada forma de vestir⁷. Por ello, en el libro de Vecellio la descripción de la indumentaria de cada uno de los personajes es tan detallada, puesto que es un código que permite identificar su estatus. Respondían también a la moda de los gabinetes de curiosidades o el coleccionismo de objetos exóticos. Es más, en realidad Vecellio planteaba su libro como un repertorio de modelos para los artistas. Razón por la cual las descripciones de colores y las diferentes posturas y peinados son tan variados y están descritos con tanto detalle. De hecho, resulta interesante la edición de 1664 en la que falsamente se declaraba que Cesare era hermano de Tiziano, y que éste último había contribuido al libro, quizá como reclamo para pintores. En efecto, la pieza fue bastante utilizada por artistas, y no sólo para composiciones pictóricas, sino también como inspiración para las innumerables fiestas cortesanas en las que antiguos romanos, griegos, turcos y todo tipo de personajes orientales o cortesanos de diferentes naciones enmascaraban a los ricos nobles o a los pobres habitantes de las ciudades europeas.

Un ejemplo de inspiración en este tipo de libros y también en el de Vecellio, son las acuarelas de Jacopo Ligozzi (1547-1627), que recogen precisamente series de figuras del Imperio Otomano⁸. Al igual que nuestro anónimo pintor, Ligozzi se inspiró en el libro de Vecellio, que a su vez se inspiraba también en el de Nicolay. Su serie fue realizada hacia 1580, justo en el momento de mayor interés hacia este tipo de imágenes, pero Ligozzi embelleció sus fuentes de inspiración con numerosos y fantásticos detalles. Un elemento más en común tienen ambas series, y es la elección de los tipos representados. La serie valenciana estaba compuesta originalmente de doce lienzos, de los cuales se conservan diez, y coincidentes con las acuarelas de Ligozzi son las representaciones de: Musti o Mufti, Deli Casi, y Sulacchi. Quizá el motivo de esta coincidencia sea precisamente el mismo por el que el anónimo pintor de la serie valencia escogiera a determinados personajes, es decir, aquellos que tenían cierta relevancia dentro del mundo oriental.

7 ROSENTHA Y JONES, "The clothing of the Renaissance" op. cit., p. 18

8 WILLIAMS H, "Additional Printed Sources for Ligozzi's Series of Figures of the Ottoman Empire", Master Drawings, 2013, n° 51-2, pp. 195-229.

El Patriarca San Juan de Ribera y las efigies orientales de su Colegio

Centrándonos en la serie de tipos orientales conservada en el Patriarca, esta sigue siendo enigmática, como la calificara Benito. La documentación conservada en el Archivo continúa resistiéndose a ofrecer datos nuevos, una vez revisados el inventario y los gastos generales de diversos años. Sabemos que Antonio Ponz (1772-1794) tuvo ocasión de observarla ya en la escalera principal del Colegio y que claramente las identificó como “retratos de sujetos famosos” entre ellos el Gran Turco, el Soldán de Egipto, el Sofí de Persia y varios jefes de oficios de sus familias, en su tomo III publicado en 1774. Con lo cual, si evidentemente hoy en día no existen ya ni el Gran Turco ni el Sofí de Persia, podríamos identificar a estos dos personajes como los dos retratos perdidos. Los lienzos están muy repintados, lo cual no nos da oportunidad de hablar de su calidad artística. Si bien, no se distingue una mano muy ducha. Tampoco tenemos ninguna noticia sobre su posible autor, pero podría tratarse tanto de un pintor valenciano como español, puesto que tampoco hay constancia de que la serie se pintara en Valencia y las inscripciones figuran en castellano. Quizá Juan de Ribera pudo comprar la serie junto con el libro de Nicolay a finales del siglo XVI o a principios del XVII, puesto que el libro de Vecellio no consta en la Biblioteca del Patriarca. No obstante, Benito también supo destacar su valor iconográfico por su presencia en una institución religiosa, y su rareza, sólo conocida otra igual en las acuarelas de Ligozzi que hemos comentado.

Seguramente, como documentara Benito y como hemos tenido la oportunidad de comprobar en el inventario post mortem del Patriarca de 1611, en la villa del recreo del arzobispo, situada en las afueras de Valencia, la famosa casa del huerto de la calle Alboraya, sabemos que había una estancia denominada de los turcos. Sin duda, haría referencia a los cuadros que colgarían de sus paredes, pero desgraciadamente en el propio inventario no se lista ni siquiera la serie y menos los lienzos⁹. Pero podemos imaginar que estuvieron allí a tenor del tipo de decoración y cuadros que adornaban esta casa: así por ejemplo, en la entrada, constan un cuadro de un elefante y otro de un rinoceronte, un cuadro de Mercurio, cuatro lienzos de montería de turcos, un cuadro de la barbuda Brígida del río de Peñaranda; en la escalera, los trabajos de Hércules, lienzos de África y América viejos; en el llamado aposento de los reyes, la galería de los doce lienzos de reyes realizados por Juan Rizzi y comprados en Madrid en 1592. Es decir, obras de arte de variado carácter, no necesariamente religioso, y con cierto exotismo. Como hombre de su tiempo, el Patriarca Ribera tuvo un gran interés hacia los objetos exóticos, pero especialmente

9 Inventario de 1611, 264 r, Archivo Corpus Christi.

hacia los procedentes de Oriente¹⁰. No en vano, disponía de numerosas piezas de cerámica vidriada argelina y alfombras turcas en esa misma casa de recreo. También poseía un lienzo con una galera y doce más al temple acerca de los triunfos del emperador Carlos V, entre los que se encontraban sin duda sus victorias sobre los turcos. Recordemos que la amenaza turca en las costas valencianas fue constante desde el siglo XVI y que la presencia de batallas navales, galeras y combates contra turcos fue también habitual en los festejos a partir del mencionado siglo. El Patriarca Ribera fue además virrey entre 1602 y 1604 y una de sus múltiples obligaciones recaía en conocer a sus enemigos. Para Benito fue precisamente la expulsión de los moriscos en 1609 lo que provocó que los cuadros fueran retirados de su emplazamiento original en la casa de recreo, y que por ello en 1611 se mencionara la habitación como la de los turcos, cuando las imágenes ya no estaban en ella¹¹. Todas las pertenencias de dicha casa de recreo pasaron al Colegio por disposición testamentaria.

Sultanes, consejeros, guerreros y mercaderes

Si analizamos los tipos de Nicolay y de Vecellio recogidos en la serie del Patriarca llama poderosamente la atención que sólo representa, de entre los innumerables tipos existentes en sus libros, a cuatro: sultanes, líderes religiosos y consejeros, guerreros y mercaderes. Es decir, personajes poderosos, influyentes y peligrosos. En primer lugar, el Sultán Murad III, cuyo cuadro se ha perdido si tenemos en cuenta lo afirmado por Ponz. También se extravió la imagen del Sofí de Persia o rey de Persia. Para el estudio de las piezas artísticas nos detenemos en las ilustraciones halladas en el libro de Nicolay y los de Vecellio en dos de sus ediciones, pertenecientes a 1598 y 1664 respectivamente, junto con las propias obras de arte que son objeto de nuestra investigación. Cada uno de estos ejemplares se caracteriza por documentar visual y literariamente a los hombres y las mujeres pertenecientes a diversas culturas, colocados en diferentes categorías sociales. De ellos se nos facilita una explicación sobre sus funciones en la sociedad, los valores que se les atribuyen y la indumentaria empleada, pues es un signo de individualidad humana e identidad cultural. Los libros se organizan en múltiples capítulos dedicados a numerosos pueblos. En los ejemplares de Nicolay y la edición de 1598 de Vecellio, la estampa es encuadrada en un marco decorativo, en ellas una simple inscripción identifica el personaje, obteniendo un dilatado escrito referente al mismo en la pági-

¹⁰ Sobre la figura del Patriarca Ribera en muy diversos ámbitos véase: CALLADO ESTELA E.,(ed.), “El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna”, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 2012.

¹¹ BENITO DOMÉNECH F., “Una enigmática serie”, op. cit., p. 293.

na contigua. En cambio la edición de 1664 suprime la moldura e incluye un escueto texto en la zona inferior de la imagen.

Si generalmente se ha conocido la serie como personajes turcos debemos especificar que no son solo autóctonos de Turquía, sino que Vecellio también los cataloga de africanos y asiáticos. Al inicio trataremos aquellos que aparecen en el capítulo *Habiti Turchi*, para continuar con los ubicados *Habiti dell’Africa* y finalizar con los relativos a *Habiti dell’Asia*¹².

El retrato del Gran Señor o el Sultán Murhat (Murad III) encabeza la sección destinada a las gentes turcas en el libro de Vecellio. Seguido del mismo y muy similar iconográficamente nos encontramos con Musti [fig.1], un hombre vinculado a la espiritualidad. En un principio se le relacionaba con la estampa *Agà Capitano general de Giannizzeri* aparecida en el libro de Nicolay¹³ pero tenemos discordancias en el aspecto físico y en la indumentaria. Así pues el personaje del capitán general es considerablemente más alto, estilizado y joven que el Musti aparecido en Vecellio. Además la vestimenta casa perfectamente con el atuendo que porta el Consejero del Gran Soldán según Nicolay, un conjunto de dos piezas, una de ellas abotonada y la otra repleta de decoración floral como se referirá minuciosamente en el apartado de personajes africanos. En cambio, la indumentaria de Musti es más cercana a los ropajes del gran Sultán Murhat con un ambicioso turbante y la capa turca. La relevancia de la figura de este ejemplo religioso se refleja en la descripción adjuntada por Vecellio para identificar al efigiado y concretamente hablar del *Habito del Musti*: “*Il Musti è simile al Patriarca Christiani. Questo è quello cheministra, e maneggia tutte le cose spirituali e massimamente sopra i religiose Turchi, e sopra tutto à quella di Constantinopli. Veste continuamente di ciambelotto verde con mariggi e alcuna siata bianco. porta il dulipante molto maggiore de gli altri, e il corno basso; ma tanto quanto si puo vedere simili sono di tempo e hanno moglie e sigliuoli.*”¹⁴ El inicio de la inscripción compara a este personaje con el patriarca de la cristiandad, con esta similitud se quiere poner de manifiesto la trascendencia de dicha figura en la religión islámica. Se trata de un modelo moral y

12 Así aparecen dispuestos en la edición de 1664 de VECELLIO C, “Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo”. Venecia, 1664.

<http://books.google.es/books?id=WFAx4ditGWgC&printsec=frontcover&dq=cesare+vecellio&hl=es&sa=X&ei=J5wVU8PYLOmAywOD24KwBg&ved=0CDIQ6AEwAA#v=onepage&q=cesare%20vecelli> (Consulta: 20-12-2013)

13 NICOLAY N. DE, “Le Navigationi et viaggi fatti nella Turchia”, Venecia, Francesco Ziletti, 1580, fo. 160

14 VECELLIO, “Habiti antichi”, op. cit., 1598, Libro VIII, p. 359.

<http://books.google.es/books?id=098rAQAAAJ&printsec=frontcover&dq=cesare+vecellio&hl=es&sa=X&ei=4JoVU66QNacCzAPJkoHACQ&ved=0CEAQ6AEwAg#v=onepage&q=cesare%20vecellio&f=fa> (Consulta: 23-12-2013)



FIGURA 1

A la izquierda, *Musti*, anónimo, finales del siglo XVI o principios del XVII, óleo sobre lienzo, Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia. A la derecha, *Musti*, Césare Vecellio en *Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, Venecia, 1598

espiritual a seguir, así como el Patriarca San Juan de Ribera era un referente entre la Iglesia católica. Por este motivo Musti debía figurar entre los efigiados para la serie de óleos orientales.

El lienzo que representa a un *Solaqui* [fig.2] es claramente identificable con las figuras representadas por Nicolay De Solachi, *Arcieri ordinari della guardia del gran Signore*¹⁵ y de Vecellio con *Solachi, arcieri della guardia del Signore*¹⁶. Según el texto, los solachi alcanzaban el número de trescientos y eran elegidos entre los arqueros más excelentes de los jenízaros o guardia personal del sultán. Vestían con una librea de damasco o raso blanco, con una túnica larga, un amplio cinturón de seda rica, y un sombrero alto de fieltro blanco, adornado con un gran penacho muy apreciado. Sus armas son la cimitarra y un arco dorado, teniendo a mano las saetas. Acompañan al sultán en sus desplazamientos en fila de a dos rodeando a su real persona. Vecellio especifica el atuendo llevado por estos soldados al decir: “*Solacchi, cioè Arcieri della guardia del Gran Sign. l'habito di questi è grande, ma alzato*

15 NICOLAY, “Le Navigazioni et viaggi”, op. cit., p. 86.

16 VECELLIO, “Habiti antichi”, op. cit., 1598, Libro VIII, p. 368.



FIGURA 2
Solacchi, anónimo, finales del siglo XVI o principios del XVII, óleo sobre lienzo, Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia



FIGURA 3
Deli Cajssi, anónimo, finales del siglo XVI o principios del XVII, óleo sobre lienzo, Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia

*intorno, portano in testa un capello alto di feltro bianco, e un penacchione di molto prezzo l'armi sono scimitara e arco.*¹⁷ La representación de la serie del Patriarca ha diferenciado ligeramente las estampas contenidas en ambos libros, pues muestra a un joven soldado imberbe, en posición de descanso, con el carcaj sobre su pecho, mientras el libro exhibe a un hombre maduro en plena acción, a punto de colocar una flecha en el arco y con el carcaj en la espalda. En este sentido se aproxima más a la representación de Cesare Vecellio en *Habiti antichi*, ya que se opta por una posición corpórea similar y las armas del soldado se sitúan del mismo modo¹⁸.

Del retrato de Deli Cajssi [fig.3] no se hallaba su modelo iconográfico ya que no fue representado en el libro de Nicolay. Ello dejó de ser una incógnita al atisbar que Cesare Vecellio esculpiera a este aguerrido y generoso militar. Uniformado con una capa, túnica corta, cinturón y calzando botas, le caracteriza el discreto sombrero ornamentado con una larga pluma. Sus armas son el martillo y la cimitarra, como se

17 VECELLIO, “Habiti antichi”, op. cit., 1664, Libro Séptimo, p. 302.

18 Venecia, 1564, p. 302. En el Museo del Louvre, París. Véase WILLIAMS H., “Additonal Printed Sources”, op. cit., p. 218.



FIGURA 4

Sfachiotto de Candia, anónimo, finales del siglo XVI o principios del XVII, óleo sobre lienzo, Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia

alude en el texto adjunto a la ilustración: “Questo è un’altra forte de bravi, ma più generosi, usano stivaletti ferrati, si tagliano un poco di pelle delle lor tempie per inferiui penacchi, portano celata di ferro, un martello e una scimitarra”¹⁹. Una vez más las ilustraciones presentan a un varón de mayor edad que el efigiado, donde se potencian los rasgos raciales del militar.

En idéntica tesitura se encuentra el Sfachiotto de Candía [fig.4], ya que tampoco obtiene una correspondencia con las estampas de Nicolay. Sin embargo, Vecellio viste al hombre valeroso con una túnica y gorro, aunque textualmente indique que solía ir ataviado de cuero negro. El arco y las flechas aparecen como las propias armas. El lienzo oriental adopta, sin gran calidad técnica, el tipo planteado con Sfachiotto. El pintor aboga por diferenciar cromáticamente las dos piezas principales que configuran la indumentaria y nuevamente enfatiza los rasgos faciales característicos de la población autóctona. El autor veneciano revela el origen del apelativo asignado a dicho varón al afirmar que: “Sfachia è una Provincia in Candia, i Popoli di questo luogo uanno continuamente Vestiti di cuoio negro, usano portar

19 VECELLIO, “Habiti antichi”, op. cit., 1664, Libro Séptimo, p. 314.



FIGURA 5

A la izquierda, *Gran Soldán*, anónimo, finales del siglo XVI o principios del XVII, óleo sobre lienzo, Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia. A la derecha, *Gran Soldán*, Césare Vecellio en *Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, Venecia, 1598.

scimitarra, pugnale, e fresse, e sono molto valerosi"²⁰. Al cotejar el Sfachiotto tanto en la edición de 1598 como en la de 1664 percibimos una ligera diferencia entre ambas. En la propia del siglo XVI, la cual creemos que debió conocer el artista, Vecellio sitúa a este personaje en el Libro VIII dedicándolo también a aquellos procedentes de Grecia, ya que Candía es el nombre antiguo de la isla de Creta. Por el contrario en la edición del siglo XVII, dicha ilustración aparece en el Libro Séptimo insertada entre las imágenes de turcos. La modificación de este detalle también responde a acontecimientos históricos, la República de Venecia y el Imperio Otomano se enfrentaban en la guerra de Candía o de Creta, que se extendió desde 1645 hasta 1669, cayendo la mayor parte de la isla griega en dominio turco. Este hecho nos explica que el Sfachiotto figure como griego en 1598 pero lo haga como turco en 1664, cuando el conflicto bélico se halla en la fase final.

Tras el grupo de hombres turcos, Vecellio emplaza a otros dos personajes en el medio africano, nos referimos al Gran Soldán y su consejero. El poder, la majestuosidad y personalidad del Gran Soldán [fig.5] se reflejan en un retrato donde se

²⁰ VECELLIO, "Habiti antichi", op. cit., 1664, Libro Séptimo, p.330.

le confiere una especial atención al rostro y la indumentaria del efigiado. La tez morena nos habla de la procedencia de este rey, su dura expresión revela un carácter fuerte y decidido, propio de un gobernante, y el exagerado turbante junto con las ropas orientales indican la relevancia ostentada en la escala social al mismo tiempo que exhibe los rasgos definitorios de una cultura más bien lejana para los occidentales. Aunque el artista solo capture el busto del monarca y se haya considerado que la imagen procede de la estampa titulada *Calidesquer à piedi* del libro de Nicolay, esta tiene una clara correspondencia con la ilustración del libro de Vecellio. En el grabado veneciano el magnate aparece sedente, con las manos entrelazadas, junto con un escudo y la espada. Tras contrastar dicha ilustración en las dos ediciones nos invita a pensar que el artista utilizó la fechada en 1598, lo cual estrecharía el marco cronológico de la pieza. La diferencia reside en un minúsculo pero interesante detalle sobre el turbante del rey egipcio. La representación de finales del siglo XVI corona la figura con un exuberante turbante blanco del cual nacen dos extensiones verticales y ascendentes, este mismo modelo es pintado por nuestro artista para la serie oriental adquirida por San Juan de Ribera. En cambio, el dibujo de la otra edición también impresa en Venecia pero en el año 1664 ya no aparecen las mencionadas ramificaciones del turbante. Por tanto, el artista quizá consultó el ejemplar editado en 1598 y pudo realizar la obra hacia finales del siglo XVI o principios del XVII. Por lo que respecta a la identificación del personaje, las ilustraciones o bien con una simple inscripción, como en el ejemplar del siglo XVI, o con un escueto texto en el inferior de la imagen, como en la edición del siglo XVII, revelan información del efigiado. Asimismo, el autor veneciano sitúa esta estampa en la sección destinada a personajes originarios de África y especifica lo siguiente sobre el Capson Guari o el Gran Soldano del Cairo: *“Il Gran Soldano porta in capo una sessa con due corna simili al ritratto sopra posto. v̄ vestito d’una casacca di lisaro bianco cinta, e con una sopra ueste di ciambellotto, ò zendale verde con mariggi di colore oscuro; mentre dà audientia tiene i piedi incrociati come le nostre donne, e hà il brocchiero e la scimitarra al lato...”*²¹.

Hasta día de hoy se creía que el modelo inspiratorio para el retrato del Consejero del Gran Soldán [fig.6] era la estampa denominada *“Baluch Bassi di cento Giannizzeri”* del libro de Nicolay²², aunque sustituyendo el gorro con un acabado en plumas por otro más alargado y de formas redondeadas. No obstante, al comparar este diseño con el lienzo las diferencias son más que palpables, tanto en el tocado como en el traje. Los ropajes de Baluch Bassi se componen de dos piezas, la inferior trabajada con motivos vegetales y florales y la superior abotonada desde el cuello hasta la cintura. En cambio, la pintura del Patriarca nos presenta a un hombre con

21 Inscripción completa en VECCELLIO, “Habiti antichi”, op. cit., 1598, Libro X, p. 422.

22 NICOLAY, “Le Navigazioni et viaggi” op. cit., 1580, fo. 157.



FIGURA 6
Consejero del Gran Soldán, anónimo, finales del siglo XVI o principios del XVII, óleo sobre lienzo, Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia



FIGURA 7
Mercader Armenio, anónimo, finales del siglo XVI o principios del XVII, óleo sobre lienzo, Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia

una única túnica homogéneamente trabajada y un cinturón. Si consultamos el libro de Vecellio podemos comprobar que el pintor tomó como referencia y reprodujo fidedignamente la estampa contigua a la del Gran Soldán. En ella aparece un grupo de tres hombres, que solo se distinguen por las variadas formas de los sombreros, siendo el de la izquierda del lector el consejero del monarca egipcio. Las distinciones físicas entre los retratados son imperceptibles, los rostros corresponden a tres hombres maduros y barbados. Probablemente la escasa personalización de cada uno de ellos responda a la importancia de la indumentaria en su conjunto sobre la caracterización de los personajes. Igualmente la imagen es acompañada por un texto que los identifica como: *“I Consiglieri e Ammiragli del gran Soldano vestiuano tutto di bianco, con Dulipani alcunt lunghi, alcuni larghi appuntati dalle bande e alcuni simili a quello del gran Soldano.”*²³

Otros de los tipos recogidos en esta serie de hombres orientales son catalogados por Vecellio como originarios de Asia, así sucede con el Mercader Armenio, el Soldado Jorgiano y el Capitán Persiano.

23 VECCELLIO, “Habiti antichi”, op. cit., 1664, Libro Octavo, p. 353.



FIGURA 8

Soldado Jorgiano, anónimo, finales del siglo XVI o principios del XVII, óleo sobre lienzo, Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia

La estampa *Calidesquer sommo sacerdote et supremo ministro nelle cosse della Giustitia* es una figura ecuestre procedente de la obra de Nicolay y que anteriormente se había vinculado a las imágenes del Mercader Armenio y el Soldado Jorgiano adquiriendo algunas modificaciones. Sin embargo las ilustraciones de Vecellio nos muestran claramente el patrón seguido por el artista para la ejecución de ambos personajes. El armenio mercante [fig.7] adopta una postura casi de perfil, en actitud dialogante o negociante, propia de su oficio. Es ataviado con una túnica trabajada con elementos vegetales, una capa y un gorro, no obstante la pintura de la serie oriental es mucho más austera y desprovee los ropajes de cualquier dibujo ornamental, simplifica el gorro, así como presenta un hombre barbado de fuertes rasgos faciales a consecuencia de su procedencia geográfica. Todo ello es recopilado en el texto explicativo a este varón donde Vecellio narra que: “*Gli mercanti Armeni, quelli però che sono Christiani, per comandamento del Turco sono ridotti, à portar in capo barrette simili alle nostre ò vero cappelli foderati di martori, ò d'altri pelli. vanno ordinariamente vestiti di panno nero e d'altro colore, come azurro, e pavonazo, e alle volto rasi e d'ormesini, ò d'altro, foderate di tela tistata,*

e il verno di peli. si calzano alcune calze di panno azurro con gli scarpini di cuoio, portano anco le scarpe alla Turchesca"²⁴.

En cuanto al Soldado Jorgiano [fig.8] se apropia del modelo propuesto por Vecellio para este guerrero. Así pues la concordancia entre el grabado y el lienzo es evidente, el varón es visto en posición erguida y atenta. No totalmente de perfil se puede apreciar la indumentaria que lo identifica. El autor lo describe como: "*La Giorgia è Paese sterile habitato da Christiani, portano in capo una beretta fodrata de pelli con un capuccio, che gli pende in capo, hanno una Veste fino a mezza a gamba, portano arco e scimitarra.*"²⁵. Hay claras similitudes entre la vestimenta de ambas imágenes, el hombre ataviado con rayados ropajes propios a su condición, además las equivalentes armas, es decir la lanza, arco y carcaj, se distribuyen de igual modo. La leve diferencia entre el sombrero contribuye a otorgarle un aire más sobrio al lienzo, pues en este caso solo se representa un modesto gorro acompañado de una pluma, cuando en la estampa y la explicación proporcionada por Vecellio es largo y caído.

Las personalidades orientales tratadas anteriormente han tenido su referente en la obra ilustrada de Cesare Vecellio, siendo visible la correspondencia entre la obra literaria y la pieza artística. Aún así, dos de las diez pinturas que se conservan del conjunto apuntan haberse inspirado en mayor medida en el escrito de Nicolay que en el de Vecellio, este es el caso del Capitan Persiang y del Mercader de Arabia.

El capitán persa [fig.9] es localizable tanto en el volumen de Nicolay como en el de Vecellio²⁶. No obstante, al comparar las ilustraciones y el retrato hay una herencia del primer autor hacia la pieza que no resulta tan evidente con la estampa veneciana. En todas ellas son comunes las ostentosas vestiduras, el rimbombante turbante y la lanza, atributos que acompañan a dicho personaje civil. Por el contrario hay una confrontación en la actitud del guerrero, lo cual nos supone un indicio para relacionar el lienzo con una estampa u otra. Tanto en la ilustración de Nicolay como en la pintura original, el varón adopta una postura relajada, con el brazo izquierdo en jarra y el derecho sosteniendo la pértiga, concentrando en su rostro un semblante duro. Por el contrario Vecellio lo representa como un hombre elegante, bajo una orientación completamente opuesta, en disposición solemne acompañado por la lanza, una espada corta y un imponente escudo.

El Mercader de Arabia [fig.10] reproduce fielmente el grabado del libro de Nicolay ya que no aparece en el escrito de Vecellio. Pese a que *Le navigationi et viaggi* no distingue entre turcos, africanos y asiáticos como opta Cesare Vecellio,

24 VECCELLIO, "Habiti antichi", op. cit., 1598, Libro XI, p. 449.

25 VECCELLIO, "Habiti antichi", op. cit., 1664, Libro Noveno, p. 378.

26 NICOLAY, "Le Navigationi et viaggi" op. cit., fo. 233 y VECCELLIO, "Habiti antichi", op. cit., 1598, Libro XI, p. 458.



Fig. 9

A la izquierda, *Capitán Persiang*, anónimo, finales del siglo XVI o principios del XVII, óleo sobre lienzo, Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia.

A la derecha, *Gentilhuomo persiano*, Nicolás de Nicolay en *Le navigationi et viaggi fatti nella Turchia*, Amberes, 1576

nos permitimos ubicar al mercante en el conjunto asiático. El lienzo muestra a una figura de medio cuerpo, un hombre maduro con bigote, un gran turbante sobre la cabeza, túnica rica y capa de franjas. Apoya sus manos en su cinturón, tal como se muestra en el grabado. En el texto de Nicolay, el capítulo XI del Libro III donde se habla de Arabia ya nos informa de la costumbre de los árabes por rasurarse la barba, dejándose largo el bigote. Sobre su carácter nos dice que eran cautos y soberbios, pues consideraban superar en valor y pasión a todas las demás naciones. Nicolay advierte de que hoy en día siguen todos el Islam y son tributarios del gran Turco²⁷.

Una vez analizado el grupo de personalidades orientales ubicadas en el Colegio del Corpus Christi de Valencia, teniendo en cuenta su estudio iconográfico y su comparación con las ilustraciones de dos libros sobre indumentaria publicados durante la Edad Moderna es factible pensar que el anónimo artista conocía los trabajos de ambos autores, aunque se dejó llevar en gran medida por *Habiti antichi et moderni* de Cesare Vecellio. Sin duda, la galería pictórica que nos ocupa viene a

27 NICOLAY, "Le Navigationi et viaggi" op. cit., 1580, p. 135.



FIGURA 10

Mercader de Arabia, anónimo, finales del siglo XVI o principios del XVII, óleo sobre lienzo, Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia

corroborar lo trascendentes que llegaron a ser los ejemplares de esta modalidad literaria, que actuaban como fuente de inspiración y referente creativo para el artista.

Los retratos orientales del Colegio: Huellas etnográficas e imágenes de poder.

La adquisición por parte de San Juan de Ribera del escrito *Le navigationi et viaggi* de Nicolay sin saber si la compra fue realizada junto con los retratos o no, pone de manifiesto el interés del Patriarca por estas culturas y por la colección de libros. No debemos obviar, que éste había configurado una extensa biblioteca de gran amplitud temática, pues se trataba de un hombre formado y culto, deseoso de crecer intelectualmente, ya que era otro camino de acercamiento a Dios. Asimismo si analizamos el contenido custodiado en la librería personal del arzobispo nos podemos imaginar cuáles eran las inquietudes del mismo y avanzar un paso más en el conocimiento de su carácter y su persona.

Paralelamente, la serie de efigies orientales adquiridas por el Patriarca no destacan por su calidad técnica y artística pero sí son importantes por la voluntad de haberlas encargado, pues el deseo de querer poseer una galería pictórica de dicha

índole nos habla del cliente y de la realidad del momento. Después de la reciente victoria en la batalla de Lepanto, que tuvo lugar en 1571, la sociedad española siente admiración y curiosidad por conocer el mundo oriental y sus gentes. En este sentido las imágenes analizadas son documentos etnográficos porque reflejan aspectos culturales de otros colectivos humanos como la indumentaria. El traje era expresión de la jerarquía social y símbolo de prestigio o poder, además ello concuerda con que sólo son representados los más influyentes y considerados por la sociedad, es decir, los gobernantes como el sultán o su consejero, los defensores de la cultura y el pueblo como los guerreros, y por último los negociantes que facilitaban la circulación y expandían sus productos como los mercaderes.

Dejando a un lado la valoración estrictamente de la habilidad artística del pintor, dichas efigies son continuadoras del modelo general de retrato valenciano y español imperante en la Edad Moderna. Se escoge una representación de busto, otorgando una gran importancia a los rostros y a la indumentaria puesto que le garantiza a la imagen una individualidad, la cual se enfatiza con las inscripciones referentes directamente a la identidad del efigiado. La impronta de la obra *Habiti antichi* de Cesare Vecellio en el grupo pictórico es indiscutible, sin embargo las variaciones en cuanto al formato y tratamiento de cada elemento responden a la finalidad de la pieza. Los lienzos le adjudican una mayor importancia a los rasgos físicos de los retratados por ser personas de una raza y cultura lejanas, por ello la imagen de busto es la más propicia para enfatizar dichas características. En cambio, Vecellio captura a estas gentes con imágenes de cuerpo entero y sin realizar distinciones en los rostros, porque le otorga un mayor protagonismo al arte textil y lo trabaja como elemento distintivo de cada pueblo.

A partir de todas estas reflexiones observamos que los Historiadores del Arte debemos estudiar las piezas artísticas desde todas las perspectivas posibles y en ocasiones hay un diálogo entre las obras literarias y las pictóricas, que los investigadores deben conocer ya que son un pilar fundamental en avance del conocimiento.

DE ORIENTE A OCCIDENTE, DE LA ESTAMPA JAPONESA AL MERCHANDISING

LITA MORA MILLÁN

Escuela Superior de Diseño Pedro Almodóvar de Ciudad Real

EMMA GARCÍA-CASTELLANO GARCÍA

CES Felipe II de Aranjuez adscrito a la URJC de Madrid

El color es el elemento sugestivo e indispensable que presenta la naturaleza y los objetos creados por el hombre y da la imagen completa de la realidad¹

Luz, forma y color son tres factores imprescindibles para entender lo que ocurre en nuestro entorno. Luego parece obvio que el artista conjugue estos componentes para representar los elementos corpóreos con los que transmitir ideas.

En el arte del siglo XX el color y la materia retoman un significado simbólico que puede tener reminiscencias en épocas pasadas, en el sentido de significado social, pero no como exaltación de la nobleza, la realeza, la divinidad, sino como vía de reivindicación social, crítica política, el medio se convierte en una parte importante del mensaje, comenta al respecto Philip Ball:

¹ FABRIS S., GERMANI, R., *Proyecto y estética en las Artes Gráficas*, Barcelona, Editorial Don Bosco, 1978.

...los artistas del siglo XX estaban regresando, en cierto sentido, a una versión secular de la actitud medieval: los materiales poseen un valor y una significación simbólica intrínsecos. La sustancia del arte ya no es la herramienta pasiva que fue durante los siglos intermedios, organizada y trabajada hasta volverse invisible bajo la propia imagen. La misma elección de los materiales puede transmitir un mensaje político, subversivo, espiritual, chocante².

En la sociedad actual el oro y la plata, tienen un significado de poder económico y sus usos han perdido la antigua referencia al amor *divino*, es divino solo en el sentido de poderoso y omnipotente pero absolutamente materialista. El artista moderno introduce en el arte los materiales de la clase media, de la sociedad de consumo, los plásticos, los metales, y los utiliza al desnudo, en ocasiones como denuncia, en otras como reivindicación, pero en todo caso como valor en sí mismos, sin intención de ocultar su naturaleza.

Y tras esta aparentemente pequeña incorporación, se sucede una enorme revolución de conceptos; las divisiones, o clasificaciones de las distintas especialidades plásticas existentes hasta este momento se tambalean, dando el primer paso hacia una nueva noción de obra o, mejor dicho, de espacio estético, donde tendrá cabida todo tipo de combinaciones pintura, escultura, nuevas tecnologías, sonido, luz, interior, exterior, vacío, lleno; que al comienzo del siglo XXI aún abre un renovado camino de posibilidades imposibles de predecir.

La simbiosis de color y forma son imprescindibles para completar y entender la obra, sobre todo cuando conjugamos pintura y escultura descubrimos distintas opciones. La primera de estas posibilidades se correspondería con las obras en las que la parte escultórica se encuentra absolutamente resuelta, es decir la escultura se sostiene como obra por sí misma, y la pintura funciona sobre la forma como un complemento que refuerza el tema o la idea que pretende comunicar la pieza.

En estos casos hablaremos de escultura policromada, puesto que la pintura nunca se sostendría por sí misma, ni tendría necesidad de existir, si no dependiera absolutamente de la forma, es prácticamente una pátina compleja, que aumenta la retórica de la forma.

Utilizaremos como ejemplo las obras de Francisco Salzillo y Alcaraz (Murcia 1707 - 1783) y de Ron Muek escultor australiano (1958) afincado en Estados Unidos desde 2002. Estos dos artistas, separados por más dos siglos en el tiempo; se enfrentan a la intencionalidad de la obra, por medio de una ejecución técnica muy similar, en ambos casos, la obra escultórica tiene una resolución esmerada, la escultura se sostiene por el cuidado estudio de las proporciones y las formas y

2 BALL, P., *La invención del color*, Madrid, Editorial Turner, 2001, p.402.



FIGURA 1

Ron Mueck, *Una niña*. 2007

Obra realizada en resina de poliéster, policromada con pinturas acrílicas



FIGURA 2

Manuel Pereira. *San Bruno*. Hacia 1635, Madera policromada
Capilla de San Bruno, Cartuja de Miraflores, Burgos

la pintura se convierte en el complemento de la pieza escultórica explicando, casi innecesariamente, lo que narra el volumen, en todo caso aportando un toque de dramatismo, en el caso de Muek casi morboso [fig. 1].

Cuando hablamos de piel de la escultura hablamos en sentido figurado, en el sentido de superficie que cubre la forma, la sujeta y la explica. Podemos encontrar otros muchos paralelismos como la obra de Manuel Pereira (Oporto 1588 - Madrid 1683) que fue un escultor barroco portugués arraigado en Madrid y de Francisco Leiro (Cambados, Pontevedra, 1957), pintor y escultor gallego.

En las obras de estos autores seguiremos hablando de piel de la escultura, figuras talladas con ropajes como el *San Bruno* de Pereira de 1635 [fig. 2], o *La Recolectora* de Leiro 2003, perfectamente resueltas en su visión tridimensional, donde el color, de nuevo, nos aporta datos que explican un poco más el contenido literario de la obra.

El estudio se complica en el momento en que la forma escultórica no se sostiene por sí misma, puesto que la pieza es la suma de las dos expresiones, no porque la escultura sea mediocre, sino porque necesita de la pintura y la pintura de la escultura para que la obra tenga sentido. Este sería el caso de *Las Nanas de Niki* de Saint Phalle (Francia 1930 - California, Estados Unidos 2002) [fig. 3] o muchas de las esculturas de Andrés Nagel (San Sebastián, 1947) o, el ya mencionado, Francisco Leiro.

En la obra *Black Rosy*, 1966, de Niki de Saint Phalle, si observamos el tratamiento del modelado de la escultura, no nos referimos a las desproporciones intencionadas, sino a la calidad escultórica de superficie, apreciamos que la escultura está resuelta sin intención de depurar el tratamiento superficial, porque de ello se encargará posteriormente el color que recubrirá la superficie aportando textura, expresividad, y significado a la obra tridimensional.

En este caso, el color complementa la imagen de mujer que la forma insinúa toscamente y le aporta signos de feminidad.

En la obra de Francisco Leiro, titulada *Fuego-Fuego*, descubrimos una talla en madera, con forma antropomórfica en su parte inferior (unas piernas bien detalladas) pero según subimos la mirada, la representación se va haciendo más indefinida, y donde debiera estar la cabeza, surge una prolongación larga que se curva hasta el suelo, pintada de color rojo, que contrasta bruscamente con el tono blanco lechoso que recubre el resto de la escultura.

La forma roja que se curva hasta el suelo, sólida y rígida, se torna fuego inmaterial ante nuestra vista, transfigurada por el color rojo intenso de la pintura, sumada a la forma llameante de la madera; pero por sí sola, la talla, nunca podría transmitirnos ese efecto. De nuevo el título de la obra, *Fuego-Fuego* nos informa de la necesidad que la pieza escultórica, tiene del color para su existencia completa.



FIGURA 3

Niki de Saint Phalle. *Mis Black Power*. 1968. Resina de poliéster pintada

Hasta aquí hemos analizado casos en los que la pintura funciona como piel de la escultura, en el sentido de que cubre su superficie, complementando su estructura compositiva, su temática o ambas cosas a la vez, pero ella, la obra pictórica, no tiene autonomía, por sí sola no se sostendría, existe para enriquecer a la forma escultórica.

Sin embargo, existe otra casuística donde la escultura se convierte en soporte pictórico, pero no como sustancia inerte sobre la que se desarrolla la pintura, sino como parte integrante de la pieza, condicionante de la expresión pictórica y, por lo tanto, imprescindible en el resultado final de la obra.

Para entender esta experiencia el trabajo de Saint Phalle es especialmente descriptiva: En su composición *Nana Dream House* la forma de la escultura, recuerda vagamente, a unas grotescas maneras de mujer, por medio de sinuosas curvas, que se asemejan a pechos, vientre o caderas.

La obra pictórica que se desarrolla sobre la obra tridimensional, se aprovecha de los cambios y ondulaciones de la superficie, pero se crea con absoluta independencia de la forma que la sostiene, en ningún momento pretende ilustrar la temática que

insinúa la estructura a la que recubre, incluso juega a potenciarla o relegarla a su antojo. El color en algunas partes se apodera del volumen y lo remarca exagerando su prominencia, en otras obvia la superficie y desarrolla ondulaciones y ritmos que ocultan o confunden el volumen que la contiene. La pintura se convierte en la protagonista de la obra, las dos partes, escultura y pintura, se siguen necesitando para existir, una sin la otra no serían lo que son, pero, en este caso, es la pintura la que le da sentido a la escultura porque sola no se sustentaría como obra definitiva.

En este momento sería difícil describir a esta obra como escultura, tampoco como pintura, y desde luego, no es una escultura policromada (en el sentido de pintura que explica y complementa la forma).

Sobrepasada la segunda mitad del siglo XX comienzan a surgir manifestaciones artísticas en las que se combinan disciplinas muy diversas: monitores de televisión, luces, sonidos, intervenciones en espacios abiertos y cerrados, espejos que modifican la habitación, líneas en el suelo... fotografías... y los críticos de arte, desbordados, no encuentran términos que engloben estas manifestaciones y en la mayoría de los casos se mete todo en un mismo saco al que se sigue denominando escultura.

Rosalind Krauss, publicó un artículo en el que intentó encontrar un término que explicara este fenómeno y lo denominó “La escultura en el campo expandido”³ utilizando un término de la matemática estructuralista, para intentar englobar a todas esas manifestaciones que rompían con los límites clásicos de la escultura tradicional y accedían a los espacios circundantes, construyendo con materiales hasta ese momento inconcebibles, creando objetos incatalogables.

Combinaciones que a lo largo del último tercio del siglo XX se atreverán con otras, con todas las posibilidades visuales, creando un impredecible juego lúdico, donde cada vez será más difícil encontrar vocablos que lo definan. Y donde, incluso a Wilde, le costaría determinar el lugar estético de cada cual.

El mundo es lo que nuestras limitaciones físicas nos permiten saber de él, forma y color son factores imprescindibles para entender lo que ocurre en nuestro entorno.

Es en el renacimiento italiano cuando se produce la primera ruptura entre escultura y pintura.

Al descubrirse en 1506 la escultura Helenística de la “Muerte de Laocoonte y sus hijos”, afianza el afán renacentista de resurgir la antigüedad clásica, pero al ser una obra no clásica, sino perteneciente al “Barroco Griego”, contribuye a que el titanismo y la “terribilitá” protobarroca de Miguel Ángel se exacerben y a que bajo la influencia de tal genio, los escultores italianos pierdan la medida, que les hubiera podido aproximar intuitivamente al clasicismo helénico.

3 KRAUSS, R., “La escultura en el campo expandido”, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996

Se hacen más comunes los trabajos en mármol prestigiando al máximo a este material. Desaparece en Italia la policromía escultórica medieval⁴.

Este divorcio entre color y volumen, que en Italia durará muchos años, en España no llega a darse. Muy por el contrario, en el Renacimiento español la escultura policromada alcanza su máximo refinamiento.

Tendremos que esperar hasta finales del siglo XIX, los albores del siglo XX para que se produzcan drásticas transformaciones artísticas, que generarán una nueva revolución técnica y estética.

En el año 1854, durante el llamado período Meiji, Japón vive una época de apertura al mundo, y por toda Europa se realizan muestras expositivas, que se publican en revistas de prestigio y actualidad, difundiendo por toda Europa las bellas estampas niponas del Ukiyo-e, que se traducen como pinturas del mundo flotante, amable y cotidiano; son imágenes delicadas, temáticas que hasta entonces no habían realizado los artistas occidentales.

Ese género de grabados, producidos en Japón entre los siglos XVIII y XX, supusieron una auténtica revelación para los artistas europeos de finales del XIX, siendo una de las bases sobre las que se levantan las nuevas corrientes artísticas impresionistas y postimpresionistas incluso el Art Nouveau, todas ellas beberán de las fuentes niponas para la configuración de su nuevo lenguaje.

La influencia japonesa sirvió de inspiración a los artistas impresionistas, renovó el arte occidental y ayudó a configurar la nueva modernidad, Los recursos estilísticos típicos del japonismo son: el predominio del dibujo lineal, el uso de colores planos, sin sombras, los formatos alargados, el encuadre cortado, la diagonal, el silueteado, contornos definidos y el gusto por una decoración ordenada. Todas estas características proceden de los grabados Ukiyo-e o estampa japonesa. Muchos son los artistas europeos influidos directamente por el Ukiyo-e, sobre todo aquellos integrantes del movimiento impresionista y postimpresionista: tales como Manet, Pierre Bonnard, Henri de Toulouse-Lautrec, Mary Cassatt, Degas, Renoir, James McNeill Whistler, Monet, Vincent Van Gogh, Camille Pissarro, Paul Gauguin, Gustav Klimt, entre otros.

Esta influencia se sumó al nuevo concepto de cuadro como objeto. Con el impresionismo el artista empieza a realizar un formato más pequeño, que pinta por la necesidad misma de pintar, sin un contrato previo, ni una ubicación preconcebida, el cuadro empieza a ser un objeto independiente, libre, que podrá ser ubicado después en diferentes ambientes.

4 NÚÑEZ, M., "En busca del espíritu clásico, la escultura renacentista" <http://www.puntaweb.com/artexarte/ene2001/cultural1.htm>, (Fecha de consulta 15/08/2014)

El segundo paso fue, ya comenzado en el siglo XX de manos del cubismo. Asistimos entonces, a la incorporación de nuevos materiales en la superficie del cuadro, realizando los primeros *collages*, por primera vez se incorpora a la superficie plana del cuadro elementos y materiales que hasta este momento nunca nadie se había atrevido a anexar a un lienzo.

El tercer paso fue la ruptura de la escultura con los llamados hasta entonces, materias nobles y la aportación de todo tipo de materiales. La ligereza de algunas de estas nuevas materias permite concebir formas y espacios hasta ahora imposibles de imaginar.

Al respecto comenta Clement Greenberg: *El nuevo tipo de escultura quedó en manos de la pintura y los pintores. El camino hacia ella lo había abierto el collage cubista*⁵.

Otro factor fue, la incorporación del espacio vacío como elemento compositivo en el mundo escultórico. La escultura hasta Rodín era un objeto tridimensional, hermético, contemplable desde muchos puntos de vista pero siempre rodeándolo. Con la incorporación del espacio vacío cambia la mirada del espectador, puede ver el espacio que está detrás de ella, incluso podrá llegar a formar parte de la obra misma, incorporándose al espacio en la que ella incide.

Estos, aparentemente, simples acontecimientos fueron las semillas que hicieron surgir cambios tan espectaculares en la evolución del arte en el siglo XX, algunos de los cuales comentábamos al principio de esta reflexión.

En la última mitad del siglo XX y en este incipiente siglo XXI, el arte ha sufrido serias transformaciones de carácter social y económico, que han modificado su génesis y su difusión.

En este caso nos vamos a fijar en un tipo de fenómeno artístico, en el que, de nuevo, tiene un gran peso el arte oriental; en este caso, es una doble influencia, o una influencia de ida y vuelta. Las profundas transformaciones que ha sufrido el arte contemporáneo han sido provocadas por el contacto con otras culturas y las mutaciones que supuso el proceso de la globalización cultural en el periodo que se conoce como la modernidad tardía. Esto nos ha conducido a una nueva visión del universo, provocando un acercamiento del pensamiento occidental al pensamiento oriental, y del oriental al occidental, dando lugar a una cultura que sólo puede ser entendida desde el mestizaje, trazando una nueva cartografía simbólica del mundo.

A lo largo de la historia, la relación entre los artistas y el poder ha sido una simbiosis casi imprescindible para que los pintores y escultores pudieran llevar a cabo sus proyectos. En cada época los intereses recíprocos han ido variando; actualmente

5 GREENBERG, C., *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siuela, 2006, p. 96

otros poderes, posiblemente más castradores que los anteriores, se han hecho dueños del impulso creador.

Fernando Castro Flórez, profesor de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid y conocido crítico de arte, es claro al respecto:

Hace tiempo que los artistas no tienen ninguna importancia en el mundo del arte. Los únicos que tienen algún peso son los que se han dedicado a fabricar merchandising, como Damien Hirst o Jeff Koons, que han aprendido las enseñanzas de Andy Warhol. Siguen las normas del marketing y por eso aparecen en las listas (de los más poderosos). El resto son proletarios que no tienen el control sobre su obra. Es la impostura máxima, que se considere más importante a un comisario que elige las obras que a los propios artistas.

En el arte actual se están sumando influencias culturales y de sistemas económicos, de origen oriental, japonés y por supuesto el sistema mercantilista de la cultura americana.

Como comenta Fernando Castro, Andy Warhol fue el padre de este nuevo panorama, la cotidianidad temática que habían introducido los impresionistas, Warhol la lleva al límite elevando a obra artística, no la actitud o la acción, sino el mismo objeto usual.

Mencionamos al maestro del Pop, como origen de la situación de una parte muy importante del arte actual; esto nos sirve para situar y retomar la línea de trabajo de este texto, y volvernos a posicionarnos en los acontecimientos artísticos que estamos viviendo hoy en día. Nos vamos a fijar en dos artistas que actualmente reviven la forma de entender el arte de Warhol, en cuanto a temáticas y cómo negocio, retomando la visión de objeto tridimensional apoyado en el color y, por otra parte, como suma de culturas o mestizaje, que a nuestro modo de ver son los factores claves para entender el panorama actual artístico. Ellos son Jeff Koons y Takashi Murakami.

Este último, nacido en 1962 es el artista contemporáneo de más éxito en Japón. Doctorado por la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio. Murakami es un producto de mestizaje artístico, estudia *nihonga* pintura que se basa en las técnica y temas tradicionales japoneses, pero pertenece a la nueva generación Neo-Pop (es conocido como el Warhol japonés) Murakami introduce elementos de la cultura popular contemporánea de su país, a la vez proveniente del Anime (animación) y del Manga (cómic) que con tanta fuerza ha marcado la estética de esta generación de artistas. Pero en su obra podemos seguir apreciando vestigios de la iconografía budista o los rollos de pinturas del siglo XII hasta la pintura zen y las técnicas de composición de la pintura excéntrica del período Edo del siglo XVIII;



FIGURA 4

Takashi Murakami. *Kai Kai & KiKi en Versailles*. 2010. Resina sintética policromada

esta última se caracteriza por el uso de imágenes fantásticas y poco convencionales, y con intención bidimensional, en contraposición a la pintura occidental esforzada por representar la tridimensión. Él mismo, en el transcurso de una entrevista, comentaba que una de sus preocupaciones estilísticas era *cómo combinar o mezclar estos dos conceptos distintos en el arte occidental y oriental*.

En febrero del 2009 Murakami inauguró una inmensa exposición retrospectiva en el Guggenheim Bilbao y en una reseña sobre dicha exposición, del periódico *elmundo.es País Vasco* 9/02/2009 se afirmaba que el título de la exposición, “Copyright Murakami”, fue idea del comisario de la muestra, Paul Schimmel, y viene de su costumbre, cuando Murakami trabajaba con Schimmel, de pedir siempre que se pusiese el copyright Murakami en todas las fotos de sus obras, motivo por el que Schimmel, en broma, empezó a llamarle “Mr. Copyright”. Un claro síntoma de la preocupación comercial de la obra, por el artista.

Así, Schimmel expuso que “usando la ironía” el artista se refleja a sí mismo a través del personaje de Mr. DOB, una esfera con múltiples ojos que en unos cuadros “devora” elementos de anteriores pintores que le han marcado, como Dalí, y en otros “regurgita” sus propias interpretaciones, su identidad. Otro elemento que se repite son unas flores multicolores que sonríen y, aunque “aparentemente son



FIGURA 5

Jeff Koons. *Balloon Dog*. Acero inoxidable alto en cromo, con revestimiento transparente de color. Ha realizado numerosas versiones, con diferentes tamaños y colores

algo bello”, están dispuestas para dar imagen de volumen y, así, “tratan de marear al espectador y causar una sensación nauseabunda”.

El comisario explicó que la pretensión de recordar sus raíces japonesas ante el actual olvido le hace introducir elementos tradicionales como el emblema de la flor del emperador en Miss Ko, *un maniquí que representa una camarera de los años sesenta, a medio camino entre la estética de EEUU y el manga japonés* y que se ha convertido en una de las creaciones más valoradas de Murakami. Su obra abarca múltiples formas artísticas, desde la pintura a la escultura [fig. 4], el diseño industrial, el *anime*, la moda, la producción de objetos de *merchandising*, las películas de animación y los encargos de diseño corporativo, entre los que se incluye su colaboración con Louis Vuitton. Está considerado como uno de los personajes más influyentes del arte contemporáneo. Él mismo acuñó el término ‘Superflat’ para referirse a un estilo caracterizado, por la dilución de los límites entre la alta y baja cultura. Del mismo modo que Andy Warhol había comentado de su idolatrada botella de Coca Cola:

Una cola es una cola, y ningún dinero del mundo puede hacer que encuentres una cola mejor que la que está bebiéndose el mendigo de la esquina. Todas las colas son la misma y todas las colas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el Presidente lo sabe, el mendigo lo sabe, y tú lo sabes.

El polifacético artista comenta de una forma frívola, su interpretación de su mundo superflat: *creé la palabra 'superflat' (superplano) como una forma de superar el mundo bidimensional.*

El concepto “superflat”, ha explicado, no tiene ninguna base científica, sino que es algo más bien abstracto que está en su mente; “por ejemplo, cuando ustedes ven un paisaje en una pantalla o abren las distintas ventanas en un ordenador, eso es un mundo *superfalt*”.

Pero Murakami entiende muy bien al público al que se dirige, y además es consciente de que ese público cada vez está más acostumbrado a ver, tocar y consumir productos de una cuidada factura. Por este motivo e imitando nuevamente a su maestro, Murakami creó la empresa KaikaiKiku, con cerca de 160 trabajadores fijos, que tiene como objetivo apoyar a los jóvenes artistas y ayudar a crear obras con la marca Murakami, utilizando el mismo esquema del mundo de la música y de la moda.

¿LA ESTANCIA DE *FERRANDO SPAGNUOLO* EN LOMBARDÍA? ACERCA DE LA IMPORTANCIA DE LOS VIAJES DE FORMACIÓN EN LA CONSOLIDACIÓN DEL RENACIMIENTO ITALIANO.

ISABEL RUIZ GARNELO
Universitat de València

Resumen:

Esta comunicación propone una revisión de la etapa inicial de formación de Fernando Yáñez de la Almedina. A la luz de las últimas investigaciones, dirige su atención hacia la hipótesis de una estancia en Lombardía previa al contacto con Leonardo da Vinci en Florencia. Se ha profundizado en el análisis crítico de los argumentos hasta ahora utilizados para su identificación con Ferrando Spagnuolo y su trayectoria italiana. Se adoptan perspectivas novedosas, como el estudio de las vías desplazamiento de viajeros, el precio de los trabajos o los elementos vegetales que en ellas aparecen. Su objetivo, sentar las bases de un nuevo impulso investigador, en pos de una clarificación que se desvela fundamental para la comprensión de los intercambios culturales en el Mediterráneo en la transición del siglo XV al XVI, y que fueron esenciales para la consolidación de un renacimiento maduro de raíz italiana en nuestra península.

Palabras Clave: *Fernando Yáñez de Almedina, Ferrando Spagnuolo, pintura española, Renacimiento, Virgen de las rocas.*

Abstract: *This paper proposes to revise Fernando Yáñez de la Almedina's initial training placement. The latest research supports the stage in Lombardy before Leonardo da Vinci's Battaglia di Anghiari. This study analyzes traditional arguments in order to distinguish the hypothetical identification with Ferrando Spagnuolo and his Italian tour. Innovative methods have been taken, like the study of the routes, the price of his works or the botanical symbolism. The objective is to offer a supplementary explanation about this important painter, with the purpose of understanding how Italian Renaissance had been consolidated in Spain and how the Mediterranean Sea had been an essential place of exchanges at the 15th and 16th century.*

Keywords: *Fernando Yáñez de Almedina, Ferrando Spagnuolo, Spanish Painting, Renaissance, Virgin of the rocks.*

El último tercio del siglo XV y el primero del XVI están considerados un periodo fundamental en la llegada, difusión y asimilación de la pintura del Renacimiento italiano en Valencia. En este dinámico entresijo de intercambios, el papel jugado por Fernando Yáñez de la Almedina (doc. 1506-1537)¹ fue fundamental. La comunidad científica en su conjunto ha defendido el conocimiento de la realidad italiana por parte de Yáñez, con una intensidad y novedad que atestiguaría un contacto de primera mano.

Sin embargo, y a pesar de los ríos de tinta que han inundado publicaciones tanto a nivel tanto nacional como internacional, esta primera etapa de formación y producción en la península vecina resulta todavía confusa. El no disponer de una base documental sólida, el que gran parte de su producción se encuentre dispersa e incluso perdida, y el que en la obra inmediatamente posterior a su regreso su mano parezca indisoluble a la de su compañero Hernando de Llanos, ha dificultado la ya de por sí ardua tarea de establecer conexiones concluyentes.

Una de las consecuencias ha sido que la mayor parte de los esfuerzos se hayan basado en la delimitación de unas características estilísticas y en la búsqueda de influencias, con las que establecer la ruta seguida durante su supuesta estancia italiana. Sin embargo, consideramos que merece una revisión a la luz de las nuevas investigaciones y metodologías.

En primer lugar, se pensó en una primera estancia en Valencia, anterior a la italiana, durante la cual se habría impregnado de la primera oleada de clasicismo, gracias al contacto con Rodrigo de Osona y Paolo da San Leocadio. Incluso se le habrían atribuido una serie de obras, aunque en la actualidad se creen posteriores y han sido transferidas a sus discípulos. Sirva como ejemplo la tabla vertical de San Miguel (h. 1530, Museo de Bellas Artes de Valencia)², asignada al todavía enigmático Maestro de Alcira.

1 La primera fecha se corresponde con los trabajos en el retablo de los Santos Médicos de la catedral de Valencia. La segunda, con la última citación que de él se conserva, en la villa de la Almedina, véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Fernando Yáñez de Almedina, (la incógnita Yáñez)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999. Es por esto que tal vez podríamos situar la fecha de su nacimiento en torno a 1470, teniendo en cuenta que en el momento del contacto da Vinci debería tener cierta experiencia, pero también ser lo suficientemente joven como para alcanzar una cronología posterior a 1537.

2 Acerca de esta table, véase POST, CH. R., *A History of Spanish Painting, The valencian School in the Early Renaissance*, tomo XI, Cambridge, Mass Harvard Univ. Press, 1953, pp. 175-369, 262 y fig. 101; GARÍN ORTIZ DEL TARANCO, F. M., *Yáñez de la Almedina, pintor español*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 1978, p. 96; MONTAGUD PIERA, B., *Alzira: arte en su historia*, Alcira, Asociación de padres de alumnos del I.N.B. Rey D. Jaime, 1982, pp. 115-123; COMPANY CLIMENT,

Los especialistas no se ponen de acuerdo, sin embargo, acerca de si fue en la capital donde Yáñez habría entablado contacto con Llanos, durante el viaje, o ya en tierras italianas. Garín, incluso, llegó a proponer un primer contacto del joven Yáñez con Llanos en nuestro país: “en la confluence Santa María de los Llanos, en las cercanías albaceteñas, o donde fuese”³. De éste, mayor en edad, habría aprendido Yáñez el oficio de pintor⁴.

Sin embargo, no disponemos de ningún fundamento que refrende esta hipótesis. Únicamente el que Fernando Llanos sea citado en primer lugar en la documentación más temprana, lo cual según los especialistas sería signo de mayor edad, visto que cobran las mismas cantidades. Esto no vuelve a suceder tras la finalización de los pagos de las puertas del retablo de la catedral, cosa que se ha interpretado como una adquisición de mayor prestigio por parte de Yáñez; parece justificarse por el hecho de que sea él quien siga en contacto con los trabajos de la catedral y de la ciudad, mientras que Llanos deberá buscar otros encargos fuera⁵. De todos modos, la mayoría de los especialistas, más prudentes, admiten únicamente la posibilidad de que trabajasen juntos.

X., *La Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia: Imatges d'un Temps i d'un País*, València, Institució Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1985, p. 187 nota 45; BENITO DOMÉNECH, F. (coord.), *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*, València, Museu de Belles Arts de València, Fundació Central Hispano, 1996, pp. 44-45; BENITO DOMÉNECH, F.; GALDÓN, J. L. (coords.), *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1997, pp. 190-191; TOLÓ LÓPEZ, E., “El maestro de Sigena y los pintores valencianos de su tiempo (el maestro de Alcira, Fernando Yáñez y Fernando Llanos)”, en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600): estudios y documentación*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, pp. 101-132, espec. p. 120; BOSCH ROIG, L.; GUEROLA BLAY, V.; MADRID GARCÍA, J. A., “Luis Roig d'Alós (Valencia 1904-1968) en el ámbito de la restauración de pintura de caballete de las colecciones, museos e iglesias de la ciudad de Valencia”, *Arché*, 6-7, Valencia, Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, 2011-2012, pp. 23-30, p. 24.

3 GARÍN ORTIZ DEL TARANCO, F. M., *Yáñez de la Almedina...*, op. cit., p. 59.

4 Cuanto a la edad de Yáñez, véase la nota nº 1. En lo que respecta a Llanos, Garín se arriesgó a proporcionar una datación más ajustada, pero basándose en una identificación errónea del maestro citado como *Ferrando* (en realidad, Fernando Gozalbo) documentado en 1472 realizando la talla de la clave de la Asunción de la catedral de Valencia. Véase GARÍN ORTIZ DEL TARANCO, F. M., *Yáñez de la Almedina...*, op. cit., pp. 63-66 y 95; y GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., “Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550”, *Saitabi*, nº 50, Valencia, Universitat de València, 2000, pp. 151-170, espec. p. 69 nota 76.

5 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Fernando Yáñez de Almedina...*, op. cit., p. 86. Véase también GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.; CORBALÁN DE CELIS DURÁN, J., “Un contrato de los Hernandos para la capilla de les Febres de la Seo de Xàtiva en 1511”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXIX, nº 314, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC: Centro de Estudios Históricos, 2006, pp. 157-168, espec. p. 162.

Cuanto a la pregunta de por qué decidieron realizar tal viaje, se ha apuntado la posibilidad de que hubiesen quedado fascinados por la novedad de las pinturas de Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, introductores de la primera oleada del Renacimiento a partir de sus frescos en el presbiterio de la catedral de Valencia⁶. En todo caso, la movilidad de los artistas no era en absoluto una novedad.

Hubo un tiempo en el ante el primer atisbo de asimilación del clasicismo italiano se presuponía una estancia de formación a la península vecina. Hoy sabemos que no necesariamente es así, y que hemos de tener presente también el conocimiento indirecto a través de obras, modelos, grabados o el contacto con otros artistas. Sin embargo, a la adquisición de diversos préstamos que se harán visibles en la producción posterior, cabría añadir las últimas alusiones documentales sacadas a la luz, que trataremos en adelante.

Se ha destacado, especialmente, el contacto de los Hernandos con Florencia y con la Roma papal⁷. No obstante, todo apunta a que últimamente se empiezan a remarcar los vínculos con la pintura lombarda, hasta ahora en segundo plano. Sirvan como ejemplo las pinturas adscritas al periodo italiano de las que hablaremos más adelante y, tras el regreso a Valencia, la “monumentalità grave e compostamente dolente, di forte eco bramantiana” de la *Piedad* (1506), predela del retablo de los Santos Médicos Cosme y Damián en la catedral de Valencia⁸.

Para estudiar la viabilidad de esta primera estancia en Lombardía, podría ser interesante estudiar cómo se producían estos viajes. Había dos tipologías de ruta consolidadas, la terrestre y la marítima. La primera, desde Cataluña hasta Provenza o Italia, pasando por la costa hasta Montpellier y Aviñón; era la preferida para el correo y las mercancías baratas, ya que estaba menos sometida a imprevistos indeseados. Fue la escogida por el cardenal Guillem Ramón de Vich (1460/1470-1525), quien pasó por Francia durante su viaje en 1495 como embajador del cabildo⁹. La marítima, en cambio, se subdividía en la ruta de cabotaje que bordeaba la costa; y

6 COMPANY CLIMENT, X.; FRANCO LLOPIS, B.; PUIG SANCHOS, I., “«La incógnita Llanos». Recuperando el arte de Hernando de Llanos a través de su Virgen con el Niño y dos ángeles de la Colección Laia Bosch”, *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XCII, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011, pp. 21-33, espec. pp. 22-23.

7 Véase la más completa síntesis de GÓMEZ FRECHINA, J., *Los Hernandos: pintores 1505-1525 /c. 1475-1536*, Madrid, Arco-Libros D.L., 2011.

8 AGOSTI, B., “Artisti spagnoli e fonti italiane”, en NATALI, A., *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della «maniera moderna»*, Florencia, Giunti Editore, 2013, pp. 157-167, espec. p. 157.

9 Archivo de la Catedral de Valencia (ACV), signatura 3687, 3 de marzo de 1496. En GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., “El cardenal Guillem Ramón de Vich y las relaciones entre Roma y Valencia a comienzos del siglo XVI”, en LEMERLE, F.; PAUWELS, Y.; TOSCANO, G., *Les Cardinaux de la Renaissance et la Modernité Artistique*, Tours, IRHiS-Institut de Recherches Historiques du Septentrion, 2009, pp. 197-203, <http://heno.revues.org/231> (Consulta: 07-01-2014)

la que atravesaba el Mediterráneo desde Nápoles hasta Valencia haciendo escala en los territorios de la Corona de Aragón¹⁰.

Adquirieron una enorme importancia a partir del Quattrocento, por parte de las grandes ciudades que necesitaban incrementar sus recursos y gracias a los intercambios comerciales¹¹. A esto hay que añadir el notable incremento como consecuencia del cambio de dirección ante las presiones de los turcos en la mitad oriental, hasta tal punto de hacer exclamar a Simone Bell, factor de la compañía Datini, que “de siete cosas que se exportan de este país [la Corona de Aragón] seis salen de Valencia”¹².

Génova o Barcelona, por ejemplo, se abastecían de cereal casi exclusivamente por vía marítima: “en cuanto acababa el verano, decenas de embarcaciones y navíos de Génova zarpaban rumbo a Provenza, a Arles y, sobre todo, a Port-de-Bouc, y, más lejos, a Sicilia, desde Trapani hasta la costa del sur de Italia, en un continuo trasiego de cargamentos e cereal”. También cuanto a la sal, “las naves se dirigían a las salinas de Provenza, de Tortosa o del delta del Ebro, o bien a Cartagena, a las salinas de La Mata y de Torrevieja; mucho más frecuentes eran las travesías a Ibiza”¹³. Resulta especialmente relevante para esta hipótesis el hecho de que “el Milanesado se abastecía de productos de la mar y de aquellos procedentes de ultramar fundamentalmente a través del puerto de Génova”¹⁴.

La última exposición realizada sobre este periodo, concluye que Yáñez debió llegar a Italia bajo el pontificado de Alejandro VI (1492)”¹⁵. De hecho, si atende-

10 Véase el mapa de IRADIEL MURUGARREN, F. P., “El siglo de oro del comercio valenciano”, en AGUILAR CIVERA, I. (coord.), *El comercio y el Mediterráneo: Valencia y la cultura del mar*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 113-133, espec. p. 126.

11 La presencia de comunidades de españoles en Florencia y en Roma ha sido profundamente estudiada, aunque cabría extenderla a otros puertos como Génova y a ciudades como Milán, cuyos resultados serían de gran interés para este estudio.

12 “Solo perché dele cose si tragono di questo paese, dele 7 cose, le VI si fornisco a Valenza”, en CARRÈRE, C., *Barcelona 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi*, vol. I, Barcelona, Curial, 1977, pp. 397-398. Citado por IRADIEL MURUGARREN, F. P., “El siglo de oro...”, op. cit., p. 126. Véase también CRÉMOUX, F., “El mediterráneo bajo la protección de la Virgen a través de algunos tipos de Relaciones de milagros en los siglos XVI y XVII”, en: CIVIL, P. (coord.), *España y el mundo mediterráneo a través de las Relaciones de Sucesos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, pp. 113-130, espec. p.119.

13 HEERS, J., “El Mediterráneo como área de tránsito. Población, comercio, fronteras”, en NATALE, M. (coord.), *El Renacimiento mediterráneo: viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, Fundación Colección Thyssen Bornemisza, 2001, pp. 133-146, espec. p. 135.

14 *Ibidem*, p. 141.

15 Véase nota nº 8. Ya antes lo había anticipado IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., “Yáñez, La Santa Generación del Prado y el retablo de Almedina”, *Boletín del Museo del Prado*, tomo XIV, nº 32, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1993, pp. 25-32.

mos a la documentación disponible, no podemos situar este contacto con Leonardo Da Vinci (1452-1519) antes de 1485, o al menos no de modo tan estrecho como para considerarse su discípulo. En una carta de este año a Ludovico Sforza *il Moro* (1452-1508), el artista se queja de los cincuenta ducados recibidos durante los últimos tres años, argumentando que le resultan insuficientes para alimentar a las “seis bocas” que constituyen su familia. Éstas serían las de sus tres discípulos Marco d’Oggiono (1470-1549), Giovanni Antonio Boltraffio (ca. 1466-1516) y Gian Giacomo Caprotti *il Salai* (1480-1524), un sirviente, la de una tal Caterina -que algunos han identificado como su madre- y la suya propia¹⁶.

En el caso de que fuese cierta esta estancia, no resultaría improbable que Yáñez se hubiera sentido atraído por la demanda del Castello Sforzesco en la última década del siglo XV. Leonardo estuvo llevando a cabo la decoración de las habitaciones entre 1494 y 1496, y en el 1498 desarrolló la bóveda de la Sala dell’Asse. En las mismas fechas, muchos pintores -en su mayoría, todavía desconocidos- estuvieron decorando al fresco historias sobre Francesco Sforza. La referencia a un Ferrando entre 1494 y 1495 en el Códice H de Leonardo y la mención de un *magistro Ferrando* en la carta de 1495 a Ludovico *il Moro* acerca de los trabajos en este castillo¹⁷, podrían hacer que nos ilusionásemos con haber encontrado la prueba documental que demostrase la estancia lombarda de Yáñez de la Almedina. Contrariamente, considero que las experiencias pasadas nos exigen prudencia¹⁸.

Por otro lado, algunos investigadores han visto la mano del español en algunas obras tradicionalmente atribuidas a Leonardo¹⁹. Estaría íntimamente relacionado con sus esfuerzos por reordenar las atribuciones, en favor de una mayor consideración del trabajo de taller frente a la concepción romántica del gran maestro. Por ejemplo, en el caso de la segunda versión de la *Virgen de las Rocas* (1494-1508, National Gallery de Londres), en la cual Natale sospecha la participación de Yáñez en la factura del ángel²⁰.

No pretendo reabrir el complejísimo y, por tanto, eterno debate sobre qué obras atribuir a Leonardo, cuáles a sus discípulos y cuáles al todavía más desmesurado número de seguidores e imitadores. Sin embargo, he considerado necesario realizar

16 SUIDA, W., *Leonardo e i leonardeschi*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2001 (1929).

17 Véase nota nº 10.

18 Véase nota nº 4.

19 VILLATA, E., “Lo error di costoro”. Leonardo e la nascita della maniera moderna tra Milano e Firenze” y NATALE, M., “Raffaello e compagni”, en COMPANY, X. (coord.), *De Miguel Angel a Goya* (Congreso Intenacional de Historia de la Pintura de Época Moderna, Lleida, 18-20 noviembre 2013), CIHPM, Universitat de Lleida, actas inéditas. Véase también VILLATA, E., “Ancora sul San Giovanni Battista di Leonardo”, en *Ente raccolta vinciana*, vol. XXVIII, Milano, 1999, pp. 123-158.

20 Véase VILLATA, E., *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano, Ente Raccolta vinciana, 1999. Agradezco a Mauro Natale haberme facilitado esta referencia.

un ulterior análisis, centrado en la vegetación representada en esta versión londinense²¹. El motivo, refutar una hipótesis recientemente lanzada por José Luis Espejo sobre la vegetación representada en esta obra, y advertir sobre la importancia de dirigir nuestra mirada también hacia estos aspectos tan minusvalorados en nuestra disciplina²².

Este investigador, en su afán por demostrar el viaje secreto de Leonardo da Vinci a nuestra península, ha identificado la especie vegetal que puede verse bajo los pies del San Juanito, con la conocida como *orella d'ós* (*Ramonda myconi*). Puesto que crece en zonas umbrías, grietas y rincones de peñascos, resultaría hasta cierto punto coherente con el escenario en que está ambientado. Sin lugar a dudas, el aspecto más controvertido es que esta planta es endémica del Pirineo y Prepirineo²³, y hasta el día de hoy no hay ninguna prueba de que Leonardo da Vinci pudiera haberla conocido.

Por tanto, cabría pensar en que hubiera sido llevada a cabo por un discípulo, que se hubiera ocupado de los elementos secundarios de la obra. Esta misma es la crítica de Emboden, pero en base a la inferior calidad de factura de la vegetación en la versión londinense respecto a la francesa²⁴. No podría tratarse de la mano del maestro Leonardo, de quien, al contrario conocemos su pasión por la botánica a través de numerosos dibujos manuscritos²⁵. De hecho, se han comparado las especies vegetales reflejadas en esta versión de la National Gallery con los dibujos de Leonardo conservados en el *Codex Arundel*, el *Codex Atlanticus*, el *Codex Windsor*,

21 Agradezco a la profesora Lucia Tomasi Tongiorgi, de la Università di Pisa, y a los profesores Felipe Jerez Moliner y María José López Terrada, de la Universitat de València, sus valiosos consejos. Para nuestro análisis, nos hemos basado en LEVI D'ANCONA, M., *The garden of the Renaissance: botanical symbolism in italian painting*, Florencia, Leo S. Olschki, 1977; y EMBODEN, W., "Leonardo da Vinci on plants and gardens", Portland, Dioscorides press; Los Angeles: Armand Hammer Center for Leonardo Studies at UCLA, 1987, pp. 125-132. También han resultado interesantes las observaciones de SRICCHIA SANTORO, F., "Adorazione del Bambino", en BENITO DOMÉNECH, F.; SRICCHIA SANTORO, F. (coords.), *Ferrando Spagnuolo e Altri Maestri nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, Florencia, Ente Casa Buonarroti, 1998, pp. 198-199; NICHOLL, CH., *Leonardo. El vuelo de la mente*, Madrid, Taurus, 2005, pp. 222-227.

22 ESPEJO, J. L., "La Botánica Pintoresca de Leonardo da Vinci", <http://www.joseluispejo.com/index.php/leonardo-da-vinci/219-la-botanica-pintoresca-> (Consulta: 25-11-2013)

23 Aunque hay citas de su presencia en localidades a 50 m sobre el nivel del mar, y hay otras dos especies propias de los Balcanes, la *Ramonda serbica* y la *Ramonda nathaliae*. Véase CEBALLOS, A., *Plantas silvestres de la Península Ibérica*, Madrid, H. Blume Ediciones, 1980, p. 326.

24 Sobre las especies retratadas en la versión del Louvre véase EMBODEN, W., "Leonardo da Vinci on plants...", op. cit., pp. 125-132.

25 Esta crítica podría ser extensible a otras obras atribuidas al maestro, como *La virgen del clavel* (h. 1480) conservada en la Alte Pinacothek de Munich. Véase EMBODEN, W., "Leonardo da Vinci on plants...", op. cit., p. 124.

el *Codice sul volo degli ucelli* y los manuscritos A-M (Ravaisson-Mollien), y no coinciden²⁶.

En todo caso, realizar identificaciones es una tarea de gran complejidad y resulta indispensable guiarnos por la visibilidad real de estas especies vegetales en esta cronología y geografía concretas. Por un lado, mediante su presencia en dibujos y obras; por otro, y ligado íntimamente con lo anterior, porque aparezcan inventariadas en manuales naturalistas con anterioridad a la obra pictórica en cuestión. Según éstos últimos, únicamente podríamos confiar en la identificación de las especies *Phoenix dactylifera*, *Iris florentina*, *germanica* y *pseudacorus*, *Hypericum perforatum*, *Viola odorata*, *Anemone hepática*, *Achilegia vulgaris*, *Acanthus mollis* y *Gallium verum*, citadas por Rinio (1415)²⁷.

Sin embargo, al realizar las comparaciones, los resultados no son concluyentes. Esto es, según Emboden, en la versión londinense *La Virgen de las rocas* estaría figurado el *Narcissus tazetta*; no obstante, no aparece inventariado hasta los herbarios de Gherardo Cibo (1532) y Francesco Petronilli (1550), y la edición de 1557 de los *Commentari* de Pietro Andrea Mattioli²⁸. Lo mismo sucede con especies como la *Anemone nemorosa*, encontrada en dibujos de Leonardo y en el retrato *Flora* (h. 1520) de Francesco Melzi, pero que no será citada por Pietro Andrea Saccardo hasta 1532²⁹. Se desvela, un aspecto que merece una futura revisión en profundidad y sobre el que debemos movernos con pies de plomo.

Llegados a este punto, podríamos analizar desde esta perspectiva la enunciada posibilidad de que Fernando Yáñez de la Almedina hubiera colaborado en esta obra. No puede obviarse que se inserta en la tendencia *in crescendo* de adscribir a Yáñez obra anteriormente creída de autoría lombarda. Primeramente, la *Virgen con*

26 Contrariamente, si hay dibujos de Leonardo de algunas de las especies vegetales de la versión francesa, como la *Anemone nemorosa*, presente en el *Codex Windsor* f. 12423 r; la *Aquilegia vulgaris*, de la cual hay nueve estudios en una hoja sin numeración, además de haber sido ya citada en el *Codice Rinio* (1415) ilustrado por Andrea Amadio; *I. pseudacorus*, que reaparece en los folios 12282 r, 12700 y 12701 del *Codex Windsor*, y 251 v del *Codex Arundel*.

27 Véase el compendio de SACCARDO, P. A., *Cronologia della flora italiana: ossia repertorio sistematico delle più antiche date ed autori del rinvenimento delle piante (Fanerogame e Pteridofite) indigene, naturalizzate e avventizie d'Italia e della introduzione di quelle esotiche più comunemente coltivate fra noi*, Padova, [s. n.], 1909, pp. 36, 57-58, 97-98, 100-102, 120, 126, 261 y 264-266, respectivamente.

28 Véase MATTHIOLI, P. A., *I discorsi ne i sei libri della materia medicinale di Pedacio Dioscoride Anazarbeo*, Sala Bolognese, Forni, 1984. (Reprod. Facs. de la ed. de Venecia, Bottega d'Erasmus appresso Vincenzo Valgrisi & Baldassare Costantini, 1557, p. 564); SACCARDO, P. A., *Cronologia della flora italiana...*, op. cit., pp. 55-56; EMBODEN, W., "Leonardo da Vinci on plants...", op. cit., p. 132. También cita también la escobilla morisca (*Scabiosa atropurpurea*), la ginesta (*Spartium junceum*) y el jazmín (*Jasminum officinale*), cuya identificación no vemos suficientemente clara.

29 Véase nota nº 25 y SACCARDO, P. A., *Cronologia della flora italiana...*, op. cit., p. 120.

el Niño, Santa Isabel y San Juanito (h. 1505, depósitos de la Galería Pallatina de Florencia), a menudo atribuida a artistas de la escuela umbro-toscana, se ha reconsiderado como de la etapa florentina de Yáñez por su semejanza con la *Adoración de los magos* y *Parada en la huida a Egipto* de la catedral de Valencia. Se ha incidido en el planteamiento leonardesco de los niños, la complejidad de posturas (Santa Isabel), el rostro en escorzo, el peinado a la manera de Pinturicchio (o Bernardino di Betto di Biagio, 1454–1513) para la virgen, y el fondo de rocas y ruinas que bebe de Fra Bartolomeo (o Baccio della Porta, 1472-1517) y con una pequeña figura bramantina que avanza a lo lejos³⁰.

También los *Santos eremitas* (h. 1500, Pinacoteca Brera de Milán), que testimonia su modo de trabajo a base de dibujos previos de formas solas o acompañadas, el paisaje del norte de Italia y la figura que enlazaría con las pinturas de Cesare da Sesto³¹.

También, la tabla *Virgen con el Niño y San Juanito* (h. 1500, colección particular de Milán) se ha asignado generalmente a Llanos por las semejanzas con sus obras valencianas, sin embargo últimamente se demanda volver a plantear una referencia a Yáñez³². La más reciente atribución ha sido una *Sagrada familia con santa Isabel y San Juanito* por su relación con la postura más dinámica y verosímil de la *Madonna della gatta* di Leonardo³³, aunque se encuentra en paradero desconocido y por el momento resulta imposible profundizar más en su estudio.

Los especialistas mencionan una última obra italiana. Los trabajos en la *Battaglia di Anghiari* se habían interrumpido el 30 de agosto de 1505, las primeras referencias documentales de que disponemos sitúan a Fernando Llanos cobrando de la catedral 10 libras con 10 sueldos por el retablo de los *Santos Médicos* a fecha de 8 de julio de 1506, y tendremos que esperar al 12 de septiembre para encontrar a ambos cobrando un pago de 20 por este mismo trabajo³⁴. Se ha buscado la causa de este retraso de Yáñez en un encargo que habría abandonado antes de finalizar, la *Circuncisión* (1506, Pinacoteca di Arezzo) comisionada por la Compagnia della

30 BISCEGLIA, A., “Madonna col Bambino e San Giovannino”, en NATALI, A., *Norma e capriccio...*, op. cit., pp. 248-249.

31 BENITO DOMÉNECH, F. (coord.), *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, pp. 158-161; como recoge también IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Fernando Yáñez de Almedina...*, op. cit., pp. 231-237 y DEURBERGUE, M., *The Visual Liturgy: Altarpiece Painting and Valencian Culture* (1442-1519), Turnhot (Bélgica), Brepols, 2012, pp. 88 y 91.

32 BENITO DOMÉNECH, F.; SRICCHIA SANTORO, F. (coord.). *Ferrando Spagnuolo...*, op. Cit., p. 194.

33 Véase nota nº 8.

34 SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1930, p. 224.

Trinità di Arezzo, en la que participaron también Domenico Pecori (h. 1480-1527) y Niccolò Soggi (h. 1480-1552). Esta hipótesis se basa en una referencia documental de las *Vite* (1550) de Giorgio Vasari, que vincula estilísticamente a Yáñez con el sacerdote, el anciano de la derecha, el joven de perfil y algún detalle ornamental³⁵.

Sin embargo, cuando analizamos las especies vegetales presentes en las obras atribuidos a los Hernandos, parece ser que éstos careciesen de tal interés botánico. Como excepciones, aunque la vegetación resulten poco clara, podríamos citar la ya indicada *Virgen con el Niño, Santa Isabel y San Juanito* (h. 1500, Galería Pallatina de Florencia); las tablas del *Abrazo ante la Puerta Dorada y la Presentación de la Virgen* de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia; y el detalle vegetal a los pies de San Sebastián (primer tercio siglo XVI, colección particular de Barcelona) de la serie de Santos y escenas de la Pasión atribuida a Yáñez. Más evidentes son la especie *Iris germanica* pintada junto a la Virgen en *Nacimiento con donante* (h. 1506, colección particular de Madrid) atribuida a Llanos; la probable *Anemone nemorosa* en el ángulo inferior derecho de la *Virgen con el Niño y San Juanito* (1506, colección particular de Milán) y el *Lilium candidum* en el jarrón de la *Anunciación* (primer tercio siglo XVI, Colegio del Patriarca de Valencia) atribuidas a Yáñez.

Por tanto, al menos por el momento y desde este punto de vista, la hipótesis de la colaboración de *Ferrando Spagnolo* -identificado como Fernando Yáñez de la Almedina, o con Hernando de Llanos- en las especies vegetales de la versión londinense de *La Virgen de las Rocas*, no me parece probable. Así como tampoco que hubiera puesto en práctica los conocimientos botánicos de Leonardo, en el caso -también dudoso- de que los hubiera adquirido.

Avanzando cronológicamente, se llega a la conocida referencia documental de Gaye que sitúa a un *Ferrando Spagnuolo* junto a Leonardo da Vinci, colaborando en la pintura al encausto de la *Battaglia di Anghiari* (1505) en el Salone dei Cinquecento del Palazzo Vecchio de Florencia³⁶. Los especialistas italianos citan, además, otra fuente, el *Códice Magliabechiano* (h. 1542-1546), donde se recuerda a un Ferrando Spagnuolo colaborando con Leonardo en esta pintura³⁷. No incidiremos más en ello, por ser un aspecto tan tratado, que permanece irresoluto y se augura irresoluble.

35 Vasari recoge “dalla viva voce del Soggi, e forse anche del Pecori, la memoria della collaborazione di un pittore spagnolo che coloriva bene a olio”. Véase BENITO DOMÉNECH, F.; SRICCHIA SANTORO, F. (coords.), *Ferrando Spagnuolo...*, op. cit., pp. 181, 194 y ficha 4.

36 GAYE, G., *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1968 (1840), pp. 88-90.

37 FICARRA, A. (ed.), *Anonimo Magliabechiano*, Nápoles, Fiorentino Editore, 1968, p. 121. Citado en BENITO DOMÉNECH, F.; SRICCHIA SANTORO, F., *Ferrando Spagnuolo...*, op. cit., p. 181.

Sin embargo, consideramos que sería interesante insertar el valor de estos pagos, *5 florini d'oro*, en comparación con el de otros sueldos cobrados en este momento en la zona y para trabajos similares. Podría dar una idea del *status* o prestigio de *Ferrando Spagnuolo* en relación Leonardo y con sus coetáneos.

De la misma manera, siguiendo la hipótesis de Deurbergue de que vinieron a Valencia ya con una promesa de contrato³⁸, podemos analizar el precio cobrado por el retablo de los *Santos Médicos*. Ascendió a un total de 80 libras, cosa que invita a reflexionar acerca de si habría servido para demostrar al cabildo su habilidad, como se ha creído hasta ahora, de manera similar a las pruebas realizaron Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano. Si se compara con el precio de otros retablos valencianos de un periodo cercano³⁹, se desvela como un encargo de mayor envergadura y parece adquirir más fuerza la hipótesis del encargo previo a sabiendas de la habilidad de estos artistas.

Para finalizar, hemos de introducir la posibilidad de que este *Ferrando Spagnuolo* pudiera identificarse no con Hernando de Llanos o Fernando Yáñez de la Almedina sino con Pedro Fernández. Este artista murciano, conocido como el Pseudo-Bramantino, llegó a Italia en la misma época del papa Borja y participó del ambiente lombardo entre dos siglos⁴⁰. Recorrió desde Lombardía hasta Nápoles, donde se cree que llegó alrededor de 1503⁴¹. Aunque su estilo debería ser ligeramente diferente, más vinculado a Rafael Sanzio y las *Stanze* vaticanas, y es citado en la documentación como *Pietro Ispano*⁴², no es suficiente como para darlo por concluido.

38 DEURBERGUE, M., *The Visual Liturgy...*, op. cit., p. 93.

39 Teniendo en cuenta la equivalencia 1 libra = 20 sueldos, el de los Santos Médicos costó 1600 sueldos: lo mismo que Joan Reixac, ya pintor de renombre, cobró 1461 por un retablo de medidas 3'6 x 2,2 m. Véase GARCÍA MARSILLA, J. V., *Art i societat a la València Medieval*, Catarroja-Barcelona, Afers, 2011, p. 301.

40 AGOSTI, B., "Artisti spagnoli...", op. cit., p. 159; MARUBBI, M., "San Biagio", en NATALI, A., *Norma e capriccio...*, op. cit., p. 304.

41 BENITO DOMÉNECH, F., *Los Hernandos...*, op. cit., p. 195 y fichas V-VI.

42 Contrato del 10 de octubre de 1510 entre la abadesa de San Gregorio Armeno y *Pietro Ispano*, para la *ancona* o retablo del altar de la dicha iglesia, en AGOSTI, B., "Artisti spagnoli...", op. cit., p. 159 nota 11.

Como conclusión, hemos de reconocer que ninguna de estas hipótesis dispone todavía de bases satisfactoriamente sólidas. A pesar de haber transcurrido décadas desde el inicio de las investigaciones, permanecen todavía en la penumbra aspectos tan importantes como el origen, cronología, formación española e italiana y una parte importante de la producción de Yáñez de la Almedina; así como tampoco está asegurada su identificación con *Ferrando Spagnuolo*. Consideramos que no se ha incidido suficientemente en el análisis de las especies vegetales presentes en las obras, un campo complejo pero que sin lugar a dudas podría arrojar mucha luz.

Por tanto, puede entenderse esta comunicación como un intento de sistematización y análisis de la información disponible, a modo de autocrítica que indique las lagunas existentes y las nuevas vías de investigación sobre las que continuar profundizando.

EL VIAJE LITERARIO DE FEDERICO GARCÍA LORCA A BUENOS AIRES Y SUS CONSECUENCIAS GRÁFICAS. MARINEROS PORTEÑOS: EROTISMO Y DESOLACIÓN

JOSÉ LUIS PLAZA CHILLÓN

Grupo de investigación: HUM-736-“Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea”.
Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada.

Resumen

La estancia de Federico García Lorca en Buenos Aires (1933-34) tuvo una enorme trascendencia para la conformación de su corpus plástico. Ilustró con sus dibujos tres libros del poeta mexicano Salvador Novo, el argentino Ricardo Molinari y el chileno Pablo Neruda; cuyas obras, Seamen Rhymes, Una rosa para Stefan George y Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio, respectivamente, están impregnadas de un doloroso surrealismo. La imagen del marinero se erigirá en protagonista absoluto de la serie realizada por el granadino, y responderá en conjunto a la estética de alejamiento que subyace en gran parte de sus dibujos. Se alejará del estereotipo tabernario para introducirse en una imagen más compleja e introspectiva, capaz de mostrar toda su desnudez plasmada en la “verdad” de la vida y de la muerte.

Palabras clave: García Lorca, Poesía, Dibujos, Marineros, Buenos Aires.

Abstract:

Federico García Lorca's stay in Buenos Aires had a an enormous impact on the development of his plastic works. He illustrated with his drawings the books of: the Mexican Salvador Novo, the Argentinian Ricardo Molinari and the Chilean Pablo Neruda, whose works (Seamen Rhymes, Una rosa para Stefan George and Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio), respectily, are impregnated with a painful surrealism. The image of the sailor is raised as the absolute protagonist of the sieres created by the native of Granada and it answers, as a whole, to the aesthetic of withdrawal that underlies a large part of his drawings. It moves away from the tavern stereotype to get into a more complete and introspective image, capable showing the naked purity captured in the truth of life and death.

Keywords: García Lorca, Poetry, Drawings, Seamen, Buenos Aires.

La estancia de Federico García Lorca en Buenos Aires (1933-34) con motivo de sus estrenos teatrales tuvo unos frutos plásticos de enorme trascendencia que se plasmaron en la ilustración de tres libros con dibujos del escritor granadino. Los autores de los mismos fueron el poeta mexicano Salvador Novo, el argentino Ricardo Molinari y el chileno Pablo Neruda, cuyas obras, *Seamen Rhymes*, *Una rosa para Stefan George* y *Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio*, respectivamente, están impregnadas, al igual que los dibujos lorquianos, de un doloroso surrealismo.

Si bien la iconografía *clownista* en el *coropus* plástico de García Lorca forma una larga serie de rasgos tipificados que se extiende entre fechas concretas que irían de 1925 a 1928 principalmente, el marinero e incluso el bandolero o gitano como figuras líricas masculinas se imponen más lenta y desigualmente desde fechas muy tempranas, y tienen su principal proliferación después del viaje a Norteamérica, adquiriendo una especial relevancia en su estancia sudamericana, donde los jóvenes marineros dibujados en Buenos Aires y Montevideo se convertirán en la imagen iconográfica por excelencia del poeta granadino. Cada figura marinera dibujada por García Lorca, y por extensión todas las imágenes masculinas, está impregnada de juventud, son prácticamente adolescentes en una fase preparatoria en la gestación de un hombre adulto; por eso, su figuras son efébicas y arquetípicas, que les impide sobrevivir a ellas mismas, y acaban sucumbiendo inevitablemente en el umbral de la vida adulta. En la tradición iconográfica occidental, las representaciones de Adonis, Orfeo, Antinoo o San Sebastián finalizan con una muerte violenta, así mantienen la eterna belleza que reporta la adolescencia y la juventud. Los marineros, gitanos o *clowns* lorquianos se convierten también en chicos privilegiados de sempiterna juventud¹. De las sencillas imágenes de marineros de la década de los veinte, como el efébo, bello y amanerado, *Marinero de la revista Litoral* (1925) o *Alehuya. El marinero y su novia* (1926), García Lorca irá evolucionando iconográficamente hasta su culminación en el tenebroso y surrealista mundo de *El tabernáculo* y *Rua das Gaveas* en el Buenos Aires de 1934. Sin embargo, es la figura de *Litoral*, dulcemente ejecutada con el correcto traje de marinero, la poética rosa en la mano y el gorro con la inscripción de la palabra “Amor”, la que mejor sugiere al igual que los payasos, esa lánguida placidez melancólica cuya formulación supone una misma preocupación por reflejar la frustración de un ejercicio sexual nunca consumado. Este marinero se manifiesta como un hombre débil que lo aleja de la ruda iconografía del tétrico marinero bonaerense de *Rua das Gaveas*, con esa solitaria y perenne tristeza lo convierte en su “alter ego”, conjugándose siempre en torno a la carencia del ejercicio sexual asociado a lo tabernario (dionisiaco) y al alcohol a través de la representación de botellas, vasos y copas escanciadas con la preciada bebida. Su

1 GREER G., *El chico. El efebo en las artes*, Barcelona, Océano, 2003, pp. 33-34.

significado ahonda aún más en una forma de expresión que tiende a ahogarse, y se acentúa todavía más en los grandes cuellos de enormes proporciones que observaremos en los marineros ejecutados en Montevideo y Buenos Aires, reforzando esa denotación constrictora-castradora.

El tema del marinero no tuvo tanta difusión como el *clownismo* en los años de la vanguardia, si bien es notoria la gran cantidad de artistas que de alguna manera se acercaron al mismo abordándolo desde distintas perspectivas, pero siempre sumergidos en ese submundo de connotaciones ambiguas. En esencia y entroncando con la larga tradición decimonónica y sus precedentes más inmediatos de principios del siglo XX, lo marineril ha encarnado frecuentemente el símbolo de lo marginal: el inframundo de la prostitución, lo tabernario, portuario o fronterizo..., en definitiva la esencia de lo que significa la libertad absoluta que en estos años ocupará su espacio en los aledaños del surrealismo y sus distintas poéticas, por su identificación con la definición propia de belleza surrealista (belleza convulsa). El marinero se interesa por las zonas portuarias de las ciudades, allí donde la mezcla y la promiscuidad sociales y el aluvión cosmopolita, el trabajo agobiante y el descanso frenético tienen su asiento y donde la violencia no es sino una forma de liberar pasiones, equivalentes a una manera de vivir. Como señala, Gregory Woods, los barcos en que zarpan los marineros son los “barcos de los sueños” para los que quedan en tierra, no sólo por los lugares exóticos donde se dirigen, sino por el propio cargamento de jóvenes marineros. En este comercio de sueños también se comercia con cuerpos, donde participan los propios marineros, comprando o siendo comprados, aunque inmersos siempre en una “cosificación de los sueños”². Precisamente los marineros representarán la más radical convulsión poética que se producirá en el mundo del arte y la literatura en el siglo pasado, sobre todo, en la primera mitad. Pero el tema no fue sólo cultivado por los surrealistas, sino que otros artistas más alejados de la vanguardia, se verán seducidos por una iconografía que en muchos casos la consideran como suya, alcanzado significados poéticos variados, aunque predominará la carga homoerótica sobre todos ellos. Así sería apreciado por pintores como el inglés Charles Demuth, el norteamericano Marsden Hartley o el francés Jean Cocteau, cuyas propuestas iconográficas y estéticas se acercan de manera increíble a las figuras lorquianas³.

2 WOODS G, *Historia de la literatura gay. La tradición masculina*, Madrid, Akal, 2001, p. 221.

3 PLAZA CHILLÓN, J.L., “La imagen homoerótica del marinero en la vanguardia plástica: Demuth, Cocteau, Prieto y García Lorca. Hacia una formulación icónica del arte gay”, en *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacions e Intercambio Científico, Campus Vida, 2012, (pp. 801-815).

Marineros Porteños

El 21 de noviembre de 1933, Salvador Novo, como integrante de la delegación mexicana para la “VII Conferencia Internacional Americana”, llega a Montevideo y de allí viaja a Buenos Aires, con intención de encontrarse con Pedro Henríquez Ureña, y conocer a Ricardo Molinari para, a través de él, gestionar la publicación de su “plaquette”, *Seamen Rhymes*, que había escrito durante el viaje de Nueva York a Uruguay. Allí pedirá al poeta granadino que ilustre su obra, viendo la luz en enero de 1934, precisamente en la capital argentina, con una tirada de cien ejemplares y editada por “Francisco A. Colombo”, que también publicaría el otro libro ilustrado para Molinari, y cuyos protagonistas gráficos serían precisamente los marineros⁴. Cuatro son los dibujos de García Lorca: un “rostro de marinero” en portada, *Cabeza de marinero* cuyo original provenía de Montevideo de Irma Ester Nobile, otro en la portadilla, *Cabeza desdoblada de marinero*, en la que las flotantes cintas que salen de la gorra del marino llevan dos palabras escritas, “amor” y “love”; un “marinero de medio cuerpo emergiendo de lo que podría ser un libro” o ¿una tumba?, *Amor Novo* (colección de Mario Hernández), a cuyo dorso se escribe una referencia bibliográfica ajena al dibujo con letra de Ricardo Molinari; el último es una misteriosa cabeza de marinero o *Busto de marinero con flechas* en cuya boca se insertan a modo de ramajes con raíces, líneas que representan el entramado venoso de un cuerpo humano, más bien parece la sección de un corte cerebral; elemento utilizado también en los dibujos neoyorquinos.

La estrechísima amistad que surgió entre ambos poetas en el país del cono sur americano quedó concretado en estos leves trazos convertidos en inquietantes dibujos⁵; cuatro marineros, asunto común en Lorca y en Salvador Novo, donde la temática del marinero que evoca las palabras “love” y “amor” expresan afinidades poéticas de contenido homoerótico, que ya habían sido ensalzadas por Novo cuando evocaba la “Oda a Walt Whitman”: “...Yo llevaba fresco recuerdo de su ‘Oda a Walt Whitman’, viril, valiente, preciosa, que en ilimitada edición acababan de imprimir en México los muchachos de ‘Alcancía’ que Federico no había visto. Hablaba, cantaba, me refería a su estancia en La Habana, cuando estuvo más cerca de México y nadie lo invitó a llegar...”⁶. Se refiere el mexicano a su encuentro después de la representación en el Teatro Avenida de *La zapatera prodigiosa* por la compañía de

4 SCHNEIDER L M, “García Lorca en amistad mexicana”, en SORIA OLMEDO, A., SÁNCHEZ MONTES, M^a J, VARO ZAFRA, J, *Federico García Lorca, Clásico / Moderno* (1898-1998), Granada, Diputación provincial de Granada, 2.000, (pp. 706-708). SCHNEIDER, LM, *García Lorca y México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

5 GARCÍA GUTIÉRREZ R, “Los dibujos de Lorca para *Seamen Rhymes* de Salvador Novo: una simbología compartida”, *Decires I*, 1, UNAM, 1998, (pp. 80-91).

6 NOVO S, *Toda la prosa*, México, Empresas Editoriales, 1964, pp. 293-311.

Lola Membrives junto a Ricardo Molinari, otro de los artífices del conjunto plástico que Lorca creó en Buenos Aires⁷. Novo debió en el autor de esta “Oda”, o sea en Lorca, un miembro más de su estirpe de elegidos poetas puros y homosexuales, otro integrante de la tradición iniciada por Wilde; es por eso que la obra poética *Nuevo Amor* (1933) del Novo es un libro completamente de “militancia” homosexual, donde subyace el sexo, el amor y desamor entre hombres, pero sublimado, embellecido, dignificado por el dolor y la pureza del sentimiento, desprovisto de la suciedad con que la opinión pública mexicana identificó en sus groseros ataques contra Novo al amor homosexual, sufriendo al igual que Lorca la marginación, consecuencia de la disidencia sexual⁸.

Los marineros dibujados para *Seamen Rhymes* responden en conjunto a la estética melancólica y de alejamiento que subyace en gran parte del corpus plástico lorquiano, difieren bastante de los realizados para Molinari. El de la portada, [fig. 1] cuya ovalada cabeza ejecutada con firmeza, muestra “ese hijo del mar”, con mirada triste y una expresión hondamente existencial, realizado con la suavidad y sinuosidad de la línea que va enmarcando todo el dibujo, dejando casi sin definir la gorra que lo identifica; aparecen las extrañas y sinuosas manos expresionistas, sobre todo, en el rostro que abre sus ojos tristes, casi agónicos, mientras una lluvia de lágrimas se derrama sobre la cabeza. La otra viñeta de portada es presentada con el rostro desdoblado, con los ojos vacíos y las cintas que llaman al “Amor” (“Love”); el *Busto de marinero con flechas* [fig. 2] es trazado por una línea gruesa y oscura de tinta que le imprime cierto carácter introspectivo, sus ojos también los representa cegados aunque con dos enormes manchas negras que le infiere cierta siniestralidad; nuevamente brotan las sinuosas flechas, que indican la dirección hacia tres puntos negros; sorprende que la boca del marinero esté atravesada por el bosquejo de otra boca, pero sin el rostro desdoblado correspondiente, sugiriendo un sutil erotismo a modo de ósculo solitario, un matiz más del ensimismamiento que envuelve a estos dibujos, donde la soledad convertida en sinónimo de castración homoerótica, se manifiesta en una sexualidad inventada y onanista, con un leve toque macabro que aflora en este marinero cuya representación de las escatológicas y nerviosas ramificaciones saliendo de la boca, lo hacen deudor del surrealismo. Quizá el que mejor ejemplifique todo este complejo e intrínseco mundo sea el que se refiere directamente a su amigo Salvador, *Amor Novo*, [fig. 3]cuya figura

7 PLAZA CHILLÓN JL, “El sufrimiento de la memoria: el exilio mexicano de Federico García Lorca”, en *Actas del II Congreso sobre el republicanismo en la historia de España. Historia y biografía*, Priego de Córdoba, Patronato Niceto Alcalá Zamora y Torres / Diputación de Córdoba, 2002, (pp. 539-550).

8 GARCÍA GUTIÉRREZ R, “Federico García Lorca y Salvador Novo: encuentro en Buenos Aires”, *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada*, 3, 1999, (pp. 123-144).

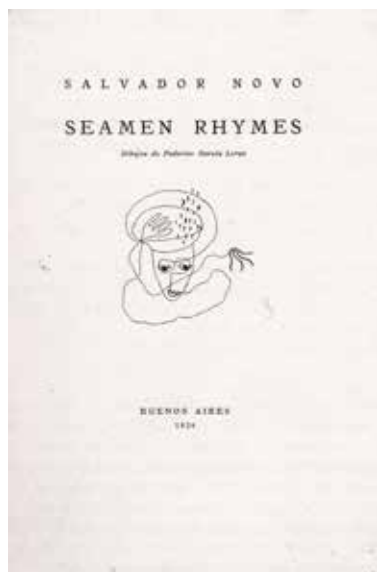


FIGURA 1
Federico García Lorca,
[*Cabeza de marinero*, Buenos Aires,
1933]. Viñeta de cubierta.
Salvador NOVO, *Seamen Rhymes*.
Buenos Aires, Francisco A. Colombo,
1934



FIGURA 2
Federico García Lorca,
[*Busto de marinero con flechas*,
Buenos Aires, 1933]. Encarte. Salvador
NOVO, *Seamen Rhymes*. Buenos Aires,
Francisco A. Colombo, 1934



FIGURA 3
Federico García Lorca, *Amor Novo*
[Buenos Aires, 1933]. Encarte.
Salvador NOVO, *Seamen Rhymes*.
Buenos Aires, Francisco A. Colombo,
1934

dibujada de medio cuerpo emerge de un “libro-tumba” sobre cuya portada se leen las palabras: “Amor”, “Novo”. El marinero con la cabeza hacia abajo y los ojos entornados coloca sus fuertes manos sobre la “tumba”, mientras la inequívoca luna (testigo de la novedad de tal amor) aparece con un ojo vigilándolo desde el lado derecho del espectador; contribuye así a su significación onírica y de ensoñación que envuelve dicho boceto. Resulta llamativo el título del mismo o más bien las palabras grabadas que aluden a Salvador, a un amor nuevo, o amor nuevo a Salvador, confiriéndole cierta sensualidad homoerótica. La luna, siempre testigo de los trances importantes de la vida y la muerte del hombre (Federico), vuelve a testimoniarse, y a la que podríamos relacionar con el citado amor y desde luego con la muerte, que constituye la esencia misma del drama lorquiano. El propio Salvador Novo escribió sobre el origen de los dibujos que Lorca realizaría para su libro *Seamen Rhymes*, cuando lo conoció en Buenos Aires con motivo del estreno de *La zapatera prodigiosa*: “...Federico irrumpió en el cuarto de mi hotel. Traía consigo cuatro dibujos que acababa de trazar para mi poema y que (muchas veces reproducidos desde entonces: uno de ellos en las obras completas de ‘Aguilar’ como ‘amor novo’) ilustraron la limitada y fina edición de cien ejemplares en diversos papeles que Molinari se encargó de imprimir a don Francisco Colombo. Luego habló, habló: yendo de aquí para allá, seguro de poder alejar a los duendes de mi enfermedad mediante los conjuros gitanos que se divertía en recitar. Sólo que uno de los exorcismos más eficaces consistía en arrojar agua por la ventana, como lo hizo. El administrador del hotel no tardó en subir a reprochar que desde mi ventana se hubiese humedecido a un transeúnte”⁹. La perfecta integración de los dibujos al poema de Novo son el mejor testimonio del tipo de relación que se estableció entre el granadino y el mexicano el poco tiempo que estuvieron juntos; una relación que trascendió la mera cortesía y la simple colaboración de circunstancia¹⁰. No es el momento ahora para comentar los poemas de *Seamen Rhymes*, pero podemos subrayar la concordancia entre la poesía de Novo y los dibujos de Lorca, la complicitad de la palabra con la imagen, el común fondo simbólico y parecido abismo o la angustia que los envuelve. En el caso del poema, los dos hombres de mar que prestan a Novo su voz son respectivamente el poeta-viajero Ulises (primera parte de poema escrito en español) y el marinero-hombre que ha tenido que renunciar a la familia y al amor estable para llevar a cabo una vida sexual y sentimental mar-

9 NOVO S, “Prólogo a Federico García Lorca (al teatro de Federico García Lorca)”, México, Porrúa, 1973, (pp. XVII-XVIII).

10 VALENDER J, “Cartas de Salvador Novo a Federico García Lorca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 548, 1996, (pp. 7-20).

ginal, que simboliza la homosexualidad (segunda parte escrita en inglés)¹¹. Esa es la misma fusión en el marinero y el poeta, es decir, la vida y el arte, o sea, la vida del marginado en el amor y el arte del poeta evadido, presente en tantos dibujos lorquianos de los años veinte, donde empieza a apuntar el mundo iconográfico del marinero en dibujos como *El joven y su alma* (poema de Baudelaire (1926), reiterándose en su obra poética y dibujística hasta su muerte.

Como en el universo del *clown*, el marinero adquiere diferentes connotaciones que hacen que la propia iconografía se vaya fraguando de manera compleja y, a veces incluso, dispar; la desolación evocadora que sin embargo impregna la mayoría de estos dibujos no le hacen abandonar nunca el sentido melancólico y de aletargada tristeza que envuelven a sus efebos, y que son las mismas derivaciones poéticas que proyecta sobre los dibujos argentinos, un mundo donde la soledad y la lejanía que envuelve a estos personajes, los acercan a un callejón sin salida, con el único futuro incierto del camino errabundo que evoca siempre el mar. Lorca se adelanta unos años antes, en una carta con un dibujo dirigida al poeta cubano José María Chacón y Calvo de mediados de la década de 1920, y a cuyo dibujo, *Marinero con pipa* (1924-1925), le acompaña un texto que le imprime sentencia: “Este triste marinero fuma su pipa y recuerda. / Si se descuida un momento, sus ojos se irán para siempre al fondo del agua. ¡Qué lento mar sin velas y recuerdos estará a estas mismas horas moviéndose! ¡Qué mar cubierto de obscuras rosas y peces muertos! ¡Y qué real y verdadero! / ¡A la hora hora de oro! ¡Viva la hora!... todos estamos como el marinerito. De los puentes nos llega el rumor de los acordeones y el turbio ruido enjabonado de los muelles, de las montañas nos llega el plato de silencio que comen los pastores, pero nosotros no oímos más que nuestras lejanías. ¡Y que lejanías sin fondo y sin puertas y sin montañas!... Tenía que dirigirme a ti de esta manera. Tu marinero entenderá mi marinero...”¹².

Estas reveladoras palabras contienen la esencia de una poética que siempre acompañaría al poeta. La soledad del marinero, solo o acompañado de otros, con la novia o amante, profundiza en el sentido de la doble máscara lorquiana, aquella que vendía a su gente alegre y la que llevaba en su interior de profunda amargura y confusión, manifestada en los dibujos argentinos, no sólo los que ilustran libros, sino aquellos que realizaría de forma autónoma para regalar a algún amigo; como el *Marinero del amor* (1934), cuyo protagonista es mostrado con la clásica gorra y la inscripción “amor”, que como en *Amor Novo* oculta sus ojos y no los entorna, sino que los vacía de iris, de luz, de vida: cegándolos de amor; aunque ahora no haya

11 La traducción del inglés fue realizada por TURÓN, CL, en *La vida literaria*, revista bimestral, 1979, (pp. 9-10). La traducción completa al español se ha trasladado como *Rimas del lobo de mar*; en BARRERA R, *Salvador Novo. Navaja de la inteligencia*, México, Plaza y Valdés, 1990, pp. 192-195.

12 GARCÍA LORCA F, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1989, T. III, p. 925.



FIGURA 4

Federico García Lorca, [*Joven y marinero*] Buenos Aires, 1934. Encarte en *Fábula*, 6 (Buenos Aires, julio-agosto, 1937), La Plata, Argentina, entre las páginas 100-101, de donde se reproduce. 240 x 175 mm.

astro nocturno que lo ilumine, y sea sustituido por un corazón tatuado en el pecho, culminado con una cruz de doble travesaño (de Lorena) mientras una línea sinuosa recorre el interior del marinero intentando transformarse en otra figura pero sin conseguirlo del todo. Dicha intención es perceptible en *Joven y marinero* (1934), [fig. 4] los personajes representados parecen de distinto sexo: hombre y mujer unidos por la boca, pero no estamos completamente seguros. El dibujo se reduce a sus rasgos esenciales, dos caras, dos bocas unidas (el beso y la palabras son básicas manifestaciones externas de la unión de los amantes) y los cuatro ojos: los de ella (o él) de penetrante y pétrea mirada, realzados con un insólito sombrero de alas anchas que le imprime un trazo seductor; y los abiertos y jóvenes ojos del marinero, mostrando una leve sorpresa cuya asociación castradora al elemento ¿femenino? no sería muy disparatado asociar; además el marinero aparece ataviado con la tónica gorra y la inscripción “amor”, como si el poeta quisiera certificar con estas cuatro letras el amor homosexual que siempre sintió.

Tanto este dibujo, como el *Marinero del amor* o el *Marinero y columna* (1934-36), probablemente también de la serie bonaerense aunque regalados al pintor José Caballero, responden a un sentido trágico de la experiencia vivida, y muestran un doble plano de realidad interna y externa, envueltos con ese espíritu surrealista de

tragedia ocupado por el pensamiento poético de la experiencia de la muerte y del mismo misterio de la vida. Son marineros dispuestos a surcar todos los mares del mundo buscando un ideal mundo irreal, tal vez, el mismo mundo que buscó Federico atravesando el ancho océano para llegar a Nueva York, Cuba o Argentina, y que quizá encontró en aquella célebre fiesta celebrada en Buenos Aires en la casa del matrimonio Oliverio Gironde y Norah Lange donde el poeta se disfrazó de marinero junto a un gran número de amigos, simulando su vertiente más lúdica y dionisiaca¹³. Las fotografías conservadas del evento desprenden el misterioso y trágico sentido evocador que contienen la mayoría de los dibujos que realizó en torno al Río de la Plata. Imágenes de embriagados marineros y jóvenes moribundos como los representados en *El marinero borracho* (1934), [fig. 5] en el que aparecen dos marineros, uno sobrio y con los ojos abiertos vigilando de reojo a su “compañero-amante” que identificamos como ebrio, y el otro, aunque sus ojos cerrados lo envuelven en una actitud somnolienta, está apoyado sobre una mesa con vaso y botella de la cual se trasparenta la palabra “Amor”, convertida en “Roma” y “Rom” (curiosa transformación alcohólica del sentimiento); todo lo preside una luna negra que se repite en el mismo dibujo debajo de la axila del marinero sentado, doble alusión al amor y a la muerte, sexo interrumpido o no iniciado cuya metáfora castradora homoerótica más clara es la propia embriaguez, que hace a los hombres osados pero impotentes. El mismo sentido tabernario y marginal es plasmado en otros dos dibujos realizados también en Montevideo y Buenos Aires: *Marinero de María Luisa* y *Marinero del Moreno*, ambos de 1934 y asociados al intrínseco submundo de lo portuario como metáfora de la incertidumbre y de la soledad acompañada sólo de alcohol; en los dos dibujos vuelve a representarse la luna, si bien en el de “María Luisa” aparece menguante y de color negro contrastando con el vacío de los ojos, mientras que el del “Moreno”, sus ojos abiertos miran seductores al espectador mientras la luna, también menguante, duerme en su halo. En ninguno de los dos falta la palabra “vinos”, y la botella y el vaso se representan en las fachadas de las tabernas del fondo, como elementos unívocos que contemplan el ambiente poético expresado por el artista.

Algo nos hace sospechar que el *Marinero del Moreno* [fig. 6] se trata realmente de un “autorretrato” del propio Federico, algo habitual por otra parte en muchos de sus dibujos masculinos. Este marinero presenta una compleja mezcla de feminidad y virilidad contrastada en los nimios rasgos faciales y la abundancia vellosidad de pecho axilas que redundan en la masculinidad. En la gorra del marinero leemos

13 GARCÍA J.J ORTEGA J, “Si algo ocurre a mi sombrero: Federico García Lorca en Buenos Aires (1933-34)”, en: SORIA OLMEDO, A, SÁNCHEZ MONTES, M^a J, VARO ZAFRA, J, *Federico García Lorca*, op cit., (pp. 670-675). ROFFÉ R, *El otro amor de Federico. Lorca en Buenos Aires*, Buenos Aires, Plaza y Janés, 2009, pp. 411-421.



FIGURA 5

Federico García Lorca, *El marinero borracho*, Montevideo, 1934.
Tinta en álbum de firmas. 170 x 235 mm. Col.: María Teresa Díez-Canedo, México DF



FIGURA 6

Federico García Lorca, [*Marinero del "Moreno"*, 1934].
¿Tinta china sobre papel?
Medidas y paradero desconocidos

la palabra “MORE NO”, si bien es evidente que en el trazado de las mismas se observa una separación evidente de la última sílaba “NO”. Como mantiene Eutimio Martín, leeríamos realmente “More no”, que en latín se traduciría como “según la norma o costumbre...no”. Si seguimos leyendo la prolongación del mensaje en la etiqueta de la botella aparece “AMO”. Dando sentido a la integridad del texto: “Según la norma, no amo”¹⁴. En la luna que aparece al lado del marinero se aloja un rostro que podría corresponder con una identidad precisa, tal vez, el amor que ahora le pertenece: ¿Rafael Rodríguez Rapún? Las gotas desprendidas de la luna en el margen inferior izquierdo nos evocan el verso “la miel helada que la luna vierte”, en un *Soneto del amor oscuro*¹⁵, cuyo motivo de inspiración parece ser precisamente Rodríguez Rapún. La “diferencia” que Lorca proclama con el dibujo se corrobora por la situación del marino, que parece estar enterrado, como “si de un muerto en vida” se tratara, porque para el poeta “los muertos y los amantes descarriados vienen a ser lo mismo”¹⁶. Tanto el marino (Lorca) como su amante (Rodríguez Rapún) refieren su situación de muertos sociales.

Es revelador que alguna de estas figuras descritas puedan sugerir una intencionada ingenuidad, pero no cabe duda que los marineros realizados en Buenos Aires y Montevideo hacen prever estéticamente los más complejos, como los creados para los libros de Molinari y Neruda, repletos de referencias surrealistas y expresionistas; ilustraciones vinculadas a las realizadas en Nueva York, una empresa de mayor envergadura y complejidad, dando entrada en estas composiciones lineales al surrealismo, con el que también impregnará su poesía y teatro¹⁷. Uno de los marineros lorquianos más célebres por lo mucho que se ha reproducido, es el realizado para la ilustración del libro de Neruda, “Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio. Interrogatorio en las varias estrofas”: *Marinero para ‘Material Nupcial’* (1934), cuya iconografía se aleja del estereotipo tabernario, e introducirse en una imagen más compleja e introspectiva, capaz de mostrar toda su desnudez plasmada en la verdad de la vida y de la muerte. Es una figura, que junto a los otros dibujos que forman parte del libro, contiene todos los elementos trágicos que destilan los dibujos surrealistas y donde sería difícil bifurcar si el camino que nos muestra el marinero es el de la soledad en el abandono del amor o más bien nos señala su propia muerte, silenciada y silenciosa, que se manifiesta en los ominosos ojos vacíos atravesados por una flor marchita cuyo largo tallo nos indica el epitafio escrito por el poeta en la esquina del mismo y cuyas palabras dentro de su pensamiento poético

14 MARTÍN, E, *El 5º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 2013, pp. 595-597.

15 Se trata del “Soneto a la carta”, en GARCÍA LORCA, F, *Obras...op. cit.*, T. I., p. 942.

16 Carta a Antonio Gallego y Burín (1920), en *Ibid.*, T. III., p. 701.

17 PRIETO, G, *Lorca en color*, Madrid, Editora Nacional, 1969, p. 136.

son la muerte y la existencia. Amor y muerte confluyen en este poema gráfico que Lorca suscribe con estas breves palabras: “Solo el misterio nos hace vivir. Solo el misterio”, adornadas por las tristes lágrimas del personaje¹⁸. Dentro de este contexto destaca *Marinero y columna*, aunque de mayor complejidad en la composición, es similar conceptualmente; en este sentido también habría que añadir la *Cabeza de marinero con motivos vegetales o Cabeza de marinero y firma con nube y luna*, ambos de 1934, el primero aparece en la portadilla del “Romance de la luna, luna” correspondiente al ejemplar del “Romancero gitano” dedicado a Rafael Rodríguez Rapún, y el segundo, lo dibuja también en la portadilla de “Canciones” de la segunda edición de 1929, con una dedicatoria que dice: “Para Rafael R. Rapún / Con un abrazo de su viejísimo amigo / Federico”. Rafael Rodríguez Rapún había sido secretario de “La Barraca” (muerto en el frente en 1937 durante la guerra civil), y cuya probable relación amorosa con el granadino, evidenciaría el sentido metafórico de estos dibujos, que junto al de *Material Nupcial*, esconden como una máscara el auténtico rostro de la verdad: la certidumbre del amor pero también de la muerte.

Este sentimiento de angustia y soledad, de amor y de muerte, se acentúa todavía más en otro pequeño dibujo que hace coincidir también con la ilustración de un Romancero gitano, aunque realizado cuatro años antes en La Habana y dedicado a Rafael Suárez Solís, cuyo ejemplar se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes de dicha ciudad; en la portadilla del poema *Muerto de amor* (1930), [fig. 7] Federico dibuja la triste y cadavérica cabeza de un marinero muerto, cuyos aletargados ojos cerrados, la abundante sangre que mana bajo el gorro y la asfixiante doble gorguera al estilo *clownista*, hacen del dibujo uno de los más fúnebres realizados por el poeta. No sería osado, por tanto, asociar este dibujo a esa larga tradición iconográfica de cristos agonizantes o muertos sujetados por ángeles que pueblan la pintura renacentista y barroca, sustituidos aquí por un extraño e inquietante rostro de rasgos casi zoomorfos, cuya fija y absorta mirada recuerda aquellas prerrománticas imágenes que pintaban artistas como Füssli o Goya, donde abominables monstruos inventados velaban por el sueño o la agonía de mujeres y hombres abandonados en la pesadilla de una noche oscura. Quizás en vez de muerto el marinero dibujado por Lorca, pudiera estar dormido (qué es dormir, sino morir un momento); precisamente Füssli decía que una de las regiones más inexploradas del arte eran los sueños y lo que se podría denominar como la personificación del sentimiento. Si observamos *La pesadilla* (Goethe Museum, Frankfurt del Main) del pintor suizo y la comparamos a este dibujo de Lorca, percibimos paralelismos iconográficos y psicoanalíticos, ya que ambas desprenden un sueño de angustia, que incluye el soñador y su sueño a través de una doble visión, al igual que haría Goya en *El sueño de la*

18 GARCÍA DE CARPI, L, *La pintura surrealista surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1986, p. 174.

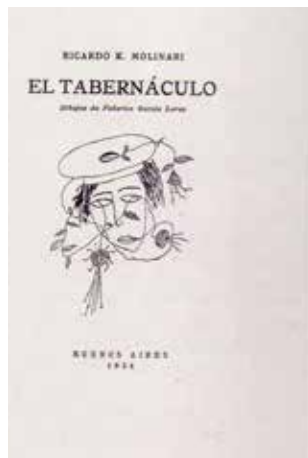
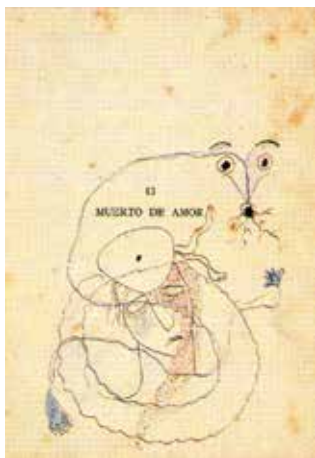


FIGURA 7

Federico García Lorca, *Muerto de amor* [1930].
Tinta y lápices de color en portadilla de “Muerto de amor”.

Col.: *Primer romancero gitano*.

1ª edición. Ejemplar dedicado a Emilia Llanos. Granada, 1928.

Col.: Antonio Gallego Morell, Granada

Fig. 8.

Federico García Lorca, [*Cabeza de marinero muerto*. Buenos Aires, 1934].

Viñeta de cubierta y portada. Ricardo E. MOLINARI, *El tabernáculo*. Buenos Aires,
Francisco A. Colombo, 1934. 240 x 160 mm.

razón produce *monstruos*. Es además un sueño del artista, donde aparece una persona dormida y el espanto que la asedia, espectáculo portador de amenaza y de placer para el artista y para el que ose entrar en el cuadro o en el dibujo. El dibujo de Lorca y el cuadro de Füssli podrían leerse como una materialización de la angustia masoquista del durmiente o muerto. No resulta difícil, siguiendo las sugerencias de Freud, atribuir como contenido a este sueño la realización angustiada de un deseo que podría ser incestuoso: el íncubo o la pesadilla se muestra más horrenda, cuanto que corresponde a un deseo más enérgicamente reprimido. Parece como si lo reprimido sirviese de una sensación somática (o de pensamiento) penosa, para otorgarse el derecho a manifestarse¹⁹. La imagen recurrente del sueño revelador puede tener un significado positivo, o por el contrario inquietante, si contiene imágenes pavorosas o deformes que producen angustia que lo convierten en pesadilla. El estado de abandono del individuo durante el sueño, considerado como una pérdida de control,

¹⁹ STAROBINSKI J, *La posesión demoníaca. Tres estudios*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 93-115. Del mismo autor véase 1789, *Los emblemas de la razón*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 69-85 y 101-111.

una merma de la atención y la vigilancia, puede volverse peligroso y en algunos casos, especialmente en el ámbito iconográfico, lleva consigo alusiones al mal, que aprovecha la situación y se representa con insidias. En las situaciones de pesadilla, de sueño inquietante, se advierte una presencia maligna explicitada por figuras monstruosas o irreconocibles. María Zambrano parece referirse al dibujo *Muerto de amor* con las siguientes palabras: "...no es loco de amor; es el amor, tal cual es, que cambia muy poco, que se manifiesta así universalmente, en los más diversos lugares: obstinado y apresado en crear su fijeza y crear estirpes y en crear, diría yo, una criatura final que lo resuma todo, una criatura final que fuese el hombre, la mujer o el andrógino; una criatura de sueño, que quizá sea el sueño del creador, que todavía no haya surgido y del cual todos los que padecen aborrecimiento o alteraciones sean la caricatura o la aproximación..."²⁰; aunque la alusión al citado poema del *Romancero* lo acerca más al óbito como sinónimo metafórico de sueño eterno. Evocamos estos versos y completamos así nuestro análisis:

“...La noche llama temblando
al cristal de los balcones,
perseguida por los mil
perros que no la conocen,
y un olor de vino y ámbar
viene de los corredores.

[...]

....Siete gritos, siete sangres
siete adormideras dobles
quebraron opacas lunas
en los oscuros salones.
Lleno de manos cortadas
y coronitas de flores,
el mar de los juramentos
resonaba, no sé donde...”²¹.

Lorca incluyó para el libro de Ricardo E. Molinari, *El Tabernáculo*, en la cubierta y portada del mismo un dibujo de una viñeta que representa a una *Cabeza de marinero muerto* (1934), [fig. 8] que pasaría a formar parte del grueso de cabezas de marineros atravesados por vegetales y flores marchitas por los ojos vacíos de la figura, si bien el tupido y negro cabello lo acercan a la imagen que mostraba el *Marinero del amor*, pareciendo el mismo retrato, en el que el dibujante contrapone líneas de trazo grueso con otras más indecisas y temblorosas que da enjundia y vigor al marinero representado, aunque esté muerto; consiguiendo con este fácil

20 ZAMBRANO M, “Lo sacro en Federico García Lorca”, en HERNÁNDEZ M, *Federico García Lorca. Dibujos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, (p. 18).

21 GARCÍA LORCA F, *Obras...*op. cit., T. I., pp. 421-422.

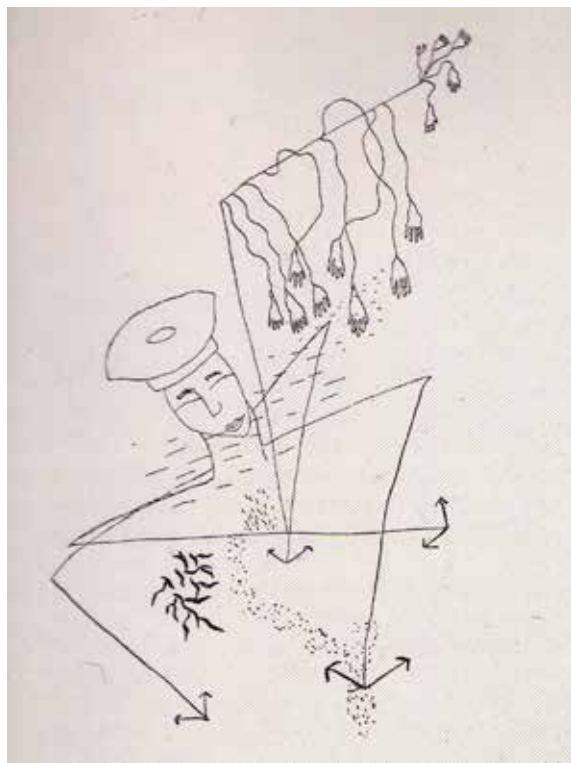


FIGURA 9

Federico García Lorca, [*Marinero ahogado*. Buenos Aires, 1934]. Impreso en p. 25.
Ricardo E. MOLINARI, *El tabernáculo*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1934. 240 x 160 mm.

procedimiento una evidente eficacia expresiva. Dos dibujos más con el tema del marinero completan la serie de “El Tabernáculo”: *Marinero ahogado* y *Rua das Gaveas* (1934), repletos ambos de elementos surrealistas. En el primero [fig. 9] muestra el busto de un marinero cuyos brazos y cuello son sustituidos por cuatro flechas, mientras que gotas de sangre, ramificaciones nerviosas y líneas horizontales que evocan el mar, cubren la figura completamente cegada por la cerrazón dormida de sus ojos, mientras que una delgada línea que le surge del pecho se dobla sujetando un elevado número de flácidas manos. En el segundo, [fig. 10] que toma el nombre de una calle de la ciudad portuguesa de Lisboa, referida a una historia amorosa aludida por el autor argentino, se presentan diferentes motivos en un escenario que resulta bastante familiar: una casa, donde sobre una ventana, se asoma una joven, que como en el dibujo de 1926, *Aleluya. El marinero y su novia*, evoca la ausencia del marinero cuya trágica lejanía y olvido amoroso es mostra-



FIGURA 10

Federico García Lorca, *Rua das Gaveas* [Buenos Aires, 1934]. Impreso en p. 41.
Ricardo E. MOLINARI, *El tabernáculo*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1934. 240 x 160 mm.

do doblemente por la gigantesca cabeza de un marinero de ojos vacíos, y otro todavía más terrible que se ubica en el mismo porche de la casa de cuya cabeza surgen dos grandes terminaciones nerviosas que sangran abundantemente, como la imagen central y explicativa del mismo dibujo. Una gran mano cortada de donde brota también sangre; imagen trágica, compleja y surrealista que en una traición del subconsciente alude al complejo de castración lorquiana, que al igual que la sobredeterminación del cuello en torno a las fantasías de asfixia (gorgueras-cuellos) y su reiterada obsesión por dichos elementos garantizan la coherencia para su interpretación, de cómo en el panorama del deseo y en sus múltiples equivalencias simbólicas encalla la experiencia real del sexo, también imaginada como boca que devora, o del pene, que puede ser cabeza, ojos, manos...; de ahí la gran imaginaria de degollados / castrados que pueblan su obra. Estos son los extraños arabescos (líneas serpentinadas, multiplicación de manos flácidas, grandes lágrimas convertidas

en sangre, ramificaciones venosas, raíces cerebrales onduladas, etc.) con que la dinámica del inconsciente ha venido a complicar las vicisitudes anatómicas que muestra la plástica “humanísima” lorquiana²².

Al igual que el *clown*, el marinero de Lorca esconde el doble rostro de su personalidad a través de una máscara manifestada a veces como la dulce faz de un eféboico joven que se hunde en el ensimismamiento de su pensamiento, otras más como el maniquí muerto de vaciados ojos, aunque ambos simbolicen el amor homosexual reprimido, que sin embargo también se muestra otras veces alegre con delicada apariencia, como el sencillo dibujo que existe en el ejemplar del *Romancero gitano* dedicado al pintor canario Néstor y donde representa en tres viñetas un *Marinero* (inscrita la palabra “Amor”), una *careta* con el subtítulo (de “Alegría”) y un *Libro de música* con una nota dibujada y la inscripción “Vitae”²³. Este ingenuo e infantil dibujo realizado en 1928, contiene toda la esencia de la poética y plástica lorquiana; sus inscripciones de “Amor, Alegría y Vitae” lo hacen contrastar con el “Romance del emplazado” que está situado en frente y dedicado al que todavía era su amante, el escultor Emilio Aladrén²⁴. Comienza con estos versos con los que concluimos:

“¡Mi soledad sin descanso!
Ojos chicos de mi cuerpo
y grandes de mi caballo,
no se cierran por la noche
ni miran al otro lado
donde se aleja tranquilo
su sueño de trece barcos...”²⁵.

22 Véase, MAYER H., *Volver a Freud*, Buenos Aires, Paidós, 1989.

23 ALMEIDA CABRERA P, *Néstor: vida y arte*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1985.

24 Emilio Aladrén abandonó a Federico García Lorca por una mujer llamada Elena, que será citada posteriormente por el poeta en pasajes cruciales del drama *El público* y el guión cinematográfico *Viaje a la luna*, como personaje culpable de la ruptura amorosa. GIBSON I, *Lorca-Dalí. El amor el amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza y Janés, 2.000, pp. 273.

25 GARCÍA LORCA F, *Obras...*, op. cit., T. I, p. 423.

MEMORIA DEL GRECO EN LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Valladolid.

Resumen:

En 1934 y como fruto de una singular iniciativa impulsada por uno de sus catedráticos, Cayetano de Mergelina, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid decidió rendir un homenaje al Greco en la que se creía que era su localidad natal, Fódele (Creta), mediante la colocación de un monumento, que se conserva en la actualidad. Para ello encargó a Mariano Benlliure un relieve con el retrato del pintor. Una copia de éste se colocó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Alma Mater vallisoletana en 1941. En esta comunicación se analizan las circunstancias académicas, historiográficas, ideológicas y materiales que rodearon tal vinculación de la institución vallisoletana con el pintor, con aportación de nuevos datos y perspectivas.

Palabras clave: *Universidad de Valladolid. Viaje a Grecia. Monumento al Greco. Fódele (Creta). Cayetano de Mergelina.*

Abstract:

In 1934 the Faculty of History belonging to the University of Valladolid decided to travel to Greece and to honour The Greco placing a memorial at his supposed birthplace, the village of Fodele, in Crete. The proposal was made by Cayetano de Mergelina, Professor of Archeology. The famous sculptor Mariano Benlliure was commissioned to carve a little portrait whose sitter was the autoportrait of the painter. In 1941 a copy of this one is placed in a memorial stone in the Faculty of History of Valladolid. The aim of this paper is to analyze the academic, historiographic and ideological reasons of this relationship between the significance of this painter and the way to conceive the learning by Mergelina. New records and points of view are provided on this subject.

Keywords: *University of Valladolid. Journey to Greece. El Greco. Fódele (Crete). Memorial. Cayetano de Mergelina.*

1. El artífice del homenaje de la Universidad vallisoletana al Greco: Cayetano de Mergelina

En febrero de 1926 Cayetano de Mergelina Luna (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1890 - Yecla, Murcia, 1962)¹ se incorporaba a la Cátedra de Arqueología en la Facultad de Filosofía y Letras de Valladolid, en la que se había creado la Sección de Ciencias Históricas pocos años atrás². A partir de entonces y gracias a su iniciativa, experimentaron un impulso decisivo los estudios y la realización de diversas actividades relativas a la disciplina de la que era titular, así como a la Historia del Arte, que asimiló a su docencia³.

La formación de Mergelina en Madrid, primero en la Universidad Central (1911-1915), donde cursó Derecho y Filosofía y Letras, y posteriormente en el Centro de Estudios Históricos, bajo el magisterio de Gómez-Moreno, le había puesto en contacto con lo más avanzado de la Arqueología española del momento y le había proporcionado una mentalidad abierta, atenta a novedades y a lo que sucedía más allá del marco local al que ahora llegaba. A su vez, sus inicios como arqueólogo desde 1915 le habían imbuido de un gusto por el viaje, de una capacidad de organización y de una valoración de la experimentalidad como acceso al conocimiento que quiso aplicar con entusiasmo en su magisterio universitario. Su temperamento dinámico y emprendedor, junto a su amabilidad y su intensa dedicación a la vida académica, fueron méritos que, entre otros de índole política, valoraría más tarde su amigo José Ibáñez Martín, Ministro de Educación del Segundo Gobierno de Franco,

1 De los numerosos artículos sobre su figura destacamos, por los datos aportados, el de SERRAHIMA, J., “El Profesor Mergelina, Maestro y Rector”, en *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, Universidad de Murcia, 1961-1962, pp. 7-12; por su vinculación personal, los testimonios DE ALARCOS GARCÍA, E., “Evocación de D. Cayetano de Mergelina, fundador de este Seminario”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (en adelante BSAA), t. XXVIII, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1962, pp. I-XI y TOVAR, A., “Necrologías. El Prof. C. de Mergelina”, *Zephyrus. Revista de Prehistoria y Arqueología*, nº 13, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1962, pp. 111-112. Más recientemente, ORTÍN MARCO, C. de, “Cayetano de Mergelina. Datos biográficos”, en *Actas de las I Jornadas de Historia de Yecla. Homenaje a D. Cayetano de Mergelina*, Yecla, Casa Municipal de Cultura, 1986, pp. 11-17. Una visión muy completa de su perfil como arqueólogo en MEDEROS MARTÍN, A., “Cayetano de Mergelina, Catedrático de Arqueología y Director del Museo Arqueológico Nacional”, *BSAA arqueología*, t. LXXVI, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 179-212.

2 Aprobada oficialmente en 1917, entró en funcionamiento en 1920. Para los años tratados aquí, ARRIBAS ARRANZ, F., *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 73-93.

3 Al menos desde 1932, Actas de Junta de Facultad (7 de junio de 1932), Archivo de la Universidad de Valladolid (en adelante, AUVa), libro 2400, f. 71. Oficialmente desde 1935, MEDEROS MARTÍN, A., “Cayetano...”, p. 184.

cuando le nombró *Rector de la Alma Mater* vallisoletana, puesto que ocupó durante casi doce años (1939-1951).

Pero más que ese perfil de Catedrático afecto al poder, nos interesa aquí la actividad que desarrolló Mergelina durante el primer lustro de los años 30 del siglo pasado. Con un sentido fundacional y partícipe de un espíritu que en aquel momento animaba también a otros profesores en la Universidad de Valladolid⁴, Mergelina puso en marcha una serie de medidas destinadas a renovar la enseñanza, que derivaban del modelo educativo practicado en la Institución Libre de Enseñanza⁵ y de lo que él había conocido en el Centro de Estudios Históricos. De este modo, con objeto de facilitar el acceso al conocimiento a sus alumnos vallisoletanos, se procuró materiales pedagógicos novedosos para la época (copias de monedas antiguas, maquetas de Arte y de Arqueología, reunión de fondos fotográficos para enseñanza e investigación de diverso formato, etc.), creó un laboratorio fotográfico universitario, constituyó un Seminario de Arte y Arqueología donde los alumnos completaban lo aprendido en el aula y en el estudio con una formación de diálogo con el profesor⁶, y organizó excavaciones y numerosas excursiones de estudio. Fruto de éstas y de diversas aproximaciones monográficas a ciertas obras fueron diversos “Cuadernos de trabajos”, redactados por los propios estudiantes y jóvenes titulados. Algunos de estos estudios se publicaron, junto a artículos de autores más experimentados y a la crónica de la actividad del Seminario, en el *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, revista creada por Mergelina en 1932.

2. Los antecedentes: el crucero universitario de 1933, la participación de Mergelina y la escala en Creta.

En 1931 Mergelina presentó a su Facultad un ambicioso programa didáctico, en el que, además de algunas de las actuaciones que se acaban de señalar, proponía la realización de cruceros por el Mediterráneo durante el verano. Preveía el concurso de varias Universidades, a razón de diez alumnos y un profesor por cada una, con lo que se reuniría un centenar de estudiantes y una decena o docena de docentes. Cada crucero tendría un objeto concreto de análisis y profundización, y sería precedido por el seguimiento obligatorio de un curso de preparación. Los estudiantes participantes en la expedición redactarían una *Memoria*. Las mejores entre éstas, a juicio de la Universidad y del Ministerio, se publicarían y se premiaría a sus autores

4 Así lo puso claramente de manifiesto BARTOLOMÉ Y DEL CERRO, A., en el discurso inaugural del curso 1933-1934 en la Universidad de Valladolid, *De mi Universidad, por y para ella*, Valladolid, 1933, p. 39.

5 Había trabajado como profesor en el Instituto-Escuela de Madrid entre 1922 y 1924,

6 Un artículo de su colaborador, Francisco Antón, dio a conocer las actividades del Seminario de Arte y Arqueología con gran entusiasmo en la prensa local, *NC*, 25 de febrero de 1933, p. 1.

con la exención del pago de matrícula universitaria en el curso siguiente⁷. De modo ejemplar, se aunaban estudio, experimentalidad, reflexión y estímulo como directrices de la formación universitaria.

La Facultad vallisoletana trasladó la propuesta de Mergelina al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que no respondió, pero repartió copias del plan a otras Universidades. Poco más tarde el proyecto fue asumido por el propio Ministro del ramo, Fernando de los Ríos (1879-1949)⁸, quien encargó la organización del crucero universitario a Manuel García Morente (1886-1942)⁹, Catedrático de Filosofía y, en aquel momento, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, a quien la memoria de los participantes en el viaje y la historiografía adjudicaron la iniciativa¹⁰, y al que ayudó José Ferrandis (1900-1948), Catedrático de Historia y Secretario del mismo Centro. Concebido como un viaje oficial, su realización fue aprobada en Consejo de Ministros (20 de marzo 1933) y proclamada poco después como paradigma de la “obra cultural de la República”¹¹.

Enterado inmediatamente de ello y adelantándose incluso a la misma presentación del crucero por Fernando de los Ríos a la prensa madrileña, Mergelina protestaba públicamente en la prensa vallisoletana [fig. 1] por lo que consideraba una apropiación de su idea¹². No obstante, como fue habitual en casi todas sus actuaciones que se verán a continuación, evitó el personalismo y no planteó ningún problema cuando participó posteriormente en la expedición. Ésta le fue facilitada por la Facultad vallisoletana, que acordó costear el pasaje a un Catedrático, elección que lógicamente recayó en él, y a un alumno, para lo que fue designado Antonio Tovar

7 Junta de Facultad (19 de noviembre de 1931), AUVa, libro 2400, ff. 63v-64. Se calculaba en 3.500 pesetas el coste para cada Universidad.

8 Sobrino de Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), fundador de la Institución Libre de Enseñanza, Fernando de los Ríos (1879-1949) fue un destacado dirigente socialista que ocupó varios Ministerios durante el gobierno de Manuel Azaña, entre los cuales se contó el de Instrucción Pública y Bellas Artes (diciembre de 1931 - junio de 1933).

9 Había sido Subsecretario de Instrucción Pública durante el desempeño del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por Elías Tormo, en 1930-1931.

10 Una atribución de la paternidad de la idea a Julio Guillén Tato, quien se la comunicaría a García Morente, es recogida por MARÍAS, D. y JIMÉNEZ, F. J. en la “Introducción” a la nueva edición de MARÍAS, J., *Notas de un viaje a Oriente*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, p. 14.

11 GRACIA, F. y JOSEP M. FULLOLA, J. M., *El Sueño de una generación. El crucero universitario por el Mediterráneo de 1933*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2006, pp. 36-37, con las referencias de la prensa contemporánea y su acogida en la opinión pública en las pp. siguientes.

12 “Los cruceros escolares fueron propuestos por la Facultad de Historia de Valladolid en 1931”, *El Norte de Castilla* (en adelante, NC), 24 de marzo de 1933, p. 1. Indudablemente el autor del texto fue Mergelina, pero ni firmó el artículo ni se citó en él.

(1911-1985)¹³, estudiante predilecto del Centro por su elevado nivel intelectual y su protagonismo universitario¹⁴.

El crucero, que duró mes y medio (15 de junio a 1 de agosto de 1933), dispuso de un barco fletado en exclusiva para ello, el *Ciudad de Cádiz*. Realizó un envidiable recorrido por las costas de los países ribereños del *Mare Nostrum* (Túnez, Malta, Egipto, antigua Palestina, Creta, Turquía, Grecia e Italia) y se detuvo durante días en ciertos lugares para efectuar amplios recorridos y detenidas visitas por tierra¹⁵. Todo ello fue facilitado por el apoyo institucional del que gozó el viaje.

La mayoría de los cerca de doscientos expedicionarios eran estudiantes de las Universidades de Madrid y Barcelona, sobre todo de las carreras de Letras¹⁶. Entre la treintena de profesores se encontraban ciertas personalidades descollantes en los saberes históricos de nuestro país, de los que mencionamos aquí sólo a los que se dedicaron total o parcialmente (por ser arqueólogos) a la Historia del Arte, como Apraiz (1885-1956), Camps Cazorla (1903-1952), García y Bellido (1903-1972), Gómez-Moreno (1870-1970), Lafuente Ferrari (1898-1985), Taracena (1895-1951) o Tormo (1869-1957). No menos significativos, para el posterior desarrollo intelectual y cultural del país, fueron ciertos estudiantes, aunque para la Historia del Arte tan sólo se reconocen los nombres de dos futuras estudiosas¹⁷.

Además de las explicaciones que dieron ante las ruinas, en los monumentos o en los museos, algunos profesores dictaron conferencias a bordo. Según recogió sucintamente Tovar en su cronograma del viaje, Mergelina impartió una lección sobre los monumentos de Cartago antes de llegar a Túnez¹⁸. Pero a juzgar por los diarios personales de los cuceristas que se han editado, el Catedrático vallisoletano

13 Juntas de 5 de mayo de 1933 y 26 de mayo de 1933, AUVa, libro 2400, ff. 84 y 85.

14 *Id.*, 26 de octubre de 1933, f. 89. Era representante de alumnos desde octubre de 1931, AUVa, leg. 2915, "Delegaciones escolares". Finalizó su carrera de Filosofía en el curso 1933-1934 con la calificación de Premio Extraordinario. Previamente había cursado Derecho en Madrid.

15 El crucero es muy bien conocido gracias a múltiples publicaciones, que recogen diarios y testimonios directos de sus participantes, así como numerosas fotografías. Entre los libros destacan el detenido y amplio análisis de GRACIA, F. y JOSEP M. FULLOLA, J. M., *El sueño...* op. cit.; el catálogo de la exposición *Crucero universitario por el Mediterráneo. [Verano de 1933]*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1995; y los diarios de ALONSO DEL REAL, C. y otros, *Juventud en el mundo antiguo (Crucero universitario por el Mediterráneo)*, Madrid Espasa-Calpe, 1934 y MARÍAS, J., *Notas...* op. cit.

16 Para la identificación de los participantes, véanse los listados de viajeros incluidos en los dos primeros libros y en el último citados en la nota anterior, especialmente GRACIA, F. y JOSEP M. FULLOLA, J. M., *El sueño...* op. cit., pp. 62-69 y 391-396.

17 María Elena Gómez-Moreno (1911-1998) y Paulina Junquera de Vega (¿?-1982).

18 TOVAR, A., "Calendario del crucero del Mediterráneo. Verano de 1933", *BSAA*, t. II, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1933-1934, pp. 13-23; también GRACIA, F. y JOSEP M. FULLOLA, J. M., *El sueño...* op. cit., p. 104.



FIGURA 1
Portada del *Norte de Castilla*. 24 de marzo de 1933.



FIGURA 2
Grupo de participantes en el crucero universitario. 1933.
En el centro, Cayetano de Mergelina y Antonio Tovar

pasó desapercibido. Tampoco aparece identificado en las fotos publicadas, aunque se le puede reconocer en algunas de ellas, como en la del grupo que posa ante la esfinge de Gizeh [fig. 2], a la derecha de Tovar, en el centro del grupo, una de las más imágenes más difundidas del crucero¹⁹.

Durante los últimos momentos de la escala del barco en Creta (1 a 2 de julio), el Presidente de Turismo en la isla, el doctor Apolodoro Melissidis, invitó a los cruceristas a una recepción en el Casino de Heraklion, con objeto de festejar las relaciones hispano-cretenses fundamentadas sobre un artista perteneciente a ambos mundos, El Greco. En aquel momento, una copia del aceptado generalmente como autorretrato del Greco²⁰ se encontraba en el edificio, tal como se percató la experta mirada de Lafuente Ferrari²¹.

Desde principios del siglo XX, sobre todo gracias a la publicación de las monografías de Cossío (1857-1935)²² y de Mayer (1885-1944)²³, se había difundido por España y Europa respectivamente la valoración del pintor, que había alcanzado un gran prestigio internacional, no sólo por su propia obra sino también porque empezaba a ser reconocido como un precedente del arte del siglo XX. En la construcción de la Historia del Arte español, en la que se avanzaba con paso decidido en las primeras décadas de la centuria, El Greco no sólo fue incorporado sin problemas al arte nacional, sino que llegó a ser identificado con lo castellano²⁴. La temática religiosa de su pintura y su peculiar lenguaje expresivo fueron asociados al misticismo español del siglo XVI y el artista fue elevado a una de las más altas cumbres de la pintura patria²⁵.

Con un sesgo igualmente nacionalista, existía en Grecia, especialmente en Creta, un gran interés por recuperar y proyectar la memoria del origen bizantino del artista²⁶. Como natural de Fódele, Melissidis apoyaba la teoría, que se venía proponiendo desde principios del siglo XX, de que esta pequeña población era

19 La foto ilustra la sobrecubierta del libro de GRACIA, F. y JOSEP M. FULLOLA, J. M., *El sueño...* op. cit., Mergelina se encuentra a la derecha del espigado Tovar que centra la foto.

20 Actualmente en el *Metropolitan Museum de Nueva York*, véase más abajo.

21 LAFUENTE FERRARI, E., “Notas resumen del viaje por el Mediterráneo”, en *Crucero universitario...* op. cit., p. 69.

22 COSSÍO, M. B., *El Greco*, 2 vols., Madrid, 1908.

23 MAYER, A. L., *El Greco. Eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli gennant El Greco*, Munich, Delphin Verlag, 1911.

24 HADJINICOLAU, N., “El Greco revestido de ideas nacionalistas”, en ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, Madrid, Skira, 1999, pp. 62-63.

25 ÁLVAREZ LOPERA, J., “La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco”, en ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *El Greco...* op. cit., pp. 29-32. Más recientemente, STORM, E., *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y Arte Moderno (1860-1914)*, Madrid, El Greco 2014, 2011, *passim*.

26 ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), “La construcción ...” op. cit., pp. 38-41.

también el lugar natal del pintor. Por ello, en el ya referido acto simbólico de hermanamiento organizado en el Casino de Heraklion, había hecho que acudiera un grupo de jóvenes fodelenses, quienes repartieron entre los cruceristas ramas de laurel, mirtos y naranjas de su tierra, con el ruego de que depositaran las primeras en la tumba toledana del Greco. Tras ello, ejecutaron unas danzas típicas que hicieron las delicias de los españoles²⁷.

Sin destacar del grupo, Mergelina tomaba buena cuenta de lo que veía, recogía experiencia e información y se le suscitaban ideas para organizar su propia expedición. Como él afirmó posteriormente: “por este ya trillado sendero pudimos, al fin, caminar nosotros”²⁸. El recuerdo del festejo cretense le ofreció, además, la oportunidad de poner en marcha otra empresa que se sumaría al viaje de estudios de carácter arqueológico inicialmente previsto por él.

3. La gestación del viaje a Grecia en la Facultad de Filosofía y Letras de Valladolid

Al poco de su regreso del crucero, ya en septiembre de 1933, Mergelina consiguió que su Facultad aprobara la organización de una “Misión de Estudios a Grecia” -término de indudables evocaciones institucionistas- que habría de llevarse a cabo en el verano siguiente. A modo de aval, presentó una carta de la Liga Hispano-Helénica, con la que habría contactado durante el crucero y que le manifestaba su disponibilidad para facilitar las visitas a los lugares de interés arqueológico. Mergelina quiso compartir la responsabilidad de la organización con otros dos profesores, Claudio Galindo (1897-1937), Catedrático de Historia Antigua y Medieval, y Saturnino Rivera Manescau (1983-1957), quien le había ayudado en la docencia de asignaturas de Historia del Arte.

El viaje, de menor alcance que el crucero que se acaba de celebrar, tendría un carácter monográfico, ya que se centraría en la cultura de la antigua Grecia. En cumplimiento del antiguo plan de Mergelina, los participantes debían seguir un curso preparatorio multidisciplinar, que garantizara el aprovechamiento formativo de los jóvenes. Las lecciones de ese curso comenzarían al mes siguiente y estarían a cargo de los profesores del Centro.

Con objeto de recaudar fondos para el viaje y de dar una dimensión de “extensión universitaria” a ese ciclo formativo, la matrícula se abrió a todos los interesa-

27 Para más detalles, GRACIA, F. y JOSEP M. FULLOLA, J. M., *El sueño...* op. cit., p. 203, nota 585; más documentos y correspondencia en pp. 202-208.

28 Los textos relativos al viaje de 1934 publicados en el *BSAA*, t. III, 1934-1935, pp. 15-66, carecen de firma pero, sin duda, fueron redactadas por Mergelina. La frase citada se encuentra en la p. 15. Los primeros párrafos de ese relato resultan más difíciles de entender si no se dispone de las claves que hemos proporcionado más arriba.

dos, que llegaron casi al centenar y medio. También se solicitó apoyo económico a otros organismos e instituciones²⁹, pero sólo consta el de la Diputación Provincial y una subvención de 5.000 pesetas concedida por el Patronato Nacional de Turismo³⁰.

Como apoyo de los intentos de incentivar en el medio local la participación en el viaje, el domingo 4 de marzo de 1934 se presentó en el Teatro Zorrilla de Valladolid el documental que Gonzalo Menéndez Pidal Goyn (1911-2008) y Arturo Ruiz-Castillo (1910-1934) habían filmado sobre el crucero universitario del año anterior³¹. La casualidad quiso que la proyección coincidiera con el acto de fusión de Falange y las JONS que se celebró en el Teatro Calderón, situado a pocas calles de distancia, y que dio lugar a violentos disturbios, con resultado de heridos por disparos y un estudiante muerto. Tales enfrentamientos se producían también en el interior de la Universidad. El Rector, Andrés Torres Ruiz, Catedrático de Filosofía, interesado por el Arte y que había facilitado la publicación del *BSAA*, presentó su dimisión en la creencia de que su apartamiento aliviaría la tensión en el ámbito académico³².

La preparación del viaje siguió su curso, pero las difíciles circunstancias que se vivían hicieron temer que no se llevara a cabo, por falta de participación. Con el fin de dotar algunas becas para estudiantes, se organizó un ciclo de tres conferencias extraordinarias, destinadas al público en general, que pagaría una entrada única por asistir a todas ellas³³. Durante las mañanas de otros tantos domingos de los meses de abril y mayo, en el desaparecido Teatro Pradera, que se cedió gratuitamente para ello, Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors y Tormo dictaron sus conferencias de un modo igualmente desinteresado³⁴. Tormo [fig. 3] insistió en el componente bizantino que tenía la pintura del Greco, lo que ya había señalado en 1900³⁵, y resaltó la modernidad de su arte.

También en la primavera de 1933, ya en el ámbito universitario, cuatro profesores de las “Misiones de Arte de Madrid” impartieron otras tantas lecciones sobre

29 *NC*, 7 de junio 1934, p. 3 y *AUVa*, leg. 1566, “Justificantes del viaje a Grecia”. La Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado contestó negativamente, según se comunicó en Junta de Facultad de 16-I-1934, *AUVa*, libro 2400, fol. 93.

30 Por la difusión del conocimiento de España en el exterior que se pensaba obtener como consecuencia de la presencia de estos viajeros de élite en el extranjero.

31 *NC*, 7 de junio de 1934, p. 5.

32 Junta de Facultad de 10 de abril de 1934, *AUVa*, libro 2400, fol. 96.

33 Costaba 6 pesetas, *NC*, 13 de abril de 1934, p. 1.

34 Las conferencias fueron: “Los misterios de Eleusis en la historia del Eón de la Femenidad”, por Eugenio D'Ors (29 de abril); “El genio pictórico de Grecia”, por Elías Tormo (6 de mayo); “El hombre y la gente”, por José Ortega y Gasset (20 de mayo). Resúmenes de estas conferencias en *BSAA*, t. II, 1934, pp. 290-303; *NC*, 13 de abril de 1934, p. 1; 1 de mayo de 1934, p. 1; y 8 de mayo de 1934, p. 3.

35 La conferencia donde lo propuso fue publicada posteriormente en TORMO Y MONZÓ, E., “Desarrollo de la pintura española del siglo XVI”, en *Varios estudios de Artes y Letras*, t. I, Madrid, 1902.



FIGURA 3
Caricatura de Elías Tormo impartiendo una conferencia en el Teatro Pradera de Valladolid.
1934. Autor: José Luis Alonso

“El Arte Español en el siglo de Velázquez”³⁶. De este modo, el viaje de estudios a Grecia se vio precedido de un clima de alta divulgación cultural, con destacadas contribuciones de la Filosofía y de la Historia del Arte. El mismo Mergelina no se sentía ajeno a ese último ámbito. El año anterior había sido designado Vocal de la Junta de Patronato del recién creado Museo Nacional de Escultura, en representación de los Catedráticos de la Facultad de Filosofía y Letras de Valladolid³⁷, y dos años más tarde consiguió que se aprobara que la Cátedra de Historia del Arte se acumulara a la suya de Arqueología³⁸.

36 Camps Cazorla, Lafuente Ferrari, María Elena Gómez-Moreno y Laínez Alcalá.

37 *Gaceta de Madrid*, nº 178, 27 de junio de 1933, p. 2262; Junta de 26 de octubre de 1933, AUVa, libro 2400, f. 89v.

38 Junta de 1 de abril de 1935, AUVa, libro 2400, f. 125.

4. El proyecto del monumento al Greco en Fódele (Creta)

Tal interés por lo histórico-artístico en Mergelina le hizo concebir un proyecto que aún hoy en día resulta sorprendente. La visita a Creta, que se presentaba como obligada en el viaje a Grecia, debido al interés y a la polémica que habían despertado el descubrimiento y la restauración del palacio de Cnossos por Evans a principios del siglo XX, ofrecía también la oportunidad de rendir homenaje al Greco en su tierra. Al parecer, Mergelina ya se había interesado por el pintor en su juventud³⁹. El proyecto consistía en colocar un monumento en su honor en Creta, el primero que se le dedicara fuera de España. Probablemente la fiesta en el Casino de Heraklion había convencido al profesor de que el artista procedía de Fódele. El mismo Tormo, tal como publicó más tarde, también había aceptado tal hipótesis, basada en la persistencia de los apellidos del Greco en la localidad⁴⁰. Tal teoría tenía en aquel momento uno de sus más firmes defensores en Aquiles Kyrou, autor de una biografía sobre el pintor, en gran medida novelada, que se había publicado recientemente. Todos ellos se conocerían personalmente más tarde, durante la recepción ofrecida a la expedición vallisoletana por el embajador español en Atenas⁴¹.

No deja de resultar paradójico que fuera en el mismo ámbito de los estudios histórico-artísticos vallisoletanos donde se había dado a conocer, treinta años atrás, gracias a un artículo de Martí y Monsó publicado en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, revista donde también se incluyeron varios artículos de Tormo, la declaración del Greco en la que se reconocía como “natural de la ciudad de Candía”⁴², nombre antiguo de Heraklion. Según confesó Tormo y practicó Mergelina, ambos prefirieron el estudio directo de las obras a la consulta de las bibliotecas.

Llevado por su entusiasmo, Mergelina se propuso transportar personalmente el monumento a Fódele, como parte del equipaje del grupo expedicionario. Por ello era necesario que tuviera un tamaño moderado⁴³, lo que no impedía que la forma del soporte -una lápida rectangular de escasa profundidad que al colocarse verticalmente se asemejaba a una estela clásica- y su material -una piedra granítica toledana, “de clase superior”- estuvieran llenos de evocaciones. La pieza fue

39 ORTÍN MARCO, C. de, op. cit., p. 12. Quizá como influencia institucionista; sobre ello, STORM, E., op. cit., pp. 57 y ss. No hemos llegado a identificar ninguna publicación de Mergelina sobre el pintor.

40 TORMO Y MONZÓ, E., “El homenaje español al Greco, en Creta, su patria. Crónica del día de Fódele”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XLII, Madrid, 1934, pp. 268-270.

41 *Id.*, pp. 271-272.

42 MARTÍ Y MONSÓ, J., “Domenico Theotocopuli, intérprete griego”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. I, n° 11, Valladolid, noviembre de 1903, p. 147.

43 Según escribió Mergelina a Benlliure, era un bloque rectangular de 60 x 40 cm. QUEVEDO PESANHA, C. de, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, p. 578.

donada al efecto por el Ayuntamiento de Toledo⁴⁴, a instancias del catedrático vallisoletano⁴⁵. Simultáneamente se preparó una placa metálica, pulida y con un baño dorado, que contenía sendas inscripciones, en español y griego, con la dedicatoria de la vallisoletana Facultad de Historia. La autoría de la versión helénica al griego debe atribuirse a Antonio Tovar, el único capaz de hacerlo en aquel momento en la Universidad de Valladolid y que, a su vuelta del crucero universitario, había aprendido griego moderno, lo que le permitió hacer de intérprete posteriormente en la ceremonia de Fódele.

5. La aportación de Benlliure

La parte más significativa del monumento consistía en un bajorrelieve de bronce con la imagen del Greco. Sin escatimar ambición, Mergelina pensó para ello en el escultor de mayor éxito en el momento, Mariano Benlliure (1862-1947). En torno al cambio de siglo, el escultor ya había hecho, con destino a sendos monumentos, las esculturas de Velázquez (1899)⁴⁶ y de Goya (1902)⁴⁷. Valladolid contaba, desde hacía pocos años, con otra obra espléndida de Benlliure, el *Monumento al Regimiento de Caballería de Alcántara* (1931), instalado por delante de la Academia de Caballería⁴⁸. De un modo sorprendentemente resuelto, el Catedrático escribió al artista pidiéndole que lo hiciera con premura y gratis. Quizá le convenció al escultor el pequeño alcance de la obra (una placa de 21 x 18 cm), la categoría artística del representado con el que se medía su autoría o la osadía de la propuesta⁴⁹.

Como modelo se utilizó el retrato de busto que representa a un caballero anciano, sobria y elegantemente vestido, cuya autoría atribuida al Greco ha sido aceptada sin reservas [fig. 4]. Fechado hacia 1590-1600, ha sido identificado como un

44 La vinculación del pintor con la ciudad se había consagrado con la creación de la Casa del Greco, inaugurada en 1910, y la colocación de un monumento durante la celebración del Tercer Centenario de su nacimiento.

45 Transcripción de la contestación del Ayuntamiento (7 de junio de 1934) en *BSAA*, en [MERGELINA, C. de], “Nuestro viaje de estudios a Grecia”, *BSAA*, t. III, 1934-1935, p. 17.

46 Para la Exposición Internacional de Buenos Aires, QUEVEDO PESANHA, C. de, *Vida artística... op. cit.*, pp. 142-143.

47 Frente a la fachada septentrional del Museo del Prado, además de otros bustos en mármol y bronce, QUEVEDO PESANHA, C. de, *Vida artística... op. cit.*, pp. 183-186 y 194-195 y AZCUE BREA, L., “El pintor Francisco de Goya”, en *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*, cat. de la exp., Madrid-Valencia, Comunidad de Madrid y Generalitat Valenciana, 2013, pp. 262-265.

48 QUEVEDO PESANHA, C. de, *Vida artística... op. cit.*, pp. 549-551; MONTOLIU, V., *Mariano Benlliure. 1862-1947*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 177-178; CANO DE GARDOQUI GARCÍA, J. L., *Escultura pública en la ciudad de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 67-70.

49 Publicación de la transcripción de la carta en [MERGELINA, C. de], “Nuestro viaje de estudios a Grecia”, *BSAA*, t. III, 1934-1935, p. 17.



FIGURA 4
Autorretrato del Greco. Metropolitan Museum. Nueva York. 1590-1600



FIGURA 5
Copia en yeso del relieve realizado por Mariano Benlliure para el monumento del Greco. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valladolid

autorretrato del artista por la mayor parte de los estudiosos. Por entonces la pintura, que había pertenecido a Aureliano de Beruete hasta 1924, ya se encontraba en el Metropolitan Museum de Nueva York⁵⁰ y había sido reproducida en numerosas publicaciones. Recordemos cómo una copia de esa imagen se encontraba en el Casino de Heraklion en 1933 a la vista de los cruceristas.

Benlliure llevó a cabo una interpretación del retrato algo libre, pero llena de expresividad. Redujo la figura a la cabeza y la gola, que casi se funde con la barba, acentuó la profundidad de las cuencas de los ojos y excavó la pupila. El fondo y la parte del ropaje fueron tratados con la “difuminación” que, según las propias palabras del escultor, quería aplicar al retrato⁵¹. Como relató Tormo, la placa estuvo a punto de no fundirse a tiempo por la larga huelga de los trabajadores del metal en Madrid. Afortunadamente ésta terminó a mediados de junio y permitió que el relieve llegara a Valladolid casi en el último momento⁵².

Antes de partir hacia Grecia, se encargó a un taller vallisoletano de “escultura decorativa” que hiciera catorce copias del relieve y cuatro de la rama de laurel, todas ellas en yeso, además de una imitación de un bloque de piedra berroqueña⁵³. Se conservan al menos dos copias del retrato. Una de ellas ha permanecido vinculada, probablemente desde entonces, al espacio de dirección en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid [fig. 5].

6. El viaje y la colocación del monumento

Las difíciles circunstancias que empezaban a vivirse en el país sin duda motivaron que los participantes de la expedición tan sólo fueran veinte. La mayoría eran estudiantes de la Facultad de Filosofía, algunos de los cuales prometían, como Tovar o Felipe Ruiz Martín (1915-2004), al igual que otros que habían acabado recientemente sus estudios, como Joaquín Pérez Villanueva (1910-1994) y Concepción Álvarez Terán (1911-1991). Los profesores estaban encabezados por Mergelina, al que acompañaban dos compañeros de Facultad, el historiador Claudio Galindo, ya mencionado, y Emilio Alarcos (1895-1995), Catedrático de Lengua y Literatura Españolas. A ellos se unió Elías Tormo, reconocido como “maestro de maestros”.

Las circunstancias del viaje (11 de julio a 25 de agosto) fueron muy distintas a las del crucero universitario del año anterior. El inicio fue más complicado (varias

50 Inv. 24.197.1. La página web del Metropolitan Museum (consultada el 1-03-2014) relativa a esta pintura contiene una completa información sobre su historia, su bibliografía y las exposiciones en las que se ha mostrado. Recientemente, MARÍAS, F. (ed.), *El griego de Toledo, pintor de lo visible y lo invisible*, cat. de la exp., Toledo-Madrid, Fundación El Greco - El Viso, 2014, pp. 152-153.

51 Véase nota 49.

52 TORMO Y MONZÓ, E., “El homenaje...” op. cit., p. 250.

53 AUVa, leg. 1566, factura nº 238 de Julián Sánchez.



FIGURA 6

El grupo de la Universidad de Valladolid ante el Erecteion en Atenas. 1934

etapas por Francia hasta Marsella), incómodo (noches en tren, viaje en cubierta del barco, etc.) y con más dificultades⁵⁴ que en el crucero del año anterior, pero se impuso un ambiente de estudio más intenso, como recogen la crónica del viaje y las fotos publicadas⁵⁵.

El episodio más singular, pintoresco y emotivo de esta “misión” fue la del homenaje al Greco en Fódele. Tras unos días de estancia en Atenas [fig. 6], durante los cuales se expuso el monumento a la vista del público, lo que fue recogido por la prensa griega, el grupo pasó a Creta. En el último de los tres días transcurridos en la isla, el 27 de julio, la expedición se dirigió hacia Fódele, situada en una zona montañosa cercana a la costa septentrional de la isla, no lejos de Heraclion. La parte final del trayecto, que transcurrió por caminos abruptos, tuvo que hacerse a pie o en sencillas caballerías [fig. 7]. Eran los primeros españoles que llegaban al lugar y fueron alegre y hospitalariamente recibidos por los vecinos, que los agasajaron con los productos de la tierra.

⁵⁴ La llegada a Marsella en día festivo (14 de julio) dificultó la entrega del monumento facturado.

⁵⁵ El fascículo VII del t. III del *BSAA*, 1934-1935, se dedicó casi exclusivamente a publicar la descripción del viaje, los trabajos realizados por los alumnos y otras cuestiones relacionadas con él.



FIGURA 7
Camino de Fódele. 1934

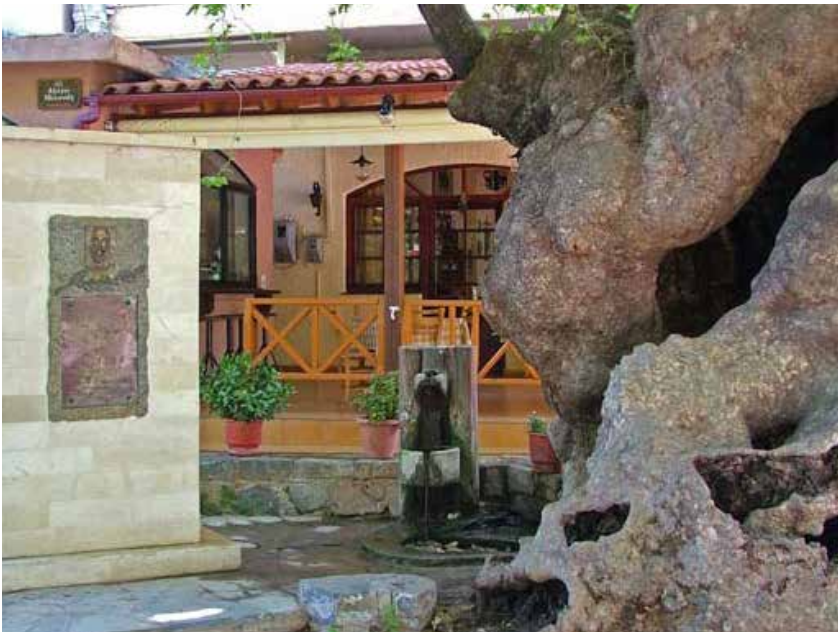


FIGURA 8
Monumento del Greco. Fódele. Estado actual

El monumento [fig. 8] quedó colocado en aquel día. La roca toledana hincada en suelo cretense unía material y simbólicamente las tierras de nacimiento y muerte del pintor. Congregados en torno a él vecinos y visitantes, Tormo lo descubrió tras el breve discurso que leyó Tovar en representación de la expedición. Enseguida se envió un telegrama de notificación y agradecimiento a Benlliure⁵⁶.

Para los fodelenses el monumento ofrecido por la Universidad de Valladolid fue el refrendo internacional y académico de que su localidad era la cuna del Greco, lo que siguen defendiendo hoy en día. Un pequeño museo dedicado al pintor y un busto realizado por un escultor griego contemporáneo refuerzan esta reivindicación. El monumento de la Universidad vallisoletana continúa en su lugar y sigue siendo uno de los puntos de referencia de la localidad.

7. Epílogo

El regreso del viaje del grupo vallisoletano se vio envuelto en la euforia. Ya antes de su llegada, el Ministro de Instrucción, al que el embajador español en Grecia habría informado de lo sucedido, envió un telegrama de felicitación a la Facultad de Valladolid. El acontecimiento tuvo una considerable difusión. Tormo redactó un entusiasta y prolijo relato de la “misión”, sobre todo de la colocación del monumento al Greco⁵⁷. En el *BSAA* se publicó una pormenorizada descripción del viaje, con abundante aparato gráfico⁵⁸ y la prensa local se hizo amplio eco de ello.

A comienzos de 1936 los profesores vallisoletanos de la expedición propusieron a la Junta de Facultad honrar a quienes habían apoyado la empresa con el título de “Amigos ilustres”, nombramiento con el que se asociaba simbólicamente a la Universidad a ciertas personalidades o “elementos valiosos de la vida nacional”⁵⁹. El primer distinguido con el nombramiento fue Benlliure, como agradecimiento a su generosa aportación en el monumento del Greco. Una comisión universitaria, presidida por el Rector vallisoletano se desplazó a Madrid en marzo de ese año para entregar tal título al escultor en su estudio [fig. 9]⁶⁰.

Poco después estalló la gran tragedia de la Guerra Civil a cuyo término se produjo, entre sus terribles consecuencias, el incendio que destruyó parcialmente el edificio de la Universidad vallisoletana, con inclusión del Seminario de Arte y

56 QUEVEDO PESANHA, C. de, *Vida artística...* op. cit., p. 579.

57 TORMO, E., “El homenaje...” op. cit., pp. 243-290.

58 Véase nota 55.

59 *NC*, 28 de mayo de 1936, p. 1. Se propuso otorgar tal título a Juan Faquis, de la Liga Hispano-Helénica, a los doctores cretenses Apolodoro Melissidis y Voigiazakis, organizadores de los actos de Fódole, y a Jaime Saporta, anfitrión en Atenas, Junta de Facultad 29 de enero de 1936, *AUVA*, Libro 2400, f. 127.

60 Participaron también el Decano de la Facultad, Mergelina y Rivera, *Ibidem* y *NC* 31 de mayo de 1936; QUEVEDO PESANHA, C. de, *Vida artística...* op. cit., pp. 579-583.



FIGURA 9
Entrega a Benlliure del título de
“Amigo ilustre de la Universidad de Valladolid”.
1936



FIGURA 10
Lápida colocada por la Facultad de
Filosofía y Letras. 1942

Arqueología. Casi inmediatamente, con Mergelina ya en el Rectorado, las Facultades de Derecho e Historia se reconstruyeron con un esplendor sorprendente para los tiempos que corrían y se reanudó la actividad académica bajo la estricta vigilancia del nuevo régimen⁶¹.

Pese a la condena oficial de la orientación institucionista de la educación universitaria durante la etapa anterior⁶², la actividad docente e investigadora de Arte y Arqueología continuó en una línea similar (excursiones, excavaciones, trabajo de Seminario, publicación de la revista, etc.). Incluso se recuperó el homenaje del Greco. En 1941, con motivo del IV Centenario de su nacimiento, se celebró un ciclo de conferencias sobre el pintor y, coincidiendo con la clausura del curso, se colocó en la Facultad de Filosofía una placa [fig. 10]⁶³ que incluía una reproducción del monumento de Fódele. Para ello se debieron de utilizar las copias del retrato de Benlliure y de la rama de laurel sacadas en 1934 y que guardaría Mergelina. Quedaba así fijada la memoria de la aventura que vinculó a la Universidad vallisoletana con el Greco en su propósito de honrar sus raíces.

61 CLARET MIRANDA, J., “La Universidad de Valladolid por Franco”, en ESTEBAN, A. e IZQUIERDO, M. J., *La revolución educativa en la Segunda República y la represión franquista*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014, pp. 152-164.

62 *NC*, 15 de junio de 1941, p. 4.

63 Estudio de la pieza por PLAZA SANTIAGO, F. J., en *Tradición y futuro. La Universidad de Valladolid a través de nueve siglos*, cat. exp., Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, pp. 225-227.

IDENTIDAD ORIENTAL Y HERENCIA OCCIDENTAL EN LA PINTURA DE EL GRECO: UNA NUEVA CONCEPCIÓN DE LA IMAGEN

MARÍA RODRÍGUEZ VELASCO
Universidad CEU San Pablo

Resumen:

La pintura del Greco se convierte en gran exponente de la simbiosis entre tradición oriental y tradición occidental en el siglo XVI. El pintor no renuncia a su identidad, enraizada en el arte conceptual de los iconos, a la vez que asimila aquellas tradiciones culturales con las que entra en contacto a lo largo de su vida, como el humanismo italiano y la espiritualidad castellana. La interiorización de éstas, en el contexto de la Europa de la Contrarreforma y el Concilio de Trento, le lleva a la configuración de un lenguaje pictórico único y de gran fuerza expresiva.

Palabras Clave: *Greco, Oriente, Occidente, Contrarreforma, Concilio de Trento*

Abstract:

El Greco's painting is the greatest exponent of the symbiosis between Eastern and Western traditions in the sixteenth century. The painter never relinquishes his identity, which is rooted in conceptual art icons, but rather he embraces the different cultural traditions with which he comes into contact, such as Italian humanism and Spanish spirituality to add to it. His internalization of these traditions, taken in the context of Counter-Reformation Europe and the Council of Trent lead to the shaping of a unique and highly expressive composition.

Keywords: *Greco, East, West, Counter-Reformation Europe, Council of Trent*

1. La singularidad de El Greco

Un recorrido por la historia de la pintura nos lleva a advertir la singularidad del Greco como pintor que rompe con las convenciones para configurar su propio lenguaje artístico, difícil de adscribir a un estilo concreto. En este sentido, también resulta significativo el que no haya creado escuela entre sus coetáneos, pues prácticamente sólo Luis Tristán (h. 1585-1614) se podría citar como directo seguidor, sin alcanzar la genialidad de su maestro. A través de estas líneas tratamos de expresar la intrínseca relación entre la obra y la trayectoria vital del Greco, de origen cretense, educado pictóricamente en Italia y asentado definitivamente en España, vicisitudes que determinan su personalidad artística. Si bien en muchas ocasiones se ha trabajado sobre la herencia que recibe el Greco desde el punto de vista de las líneas y colores que construyen sus pinturas, nuestra intención es ir más allá de las propuestas formales del pintor, para insistir en su concepción de la imagen, de la finalidad de la pintura, forjada a partir de su identidad oriental y de la cultura de la Europa de la Contrarreforma¹.

Su consideración de la pintura se comprende también desde su interés erudito por las fuentes literarias, como atestigua la propia biblioteca del pintor, donde se han inventariado tratados artísticos, escritos filosóficos y textos religiosos. Entre estos últimos sobresalen la Biblia, las Constituciones Apostólicas, y libros de san Basilio, san Juan Crisóstomo y Pseudo Dionisio Areopagita, con incidencia en los planteamientos iconográficos de sus escenas religiosas². La simbiosis entre la tradición oriental y occidental es clave para la configuración de una realidad nueva en la pintura del Greco, cuya genialidad sintetizan a la perfección los versos que fray Hortensio Paravicino compuso para su epitafio: “su extrañeza admirarán, no imitarán edades”³.

2. El Greco y la concepción de la imagen en Bizancio

Al estudiar la impronta bizantina en la pintura del Greco se plantean cuestiones formales asimiladas por el pintor desde sus obras más tempranas, como la anulación de los espacios, la desproporción de las figuras o el empleo del dorado con

1 Se realiza una valiosa recopilación de los artículos que han profundizado en los criterios bizantinos e italianos en HADJINICOLAU, N. (Ed.), *El Greco. Byzantium and Italy, Rethymno, Crete University Press*, 1990.

2 MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 52. DAVIES, D., “La ascensión de la mente hacia Dios: la iconografía religiosa del Greco y la reforma espiritual en España”, en *El Greco: Identidad y transformación*, Madrid, Skyra, 1999, pp. 186-187.

3 KITAURA, J., “El Greco y la tradición”, *Goya*, nº 247-248 (1995), p. 2.

valor simbólico, principios propios de los iconos orientales⁴. Estas manifestaciones pueden contemplarse, por ejemplo, en el *Tríptico de Módena* (1567-68), considerada la obra más notable de los comienzos de la andadura artística del Greco⁵. El seguimiento de estos caracteres ha llevado a la consideración de su pintura como extravagante, incluso entre sus contemporáneos se calificaba de forma peyorativa como anticlasicista, contemplándose la “manera greca” como rasgo arcaico frente a la “modernidad” del lenguaje establecido por los maestros renacentistas⁶. Pero a nuestro juicio el Greco es también partícipe de la concepción última de las artes figurativas bizantinas al menos desde la plenitud del siglo VI, cuando las imágenes eran consideradas medios para la adoración y la liturgia y no fines en sí mismas.

El acercamiento del Greco a los iconos no es únicamente a nivel formal pues hay que recordar que en su origen el icono no era concebido únicamente con un valor ornamental, sino que ante todo se introducía en los espacios sacros para vivificar la liturgia haciendo presente y concreto lo divino mediante imágenes representativas y escenas bíblicas o hagiográficas. Como tal, en su esencia, no en su materia, era contemplado y adorado por los fieles⁷. Su realización es fruto de una profunda reflexión que pone de manifiesto la continuidad respecto al valor de la imagen cristiana desde sus orígenes en el arte paleocristiano⁸. Esto explica que gran parte de los iconos se centren en la exaltación de las figuras, sin recrear escenografías o motivos secundarios que puedan desviar la atención de los fieles. Este planteamiento parece tener su continuidad en muchas de las pinturas del Greco, donde la anulación de los fondos o el empleo de luces irreales subrayan la atemporalidad de las obras, con un carácter simbólico que obedece en gran medida a la teología de los iconos.

Otro aspecto propio de los iconos bizantinos que parece retomar el Greco en sus pinturas religiosas es la repetición de arquetipos que permanecen casi inmutables en sus distintas reinterpretaciones⁹. Así se observa, por ejemplo en las réplicas que realiza sobre los apóstoles y santos penitentes, donde establece constantes en cuanto a la actitud de los personajes, sus atributos iconográficos e incluso en el tratamien-

4 Desde principios del siglo XX los estudios de Sempere y Justi sobre el Greco ya plantearon su vinculación con los pintores de iconos, idea que se ha retomado en investigaciones posteriores del autor. SAMPERE, S., “Domenikos Theotokopoulos, el Greco”, *Hispania*, nº 71 (1902), pp. 26-49. JUSTI, C., “Los comienzos del Greco”, *Estudios de Arte Español*, vol. II, Madrid, 1908, pp. 235-254.

5 ALVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y Catálogo*, vol. I. Madrid, 2005, pp. 23-34.

6 *Ibidem*, p. 42.

7 ZIBAWI, M., *Iconos. Sentido e Historia*, Madrid: Libsa, 1999, p. 11.

8 NADAL CAÑELLAS, J., “Estética y sentido del icono bizantino”, en *III Jornadas sobre Bizancio*, Madrid, 1983, p. 115.

9 CAMÓN AZNAR, J., “Bizancio e Italia en el Greco”, en *El Greco. Byzantium and Italy, Rethymo*, Crete University Press, 1990, pp. 286.

to lumínico y cromático¹⁰. De hecho el cretense parece mostrar su preferencia por las imágenes presentativas, no narrativas, de los santos, a priori más afines a los iconos y más adecuadas para el culto¹¹.

El Greco se definía a sí mismo como “pintor filósofo” y este carácter erudito nos lleva a plantear que conociera la controversia vivida en Bizancio en el siglo VIII, entre el año 726 y el 843, respecto al uso y valor de las imágenes. Los iconódulos, que defendían el uso de las imágenes como instrumentos para llegar a Dios, fueron perseguidos por los iconoclastas, que condenaban las imágenes al considerar que incitaban a la idolatría. Es posible incluso que el Greco conociera algunos de los escritos de San Juan Damasceno en pro de las imágenes, si bien no constan en el registro de su biblioteca. Este padre de la iglesia oriental expuso, especialmente en su *Discurso sobre las imágenes*, la capacidad de la belleza visible para transportarnos a la Belleza invisible: “a través de la contemplación corpórea alcanzamos la contemplación espiritual”¹². Para sus argumentaciones parte de la idea de la Encarnación de Cristo, misterio que aúna naturaleza divina y naturaleza humana, a la vez que hace visible la imagen del Padre¹³.

En consecuencia este autor insiste en que las imágenes no son adoradas en sí mismas sino por lo que representan, siendo su materialidad transfigurada por la presencia divina¹⁴. Sus escritos fueron determinantes para las conclusiones del segundo Concilio de Nicea (787), que restituyó el valor de las imágenes estableciendo una clara diferencia entre el ídolo y el icono. Siglos más tarde el Greco parece renovar las teorías del Damasceno en aquellas composiciones donde la realidad terrena queda separada y, a la vez, íntimamente unida a los rompimientos de Gloria. Especialmente en las obras desarrolladas en Toledo, colores, líneas, luces irreales y alargamiento de los cánones son algunos de los recursos para trazar el nexo entre ambas realidades. A su vez estos medios rompen con los cánones establecidos en el Renacimiento a la vez que refuerzan la solemnidad y el carácter conceptual de las pinturas del cretense. Una mirada a la biblioteca del Greco nos permite constatar que, aunque no poseía los textos del Damasceno, sí están registrados escritos de San Basilio, autor parafraseado a menudo por el Damasceno, por ejemplo al afirmar que

10 RUIZ GÓMEZ, L., “El Greco: un pintor insólito en el panorama pictórico español en torno a 1600” en *Actas del Congreso sobre el retablo de Doña María de Aragón del Greco*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000, p. 19.

11 MARTÍNEZ-BURGOS, P., *El Greco. El pintor humanista*, Madrid, Libsa, 2005, p. 188.

12 Cfr. ZIBAWI, M., op. cit., p. 26.

13 SUSPICIATTI, C. M., “San Juan Damasceno, teólogo de las imágenes. Su importancia e injerencia en la defensa iconódula durante la primera Querrela Iconoclasta en Bizancio (726-787) y su aporte en las definiciones conciliares de Nicea II”, *Orbis Terrarum*, nº 04, (2010), p. 106.

14 CAMAÑO, J. C., “La dinámica simbólica en la teología de las imágenes de san Juan Damasceno”, *Revista Teología*, tomo XLI, nº 85 (2004), p. 68.

“lo que el sermón propone a los oídos, eso mismo la pintura silenciosa lo logra por la mimesis”¹⁵.

En la estética de los iconos bizantinos el empleo de oro acentuaba el simbolismo divino. En la obra del Greco éste es utilizado en sus primeras composiciones, si bien desde su llegada a Italia va desapareciendo progresivamente a la vez que se proyectan luces fantasmagóricas para trascender la realidad material. Al considerar el particular tratamiento de la luz en las pinturas del Greco es importante reseñar la presencia en su biblioteca de la *Jerarquía Celestial* de Pseudo Dionisio Areopagita, autor que profundizó en el simbolismo místico de la luz. Como nos recuerda Davies, este escritor insiste en la importancia de llegar a la esencia de las cosas como vía para su conocimiento verdadero, utilizando para ello el parangón artístico: “...alcanzamos la visión y el conocimiento verdaderos...extrayendo la esencia de todas las cosas; al igual que aquellos que, cuando esculpen una estatua de un bloque de mármol, extraen o eliminan todo el material circundante...y mediante esta extracción sacan a la luz la belleza oculta”¹⁶.

Otro de los caracteres de la pintura del Greco que podríamos considerar en directa relación con el arte bizantino es la intensidad expresiva de las figuras en la mirada, espejo del alma, y, sobre todo, en la retórica de los gestos. De hecho las manos de sus personajes se convierten en una de las señas de identidad de su obra, trabajadas con gran teatralidad y a menudo recortadas sobre vivos colores que las exaltan en el primer término de la pintura hasta dotarlas de vida propia¹⁷. De hecho Wittkower, al analizar la mímica de las figuras en la obra completa del Greco, expone la variedad de matices descriptivos, simbólicos, retóricos y mecánicos¹⁸. Las manos, a partir de las convenciones del arte bizantino, desvelan el contenido de las escenas mediante la actitud de las figuras.

La herencia bizantina en la obra del cretense se podría rastrear también en la composición de programas iconográficos unitarios, donde cada escena y figura deben comprenderse en relación al conjunto. Esto se observa especialmente en la creación de sus apostolados o bien en la composición de sus retablos. Hoy en día este tratamiento unitario se ha perdido en algunos casos por la dispersión de las pinturas en diferentes museos y colecciones, por lo que se hace necesario al abordar las mismas partir de su origen y finalidad. Es el caso, por ejemplo, de las escenas que completaban el retablo encargado por doña María de Aragón para la capilla del Colegio de la Encarnación, en Madrid, y que no deben ser contempladas de forma

15 Cfr PLAZAOLA, J., *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, B.A.C., 1996, p. 194.

16 Cfr DAVIES, D., “La ascensión de la mente hacia Dios...”, op. cit., p.195.

17 MINDLIN, S., *Las manos en la pintura del Greco*, Buenos Aires, 1968.

18 WITTKOWER, R., “El lenguaje gestual del Greco” en *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

independiente, sino como parte de un programa iconográfico mayor que enriquece su significado¹⁹. La complejidad de los programas iconográficos, la excepcionalidad de algunos motivos, como la zarza ardiente en la escena de la *Anunciación* (1597-1600) de dicho retablo, evidencian que el Greco, como ya había sucedido con muchos artistas del medievo, es muy probable que contara con los consejos de teólogos y eclesiásticos para la composición de sus escenas.

En este sentido, en el citado retablo de doña María de Aragón, se ha visto reflejado el pensamiento de uno de los religiosos más importantes del siglo XVI, el beato Alonso de Orozco (1500-1591), predicador de Carlos V y Felipe II. En su estudio sobre los patronos del Greco, Mann lo presenta como “místico y a la vez una persona de pensamiento práctico y de acción”²⁰, caracteres que podrían servirnos también para describir muchas de las pinturas del Greco. Se podría trazar el paralelismo entre la división cielo-tierra planteada por el Greco en muchas de sus escenas y la invitación de Orozco en sus predicaciones y escritos de “trascender los sentidos para aspirar al conocimiento de cosas más altas”²¹. No consta que hubiera libros del beato en la biblioteca del pintor, pero es factible que pudiera conocer su pensamiento a través de los canónigos de la catedral de Toledo y que incluso, como apunta Davies, pudiera haber asistido al sermón pronunciado por Orozco en la catedral toledana en 1589²². En relación al motivo iconográfico anteriormente señalado, la zarza ardiente en la escena de la *Anunciación* que centralizaba el retablo de doña María de Aragón, se ha establecido el parangón con la siguiente reflexión de Orozco: “...la zarza de Moyses ardía, sin quemarse, siendo nuestra Señora Madre y juntamente Virgen”²³.

3. El acercamiento del Greco a los grandes maestros italianos

La admiración despertada por los grabados italianos que llegaban hasta Creta como isla dependiente de la república veneciana, impulsó al Greco a viajar a Italia, más concretamente a Venecia. Allí pudo completar la definición de su propio lenguaje pictórico asimilando el color de Tiziano, reinterpretando las luces nocturnas de los Bassano y las formas rompedoras del Tintoretto. De este último también aprendió a trabajar con modelos de bulto, con maniqués que le servían para el estudio minucioso de sus composiciones, tanto en lo que se refiere a la disposición

19 *Actas del Congreso sobre el retablo de Doña María de Aragón del Greco*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000.

20 MANN, R. G., *El Greco y sus patronos*, Madrid, Akal, 1989, p. 50.

21 *Ibidem*, p. 98.

22 DAVIES, D., “Fray Alonso de Orozco: a source of spiritual inspiration for el Greco?”, en *Actas del Congreso sobre el retablo de Doña María de Aragón...op. cit.*, p. 89.

23 *Ibidem*, p. 91.

de las figuras como al tratamiento de la luz²⁴. La sensibilidad artística del Greco no podía quedar al margen de la revolución pictórica de los venecianos, pero más allá de consideraciones formales, siendo éstas esenciales en la evolución del cretense, el Greco encuentra en Venecia un nuevo concepto de la pintura, exaltada como actividad intelectual y no como un simple oficio artesano. La erudición del Greco encuentra su correspondencia en la premisa “ut pictura poesis”, difundida por Tiziano para ennoblecer la pintura en parangón con la poesía²⁵.

En buena medida la consideración intelectual de la pintura que se estaba impulsando desde Venecia, supone para el Greco una continuidad respecto al carácter conceptual de los iconos, teñido ahora del rico colorido veneciano, lo que no hace sino subrayar la humanización de las fórmulas iconográficas orientales. El Greco no renuncia a su identidad sino que “con el lenguaje plástico veneciano reinterpreta las formas bizantinas”²⁶. En Venecia se renovaría la creatividad del pintor, en la medida en que no es suficiente la mera imitación, la pura mimesis, sino que la pintura es medio para transmitir historias e ideas, una concepción que corresponde a la inquietud de un hombre que se definía a sí mismo como “filósofo”. En este punto cabe señalar que incluso alguno de los libros de su biblioteca, como se ha demostrado con las *Vidas* de Vasari, estarían minuciosamente anotados. Todavía en el siglo XVII el maestro, académico y tratadista Francisco Pacheco al referirse al cretense lo presentaba como “pintor de agudos dichos”²⁷.

Su acercamiento a los círculos intelectuales italianos alcanza su plenitud en Roma, ciudad donde llega de la mano de Julio Clovio, miniaturista que introdujo al Greco en la corte del cardenal Alejandro Farnesio, gran coleccionista de arte y bibliófilo. Precisamente su bibliotecario, Fulvio Orsini, se convirtió en uno de los mejores mentores del Greco en los círculos intelectuales y pictóricos de la “ciudad eterna”. Allí tiene la posibilidad de conocer la obra de Miguel Ángel, de quien admiraría su dibujo y su capacidad de invención. Sin embargo parece que la

24 De hecho, en el inventario de los bienes del Greco se registran 50 modelos de bulto, realizados con yeso, barro y cera. KITAURA, Y., “El proceder artístico del Greco”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 7, nº 20 (1986), p. 85.

Francisco Pacheco también revela la costumbre del Greco de utilizar modelos de barro. MARTÍNEZ-BURGOS, P., op. cit., p. 89.

25 PANOFSKY, E., *Tiziano. Problemas de iconografía*, Madrid, Akal, 2003, p. 14.

26 SALAS, X. de y MARÍAS, F., *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas del Greco a Vasari*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992, p. 70.

27 Cfr. MARÍAS, F., “El pensamiento artístico del Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón” en *El Greco: Identidad y transformación*, Madrid, Skyra, 1999, p. 155. *Las Vidas* de Vasari fueron regaladas al Greco en 1586 por Federico Zuccaro, lo que demuestra el estrecho trato entre el Greco y este pintor italiano llegado a España para trabajar al servicio de Felipe II en el Escorial. También Brown considera que el Greco era un pintor erudito, BROWN, J., *Visiones del pensamiento. Estudios sobre el Greco*, Madrid, Alianza, 1984, p. 9.

reacción del Greco al contemplar sus obras fue un tanto polémica, si atendemos a la anécdota relatada por Mancini, médico y escritor del siglo XVI que atribuye al Greco la osadía de ofrecerse para rehacer el *Juicio Final* de la Sixtina “con honestidad y decencia”²⁸. No obstante, consideramos necesario reseñar que ambos, quizá determinados por su participación en los círculos intelectuales del humanismo, coinciden en la búsqueda de una Belleza que trascienda lo puramente material y efímero para alcanzar la Belleza del espíritu. Así se desprende de ciertos poemas escritos por Miguel Ángel²⁹ y de las formas desechas de sus esculturas más tardías, próximas a la desmaterialización de las pinturas toledanas del Greco.

Las estancias en Venecia y en Roma permiten al Greco conocer de primera mano la controversia entre color y dibujo en los círculos pictóricos italianos y, aunque a priori el Greco parece decantarse por la propuesta colorista de los venecianos para el tratamiento de sus personajes y los contrastes lumínicos, en sus arquitecturas se aprecia un dominio del dibujo derivado de su copia y estudio de las ruinas clásicas, así como de los grandes tratadistas del Renacimiento, presentes en su biblioteca a través de los tratados de Palladio y Vignola³⁰. Además el Greco ejercitaría su dibujo al copiar las esculturas de los palacios vaticanos, entre las cuales *Laocoonte* dejó su huella en las reinterpretaciones realizadas por el cretense. Asimismo la desbordada composición de esta escultura helenística, su movimiento desbordado y su intensidad expresiva explican la disposición de las figuras y su gestualidad en las escenas trabajadas por el Greco en Toledo³¹.

En Roma, en el círculo del cardenal Farnesio, el Greco no podía permanecer ajeno a la incidencia que estaban teniendo para el arte de la Contrarreforma tanto el crecimiento de la orden de los jesuitas como las consecuencias del Concilio de Trento. Respecto a lo primero, el Greco puede observar como los jesuitas proponen las artes plásticas como instrumentos para la meditación y como medio para exponer los principales misterios del catolicismo frente al avance de la reforma protestante. La artes figurativas están al servicio de la predicación, premisa determinada en gran medida por el método de la “composición del lugar” que san Ignacio de

28 Cfr. COSSÍO, M. B., *El Greco*, Madrid, Espasa, 1983, p. 67.

29 Sirva como ejemplo el siguiente poema: “Aunque mi alma, por medio de los ojos se acerca a la belleza tal como primero la vi, la imagen interior y espiritual de esta belleza crece; y la otra, la imagen física, desaparece gradualmente como algo vil e indigno de estima”. Cfr. BLUNT, A., *La teoría de las Artes en Italia (1450 a 1600)*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 80.

30 Es digno de reseñar que el Greco poseyera en su biblioteca los principales tratados de la arquitectura italiana de la antigüedad, como el de Vitrubio, y del siglo XVI, como los de Palladio y Vignola. MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., op. cit., p. 20.

31 BLUNT, A., op. cit., pp. 247-253.

Loyola propone en sus *Ejercicios Espirituales*, mediante el cual invita a los fieles a imaginar y reconstruir con los sentidos los episodios de la vida de Cristo³².

Esta libertad para recrear las distintas escenas también es permitida a los artistas, si bien eran fundamentalmente los teólogos, como ya había sucedido en los siglos anteriores, quienes seleccionaban los motivos iconográficos de las fundaciones jesuitas. Uno de sus religiosos más destacados, san Francisco de Borja, recordó al respecto que “para hallar mayor facilidad en la meditación se pone una imagen que represente el misterio evangélico, y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen y particularmente advertirá lo que en ella hay que advertir, para considerarlo en la meditación mejor y para sacar mayor provecho de ella...”³³. A este respecto se podría considerar cómo también los santos y las escenas religiosas del Greco obedecen en gran medida a estos planteamientos.

A la vez las directrices del Concilio de Trento respecto a las imágenes son determinantes para la configuración de la iconografía de la Contrarreforma y para imponer el sentido del decoro que debe guardar la pintura religiosa, al servicio de la piedad, el culto y la liturgia³⁴. El Greco conoce de primera mano las conclusiones de la vigésimoquinta sesión del Concilio, pues entre los textos de su biblioteca figura una traducción al griego de los *Cánones y Decretos del Concilio de Trento*³⁵. En este escrito queda referido como en las imágenes religiosas, en cuanto instrumentos para frenar el protestantismo, no debe haber nada “profano, insólito, apócrifo o deshonesto”³⁶. El pintor cretense sufrió en sus propias carnes estas medidas, especialmente cuando el Martirio de San Mauricio y la legión tebana (1580-82) fue rechazado por Felipe II o cuando la presencia de las figuras secundarias del Expolio (1577-1579) fue cuestionada por el cabildo de la Catedral de Toledo³⁷. Pero en la pintura del Greco también advertimos la presencia de las directrices tridentinas en la selección de los temas, entre los que podríamos citar los santos penitentes³⁸,

32 MÁLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001, p. 223.

33 SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 63.

34 RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II (1991), p. 43.

35 MARÍAS, F. Y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas...* op. cit., p. 52; DAVIES, D., “La ascensión de la mente hacia Dios...” op. cit., p. 177.

36 MARTÍNEZ-BURGOS, P., op. cit., p. 139.

37 LAPUERTA MONTTOYA, M. DE, RUIZ GÓMEZ, L., ALONSO ALONSO, R., *El Expolio de Cristo de El Greco*, Toledo, Catedral de Toledo, 2014, pp. 47-48.

38 RUIZ GÓMEZ, L., “Martirio, oración y éxtasis: El Greco y la representación de la santidad”, en *El Greco en la Catedral*, Burgos, 2011, pp. 55-73.

sus recreaciones de las lágrimas de san Pedro, sus pinturas de la Inmaculada o sus apostolados.

4. Tradición bizantina y espiritualidad hispana

Al llegar a España, el Greco queda en buena medida liberado de la presión recibida en Italia, donde debía acogerse a las directrices de los grandes maestros para poder consolidar su carrera. Es probable que por ello resurjan ahora con fuerza los principios bizantinos propios de sus orígenes y que inevitablemente configuran la identidad última del pintor³⁹. Además su iconografía y los esquemas compositivos orientales están ya revestidos del color, la luz y la técnica aprendidos en Italia. En España, tanto en Madrid como en Toledo, la inquietud intelectual del Greco encuentra respuesta en la literatura de Lope de Vega, Góngora, Cervantes, con una gran atención a la realidad⁴⁰, así como en la espiritualidad de grandes místicos como san Juan de la Cruz, santa Teresa de Jesús o fray Luis de León.

Asimismo el cretense no queda al margen del crecimiento de nuevas órdenes religiosas (agustinos, carmelitas o jesuitas) y de la notable incidencia que el Concilio de Trento estaba teniendo en la configuración del arte religioso hispano. El Greco tendría ocasión de acercarse a los preceptos de Trento también a partir del Concilio que el arzobispo Gaspar de Quiroga convocó en Toledo en 1582 para abordar con los eclesiásticos hispanos las conclusiones tridentinas⁴¹. Por otra parte, se puede decir que el Greco encontraría en un primer momento una continuidad respecto al lenguaje artístico italiano, debido a que el rey Felipe II había hecho llegar numerosos maestros italianos para trabajar en El Escorial, si bien luego se consolidaría como pintor independiente. Además este rey mantenía una estrecha vinculación artística con Tiziano, como muestran las numerosas epístolas que se intercambiaron, y éste había sido la gran referencia veneciana para el Greco, por

39 ELVIRA BARBA, M. A., “De nuevo sobre el Greco y el arte bizantino”, *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, nº 1 (1982), pp. 43-55.

40 Algunos escritos, como los de A. Meyer, parten de la comparativa con Cervantes para subrayar un idealismo en la pintura del Greco alejado de la sensibilidad hispana del siglo XVI. A nuestro juicio, basta la contemplación de los retratos individuales o del retrato colectivo del *Entierro del Conde Orgaz* para advertir que el pintor se convierte en espejo de la sociedad que le rodea. La referencia a Mayer es tomada de ELVIRA BARBA, M.A., “Las reminiscencias bizantinas del Greco. Panorama histórico”, en *Toledo y Bizancio*, Universidad de Castilla-la Mancha, 2002, p. 214.

Sobre el paralelismo entre Cervantes y el Greco, ANTIOCHOS, S., “Cervantes y el Greco: ¿sólo contemporáneos?”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, vol. I, 2001, pp. 91-104. POLLIN, A., op. cit., p. 240, señala como la obra del literato y del pintor confluyen en la combinación de “realidad e irrealidad, pasado y presente, lo cotidiano con lo esotérico, lo bizantino con lo occidental y, a veces, lo laico con lo litúrgico”.

41 DAVIES, D., “La ascensión de la mente hacia Dios...”, op. cit., p. 182.

lo que probablemente esto aumentara sus expectativas de llegar a ser un pintor cortesano.

Por tanto el nuevo contexto hispano no supone para el Greco una total ruptura con el lenguaje artístico que ha ido configurando en los años anteriores, ni con su concepción intelectual de la pintura, sino que se revitaliza la espiritualidad oriental del artista, y su vivencia de la pintura como instrumento para mover a la devoción de los fieles, del modo en que se propone en la Contrarreforma⁴². En este sentido podríamos decir que el artista no percibe las propuestas iconodulas de Bizancio y las tridentinas como excluyentes, si bien los principios bizantinos eran considerados formalmente arcaicos respecto a las innovaciones artísticas del siglo XVI, a la perspectiva, la policromía rica en matices, el claroscuro o el tratamiento monumental de las figuras⁴³. Es preciso señalar en este punto como el pintor, en sus anotaciones a las *Vidas* de Vasari, advierte que quien conoce verdaderamente el arte bizantino debe admitir su carácter “sofisticado” y sus “dificultades engañosas”, por encima de las nuevas propuestas del arte italiano⁴⁴. El Greco, obedeciendo a los deseos de sus comitentes, se va a hacer eco de los temas más repetidos por sus coetáneos: santos penitentes, martirios, exaltación de la Virgen...⁴⁵. Además hay constancia de que formó parte de comisiones para la aceptación o adecuación de la pintura en determinadas iglesias⁴⁶.

Desde luego esto contrasta con la imagen que muchas veces se ha transmitido del pintor, alejado del decoro y de las fórmulas pictóricas de la Contrarreforma, a partir del rechazo del *Martirio de San Mauricio* por parte de Felipe II. ¿Por qué optó el Greco por un lenguaje desconcertante cuando su pericia técnica y su extraordinaria inteligencia le capacitaban para adecuarse a las exigencias de Felipe II o del cabildo de Toledo? ¿Por qué no renuncia a su lenguaje personal? Por una parte Bustamante, al estudiar el decoro en la obra de Greco, expone cómo el pintor, al concebir la pintura como actividad científica, buscaba por encima de todo

42 La relación entre la tradición neoplatónica, la bizantina y la espiritualidad hispana de la época del pintor son tratadas en DAVIES, D., “The influence of Philosophical and Theological Ideas on the Art of El Greco in Spain”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1976, vol. II, pp. 242-249.

43 KITAURA, Y., *El Greco, génesis de su obra*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, p. 30. Expone cómo Vasari, gran tratadista y biógrafo de los artistas del Renacimiento, contraponen claramente la *maniera Greca o antica* y la *maniera moderna*, asimilando esta última a los pintores renacentistas.

44 HADJINICOLAOU, N., “La defensa del arte bizantino por el Greco: notas sobre una paradoja”, *Archivo Español de Arte*, LXXXI (2008), p. 224.

45 Para profundizar en el estudio de la iconografía de la Contrarreforma, MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, op. cit.

46 FANFANI, A. *El Greco y Teresa de Ávila*, Madrid, Swan, 1988, p. 22.

la invención, reinterpretando citas del clasicismo que reflejaran su gran cultura y tratando así de convertirse en “pintor libre e independiente”⁴⁷.

Cuando el Greco llega a España, al instalarse en la ciudad de Toledo, sus interrogantes formales parecen haber encontrado ya respuesta, pero su lenguaje pictórico evoluciona en el marco de la espiritualidad castellana del siglo XVI. Sus nuevas luces, formas y colores no quedan al margen de las reflexiones de los grandes místicos hispanos, especialmente de santa Teresa de Jesús y de san Juan de la Cruz⁴⁸. Cuando se trazan paralelismos con ambos, no se trata de buscar una relación directa entre las pinturas del Greco y los místicos, puesto que además en sus textos no se encuentran directrices respecto a las representaciones artísticas. Tampoco nos referimos a que el pintor realizara un estudio reflexivo de los mismos, o que los comentara en los círculos aristocráticos y eclesiásticos de Toledo. Nos atrevemos a afirmar que el Greco hace experiencia de la propuesta de la santa al invitar al descubrimiento de Dios en lo cotidiano, como se refleja en las composiciones pictóricas donde funde lo finito y lo Infinito, lo humano y lo divino como realidades inseparables de su pintura. En este sentido, en la medida que lo terrenal nos conduce a Dios, los personajes ya no obedecen a cánones establecidos y su corporeidad escultórica se va desmaterializando imbuida del espíritu, como se muestra en los apóstoles y santos del Greco.

Volviendo a la admiración del Greco por la mística española del siglo XVI, el pintor parece hacer suyos los planteamientos teresianos respecto a la devoción suscitada por las imágenes, intuición que la santa tuvo siendo todavía una niña en su casa paterna⁴⁹. Años después, ya religiosa carmelita, santa Teresa expresa en varias ocasiones el valor que ciertas representaciones, especialmente las referidas a la pasión de Cristo, tenían como ayuda para su oración. De hecho en sus nuevas fundaciones, huyendo de la ostentación, siempre introduce al menos una imagen “que haga devoción” y facilite el “mantenerse en presencia de Dios”, como señala en su *Camino de perfección*⁵⁰. La estrecha vinculación entre la pintura del Greco y estas ideas ha llevado incluso a plantear que “los lienzos del Greco completan los tratados de santa Teresa”⁵¹ o que “el Greco pintaba visiones teresianas”⁵².

47 BUSTAMANTE GARCÍA, A., “Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y el Escorial”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 74 (1992), pp. 184 y 191.

48 Aunque la santa y el pintor coincidieran en Toledo en 1577, no hay constancia de que ambos se conocieran personalmente. No obstante la cercanía a ambos de don Diego de Castilla, deán de la catedral, o de Antonio de Covarrubias, jurista y maestraescuela de la seo toledana, creemos es suficiente para avalar el conocimiento mutuo de sus obras.

49 FANFANI, A., op. cit., p. 40.

50 *Ibidem*, p. 41.

51 MARAÑÓN, G., *El Greco y Toledo*, Madrid, 1973, p. 28.

52 HATZFELD, *Estudios literarios sobre la mística española*, Madrid, 1955, p. 270.

No sólo sus escritos, también las visiones místicas de santa Teresa la impulsaron a valorar la concreción del arte como eficaz medio para despertar emociones religiosas, para avivar el diálogo entre las almas y Dios. En las visiones y en las pinturas del Greco se funden lo humano y lo divino, acercándose la realidad trascendente a la terrena⁵³. La presencia de la iconografía de san José en varias composiciones del Greco también se hace eco de los escritos teresianos que ensalzaban al santo como protector de la Sagrada Familia y educador de Cristo. De hecho, como ha destacado Arriba Cantero, santa Teresa se convirtió en la “gran valedora del santo en la difusión de su culto” e indirectamente en la transformación de su iconografía⁵⁴.

Tampoco deben desatenderse las consideraciones de san Juan de la Cruz sobre las imágenes como instrumentos para acrecentar el fervor de los fieles, si bien este santo es más precavido al respecto e insiste en el peligro de quedarse únicamente en la belleza aparente o en la estética. En este caso la pintura o escultura se convierte en distracción para la oración que nos acerca a la idolatría⁵⁵. Pero él mismo muchas veces preparaba sus predicaciones rezando de rodillas ante una imagen del Crucificado en lugar de inspirarse en el estudio de textos religiosos⁵⁶.

Sirvan estas reflexiones para recordar como la simbiosis de tradición oriental y occidental en la obra del Greco no es únicamente fruto de la reiteración de principios formales de una u otra raíz. El Greco no renuncia a la concepción de los iconos orientales, ni a la inspiración en la naturaleza⁵⁷ propuesta por los venecianos. Tampoco es ajeno a la espiritualidad que se respiraba en la Toledo del último cuarto del siglo XVI, pero podríamos decir que trasciende cuestiones formales y “rechaza la interpretación literal de los temas sagrados”⁵⁸ para definir su particular iconografía a partir de un lenguaje único que no ha dejado indiferente a espectadores y pintores de los siglos posteriores, convirtiéndose incluso en gran referente para los maestros de la modernidad. La pintura del Greco podría considerarse “existencial” en la medida que interioriza aquellas tradiciones culturales con las que convivió desde su infancia en Creta hasta su asentamiento en Toledo.

53 FANFANI, A., op. cit., pp. 45-47.

54 ARRIBA CANTERO, S. de, *Arte e iconografía de San José en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, p. 200.

55 FANFANI, A., op. cit., p. 40.

56 DAVIES, D., “La ascensión de la mente hacia Dios...”, op. cit., p.181.

57 KITAURA, Y., “El proceder artístico del Greco”, op. cit., p. 86.

58 DAVIES, D., “La ascensión de la mente hacia Dios...”, op. cit., p. 175.

LA VISIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE DE UN INGENIERO VIAJERO, JOSÉ EUGENIO RIBERA

MÓNICA GARCÍA CUETOS

Resumen:

El ingeniero de Caminos José Eugenio Ribera (Lisboa 1864-Madrid 1936) es conocido como el introductor del hormigón armado en España o por sus puentes monumentales.

Con ser importante su obra construida no lo es menos su labor divulgativa, plasmada en innumerables artículos publicados en revistas técnicas y en una decena de tratados sobre ingeniería.

Desde sus primeros años de ejercicio profesional y hasta que las fuerzas le acompañaron, Ribera realizó innumerables viajes. Firme defensor de su capacidad pedagógica, de todos ellos dio cuenta a su regreso en artículos en los que dejaba patente, además, su interés por cuestiones relacionadas con la cultura, la historia del arte, la arquitectura o la estética.

De entre todos ellos, tienen especial interés los dedicados a las exposiciones universales de París de 1899, 1900 y 1925 y la de Londres de 1924.

Palabras clave: *exposiciones universales, viajes, ingeniería, arquitectura, historia del arte.*

Abstract:

The civil engineer, José Eugenio Ribera (Lisbon 1864-Madrid 1936) is known mainly as the person who introduced reinforced concrete in Spain moreover for his monumental bridges.

If his building works are important his popularising labour, expressed in countless articles in technical magazines and in a ten engineering treatises, is also important.

Since his first years of professional labour until he had the strength to do it, Ribera carried out many journeys. He was a resolute defender of the pedagogic capacity to travel.

After all this journeys, he related his experiences in articles where he patented his interest in subjects in relation to culture, history, architecture or aesthetics.

The articles about the international exhibitions took place in Paris and London at the end of the 19th century and the early of the 20th have special interest.

Keywords: *international exhibitions, journeys, engineering, architecture, art history.*

INTRODUCCIÓN:

El ingeniero de Caminos, José Eugenio Ribera Dutasta, nació en Lisboa en el año 1864, de madre francesa, Jeanne Dutasta, y de padre catalán, Pedro Ribera y Griñó.

Parece que el trabajo había llevado al patriarca de la familia a la capital portuguesa donde nacería su primer hijo, José Eugenio, que, siguiendo los pasos profesionales de su padre, se convertirá en ingeniero. El segundo hijo, José Joaquín, llegará a ser ayudante de obras públicas.

La construcción será, pues, el ámbito profesional de la familia y, como resultado de ello, la disposición para viajar y la facilidad para el dominio de varios idiomas serán habilidades que adquirirá Ribera en su entorno familiar y que le resultarán herramientas muy útiles a lo largo de su vida profesional.

Los estudios los realizó en Madrid, en la Escuela de Ingenieros de Caminos, de donde salió en 1887 para ocupar un puesto en la Jefatura de Obras Públicas de Oviedo. Asturias, su primer destino profesional, será también el lugar donde, según sus propias palabras, se hará ingeniero:

“Confieso que en mis años de estudio, en aquella triste e indecorosa Escuela de la calle del Turco, no estudié mucho, pero aprendí menos. (Reconózcase, aunque haya inmodestia por mi parte, que hoy enseñamos mejor.)”¹

Así que tuve que hacerme ingeniero en los doce años que serví al Estado, en la Jefatura de Obras Públicas de Oviedo...”²

En el año 1898 deja el Cuerpo de Ingenieros del Estado y pone en marcha, junto con los hermanos Manuel y Luis Gomendio, la empresa “José Eugenio Ribera y Cía”, más tarde “Compañía de Construcciones Hidráulicas y Civiles, HIDROCI-VIL”. Este salto a la iniciativa privada le convirtió en el primer constructor moderno del país, profesión que intentó dignificar a lo largo de toda su vida:

“Por aquel entonces, el oficio de contratista merecía escasa estimación, por estar casi vinculado a obreros aventajados pero indoctos...”³

Si importante fue su actividad como ingeniero y constructor, lo fue igualmente su labor como divulgador. A lo largo de su carrera publicó una veintena de tratados y cerca de noventa artículos en las revistas técnicas más prestigiosas de la época, como la “Revista de Obras Públicas”, “La Construcción Moderna” o “El Cemento Armado”. En esta ingente labor teórica encontraremos detalladas crónicas de sus trabajos y de los de sus colegas, estudios sobre lo nuevo que llegaba, referido

1 Como veremos más adelante, en 1918 Ribera ingresa como profesor en la Escuela de Caminos de Madrid

2 RIBERA DUTASTA, J.E.: “En mi última lección, establezco mi balance profesional” *Revista de Obras Públicas*, nº 2.582 Madrid Colegio de Caminos, Canales y Puertos 1931 p.401

3 RIBERA DUTASTA, J.E.: “En mi última lección...” op. cit. p. 395

principalmente a técnicas y materiales, y noticias de todo aquello que despertaba su interés y su inagotable curiosidad. En sus reflexiones sobre lo construido, con un notable grado de autocritica cuando se trata de sus propias obras, reivindica el importante papel de los profesionales de la construcción en una sociedad que estaba sufriendo profundos cambios.

Otra faceta fundamental en la trayectoria profesional de Ribera es la docencia. En 1918 ingresa como profesor de la asignatura “Puentes de fábrica y de hormigón armado” en la escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid, donde permanecerá hasta su jubilación en 1931. Sus tratados más importantes los concibió como libros de texto para sus alumnos y su lectura, por ello, resulta también interesante para todo aquel que quiera iniciarse en complejo mundo de la ingeniería.

Además de profesor, fue un gran maestro de sus discípulos. Prueba de ello es el magnífico grupo de ingenieros que se formaron y comenzaron su andadura profesional con él y que acabarán protagonizando el panorama de la ingeniería española en las siguientes décadas; fue el caso de Eduardo Torroja, José Entrecanales o Ildefonso Sánchez del Río.

A lo largo de su extensa labor como proyectista, Ribera demostró una increíble habilidad para adaptarse a todas las novedades y asimilar nuevos procedimientos, técnicas y materiales. La curiosidad, el estudio, la perseverancia, la ausencia de prejuicios sobre lo desconocido, añadidos a su firme convencimiento de la capacidad pedagógica de los viajes, le convirtieron en un excelente ingeniero.

Ribera es conocido como el introductor del hormigón armado en España o por ser uno de los más importantes proyectistas de puentes; obras suyas son el puente-viaducto del Pino en Zamora (1914), el puente de María Cristina de San Sebastián (1904), el viaducto del Chorro en Málaga (1904), el puente de Valencia de Don Juan, León (1906), el puente de la Reina Victoria en Madrid (1909) o el puente colgante de Amposta, Tarragona (1909). A esto hay que añadir importantes obras hidráulicas como los sifones de Sosa y Albelda, para el canal de Aragón y Cataluña, y ferrocarriles como el de Tánger a Fez en la sección española, en el entonces protectorado de Marruecos.

Sin embargo, con ser importantes estas obras no lo es menos el resto de su trabajo, al que siempre acompañó de altas dosis de estudio, reflexión y análisis. Generoso como era con sus conocimientos no se los guardó para sí; todo cuanto vio, estudió, construyó e imaginó está en sus escritos.

LOS PRIMEROS VIAJES:

Ribera siempre defendió que a la formación teórica de un ingeniero había que añadir el conocimiento sobre el terreno de lo construido, como forma eficaz de puesta al día de cualquier profesional de la construcción:

“Es preciso, si, que los ingenieros estudien, pero también deben ver mucho, alejarse de vez en cuando de las oficinas en donde se deprimen con el tiempo las ideas, se desgastan las iniciativas y se amanaera el gusto con las rutinas administrativas de nuestro país, que fueron buenas, pero que hoy exigen remozarse para estar en armonía con los adelantos de la construcción y la importancia de las obras...”⁴

Desde sus primeros años de ejercicio profesional y hasta que las fuerzas le acompañaron, Ribera realizó innumerables viajes. De todos ellos daba cuenta su regreso en artículos en los que dejaba claro su interés por cuestiones relacionadas con la historia del arte, la arquitectura o la estética. Cuando se convierte en juez de obra ajena, su visión es la de un agudo observador, desprovisto de la pasión de aquellos que intervienen directamente en la creación. Sus crónicas incluyen un análisis certero y su distancia con el proceso creativo, que sin embargo no le es ajeno, aporta interesantes matices y la frescura de quien observa sin el apasionamiento del autor o el empeño analítico del profesional de la crítica.

A lo largo de los años 1893 y 1894 realizará varios viajes por Europa que le permitirán conocer de cerca lo que en el continente se estaba haciendo en cuanto obras de ingeniería. Especial trascendencia tiene su estudio sobre el terreno en Suiza de puentes de hormigón con arcos articulados o empotrados de grandes luces, que le servirán de referencia para algunos de los proyectos que acometerá inmediatamente en España, y para los que utilizará el nuevo material que estaba llamado a sustituir a las estructuras metálicas y a la piedra natural, el hormigón armado:

“El interés y la consciente curiosidad con que examinaba las obras de cuya inspección estuve encargado, y el estudio de las primeras construcciones de hormigón armado, que me apresuré a visitar en Suiza y Francia, me hicieron vislumbrar su porvenir en España...”⁵

En 1897 el Ministerio de Fomento le comisiona para asistir en Estocolmo al *Congreso de la Asociación Internacional para el Ensayo de Materiales de Construcción*. Ribera tendrá allí una activa participación, algo que repetirá siempre que se le presente la ocasión:

4 RIBERA DUTASTA, J.E.: “Utilidad de la Asociación Internacional para el Ensayo de Materiales de Construcción” *Revista de Obras Públicas* nº 1.241 Madrid Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos 1899 p.273

5 RIBERA DUTASTA, J.E.: “En mi última lección...” op. cit. p.395

*“También asistí, oficialmente comisionado a varios Congresos profesionales, en Estocolmo, París, Buenos Aires, Amsterdam y Lieja. En todos ellos, y utilizando mi dominio del francés, pedí la palabra y presenté notas para evidenciar lo que hacemos y sabemos en España...”*⁶

LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE PARÍS Y LONDRES

Además de las crónicas de viajes que tienen una relación más directa con su trabajo, encontramos en las publicaciones técnicas en las que colaboraba, otras en las que relata sus visitas a los eventos que, sin duda, más representan el espíritu de esta época de entre siglos, las exposiciones universales y, en concreto, las celebradas en París en 1899, 1900 y 1925 y la de Londres de 1924.

Son años trascendentales para el arte en general y para el de la construcción en particular, que abarcan desde el triunfo de la arquitectura del hierro hasta el Art Decó o lo que es lo mismo, la creación de un lenguaje arquitectónico contemporáneo libre de los estilos históricos del pasado.

En su artículo dedicado a la exposición parisina de 1925 Ribera reflexiona sobre el proceso de creación del nuevo estilo, fruto de una evolución cuyo comienzo sitúa en la segunda mitad del siglo XIX cuando

*“...los ingleses Ruskin y Morris, enamorados de la Edad Media y enemigos de las tendencias industriales e híbridas de la arquitectura, quisieron crear un arte más viril, creyendo conseguirlo con el estilo gótico y los pintores primitivos...”*⁷

Al tiempo que “el estilo del hierro” invade el continente

*“...una legión de artistas, capitaneados por Gallé, en la llamada Escuela de Nancy, recurrieron a la flora natural para adornar muros y enrejados con las hojarascas originales y, a veces, elegantes. Este estilo, llamado modernista, reservado primeramente para la decoración interior, fracasó súbitamente en cuanto quiso extenderse a la arquitectura, por resultar ésta decadente y reblandecida...”*⁸

En opinión de Ribera, la reacción lógica a lo que él entiende como un intento fallido, es la de arquitectos Víctor Horta y Van de Velde, a los que reconoce el acertado empeño en crear un lenguaje arquitectónico más acorde con los nuevos tiempos:

6 RIBERA DUTASTA, J.E.: “En mi última lección...” op. cit. p.398

7 RIBERA DUTASTA, J.E.: “La Exposición Internacional del Arte decorativo e industrial, de París” *Revista de Obras Públicas* nº2437 Madrid Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos 1925 p. 417

8 RIBERA DUTASTA, J.E.: “La Exposición Internacional del Arte...” op. cit. p. 418

“...persiguieron vigorizar, por el contrario, el estilo, apelando a formas más sencillas y racionales, en relación con los materiales y procedimientos nuevos de la construcción...”

En Alemania se construyeron los edificios modernistas más hermosos. Esta afirmación va acompañada de una reflexión sobre la diferencia entre el refinamiento estético de los países mediterráneos y el de los anglosajones, aspecto sobre el que en muchas otras ocasiones suele incidir y a la que añade una curiosa mención a una de las vanguardias pictóricas:

“...la admiración que los alemanes tienen para lo kolosal, como dicen ellos, les hiciera desbordar frecuentemente en un cubismo casi africano, sin belleza ni proporciones, ni pudo remediar tampoco las estridencias del mal gusto, propias de una raza desprovista del refinamiento latino...”⁹

Las nuevas obras creadas bajo los presupuestos de ese nuevo estilo, compartirán espacio con obras herederas aún de la arquitectura tradicional. La polémica entre tradición y modernidad protagonizada por dos grupos antagónicos -en palabras de Giulio Carlo Argan entre los pioneros de la funcionalidad técnica, los estructuralistas, y los conservadores de la arquitectura “de estilos”, los decoradores¹⁰ -no es algo que se escape a un agudo observador como Ribera:

“Cada época artística debe, pues, corresponder a sus costumbres y creencias. Empeñarse en adaptar a nuestra vida los estilos de otros siglos, no sólo sería confesión de impotencia, sino sustituir la sensibilidad moderna por la ciencia arqueológica...”¹¹

El nacimiento de la conocida como arquitectura de los ingenieros dará como resultado una disciplina con varios protagonistas que compartirán, no sin fricciones, un mismo territorio, el mismo en el que urbanismo y arquitectura diluyen sus límites. Todos los profesionales de la construcción (arquitectos, ingenieros, constructores y urbanistas) utilizarán nuevos materiales y formas en nuevos espacios; todo al servicio de una sociedad que avanza en un imparable proceso industrializador y donde la población se concentra en unas ciudades que esperan de todos ellos soluciones a sus nuevas necesidades.

Ribera comparte con los arquitectos contemporáneos la voluntad de intervención social, la posibilidad de transformar la sociedad únicamente con la práctica de su disciplina. Una ambición del artista contemporáneo que en muchas ocasiones tropieza con las exigencias del mercado o con la especulación y que convierten esa voluntad en impotencia.

9 RIBERA DUTASTA. J.E.: “La Exposición Internacional del Arte...” op. cit. p. 419

10 ARGAN, G.C.: *El Arte Moderno 1770- 1970*, Tomo I Valencia Fernando Torres Editor 1976 p. 100

11 RIBERA DUTASTA. J.E.: “La Exposición Internacional del Arte...” op. cit. p. 417

Esa capacidad transformadora será el fin último del trabajo del ingeniero y del constructor. De forma especialmente elocuente lo expresará Ribera en un artículo firmado en el año 1931 en el que hace balance de su labor profesional:

*“He sembrado proyectos y obras a granel por toda España y sus islas y colonias y, como me quedan entusiasmos-y lo necesito para vivir, ya que no me enriquecí-seguiré trabajando en Marruecos y hasta en Guinea, cuyos climas no me arredran, pero todos los peligros y fatigas quedan compensados por la íntima satisfacción que produce el ejercicio de nuestra honrosa profesión, la única que transforma y enriquece las comarcas...”*¹²

Concedor de la polémica entre todos esos profesionales, especialmente entre arquitectos e ingenieros, Ribera suele comenzar sus escritos excusándose por lo que pudiera entenderse como una intromisión:

“Quizá me recusen los arquitectos, por invadir un campo que algunos pretenden cerrar a cuantos no hemos sido amamantados en clásicas y artísticas disciplinas.

*Pero se ha extendido tanto la cultura y el gusto, que también los ingenieros tenemos nuestro corazoncito artístico y derecho, por tanto, a significar nuestra repulsa a las tendencias extravagantes de la Arquitectura como nuestra conformidad, cuando vemos bien orientada la inevitable evolución constructiva, de la que me ocupé personalmente en cuantas ocasiones se me han presentado...”*¹³

En esta nueva sociedad, las exposiciones universales se presentan como una magnífica oportunidad para resaltar las bondades del progreso industrial. Los protagonistas de estos eventos son edificios para cuya construcción se emplean los nuevos materiales; en las de París de 1899 y 1900 son los elementos prefabricados de metal y vidrio los que triunfan. Presentan evidentes ventajas sobre los materiales tradicionales en cuanto a su producción en serie, facilidad para el traslado a las obras, utilidad para crear espacios diáfanos, sin el estorbo de puntos de apoyo, y la rapidez del proceso de construcción. En las siguientes exposiciones será el hormigón, con o sin armaduras el que tome el relevo.

Ribera asiste como ingeniero-constructor, y también como espectador, a la época dorada del hierro y a la de su paulatina sustitución por otros materiales que, como en el caso del hormigón armado, fue el principal impulsor en nuestro país. Experto como era en su estudio y utilización no podía dejar pasar la oportunidad de revisar su papel en esa nueva arquitectura

En una conferencia impartida en el año 1903 en el Ateneo de Madrid, reproducida en la *Revista de Obras Públicas*, incide en los cambios que para la arquitectura

12 RIBERA DUTASTA, J.E.: “En mi última lección...” op. cit. p. 401

13 RIBERA DUTASTA, J.E.: “La Exposición Internacional del Arte...” op. cit. p. 416



FIGURA 1

Gustave -Alexandre Eiffel (Dijon, 1832 - París, 1923) París, La Torre Eiffel (1887-89)

suponían la aparición de nuevos materiales y necesidades constructivas, tomando como referencia lo visto por él en las exposiciones universales de París de 1899 y 1900:

“En la Exposición del año 1899, pudo verse una auténtica apoteosis del hierro. Allí realizaron los ingenieros y arquitectos toda clase de proyectos estupendos.

*La Torre Eiffel no desprovista de elegancia desafiando las nubes; el palacio de las máquinas cobijando bajo su inmensa armadura las industrias de todos los países; los pabellones todos en los que el hierro se presentaba descaradamente, no ya como parte secundaria de los edificios, sino como elemento principal parecían demostrar que el hierro triunfaba en la construcción, y que su importancia avasallaría la de los demás materiales...”*¹⁴ [fig. 1]

Ribera entendía que el uso abusivo del hierro había hecho olvidar los inconvenientes de este material, a saber, la oxidación, el aflojamiento de los roblones y su deformación en caso de incendio.

¹⁴ RIBERA DUTASTA, J.E.: “Conferencia en el Ateneo de Madrid sobre Construcciones Modernas de Hormigón Armado por el Ingeniero de Caminos Don José Eugenio Ribera” *Revista de Obras Públicas* nº42 Madrid Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos 1903 p. 125

En la exposición de 1900 se produjo lo que él denominó “la revancha de la piedra artificial”

“Este grandioso certamen fue la revancha de la piedra artificial, el triunfo del hormigón armado; y así como puede decirse que en el siglo XIX la característica de la construcción fue el hierro, también puede asegurarse que en el actual siglo ha de ser el cemento combinado en amigable consorcio con el acero...”¹⁵

Es precisamente el progreso en la construcción un tema recurrente en todos estos artículos y el análisis que en todos ellos hace Ribera, nos permite recorrer esas décadas cruciales para la arquitectura. Esto queda especialmente de manifiesto en los que dedica a la Exposición del Imperio Británico celebrada en Londres en el año 1924 y la Exposición Internacional del Arte Decorativo e Industrial de París del año 1925.

En el caso de la exposición londinense, Ribera comienza su crónica con una enumeración de los edificios más sobresalientes levantados en el parque de Wembley, como eran el Pabellón del Gobierno y los grandes palacios destinados a la Ingeniería, la Industria y las Bellas Artes, además del monumental Palacio de los Deportes.

Se trataba, en su opinión, de una arquitectura sobria, pesada y utilitaria, en la que destaca especialmente la ausencia de decoración:

“Como no puede creerse que los técnicos ingleses no sean susceptibles de mayor imaginación, es evidente que al reproducir en aquellos palacios análogas composiciones, con sólidos pilares cuadrados y frontones pseudo griegos, han obedecido a la consigna de no distraer al visitante con originales fachadas ni brillantes ornamentaciones...”¹⁶

La referencia al material utilizado en la construcción de la mayor parte de los edificios de la exposición, le permite reflexionar a propósito de esa ausencia de elementos decorativos: el hormigón armado se convierte en el protagonista al ser utilizado eliminando elementos no estructurales que puedan ocultarlo. Esta constatación nos introduce en otro tema importante en la arquitectura del momento y que de forma insistente aparece en los escritos de Ribera, la creación de un lenguaje decorativo acorde con los nuevos materiales de construcción:

“...a pesar de mis conocidas preferencias por las obras de cemento, reconozco que el aspecto gris de aquellas construcciones es frío y monótono, y aunque los arquitectos ingleses hayan quizá querido significar así la sinceri-

15 Véase nota nº 9

16 RIBERA DUTASTA, J.E.: “La Construcción y la Arquitectura en la Exposición de Londres” *Revista de Obras Públicas* nº 2.214 Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos 1924 p. 349

dad constructiva en ellos peculiar, pretendiendo iniciar un nuevo estilo, no creo sea éste aceptado tan radicalmente por los técnicos de otros países...

A los jóvenes arquitectos e ingenieros de esta época corresponde el perfeccionar estas ideas, creando un estilo propio del hormigón, ya que el empleo creciente de este material se ha impuesto en todas partes... ”¹⁷

En su crónica sobre la exposición de París del año 1925, Ribera insiste en que la arquitectura debe “expresar sensación de vida y satisfacer terrenales comodidades”¹⁸, abandonando la reiteración historicista que recurre erróneamente a la aplicación de modelos clásicos para cubrir nuevas necesidades espaciales

“Tales abusos han originado la reacción de arquitectos que desde hace años se vislumbra y que se has intensificado desde el empleo de nuevos materiales y del mecanismo, sustituyendo a la mano de obra bruta, ha exigido cada vez más la artística e indispensable armonía entre los medios constructivos de que se dispone hoy, con las proporciones y la decoración que demandan ”¹⁹

A partir de aquí, en su opinión, el camino parece claro y no es otro que el que va a conducir a la creación de ese nuevo arte con su propio lenguaje y repertorio decorativo. La exposición parisina parecía estar llamada a hacerlo y para ello era imprescindible que en su recinto sólo se diera entrada a lo que no se pareciera en nada a lo anterior.

“Había, pues, que crear un arte moderno, y para cristalizarlo Francia provocó la actual Exposición, en la que sólo se diera entrada a lo que, según donosa definición, no se pareciera a nada.

Y en efecto, en todo aquel vasto recinto no hay una sola construcción ni objeto que recuerde en lo más mínimo ningún estilo antiguo... ”²⁰

17 RIBERA DUTASTA, J.E.: “La Construcción y la Arquitectura...”, op. cit. p. 351

18 RIBERA DUTASTA, J.E.: “La Exposición Internacional del Arte...” op. cit. p. 416

19 RIBERA DUTASTA, J.E.: “La Exposición Internacional del Arte...” op. cit. p. 417

20 Véase nota nº 14

VISITANDO “EL ORIENTE”. EL PARQUE DEL PASATIEMPO, UNA GUÍA DE VIAJES EN CEMENTO

MÓNICA REY CABEZUDO

MARÍA CANEDO BARREIRO
Universidade Santiago Compostela

Resumen:

El Parque del Pasatiempo era un espacio de esparcimiento creado por Don Juan García Naveira donde el visitante podía viajar a través del lejano oriente sin necesidad de salir de la remota villa de Betanzos (A Coruña). A simple vista “este país de oriente” hace referencia a un mundo exótico, lujo, animales selváticos y figuras clásicas, propio del estilo ecléctico del parque; sin embargo puede esconder una acepción más oscura, Oriente era el nombre con el que se denominaba a las agrupaciones de logias masónicas.

Independientemente de la inclinación político-religiosa de Don Juan, lo que pretendemos con este proyecto es poner en valor El Pasatiempo, un gran legado histórico olvidado por los habitantes de Betanzos, abogando por su rehabilitación y conservación, para que ahora, igual que hace 100 años, el visitante pueda viajar alrededor del mundo a través de este gran escenario de cemento y conchas.

Palabras Clave: *parque, Pasatiempo, Betanzos, kitsch, oriente.*

Abstract:

El Pasatiempo is a park created by D. Juan García Naveira where visitors could travel through far East without leaving the remote village of Betanzos (A Coruña).

This “país de Oriente” could refer to an exotic world, luxurious, wild animals and classic figures, common in the eclectic style of the park; but it could hide another obscure meaning, “Oriente” was the name of the masonic lodges.

Regardless D. Juan’s socio-religious beliefs this project pretends highlight its value, a historical heritage forgotten by the population from Betanzos. This work pleads for its rehabilitation and conservation, so the visitor can travel around the world, like people did a hundred years ago, through this great stage of cement and shells.

Keywords: *park, Pasatiempo, Betanzos, kitsch, east.*

Ud. que le gusta viajar y que tiene conocimientos y una educación que se separa elevándose de las clases elevadas de España sacaría gran provecho y gusto visitando todo este país de oriente...

Con esta frase se daba la bienvenida al Parque del Pasatiempo, un espacio de esparcimiento creado por don Juan García Naveira donde el visitante podía viajar y visitar el *lejano oriente* sin necesidad de salir la villa de Betanzos. En una primera lectura “*este país de oriente*” hace referencia a un mundo exótico, de lujo, de animales selváticos y figuras clásicas, propio del estilo ecléctico del parque; sin embargo puede esconder una acepción más oscura, *Oriente* era el nombre que denominaba a las agrupaciones de logias masónicas. Para añadir más misterio al asunto, el relieve de la inscripción se ha perdido parcialmente y solo se conserva a la izquierda los restos de una figura sedente.

Juan María García Naveira nació en Betanzos el 16 de Mayo de 1849; la penuria económica y su ambición lo llevaron a emigrar a Argentina en 1869; más tarde lo seguirá su hermano Jesús. Los hermanos serán socios y prosperarán económicamente al mismo tiempo que se esforzarán por adquirir la formación y cultura de la que carecían.

Volvieron varias veces a España y aprovecharon estos viajes para recorrer diversos países, hasta que decidieron instalarse definitivamente en Betanzos. Don Jesús fallecería en un accidente de circulación en Argentina en 1911 y don Juan el 9 de marzo de 1933 con casi 84 años, dejando tras de sí un gran legado donde, su obra del Pasatiempo, destaca por su brillantez y originalidad.

J.M. García Naveira y la masonería

La idea de don Juan como francmasón se afirma en el libro *El Pasatiempo. O capricho dun indiano* y se transmite a través del artículo de Luis A. Cortiñas, en el que se puede leer “según tengo entendido pertenecía, o había pertenecido a la Masonería como francmasón”¹. Es verdad que su comportamiento encajaba en los ideales masones de auxiliar al prójimo y difundir el conocimiento y el liberalismo, pero no hay muchas más pruebas de su pertenencia al grupo.

Betanzos contó durante el siglo XIX con dos logias: *la estrella del noroeste n°38* vigente entre 1880 a 1892, establecida bajo el Gran Oriente Lusitano Unido, y otra denominada *Luz de Brigantium n° 316*, la cual sólo estuvo vigente desde 1884 a

1 CABANO VÁZQUEZ, I.; PATO IGLESIAS, M.L.; SOUSA JIMÉNEZ, X.: <<*El Pasatiempo*>> *O capricho dun indiano*. Edicións do Castro, A Coruña, 1992, pp. 153-155.

1888². Por lo que ninguna estaría en funcionamiento cuando Don Juan retornó en 1893 [fig.1].

Sería lógico pensar que don Juan entraría en contacto con la masonería en Buenos Aires, al escalar de nivel social y económico; el 22 de abril de 1858 se compone el Gran Oriente Argentino, por tanto estaría bien asentado en el país cuando llega en 1869. Tras estudiar la figura de Don Juan y su parque parece difícil vincularlo a estas asociaciones, principalmente porque, a pesar de su liberalismo, era profundamente católico.

Dentro del parque pueden verse elementos conectados con la masonería, aunque ninguno resulta claro y no se encuentran los símbolos más reconocibles como el compás o las manos estrechadas. Algunos autores intentan explicar ciertos elementos, como las palabras “Libertad”, “Igualdad” y “Fraternidad” grabadas en piedra o las alegorías de la caridad y el sentido simbólico y educativo del parque, como preceptos básicos masones, pero es probable que se deban a su personalidad republicana y liberal.

Otros elementos masónicos podrían ser una alusión, como el *Estanque de Salomón*, con el templete ubicado en el centro del *Estanque del Retiro*, y el *obelisco*; sin embargo este último puede ser una referencia al elemento más representativo de la capital argentina. Además, no se encuentran similitudes entre el Pasatiempo, caótico y abigarrado, y los ejemplos ordenados de los jardines masones³.

Es posible que la interpretación más acertada del Pasatiempo sea la que ofrece Luis Seoane⁴, quien lo relaciona con el *Palacio de Cheval* en Francia, un edificio cuya arquitectura se basa en dibujos y fotografías de templos orientales, vistos en enciclopedias y libros de viajes, donde se usan los nuevos materiales industriales que resultaban más económicos, como el vidrio y el cemento mezclados con piedras, conchas, caracolas...⁵

Recorrer Oriente sin salir de casa

El parque se concibe como una gran guía de viajes, donde las imágenes recreadas por don Juan estimulaban la imaginación del visitante, invitándolo a viajar por *todo este país de Oriente*. Una vez adquirido el ticket en la Casa Taquilla y

2 VALÍN FERNÁNDEZ, A.J.V.: *Galicia y la masonería en el siglo XIX*, Edición do Castro, A Coruña, 1990, pp.324-326.

3 En los jardines y parques realizados por masones se suele colocar templos clasicistas para establecer una conexión con el templo del Rey Salomón. GRANZIERA, P.: “Freemasonic Symbolism and Georgian Gardens”, *Esoterica*, 5, 2003, pp. 41-72.

4 SEOANE, L.: “El Pasatiempo de Betanzos”, *Galicia emigrante*, 28, 1957, pp.12.

5 También llamado *Palacio Ideal de Hauterives* (1879-1912), construido por el cartero francés Ferdinand Cheval.



FIGURA 1
Fecha fundacional del parque gravada en cemento

atravesada la verja, el público dejaba atrás la realidad del Betanzos de inicios del siglo XX y se transportaba a un mundo plagado de lugares y animales fantásticos.

Dos leones de mármol de Carrara, copias realizadas en Italia de los originales del sarcófago del Papa Clemente XIII en el Vaticano, recibían al visitante, mientras que a la izquierda se situaba el monumento a los Hermanos García Naveira⁶. Los hermanos se encuentran de pie y don Juan pasa el brazo por los hombros de su hermano que señala hacia donde se situaba el asilo⁷; se alude también a su calidad de comerciantes, con la representación del libro denominado *copiador*, donde registraban la correspondencia los mercantes, mientras que en la base se encuentra el caduceo de Mercurio, símbolo del comercio y las comunicaciones.

Alrededor de esta estatua existía un paseo perimetral emparrado llamado *Avenida de los Emperadores*, con doce bustos de emperadores romanos en mármol sobre pedestales de cemento realizados en Italia y copia de los que había en el Museo Capitolino de Roma⁸.

6 En la actualidad los leones han sido reubicados en la entrada del santuario de Covadonga (Principado de Asturias).

7 El asilo de la ciudad de Betanzos fue construido por los hermanos García Naveira en 1912. CABANO VÁZQUEZ, I.; PATO IGLESIAS, M.L.; SOUSA JIMÉNEZ, X.: op. cit. p. 18.

8 Idem pág. 30. Estas galerías de emperadores eran habituales en los jardines clásicos hasta el siglo XIX; con el deterioro del parque los bustos se vendieron a la “La Unión y el Fénix”, Madrid, donde siguen hoy día.

En esta zona se ubicaba la taquilla y justo en la esquina opuesta se encontraba la *Casa de los Espejos*, comparable al laberinto construido en París en 1899 con motivo de la Exposición Universal de París de 1900⁹.

La avenida desembocaba en la *Fuente de las Cuatro Estaciones*, una estructura de cemento octogonal con cuatro figuras femeninas clasicistas en su chafariz, copia de la fuente parisina de Louvois (1884), sita en la entrada de la Biblioteca Nacional francesa. En esta zona se situaba el *Estanque de los Papas*, llamado así por su balaustrada perimetral con bustos de cemento de todos de los Papas desde san Pedro hasta san Pío X. Presidía el estanque una fuente de cemento con una estatua del Sagrado Corazón de Jesús, pero en el centro se situaba una fuente con una mujer semidesnuda y una jarra de estilo renacentista al hombro que podría ser la samaritana de los textos bíblicos, motivo habitual en las fuentes públicas. Se acompañaba de relieves con el escudo del Vaticano e inscripciones con máximas morales de las que solo se conservan dos, “*es fácil criticar, difícil ejecutar*” y “*Jesucristo fue el primer socialista*”¹⁰. El estanque de cemento estaba decorado con conchas, guijarros, teselas y elementos vegetales.

Paralelo al paseo que separaba el jardín de la marisma corría el afluente del río Mendo desde el cual se abría un canal que regulaba su régimen fluvial y que hacia la función de estanque; se coronaba por la *Fuente de Neptuno*. En el mismo canal estaba la *Fuente de la Industria y del Progreso*, con una alegoría femenina iconográficamente similar a las victorias aladas clásicas y que portaba una rueda dentada, propia de la industria mecánica y símbolo del progreso. En el canal podría haber habido dos fuentes más, la *Pescadora* y el *Trovador*¹¹.

El paseo tenía suelo de madera y una barandilla sobre el canal, conducía a través de un paso elevado sobre la Fuente de Neptuno, a la zona del jardín dedicada al parque zoológico, que tuvo corta existencia debido a su mala climatización.

En la otra orilla, se levantaba el grupo escultórico de *La Caridad* [fig. 2]; es una trasposición escultórica del cuadro *La caridad romana* de Benito Crespi¹². En la escultura, la mujer sostiene un trasmisor de teléfono para comunicarse con la estatua de los hermanos, ya que Don Juan sostiene un receptor mientras que Jesús señalaba al asilo; ambos, leídos conjuntamente, indicaban el lugar donde se ejercía la caridad.

9 Los hermanos García Naveira visitaron los preparativos de la Exposición Universal parisina en 1899. BORONDO, R.: *Memorias de unha viaxe improvisada*, Morgante, Cangas do Morrazo, 2010, p. 29.

10 La última está en relación con la doctrina social de la iglesia promovida por León XIII. CABANO VÁZQUEZ, I.; PATO IGLESIAS, M.L.; SOUSA JIMÉNEZ, X.: op. cit. p. 32.

11 Idem p. 33.

12 Representa la historia de un hombre condenado a morir de hambre pero que era amamantado por su hija, manteniéndolo vivo.

Perpendicular al eje este-oeste del jardín, se encontraba el *Invernadero de Abajo*, con cubierta de vidrio y estructura de hierro¹³. El espacio entre el invernadero y la Caridad lo ocupaba un dormitorio de mirto:

“Era una alcoba en plena naturaleza, cuyos muebles están figurados con arrañes recortados; no faltaba nada en ella: dos camas, ropero, sillas, mesas de noche, tocador, “chaiselongue”, etc.”¹⁴.

Flanqueando las camas estaban los bustos en cemento de don Juan y su mujer, copias de sus retratos en mármol realizados en Roma en 1904 por el escultor S.S. Bricoli; la estancia hacía conjunto con el jardín comedor, al otro lado de la Avenida, realizado también en mirto y con bustos de su hermano Jesús y su hija Águeda. El gran *Laberinto de Boj* no se conserva, pero se sabe que tuvo como modelo el laberinto de la Granja Vella de Horta, cercana a Barcelona¹⁵.

A pesar de las fotografías de la época es imposible rastrear más zonas del parque, aunque gracias a testimonios literarios se conoce la existencia de una avenida de álamos, quizás con retratos de escritores, pero no se puede asegurar¹⁶.

Parece que cada avenida estaba dedicada a una provincia gallega, destacando la de A Coruña, y como recoge otra memoria “*cada banco del jardín a un país y pintado con su bandera: Francia, Egipto, Italia, etc.*”¹⁷.

El jardín se cerraba con una reja en su parte occidental, al encontrarse con el camino público; en este punto se habilitaba otra entrada para salvar el camino y mantener unidas las dos zonas del Pasatiempo, construyéndose un paso elevado que arrancaba en un pabellón y al que se accedía por unas escaleras. El pabellón contenía un *museo de variedades*¹⁸.

El camino del Carregal dividía el *Jardín y el Parque Enciclopédico*; la entrada a esta última zona se podía hacer desde varios puntos, aunque se solía utilizar el paso elevado del pabellón; en el muro de este último se incluyeron tres motivos decorativos: la *Piedra del Tandil*¹⁹, la *Torre de Pisa* y la *primera locomotora*.

13 Similar al del Museo de Historia Natural de París (Rohault de Fleury, 1833). CABANO VÁZQUEZ, I.; PATO IGLESIAS, M.L.; SOUSA JIMÉNEZ, X.: op. cit. pp. 36-37.

14 MARTÍNEZ FERNANDO, D.: *A través de Galicia (ciudades y paisajes)*. Editorial Cervantes, Barcelona, 1923, p. 114.

15 CABANO VÁZQUEZ, I.; PATO IGLESIAS, M.L.; SOUSA JIMÉNEZ, X.: op. cit. p. 38.

16 MARTÍNEZ FERRADO, D.: op. cit. p. 115.

17 Posiblemente imitando al parque María Luisa de Sevilla. CABANO VÁZQUEZ, I.; PATO IGLESIAS, M.L.; SOUSA JIMÉNEZ, X.: op. cit. p. 39.

18 Idem p. 41.

19 Era una maravilla natural argentina, una piedra de granito que se mantuvo en equilibrio en el borde de un cerro hasta el año 1912.



FIGURA 2
Conjunto escultórico de la Caridad



FIGURA 3
Estanque del Retiro

Al primer nivel se accedía desde el pasadizo elevado y lo primero que se avistaba era el *Estanque de la Gruta*; lo más llamativo eran las conchas de todo tipo que lo cubrían, debido al brillo del nácar y el reflejo del agua. Los altorrelieves de cuatro hipopótamos parecen apropiarse de la fuente como si se tratase de una charca; el nivel del agua se controlaba con un grifo situado en una fuente-barril, de manera que los hipopótamos podían sumergirse o no; lo mismo sucedía con una ballena, dibujada con conchas. Un camello descende por una rampa hacia el estanque para beber, al tiempo que un poco más arriba un dromedario sube las escaleras de vuelta. También se representa de forma muy clásica una figura humana semidesnuda sentada en un banco, como si estuviese dispuesta para el baño²⁰.

En el primer nivel había otro estanque de mayores proporciones, el del *Retiro* [fig. 3], una irónica alusión al madrileño, anunciado por dos fuentes tipo Wallace, copias de cemento de las parisinas²¹.

En el centro surge una isla de forma polilobulada en la cual se sitúa un templete ecléctico que pude recordar a la Fuente de los Inocentes de París, pero con un carácter más oriental. Debajo del templete hay una fuente formada por una taza en la que vacían el agua de sus ánforas dos ninfas; esta fuente es una copia sutil de la situada en la Alameda de Ciudad de Méjico, con antecedentes franceses; flanqueando el templete aparecen las figuras medio hundidas de un tritón y una sirena.

La isla se rodea por un banco corrido, interrumpido por pequeñas fuentes; dentro del estanque aparecen embarcaciones que simulan estar amarradas a la isla, un recurso que puede llevarnos a la “Villa Lante” en Bañaña (Italia), y es que El

20 CABANO VÁZQUEZ, I.; PATO IGLESIAS, M.L.; SOUSA JIMÉNEZ, X.: op. cit. p. 44.

21 Las fuentes Wallace son fuentes públicas, de agua potable, diseñadas por el inglés Richard Wallace a finales del siglo XIX en París.



FIGURA 4
Censo de las religiones del mundo



FIGURA 5
Friso con animales

Pasatiempo nos aproxima a la historia de la navegación a través de esculturas realizadas en cemento, siguiendo las maquetas del Museo Naval de París²². El muro en su parte meridional simula cuevas con estalactitas artificiales en las que Don Juan situó una figura clásica sedente y semidesnuda. El paseo se interrumpe y se colocan una serie de piedras dispuestas como para cruzar un río.

Se accede a la isla central gracias a un pequeño puente conectado a una escalera de dos rampas, cuyos entrepaños se decoran con las imágenes de dos árboles

22 CABANO VÁZQUEZ, I.; PATO IGLESIAS, M.L.; SOUSA JIMÉNEZ, X.: op. cit. p. 45.

sagrados, *árbol de la Virgen* que contemplara en Matariyé (Egipto) y el *árbol de Guernica* con la casa de Juntas en un segundo plano²³.

Tras subir la escalera desde el estanque se divisan las inscripciones “*patria, libertad, igualdad y legalidad*”, flanqueadas por dos estatuas alegóricas de cemento, la *Patria* y la *República*. También en este primer nivel, en la parte más meridional del muro, destaca en letras capitales la frase “*España monárquica y sus dieciocho hijas republicanas*”, que se acompañaba con el escudo de España; la inscripción es posterior a 1903, según da a entender la inclusión de la República de Panamá, que adquiere la independencia ese mismo año.

Debajo hay un gran número de relieves formando un conjunto, como una escena de la vida campesina, un duelo, el sacrificio de Tupac-Amaru, cabecilla de la insurrección de los indígenas de Perú; y los cristianos en el circo; se enmarcan emulando obras pictóricas. Destaca también la monumental *Fuente de la Agricultura*, coronada por la figura de una campesina portando un anazo al hombro.

Hay dos relieves menores, *La paz por el arbitraje*²⁴ y *Santa Isabel de Hungría* curando enfermos; en el mismo muro, subiendo las escaleras, se encontraba el relieve más grande, el *Fusilamiento de Torrijos*²⁵. En lo alto de la escalera, en un balcón, se sitúa el grupo del “*Ecce Homo*” o “*Sentencia de Jesús*”, que se pone en relación con los *Via crucis* al aire libre como el de Lourdes²⁶; bajo el balcón se encuentra lo que podría ser el relieve del censo de las religiones del mundo [fig.4]²⁷.

Bajo el grupo de la *Sentencia de Jesús* también aparece un medallón con el relieve de una sirena que sirve de fuente al Estanque de Salomón, el cual está presidido por una ninfa que retrata a la hija de don Juan; muy cerca de este espacio se representa un buzo con un tesoro y en el entrepaño de las escaleras la estación de un funicular.

23 *El árbol de la Virgen* representa la genealogía humana de Cristo tal y como se narra en el Evangelio de San Mateo (1, 1-16). *El árbol de Guernica* es un roble situado junto a la Casa de Juntas de la localidad de Guernica, cuyo origen se vincula al Señor de Vizcaya y bajo actualmente juran su cargo los lehendakaris; GARCÍA QUINTELA, M.V.; DELPECH, F.: *El árbol de Guernica. Memoria indoeuropea de los ritos vascos de soberanía*, Abada, Madrid, 2013.

24 Hace referencia a las sociedades y ligas de paz creadas para hacer propaganda a favor del arbitraje internacional y que estuvieron muy activas a principios de siglo, antes de la primera Guerra Mundial.

25 Se trata de una copia en cemento del cuadro de Gisbert, con el mismo título, que se encuentra en el museo de Arte Moderno de Madrid y que representa las luchas entre liberales y absolutistas bajo el reinado de Fernando VII. CABANO VÁZQUEZ, I.; PATO IGLESIAS, M. L.; SOUSA JIMÉNEZ, X.: op. cit. p. 48.

26 Idem p. 49.

27 La existencia de este relieve no está documentada y actualmente se encuentra en muy mal estado de conservación.



FIGURA 6
Las Horas del Mundo



FIGURA 7
La Boca del Hades

La *Fuente de Cupido*, porta tres querubines junto a dos jarrones de mármol, copias de los que don Juan pudo ver en Versalles; el conjunto se levanta en un pedestal pétreo cilíndrico, sobre el que giran dos escaleras.

A lo largo de esa misma pared, en la parte superior a modo de friso, se disponen, actualmente muy mutilados, los altorrelieves en cemento de numerosos animales acompañados de una cartela con su nombre correspondiente [fig.5].

El entrepiso del primer nivel es un homenaje a Argentina, bajo arcos se representan los escudos de todas sus provincias y coronando este nivel se colocaron los bustos de los doce primeros presidentes argentinos, así como un tributo al poema épico nacional de Martín Fierro con las escenas en relieve de la *Carreta acampada* y *el Adiós del gaucho*. Completa este gran friso un relieve con “*las horas del mundo*” [fig.6], dominando jerárquicamente la correspondiente a Buenos Aires.

Dentro de este primer nivel destaca la red de cuevas y pasadizos, con múltiples accesos e itinerarios; sobresale la llamada *Boca de Hades o del infierno* [fig. 7], nombrada así porque hacía penetrar al visitante en las entrañas de la tierra al igual que la *Boca del Infierno* de Bomarzo, y era transitable cuando bajaba el nivel del agua comunicándose con el Estanque del Retiro²⁸. Otros pasadizos conducían hasta las catacumbas, en las que se reutilizaron sarcófagos pétreos; desde los pasadizos

28 El parque de Bomarzo (1552) fue diseñado por Pirro Ligorio para la familia Orsini; tradicionalmente se conoce bajo el nombre de Parque de los Monstruos; se sitúa en una ladera y se compone de multitud de esculturas y figuras talladas en peperino de seres mitológicos y fantásticos. GARCÍA MARTÍN, P.: “El parque de los monstruos de Bomarzo”, *Goya*, 213 (1989), pp. 144-150.

también se podían atisbar elementos de la superficie, como el *Invernadero de arriba* o seres fantásticos con ojos de vidrio.

La Gruta de la Recoleta es un gran espacio abovedado decorado con estalagmitas que evoca la cueva de las apariciones de Lourdes; en la salida se encuentra el retrato de perfil de don Juan, a modo de “firma”, mientras que en las cercanías, se inscribe en el suelo la fecha del inicio de las obras del parque “1893-PASATIEMPO” [fig. 1].

El segundo nivel consiste en una gran terraza ajardinada con entrada desde el piso inferior a través de escaleras; sobre el muro de la derecha y bajo un arco, se coloca el *Árbol genealógico del capital*, que analiza de forma esquemática las condiciones y los pasos necesarios para conseguir un gran capital; era toda una propuesta moral ejemplificada en el propio éxito de don Juan. Sobre el relieve se levanta el grupo de *Eros y Psique*, copia en cemento de la escultura original realizada por Antonio Canova²⁹.

En el muro del fondo se presentan otros relieves de gran carácter monumental, destacando el *Viaje a Egipto-1910* [fig. 8] cuyo encuadre y composición imitan las fotografías y postales típicas de los turistas europeos; es posible que la representación del aeroplano sea la primera que se pudo ver en Galicia ya que habría que esperar hasta 1911 para que volase uno como este. Además de la pirámide de Gizhé, también se representan la *Muralla china* y *El canal de Panamá* y la *mezquita de Mohammed Ali* de El Cairo.

Los relieves se separan con grandes troncos de árboles de cemento que le proporciona una apariencia “rústica y natural”, una práctica habitual en los parques ingleses y norteamericanos. Los troncos se ramifican y se entrelazan para formar una baranda sobre la terraza y remataba el conjunto una cornisa realizada con cascos de botella³⁰.

La única entrada al tercer nivel se hacía a través de un pórtico de piedra y cemento que recordaba a las entradas de las “carceri” de los grabados de Piranesi³¹. Cuando el visitante pasa a través de la gran puerta se encuentra con una gruta artificial [fig. 9], adornada con estalactitas hechas en cemento y que ocultan en ocasiones los pilares de hierro que sustentan el techo. El Parque Güell, obra de Antonio Gaudí, influye en el Pasatiempo de Betanzos, como se percibe en los

29 El escultor Antonio Canova (1757-1822) realizó la escultura de mármol *Eros y Psique* en el año 1793, actualmente en el Museo de Louvre, donde es posible que don Juan la contemplara durante su viaje a Francia.

30 CABANO VÁZQUEZ, I.; PATO IGLESIAS, M.L.; SOUSA JIMÉNEZ, X.: op. cit. pp. 54-55.

31 Idem p. 55.



FIGURA 8
Viaje a Egipto

grandes árboles-pilares de las cuevas y la terraza del tercer nivel, la cual tiene una mayor y mejorada carga estética que recuerda a la terraza de la Casa Milá³².

En el interior de las cuevas hay distintas cámaras iluminadas por estrechas ranuras en la estructura; se instalan bancos y mesas, además de figuras de animales prehistóricos como el tiranosaurio, copia coloreada en cemento de las postales del Museo de Catalunya³³.

Sobre la terraza destaca el *colosal león* [fig. 10], que dominaba todo el conjunto mirando al oriente; la figura realmente está hueca y su peso no es soportado por las bóvedas de las grutas, si no por los muros, aunque parezca lo contrario. Es posible que esté inspirado en el cuadro de Gérôme, *Las dos Majestades*³⁴.

Por último, en la parte más elevada de la terraza se levanta sobre un camino público un mirador “chino”, desde el que se podía contemplar todo el conjunto.

El paso del tercer al cuarto y quinto nivel se realizaba a través de una galería subterránea que salvaba el camino público que los dividía; eran dos zonas acotadas por un muro e inacabadas³⁵. Solo se conserva una escalera que comunica las dos

32 Ibidem.

33 Idem p. 56.

34 Ibidem.

35 Idem p. 57.



FIGURA 9
La Gran Gruta



FIGURA 10
El León Colosal

terrazas, al pie de la cual se yerguen dos estatuas femeninas, la de la derecha vestida con traje gallego y la de la izquierda provista de una venda en los ojos, quizás una alegoría de la justicia dada la posición de sus brazos.

En la escalera del quinto nivel se encontraba una escena doméstica, don Juan se representaba a sí mismo, sedente y jugando con su nieto sobre sus rodillas.

La ruina de una restauración

Tras arduas gestiones con los dispersos herederos de don Juan, el Ayuntamiento de Betanzos adquirió en 1985 la parte de la finca correspondiente a los jardines; el resto fue donado por sus propietarios al Ayuntamiento quien se convirtió en responsable de su futuro.

Se iniciaron trabajos para conocer el verdadero estado del Pasatiempo levantando una planimetría fiable y realizando un detenido examen de su estado. Para ello fue imprescindible una previa labor de limpieza, retirando la maleza que impedía los trabajos de reconocimiento³⁶.

El 5 de abril de 1988 la Xunta de Galicia notifica mediante una carta al Ayuntamiento de Betanzos, siendo alcalde Don Manuel Lagares Pérez, que están elaborando un proyecto denominado “*Programa de Equipamentos Galegos*”, cuya intención es fomentar y revalorizar distintos aspectos del territorio gallego y su aprovechamiento económico y social³⁷.

A tal efecto, la urbe de Betanzos había sido seleccionada para beneficiarse de este programa y por ello se les avisaba, de que en el plazo más corto posible y siempre antes de 15 días, el Ayuntamiento debía informar a la Xunta de Galicia de su conformidad así como de las distintas alternativas de intervención, adjuntándose los correspondientes proyectos o estudios.

El 22 de abril de 1988 el Ayuntamiento informa de que ya en ese momento se habían iniciado conversaciones con la *Dirección Xeral do Patrimonio da Consellería de Galicia* para iniciar un proyecto enfocado en la “*recuperación del Pasatiempo como centro de atracción de carácter supracomarcal*”³⁸. La ya mencionada consejería había convocado en 1986 un *concurso para un estudio piloto previo y*

36 El Ayuntamiento elabora un informe del estado en que se encuentra el Parque Enciclopédico, pero muestra una mayor preocupación por la construcción de un nuevo parque sobre parte del antiguo Pasatiempo. Sobre el resto del antiguo parque se levanta un polígono industrial y el campo de fútbol que sirve como almacén.

37 “[...] Betanzos fue seleccionada para ser incluida en el dicho programa, me dirijo a V.I. para que en el plazo más corto posible [...] nos comunique su opinión haciéndonos llegar alternativas y sugerencias sobre el tema, adjuntando, en caso de tener, los proyectos o estudios que puedan ser incluidos en el mismo por encajar en sus objetivos y planteamientos”. Archivo Municipal de Betanzos (AMB), carp. 9381, *Carta de la Xunta de Galicia al Ayuntamiento de Betanzos*, 1988, Santiago, 5/IV.

38 AMB, carp. 9381, *Respuesta del Ayuntamiento de Betanzos a la Xunta de Galicia referente al Programa de Equipamentos Galegos*, 1988, Betanzos, 22/IV.

respuesta de restauración y rehabilitación integral de los jardines del pasatiempo de Betanzos; dicho concurso ya había sido adjudicado al trabajo presentado por el equipo de Consultora Gallega, cuyo proyecto piloto adjuntaban a la carta para la Xunta³⁹.

Se llega a redactar un *Convenio entre la Xunta de Galicia y el Ayuntamiento de Betanzos para la rehabilitación y recreación del parque del “El Pasatiempo” de Betanzos*. Sin embargo, parece ser que nunca llegó a firmarse tal documento. El presupuesto que habría aportado la Xunta para la realización del proyecto de rehabilitación del Pasatiempo hubiera sido de 376.000.000 pts⁴⁰.

La ausencia de documentación, al menos firmada, da a entender que el acuerdo nunca llega a buen fin; el proyecto ganador del concurso, obra de *Consultora Gallega*, no se realiza, ya que el primer plan de intervención real que se ejecuta tiene lugar en el año 1992 y no se corresponde con el elegido en 1988. Así mismo, en un documento posterior de la Xunta de Galicia se informa de que ésta aporta una cantidad de aproximadamente 11.000.000 de pesetas para la realización de este segundo proyecto de los años 90.

La siguiente noticia que se tiene de que se inician trámites para la realización de un proyecto de rehabilitación es en 1990. El 4 de mayo la *Dirección General de Puertos y Costas* remite al Ayuntamiento de Betanzos un informe negativo respecto al Plan Parcial del Pasatiempo elaborado por Consultora Gallega. *Puertos y Costas* impide que se inicie el Plan Parcial, ya que entra en conflicto con los artículos 112 y 117 de la Ley 22/88⁴¹.

Al parecer el Ayuntamiento debería haber remitido el proyecto para una aprobación inicial a la *Dirección General* antes de ser ratificado por el Ayuntamiento, tal y como se marca en el artículo 117.1 de la Ley de Costas⁴². El Ayuntamiento de Betanzos pretendía que *Puertos y Costas* modificara el área de la zona de protección para no tener que cambiar la delimitación del parque; y es que aunque los terrenos objeto del plan no lindan con el dominio público marítimo-terrestre, si están afectados por un margen de protección de 100 m., según la *Disposición Transitoria Tercera 2ª* de la Ley de Costas 22/88 y por la zona de influencias definida en

39 Ibidem.

40 AMB, carp. 9381, *Convenio entre a Xunta de Galicia e o Concello de Betanzos para a rehabilitación e recreación do parque do “El Pasatiempo” de Betanzos*, [S.A.].

41 AMB, carp. 9381, *Plan parcial del Pasatiempo. Betanzos (La Coruña)*, 1990, 4/IV.

AMB, carp. 9381, *Plan parcial del Pasatiempo (documentación complementaria) T.M. Betanzos (La Coruña)*, 1990, 25/IV.

42 “*En la tramitación de todo planeamiento territorial y urbanístico que ordene el litoral, el órgano competente, para su aprobación inicial, deberá enviar, con anterioridad a dicha aprobación, el contenido del proyecto correspondiente a la Administración del Estado para que ésta emita, en el plazo de un mes, informe comprensivo de las sugerencias y observaciones que estime convenientes.*” Artículo 117.1, Ley de Costas 22/1988.

su artículo 30⁴³. Estas disposiciones de la ley afectaban a la parcela Z-1 del parque, situada en el ángulo noroeste⁴⁴.

No se mostraba voluntad de realizar cambios en la ordenación del Plan y por ello nuevamente deniegan el permiso y advierten que de haberse presentado el plan para su revisión antes de su aprobación, los cambios solo habrían supuesto pequeños ajustes en la ordenación y no habrían retrasado sensiblemente la aprobación del plan y el inicio de las obras.

Hay constancia documental de que en 1991 se modifica el plan parcial de Consultora Gallega para adaptarlo a las exigencias de la *Dirección General de Puertos y Costas*, sin embargo, no hay documentación referente a si Costas realmente lo aprueba, lo que sí sabemos es que no llega nunca a realizarse⁴⁵. No se sabe qué sucedió desde este momento ya que en el Archivo Municipal no consta más documentación.

El nuevo proyecto de 1991 es en realidad una variación del plan anti-restaurador de Consultora Gallega de 1988; consistía en la creación de un nuevo parque en los terrenos abandonados de la zona baja, sin tener en cuenta la ordenación y los límites originales, adaptándose a la ordenación del proyecto del nuevo polígono urbano. El elemento principal a destacar es una gran pasarela metálica elevada que une el Parque Enciclopédico con el límite urbano al otro lado del río.

En el momento de afrontar la intervención del parque histórico existía abundante documentación gráfica, pero se desconocía gran parte de su integración territorial y su valor histórico-artístico, por ello no se piensa siquiera en iniciar una restauración del trazado original.

Las obras se limitan a realizar labores de limpieza y desescombros, así como consolidar las estructuras y ejecutar el trazado de algunos caminos que en ocasiones ya estaban marcados por el pavimento de hormigón, pero que no concuerdan con el

43 “Los terrenos sobrantes y desafectados del dominio público marítimo, conforme a lo previsto en el artículo 5.2 de la Ley de Costas de 26 de abril de 1969, que no hayan sido enajenados o recuperados por sus antiguos propietarios a la entrada en vigor de la presente Ley, y los del Patrimonio del Estado en que concurren las circunstancias previstas en el artículo 17 de la misma, serán afectados al dominio público marítimo-terrestre, de acuerdo con lo establecido en el citado artículo, una vez que se proceda a la actualización del deslinde, no pudiendo mientras tanto ser enajenados ni afectados a otras finalidades de uso o servicio público.” Disposición Transitoria Segunda. Ley de Costas 22/1988.

44 “La ordenación territorial y urbanística sobre terrenos incluidos en una zona, cuya anchura se determinará en los instrumentos correspondientes y que será como mínimo de 500 metros a partir del límite interior de la ribera del mar; respetará las exigencias de protección del dominio público marítimo-terrestre.” Artículo 30. Ley de Costas 22/1988.

45 Realmente no llega a aprobarse el plan definitivo hasta 1992. AMB. carp.7019, *Proyecto de: reformado del de creación del parque “El Pasatiempo” en Betanzos (arquitectos: Carlos Meijide Calvo y Andrés Fernández Albalat Lois)*, 1992, 30/ VI.

trazado original. Se buscaba más una recuperación del espacio como parque urbano al servicio de la comunidad que una rehabilitación de un bien patrimonial.

La última intervención, llevada a cabo entre 1996 y 2004, se divide en tres fases⁴⁶:

-Preparación y prospección del terreno: retiran el material del terreno y limpian y clasifican las piezas halladas, algo necesario dado el estado de deterioro, utilizando técnicas arqueológicas para no cometer errores que pudieran dañar el valor documental del parque. Se sanea el terreno, se refuerzan las estructuras, se elimina la vegetación, se arreglan las filtraciones de agua en las galerías e impermeabilizan los depósitos de agua principales.

También se estudia cuidadosamente la estructura del parque en busca de señales que indiquen la situación original de los elementos del mobiliario; imágenes aéreas ayudaron a localizar elementos enterrados.

-Simplicidad de diseño y ordenación espacial: se abordó el adecuado diseño de caminos, la ubicación del mobiliario y la reposición de las balaustradas, para tratar de reproducir las perspectivas originales. La recuperación de los elementos escultóricos se basó en el criterio de mínima intervención, dando prioridad al resalte de las esculturas en el conjunto espacial y ocultando y reforzando ejes de perspectivas.

Se introdujeron servicios como los aseos, el mobiliario, las áreas de mantenimiento y las zonas expositivas.

-Descripción de las intervenciones: Se recuperan las balaustradas, utilizándose la anastilosis en todos los casos posibles y realizándose las réplicas necesarias.

Se seleccionaron los elementos que se consideraron fundamentales para la correcta lectura del espacio, reconstruyéndose el invernadero de la primera terraza, el estanque de Salomón y su banco perimetral, la mesa monolítica de pizarra de 3'5 m. de longitud y su banco, el león de la cuarta terraza, vuelve a levantarse el mirador de la quinta terraza y se diseña la verja de hierro forjado del cierre, basándose en los modelos clásicos con arabescos.

Se limpiaron y reconstruyeron los enfoscados de los muros. También se restauran las inscripciones, relieves, cornisas y molduras, se eliminan las raíces perjudiciales y se rellenan las grietas.

46 CRESPI RODRÍGUEZ, J.: "Revalorización del Parque Histórico de <<El Pasatiempo>>. Investigación, gestión e intervención", *Anuario Brigantino*, 29 (2006), pp. 439-490.

Restituyeron piezas escultóricas de varios muros y relieves, así como la restauración del grupo escultórico del estanque del Retiro. Por último se incorpora la vegetación.

Se planteó un plan de gestión del Pasatiempo y su conservación, en el cual se pretendía que el parque también actuara como lugar de exposiciones, jornadas y conferencias, visitas programadas, una biblioteca de publicaciones acerca de la protección del patrimonio natural y cultural, cursos de jardinería... Esto debería haber financiado en parte el mantenimiento del parque, así como el sistema de riego y saneamiento, la iluminación, jardinería, limpieza...

La situación actual del parque es deplorable, teniendo en cuenta que se han llevado a cabo al menos tres intervenciones sobre este espacio. Tras el último proyecto, finalizado en 2004, y en un escaso periodo de 9 años, el parque vuelve a estar en un estado de conservación preocupante. Es contradictorio que el Ayuntamiento, quien en teoría lleva años peleando porque este monumento patrimonial sea declarado Bien de Interés Cultural, haya permitido que el parque llegue a tal estado de deterioro puesto que es al municipio al primero que debe interesarle su conservación y aprovechamiento.

Cuando el turista se acerca a la urbe de Betanzos apenas tiene información acerca de la existencia de este parque, en la oficina de turismo no existen folletos informativos, tampoco se pueden ver carteles indicativos útiles, no hay ningún tipo de promoción cultural, no se realizan actividades ni visitas guiadas regulares, ni se proponen rutas de visita al propio parque, teniendo en cuenta que en origen se planteó un programa de visita por niveles y que todas las imágenes llevaban un título explicativo. La única información aportada en la Oficina de Turismo, situada a 20 minutos a pie del parque, es un sencillo plano de toda la ciudad de Betanzos y un pequeño esquema del parque, con una escasa y deficiente explicación que realmente no cumple su función, ya que tras su lectura no se sabe realmente que se va a visitar.

A pesar del estado del Parque del Pasatiempo y la ausencia de un plan de gestión por parte del Ayuntamiento de Betanzos, su espíritu original no ha muerto y sus piezas siguen transportándonos a un lejano oriente donde todo es posible.

LOS VIAJES DE ESTUDIO Y EXPEDICIONES EN LA HISPANIC SOCIETY OF AMERICA.

NOEMÍ ESPINOSA FERNÁNDEZ
The Hispanic Society of America. Nueva York

Resumen:

The Hispanic Society of America, es el legado visible del mecenas e hispanófilo americano Archer M. Huntington, que al crearla se propuso establecer el centro de estudios dedicado a la cultura y el arte hispánico más importante de Estados Unidos. Una de sus ideas originales para llevar a cabo el proyecto, fue la de comisionar las expediciones de varios investigadores, y los viajes de estudio de las empleadas en la Hispanic durante sus años de formación. Ésta práctica contribuyó en gran medida, a crear vínculos profesionales e intercambios con instituciones de varios países. Favoreció el suministro de un material documental difícil de conseguir por otros medios, con el que poder ilustrar aspectos de la cultura popular sobre la que contaban con escasa o ninguna documentación. En un mundo sin satélites, ni google “search”, nada podía compararse a la experiencia del viaje. Con la presente comunicación nos proponemos revisar los propósitos de algunos de los viajes patrocinados por la Hispanic Society of America durante las primeras décadas del 1900 hasta los años 40.

Palabras clave: *Viajeros extranjeros por España, fototecas de arte, fotografía etnográfica*

Keywords: *Foreign travelers to Spain, Art photographic archives, ethnographic photography*

1. Introducción

1.1. Huntington y la Hispanic Society of America

En 1904, el hispanófilo y mecenas norteamericano Archer M. Huntington (1870-1955) fundó la Hispanic Society of America (HSA)¹ en la ciudad de Nueva York. El edificio alberga la mejor colección bibliográfica y artística procedente de España, Portugal y de todas aquellas naciones que en algún momento estuvieron gobernadas por ambos países.

Con su fundación contribuyó a mejorar la visión internacional de la península ibérica, en particular de España y el universo hispánico. No sólo reivindicó a los grandes maestros de la literatura y el arte, sino también profundizó en los diversos aspectos de la cultura popular que en la mayoría de los casos había influido e incluso generado las obras anteriores. Era necesario un conocimiento a conciencia de esa España “exótica” percibida por la mirada extranjera, y para conseguirlo se rodeó de historiadores, filósofos, escritores, poetas, músicos, etc.² Estos vínculos sirvieron para asentar el prestigio de la institución y puso de manifiesto el compromiso hacia los principios a los que aspiraba³. Muchos de estos académicos y estudiosos se beneficiaron de la generosidad de Huntington que puso todos los medios a su disposición para que pudiesen llevar adelante sus investigaciones, como sucedió en el caso del musicólogo Kurt Schindler, o la historiadora del arte Georgiana Goddard King a cuyas expediciones nos referiremos más adelante.

Huntington estaba convencido de que la manera más efectiva de contribuir al conocimiento de una cultura, se produciría con la publicación de las investigaciones llevadas a cabo por sus colaboradores. La preparación de estos trabajos, especialmente en el caso de las empleadas de la HSA, hacía indispensable el viaje de

1 A partir de este momento haremos uso de estas iniciales para referirnos a la institución.

2 Muchos de ellos se convirtieron en miembros de la institución. Sorolla los immortalizó por encargo de Huntington en una serie de retratos (cuarenta y siete) en total, con la que se quería emular la Sala Capitular de Toledo.

3 Bajo la denominación general de *Series*, la HSA organizó dos tipos de publicaciones; *Huntington Reprints*. Se componía de los facsímiles, reproducciones en photostat y microfilm de una parte de los manuscritos y libros raros en la colección. El segundo tipo iniciado en 1919, se denominó *Hispanic Notes and Monographs, Essays, Studies, and Brief Monographies*. Dentro de esta serie se agruparon otras colecciones; *Peninsular Series, Hispanic-American Series, Literature, Spanish Series, Portuguese Series, Poetry Series* y por último las *Travel Series*. Entre las revistas editadas o patrocinadas por la HSA se incluyen la *Bibliographic Hispanique* Foulché-Debosc (ed.), la *Revue Hispanique* para la que la HSA publicó 180 números desde 1905 a 1933. Al trabajo de la conservadora de libros raros y manuscritos, Clara Luisa Penney, debemos la producción de su *Catalogue of Publications*. New York: The Hispanic Society of America, 1943. Huntington contribuyó a la publicación del *Arts Bulletin* (1925-1936), *Romanic Review* (1913-1923), el prestigioso *Journal of American Folklore*. Participaron en publicaciones universitarias, como las monografías de arte producidas en la universidad Bryan Mawr.

estudios, que se convirtió en un requisito. Un considerable número de trabajadoras en la HSA viajó a España durante la década de los años veinte, unas fechas que coinciden con los inicios de formación y especialización sobre los fondos de la HSA. El testimonio de Beatrice Gilman Proske, conservadora de escultura, no deja espacio para la duda:

[...] *Another requirement was obviously that we should know Spain at first hand*⁴.

2. Los viajes de estudio

Los viajes de estudio fueron insustituibles como parte del proceso de formación, y el material recopilado durante ellos sirvió además para aumentar los fondos de la biblioteca y el archivo fotográfico. Huntington desde muy joven había experimentado la emoción del viaje, como niño privilegiado, pasó largas temporadas en Europa, en compañía de su madre por la que sentía devoción. Arabella Duval Huntington (1850/51-1924) fue una gran aficionada al lujo, las joyas, y destacó por ser una avezada coleccionista de arte⁵. Juntos recorrían museos y galerías de arte, lugares que visitaban nada más llegar a una nueva ciudad. Para Huntington no eran meros almacenes de obras artísticas, sino la puerta de acceso al conocimiento de la cultura e historia de un país. Mientras deambulaba por las salas de las pinacotecas más importantes de Francia, Alemania o Inglaterra, tomaba notas sin parar. Todas esas vivencias fueron cruciales cuando decidió confesar a su padre su intención de fundar la HSA.

Aquello que predicó a sus empleadas, lo puso en práctica él mismo durante sus peregrinaciones por la península en 1892, 1896 y 1898. Convirtió una experiencia tan personal como el viaje, en un método de trabajo [fig.1].

No es de extrañar la importancia con la que consideró las expediciones, ya que fue uno de los primeros presidentes de la *American Geographical Society*⁶. Quizás

4 *Gilman Proske, Beatrice. Papers.* Biblioteca. HSA.

5 Sobre los Huntington recomendamos las siguientes publicaciones: BENNETT, S.. *The Art of Wealth. The Huntingtons in the Gilded Age.* California, Huntington Library Press, 2013.

CODDING, M. "Archer Milton Huntington: Champion of Spain in the United States". En Richard Kagan (ed.). *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States.* Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2002.

FRIEDRICKS, W.E. *Henry E. Huntington and the creation of Southern California.* Ohio: Ohio State University Press, 1992. WARK, R.R. "Arabella Huntington and the Beginnings of the Art Collection". *The Huntington Library Quarterly.* Fiftieth Anniversary of the Founding of the Henry E. Huntington. Library and Art Gallery. Berkeley, CA: University of California Press, 1969.

6 "Resolution: Archer Milton Huntington". *Geographical Review.* New York: American Geographical Society. Abril, 1956. vol. 46, no. 2. págs. 152-154. Disponible en Web: <http://www.jstor.org/stable/211639> (28-6-2008).



FIGURA 1
Archer M. Huntington en ruta por España, 1892



FIGURA 2
Anna Pusche, Catherine Allyn,
Ruth M. Anderson viajando en
tartana. Valencia, 1923

influyó en el sistema de sus viajes. Es interesante observar como durante sus travesías por Europa, no permaneció en los centros de moda en aquel tiempo como París o Roma, sino que por el contrario, pensó que la mejor escuela eran los caminos “secundarios” que transitó. Este hecho creó un precedente y en el futuro, él mismo se encargó de organizar las rutas que siguieron sus empleadas. Las fotografías realizadas por Huntington son los escasos testimonios que nos han llegado de esas peregrinaciones. Quien se encontrase con él en ruta por los polvorientos caminos de Castilla, con su cámara fotográfica, o tomando notas y medidas mientras dirigía las excavaciones de Itálica, no podría imaginar que se trataba del heredero de una de las familias más poderosas de los Estados Unidos. Pero así era como quería viajar, de esa forma podría conocer la España que admiraba y le interesaba. No temía enfrentarse a las incómodas travesías si podía tratar directamente con la gente sencilla, compartir su comida, vivir sus tradiciones, aprender un tipo de sabiduría comparable a los conocimientos de sus amigos “más cultos”⁷.

La gente que conoció eran reales, no se trataba de los personajes de un libro, ni los modelos inmóviles en el lienzo de una pintura. Desde el principio tuvo claro el motivo de sus viajes, especialmente en España:

[...] I came to Spain, and talked to Spaniards and saw that I had lacked the clue, the clue of insight. So, at one time traveling in the coche de San Fernando, at another on the back of a mule, I wandered over the Peninsula, and let the clues

7 CODDING, M... 2002. pp. 156- 157

*unfold into certainties and at last watched large bits of history dissolve before my eyes as ice warm water. I came to know the living Spaniard and what he could not have done*⁸.

Huntington comisionó los viajes de su plantilla para que tuviesen acceso a los fondos en bibliotecas, museos y colecciones privadas, etc., tanto Europa como en Hispanoamérica, y pudiesen contactar con los expertos en cada materia. El camino hacia la especialización no se basaba únicamente en el estudio de los documentos y libros en la biblioteca, o las piezas en la colección. A ellos debía sumarse el contacto directo con el tema a estudiar en todos los sentidos⁹. La idiosincrasia de cada país, en especial de España y sus provincias, se analizaría a partir de sus particularidades, los paneles de las provincias encargados por Huntington a Sorolla, sirvieron de inspiración a las mujeres en la HSA. Las pinturas mostraban en todo su esplendor una serie de ciudades y sus monumentos más representativos. Las figuras humanas a tamaño natural, visten la indumentaria regional. El pintor valenciano no escatimó en detalles a la hora de reproducir telas, joyas, estilos de tocado, así como objetos de la vida cotidiana. En la mayoría de los casos la escena se encuadra dentro del acto festivo o religioso, pero también se incluyen juegos, mercados o las tradicionales ferias de ganado. A excepción de la “Visión de España”, en Estados Unidos escasas publicaciones se interesaban por este tipo de estudios sobre el mundo hispánico, lo que reforzaba una vez más la importancia del viaje.

Resulta imposible repasar en este momento la multitud de viajes que tanto las empleadas en la HSA, como profesionales individuales, llevaron a cabo a expensas de la institución, o apoyados por ella. Intentaremos pues, mencionar algunas de las más destacadas por las intenciones que llevaron a organizarlas, el número de países recorridos, los resultados posteriores, etc. Comenzaremos haciendo un breve repaso de una selección de viajes de estudio que Huntington encargó a sus empleadas y cuyas peculiaridades los hicieron únicos desde el principio, por diferentes causas. Tal y como hemos indicado, el hecho de contratar sólo mujeres no tenía precedentes, pero el fundador fue todavía más lejos en su tiempo al contratar mujeres que sufrían minusvalías auditivas. La imposibilidad de oír no fue una barrera para llevar a cabo las múltiples tareas en la biblioteca y el museo, tampoco lo sería a la hora de viajar [fig.2].

En el transcurso de los viajes que por lo general duraban como mínimo de cuatro meses a un año, se compraron y realizaron miles de fotografías, y puesto que esa parte de la colección es de la que me ocupo principalmente, incidiré en ella para mostrar otra de las ventajas que estas expediciones aportaron a la institución. Las

⁸ Ibidem

⁹ Por ejemplo, la conservadora de escultura tuvo que hacer un curso de escultura para aprender todo sobre los materiales y la técnica de trabajo.



FIGURA 3
Ruth M. Anderson en el patio de una fonda en León, 1926

fotografías se añadieron a los archivos de arte y el resto se organizaron por zonas geográficas o por diferentes categorías de interés etnográfico.

Resulta arriesgado e inexacto catalogar los viajes de las colaboradoras como expediciones fotográficas propiamente dichas, fueron viajes de estudio y así los debemos considerar. En el caso de las expediciones realizadas por una de las “fotografías oficiales” de la HSA, Ruth M. Anderson, ambos intereses, el de estudio y el de producción fotográfica se mantuvieron en la misma proporción. Anderson llevó a cabo seis expediciones en total que se iniciaron en 1923. Entre 1924-1925 concentró su área de estudio en la región de Galicia y Asturias. Volvió a tierras gallegas al año siguiente con motivo de la apertura de la Puerta Santa compostelana, y recorrió la comarca leonesa. Desde finales de 1927 hasta la primavera del año siguiente, viajó por Extremadura. En 1929-1930 emprendió otro largo peregrinaje que le llevó por tres países, Marruecos, Portugal y España [fig.3].

Pasaron dieciocho años desde su última salida y fue entre 1948-1949 cuando realizó, el que consideramos su último viaje de relevancia, por su duración, los países recorridos y los propósitos que la guiaban. Su primer destino fue Brasil, donde recopiló material etnográfico y también estudió el idioma. Posteriormente se dirigió a Portugal y España. Estos fueron sus “grandes viajes”, cuando recopiló la mayor parte de sus fotografías y definieron su identidad profesional como experta en folklore. Son los años en los que recopiló la mayor parte de sus fotografías, incluidas posteriormente en el GRF.

El fin último fue el de entrar en contacto directo con la cultura, el idioma, la forma de vida de la población. Resultaron experiencias ineludibles durante las cuales se alojaron en confortables hoteles, aunque la mayoría de las veces, especialmente en el caso de Anderson, tuvieron que soportar los inconvenientes de la marcha, como las prolongadas jornadas en ruta, el uso de los más variados medios de transporte. La búsqueda diaria de alojamiento les proporcionó incontables anécdotas y la experiencia de dormir en fondas, pensiones e incluso casas particulares.

A la hora de proyectar los itinerarios no se tuvo en cuenta el que los lugares a visitar se encontrasen alejados de la ciudad o fuesen de difícil acceso. No importaba que el nombre de la población ni siquiera apareciese en el mapa, era suficiente la voluntad de éstas jóvenes americanas por llegar a ellas. Sabían lo beneficioso que resultaban estos viajes para su formación, e impulsadas por esta idea superaron cualquier tipo de limitaciones, incluso las impuestas por las costumbres de la época. Las expediciones al extranjero nunca supusieron una pérdida de tiempo, eran experiencias insustituibles.

Por lo general, viajaban en parejas o grupos compuestos por cuatro personas como máximo¹⁰. Para una mujer de la época era impensable viajar sola, y aún menos si no iba acompañada por una figura masculina. Huntington no lo consideró necesario, pero estas ideas resultaron demasiado modernas para un país como España, donde no era habitual toparse con “turistas”, que además eran mujeres, en ruta por lugares que se desviaban de los itinerarios tradicionales seguidos por el extranjero. Un ejemplo en ese sentido y que refleja el pensamiento de la época, apareció en la prensa gallega del año 1926:

[..] *En España donde la mujer célibe, la señorita, cualquiera que sea su edad, precisa convalidar en la vía pública su personalidad, con la compañía de familiares, institutrices o domésticas, parece algo peregrino el simpático alarde de autonomía individual de estas dos damas extranjeras, que provistas de automóvil propio y sin más compañía que una hermosísima máquina fotográfica, cruzan los pueblos y las aldeas gallegas, encomendadas al fuero exótico de hospitalidad y a la cultura de las localidades que visitan*¹¹.

En este caso, Anderson y Spalding eran dichas “célibes señoritas” y se dieron cuenta haciendo kilómetros por los caminos de España. Ningún libro en la HSA les preparó para tales circunstancias, ni comentarios.

10 Con el tiempo y sin olvidar los avances en los medios de transporte, se llevaron a cabo breves estancias. Aunque se refirieron a ellas como “expediciones”, se trataba de visitas ocasionadas por cuestiones de investigación, consulta de archivos o encargos de la institución.

11 El artículo se tituló, “Dos cultas viajeras”, y en el ejemplar que se conserva en la HSA no se indicó el nombre del periódico, tan sólo la fecha 1926 y el lugar, Santiago de Compostela. *R.M.Anderson. Summary Coll. Dpto. Grabado y Fotografía. HSA.*

Como señalamos las necesidades documentales de la institución, condicionaron los destinos de los viajes. Un ejemplo evidente fue la *Portuguese Photographic Expedition* (1920-1921), protagonizada por Mary E. Armstrong que en aquel momento era conservadora de estampas y fotografías¹². El caso de Armstrong es excepcional porque viajó sola a Portugal, nada indica que lo hiciese con otro miembro de la HSA, aunque al llegar a la capital lusa buscó una acompañante de viaje. Cumplió con eficiencia su misión y adquirió tal cantidad de fotografías, libros y documentos, que le ocasionaron verdaderos problemas cuando llegó a la aduana portuguesa.

Otro viaje histórico fue el de 1922¹³, en el que participaron cinco colaboradoras de la institución: Beatriz Gilman Proske, Florence Lewis May, Margaret E. White, Eleanor E. Sherman Font y Marion E. Dunbar, recorrieron España y Portugal. Por lo general debemos advertir que en la HSA se conservó poca documentación sobre éstas expediciones, aunque en este caso en concreto, Gilman Proske escribió un pequeño texto que tituló *Early Travels in Spain* (1922-1929)¹⁴. En él describió los preparativos del viaje, el propio Huntington trazó el itinerario que debían seguir.

Una de las expedicionarias Marion E. Dunbar¹⁵ se encargó de fotografiar las casas donde nacieron, vivieron o murieron insignes personajes españoles y portugueses, algunos de ellos miembros de la HSA¹⁶. Dunbar elaboró un fichero que tituló "Spanish Houses"¹⁷. Junto a cada imagen incluyó una nota identificativa, con el número del negativo, el nombre el personaje célebre, la dirección e historia de la casa. Los datos que aportó son importantes, porque al identificar el edificio con su protagonista e incluir una pequeña biografía salvó parte de la memoria sobre el lugar, ya que en muchos casos carecían de placas o escudos conmemorativos que

12 *Portuguese Photographic Expedition, 1920-1921*. Accessions Prints - I (1919-1923). Dpto. de Grabado y Fotografía. HSA.

13 *Collections Expeditions of Photographs in the GRF of the HSA*. Dpto. Grabado y Fotografía. HSA.

14 En, *Gilman Proske, Beatrice. Papers*. Biblioteca. HSA. También donó a la institución un álbum fotográfico, postales e imágenes personales donde aparecen sus compañeras de viaje.

15 Marion E. Dunbar. Trabajaba en la HSA desde 1920. Entre 1924-1927 ocupó el cargo de *Curator of the Museum: Records Annual Reports. (1926-1959)*. Dpto. Grabado y Fotografía. HSA. Consultar además: *A History of the Hispanic Society of America. Museum and Library 1904-1954: With a survey of the collection by members of the staff*. New York: Hispanic Society of America, 1954. p.544.

16 Como en el caso de la escritora Emilia Pardo Bazán (1851-1921), que en 1913 recibió la medalla de las Artes y la Literatura.

17 Carta del 4 de mayo, 1930 de Marion E. Dunbar dirigida a Anna Pursche. En ella expuso las razones por las que entregó el fichero de notas y fotografías a la HSA. También mencionó una monografía sobre el político gallego Montero Ríos (1832-1914). *Spanish Houses. Notes and Photographs by Marion Eaton Dunbar*. Dpto. Grabado y Fotografía. HSA.

indicasen la historia del inmueble y de sus famosos inquilinos. La mayoría son imágenes de exteriores y en algunas aparece tanto el edificio como la calle donde se encontraba. Son tomas que nos permiten apreciar detalles como los tendidos de la luz eléctrica, los raíles del tranvía, un sinfín de elementos característicos del paisaje que hoy en día pertenecen a la memoria.

En Madrid se hospedaron en la Pensión Carmona, “favorita de los americanos”, y que se convirtió en el destino habitual de las colaboradoras, por muchas razones. Una de ellas fue la amabilidad de su propietaria, la señorita Carmona que les ayudó a comprar sus “mantillas españolas”¹⁸. Por lo general no fotografiaron elementos modernos de la gran ciudad, esas instantáneas no eran precisamente las que buscaba Huntington. Al interés arquitectónico del edificio se unía, e incluso a veces, se supeditaba a él, su valor simbólico, como sucede, por ejemplo, al fotografiar la casa donde vivió San Isidro, o el edificio del Instituto Valencia de Don Juan, fundado por Guillermo Osma y Scull, visita obligada para cualquier miembro de la HSA¹⁹.

No sólo las grandes instituciones y centros de estudios fueron el objetivo durante el viaje, también las visitas a nivel personal. Era muy importante entrar en contacto con personajes relacionados con la institución. Fue una práctica habitual y sirvió para fortalecer las relaciones de colaboración mutua. Este fue el caso de Zuloaga o de Viladrich, miembros de la institución. Las “aventureras” de la HSA visitaron a Viladrich en Fraga. Al entrar en su residencia-castillo, pudieron comprobar en persona la realidad de cuanto veían en los cuadros que compró Huntington y los objetos de la vida diaria, presentes también en la colección²⁰.

Todas las empleadas de la HSA que viajaron a España en los años 20, debían cumplir con una visita obligatoria, Toledo. Llegar a la ciudad castellana constituía un momento “emocionante”, transcendental durante la travesía. Era importante por miles de razones, la ciudad en la que convivieron tres religiones, símbolo del triunfo del cristianismo, capital del imperio de Carlos V y ciudad adoptiva de El Greco. La colección pictórica de la HSA posee algunas de sus obras, pero Huntington fue además uno de los miembros fundadores de la Casa del Greco, que ocupaba los

18 *Gilman Proske, Beatrice. Papers.* Biblioteca. HSA. p. 6

19 Osma fue un gran amigo de Huntington, su colección era bien conocida por las empleadas e hispanistas americanos relacionados con la HSA. La colaboración entre ambas instituciones, como sucedió en el caso de la British Library, fue muy estrecha, ya que estaban cimentadas sobre la misma filosofía.

20 *Gilman Proske, Beatrice. Papers.* Biblioteca. HSA. p. 11



FIGURA 4
Posada entre Cádiz y Algeciras. Expedición de 1923

terrenos donde supuestamente vivió el pintor²¹. Dunbar fotografió la casa y lugares relacionados con la vida y obra del artista, por ejemplo, la residencia del cardenal Fernando Niño de Guevara, cuyo retrato estaba en el museo Metropolitano de Nueva York²².

Las fotografías de Dunbar se consideraron fuentes complementarias al estudio y era un material del que carecía la institución. Nacieron con la intención de documentar a personajes históricos en todos los aspectos que afectaron su biografía. En sentido más práctico, Hoy en día se han convertido en los testimonios arqueológicos de ciudades cuya urbanística se ha transformado, en algunos casos de manera radical, con el paso de los años.

En 1923 un pequeño grupo de mujeres inició su particular “sojourn” español cuyo itinerario parecía seguir el rastro de antiguas expediciones realizadas por Huntington. Para Ruth M. Anderson fue su primera visita a España y actuó como fotógrafa oficial. Como compañeras de travesía tuvo a Catherine M. Allyn, con-

21 Sobre la fundación consultar: CHAMORRO MALAGÓN, A., LAVÍN BERDONCES, C. *Tesoros Ocultos. Fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*. Madrid: Ed. Ministerio de Cultura, 2007. LAVÍN BERDONCES, A. “El Museo del Greco: Memoria de un sueño”. pp. 17-35.

Universidad Complutense de Madrid: <http://www.UCM.es/BUCM/revistas/inf/113707734/articulos/HICS9797110125A.PDF>. p.132 (14-3-2008).

22 Fotografió la casa donde murió el escritor Baltasar Elisio de Medinilla (1585-1620), la casa de los Ayala, los Barroso, el Corral de Don Diegos, etc. En el caso concreto de Toledo, Dunbar incluyó una pequeña bibliografía.

servadora del departamento de Publicaciones, Anna Pusche (1897-1953) jefa de la biblioteca y Mrs. E.R. Allyn, madre de Catherine, que viajaba como chaperone, es decir, dama de compañía [fig.4].

El viaje comenzó el 17 de marzo y regresaron el 3 de julio de 1923. Al igual que Huntington, las expedicionarias se trasladaron en barco desde Nueva York hasta Gibraltar y continuaron el camino por varias ciudades andaluzas. El fundador de la HSA documentó la producción del corcho o la crianza de los toros. Las viajeras, o mejor dicho, Anderson, también realizaron instantáneas de industrias locales, como por ejemplo las de la factoría de pescado en La Rábida (Huelva), o el reportaje en un taller de cerámica en el pueblo valenciano de Manises. Dos ejemplos significativos, por estar el primero conectado con uno de los paneles de las provincias pintadas por Sorolla, *La Pesca del Atún*, Ayamonte y el segundo porque documenta la producción artesanal de cerámica²³. El interés por éste tipo de industrias locales, en muchos casos a punto desaparecer, junto a la preocupación por el traje regional y las celebraciones religiosas dominan en número las categorías en las que se divide la colección de fotografías etnográficas. Otra de las razones por las que consideramos excepcionales las fotografías de Anderson, es por su sentido de actualidad. En este caso documentan la España que encontraron las americanas, un país que no parece saber lo que se le avecina. No testimonian la situación política de un momento revolucionario y de agitado compromiso que llevó, pocas semanas después de la finalización de este viaje, a un golpe de estado protagonizado por el general Primo de Rivera y que terminó con la Restauración. Un sistema político en ebullición, que sin duda no pasó desapercibido a las viajeras, pero cuyo foco de interés se concentró en la gente que encontraron por los caminos y como ese cambio, estaba afectando costumbres centenarias de supervivencia. Se acercaron a la gente con una mirada “descomprometida”, pero a la vez específica de una realidad desatendida, especialmente en ese momento²⁴.

Realizaron una selección de imágenes para elaborar cinco ficheros con notas explicativas y relatos sobre la travesía. Una de los objetivos del viaje fue el de estudiar la vida y obra de Gregorio Hernández, escultor del que la HSA poseía varias piezas. Por ese motivo uno de los ficheros se tituló: *Gregorio Hernández. HSA Expedition, 1923*²⁵. En él se incluyó un listado de las ciudades y las catedrales,

23 La HSA posee una de las colecciones más importantes de este tipo de piezas en los Estados Unidos.

24 Huntington no solía opinar sobre la política en España y Anderson tampoco lo hizo en la correspondencia que mantuvo con él.

25 Sobre la obra de Gregorio Fernández en la HSA consultar la bibliografía perteneciente a Gilman Proske y también *The Hispanic Society of America. Handbook. Museum and Library Collections*. New York: Printed by order of the Trustees, 1938. pp. 87 -88.

iglesias, conventos y museos a los que acudieron en busca de sus esculturas. También añadieron toda la información que habían obtenido sobre la obra del artista. Era un fichero destinado a servir como fuente de información, especialmente para la conservadora de escultura Beatrice Gilman Proske, que en 1926 publicó una monografía sobre el escultor.

Los primeros viajes fueron ejercicios preparatorios, excursiones educativas, y resultaron ser el medio ideal para profundizar en los campos de investigación de cada una de las colaboradoras en la HSA. Éste fue el caso de otra expedición compuesta por tres conservadoras de la HSA y que duró cinco meses desde diciembre de 1927. Durante su estancia en España pasaron varias semanas en la zona del Rosellón y se embarcaron rumbo a las Islas Baleares. Pero la península no fue el único destino, visitaron Italia (Asís, Siena, Pisa, Perugia, etc.) y Francia (Avignon). El itinerario estaba condicionado por el tema a investigar y Gilman Proske, señala que el objetivo principal era el de estudiar las relaciones artísticas entre el Reino de Aragón, sus posesiones de ultramar, e Italia en el siglo XIV. Para ello, por ejemplo, buscaron modelos arquitectónicos de los siglos XIV y XV, en Sicilia y Cerdeña. Deseaban comparar estilos para encontrar conexiones e influencias con los que habían observado en la zona catalana. Lo mismo hicieron en el caso de la escultura, lo que les llevó a visitar el sur de Francia. Toda la documentación serviría para un futuro catálogo sobre la escultura renacentista en la colección²⁶.

Europa fue un destino clave para las expediciones protagonizadas por las empleadas de la HSA, pero no fue el único. En 1925 la fotógrafa sordomuda Alice D. Atkinson, viajó a México junto a su profesor y figura histórica de la fotografía americana, Clarence C. White. También recorrió parte de la isla de Cuba. Uno de sus propósitos fue el de captar elementos de influencia española, como la arquitectura de algunas casas, con sus rejas de estilo andaluz. En 1928 y durante cuatro meses, (de agosto a noviembre), realizó una segunda salida junto a Catherine M. Allyn, del departamento de publicaciones. El motivo en este caso, fue el estudio y la recopilación de fotografías sobre las costumbres y el traje en Chile. Visitaron Panamá y Perú, adquirieron alrededor de ochocientas fotografías y se realizaron más de mil setecientos negativos²⁷.

Allyn volvió a ausentarse de la HSA en 1929, ya que durante cinco meses, desde enero, recorrió Centro America en compañía de Emily M. Andem, que en ese momento trabajaba en la biblioteca y Florence A. Lux de iconografía. Visitaron Jamaica, Nicaragua, Guatemala. La ruta fue decidida, una vez más por Huntington,

²⁶ *Report of Beatrice G. Proske*. Dec. 14th, 1927-April 7th, 1928. Biblioteca HSA

²⁷ Existen varios documentos sobre la expedición. Un listado de las ciudades por las que pasaron, y un mapa donde trazaron el itinerario. Archivo: *General Reference File. Collections, Expeditions, etc.* Carpeta: H.S.A. *Expedition, 1928*. Dpto. Grabado y Fotografía. HSA.

que deseaba aumentar los fondos de imágenes y noticias, sobre estos países. Parece que lo lograron si tenemos en cuenta las más de nueve mil fotografías recopiladas. Al repasar el itinerario de viaje nos hacemos una idea de la magnitud de la empresa. El número de ciudades visitadas es impresionante, visitaron grandes capitales, pero también tuvieron tiempo para adentrarse en los países. Llegaron a poblaciones bastante retiradas, con reducido número de habitantes y de complicado acceso [fig.5].

La presencia de estas mujeres no pasó desapercibida a la prensa y en el *Diario de Guatemala* se describió el itinerario que siguieron y relataron algunos de los pormenores del viaje. Según el autor de este artículo, la visita a remotas comarcas, la compra de objetos manuales y lo más importante, la cantidad de imágenes conseguidas servirían para dar a conocer su país “allá en aquella gran urbe”²⁸ neoyorkina.

No hemos encontrado otra expedición comparable a la protagonizada por la conservadora de textiles, Florence Lewis May y la fotógrafa Alice D. Atkinson en 1930. La bautizaron con el nombre de *Lace Expedition*, 1930 y duró siete meses, desde enero hasta julio. La novedosa misión a ellas encomendada fue la de recopilar toda la información y el mayor número de fotografías posible, sobre las labores de encaje y bordado²⁹. Lewis destaca la presencia de esta manufactura en la península desde hacía siglos y su utilidad práctica al ser empleados en elementos decorativos y de uso cotidiano. Huntington atesoró una importante colección de bordados y encajes, como ejemplo tenía la que se conservaba en el Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid. Estas labores eran consideradas productos de una cultura, su producción se extendía por toda la península. Eran interesantes por su relación con el traje regional, y por últimos los diversos estilos de bordado (al igual que los paneles de Sorolla) servían como señas de identidad para diferenciar comunidades. La estima con la que se consideró esta parte de la colección de textiles³⁰ no sólo se aprecia en el deseo de crear un fondo de encajes y bordados, y enriquecerlo

28 “Visitan a este país algunos turistas...”. *Diario de Guatemala*. Casa Editora: Tipografía Latina. Edición. Guatemala C.A., martes 30 de abril de 1929. *Corresponding Members*. Carpeta; *Allyn, Catherine M.* HSA.

29 El viaje comenzó en Barcelona y su provincia, siguió por Valencia, llegaron a Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Se dirigieron a Cádiz, Sevilla, Huelva, etc. desde Madrid se desplazaron a La Mancha, Castilla La Nueva, en aquel tiempo visitaron varias poblaciones de Ciudad Real, como Moral de Calatrava, Granátula, Puertollano, Toledo, Lagartera y continuaron por la provincia de León. De Astorga se dirigieron a la Coruña y todavía les quedó tiempo para visitar Bilbao. Dpto. Grabado y Fotografía. HSA.

30 La colección general de textiles asciende a un total aproximado de tres mil piezas, la mayoría proceden de España, pero también se conservan ejemplos de México o Filipinas. Desde el punto de vista museológico destacan los fragmentos de telas, alfombras, túnicas, casullas, que abarcan desde el siglo XIII hasta el XX. Dentro de esta colección se incluyen más de ochocientos encajes y bordados, adquiridos o encargados por Huntington. La mayoría de las fotografías de los textiles se encuentran en la fototeca de la HSA.



FIGURA 5

Catherine M. Ally, Emily M. Andem, Florence A. Lux. Central America Expedition, 1928-1929



FIGURA 6

Encajeras en Valenzuela (Ciudad Real). Lace Expedition, 1929-1930. Fotografía de Alice Atkinson

con cientos de fotografías, fue un intento pionero con el que se quiso contribuir al conocimiento de esta artesanía.

Las fotografías de Atkinson se positivaron y entraron en el archivo poco tiempo después de la finalización del viaje [fig.6]. Debían estar disponibles para su consulta lo antes posible³¹. Con ellas elaboraron ficheros para uso diario, cada una de las imágenes incluye notas informativas en las que se especificaba, entre otras cosas, el tipo de labor y el origen de procedencia. Estos ficheros se titularon: *Laces Photographies* (incluye el número de negativo) y *Lewis and Atkinson. 1930 Laces Photographies. Notes. Lewis and Atkinson. 1930*.

Para Florence Lewis May, el colofón del viaje, el fruto más preciado fue su libro: *Hispanic Lace and Lace Making*, publicado en 1939. Este libro se ha convertido en un manual de estudio indispensable sobre el tema. Un gran número de las fotografías recogidas son las únicas muestras conocidas sobre determinadas labores y diseños. Son documentos visuales de valor histórico, sobre una tradición extinguida en muchas localidades, o que se mantiene viva como la reliquia de un tiempo pasado. Ni en España, ni en Estados Unidos se llevaron a cabo expediciones comparables a ésta, y no debemos olvidar que estuvo integrada por dos mujeres con discapacidades auditivas.

2.1. El matrimonio Byne

Un caso aparte dentro de los viajes realizados por los empleados de la HSA, fueron las expediciones que Huntington sufragó para Arthur Byne (1884-1935) y su esposa Mildred Stapley Byne (1879-1941)). En 1916 fueron nombrados conservadores de arquitectura y artes afines. Durante los viajes estudiaron la arquitectura y consiguieron el material necesario para varias publicaciones. Con las imágenes fotográficas [fig. 7] y los dibujos realizados por Byne, se propuso crear un fondo especializado que sería consultado por arquitectos y artistas, también podrían ser exhibidas en el museo y utilizadas en las publicaciones de la HSA.

3. Expedicionarios independientes

Instituciones culturales, académicos e investigadores independientes se beneficiaron no sólo del fondo bibliográfico, cartográfico, artístico, etc. que Huntington puso a su disposición en la HSA, sino también, recibieron ayudas para llevar a cabo trabajos de campo que eran tan esenciales como el estudio de los archivos. Una de

³¹ *Work Accomplished. Lewis-Atkinson Coll., 1930. Printing of photographs of laces - work completed. Memoria 1930. Annual Reports. Records Dept. 1926-1959. Dpto. Grabado y Fotografía. HSA. Existen alrededor de seis ficheros con fotografías y otros tantos de notas que se conservan actualmente en los archivos del departamento del Museo.*



FIGURA 7
Monasterio de Moreruela (Zamora).
Fotografía de Arthur Byne, 1918



FIGURA 8
Corpus de Toledo. Georgiana Goddard King.
Toledo, 1915

las primeras “becadas” y que no formaba parte de la plantilla de trabajadoras en la HSA, fue Georgiana Goddard King. En 1914 fundó el departamento de Historia del Arte en la universidad para mujeres Bryn Mawr. Era especialista en arte medieval y literatura española³², Huntington le ofreció un puesto de trabajo en la institución, pero su firme vocación docente le llevó a rechazarlo. Esto no significó la pérdida de la amistad entre ambos, muy al contrario, la institución patrocinó dos de sus expediciones. La primera en 1915 y la segunda un año después. Los viajes le ayudaron a consolidar sus ya amplios conocimientos sobre la arquitectura medieval española, especialmente la que se desarrolló a lo largo del Camino de Santiago. En 1920 la HSA publicó en tres volúmenes su libro *The Way of Saint James*. Las fotografías de Georgiana Goddard King y Lowber no estuvieron sometidas a los designios de la institución, no fueron encargos específicos sino que se realizaron para completar el trabajo de investigación. Huntington se aseguró de que se hicieran fotografías durante el viaje, porque iba a ser un material muy útil. La cámara sirvió

32 Sus primeros estudios universitarios fueron literarios, condición que influyó en el estilo de su obra como historiadora. En cualquier caso publicó varios trabajos sobre esta materia como el titulado *A Citizen of the Twilight*, *José Asunción Silva* y *The Play of the Sybil Cassandra*, los dos publicados en 1921.



FIGURA 9
Baile de autoridades, Vinuesa (Soria). Kurt Schindler, 1930

como instrumento de registro práctico y cómodo, mejor que un dibujo, y aunque en ocasiones a las tomas les faltó nitidez, especialmente en los oscuros interiores de algunas construcciones románicas, se ganaba tiempo y favorecía la recopilación de un mayor número de ejemplos.

Las fotografías encajaron perfectamente en el archivo sobre arte, aunque algunas también se incorporaron a las secciones de temas etnográficos. En contadas ocasiones retrataron personas o escenas de la vida cotidiana, como la imagen que incluimos en éste momento, realizada en Toledo durante las fiestas del Corpus [fig.8]. Lo destacable es que al estar hechas por una historiadora del arte, no se tuvo en cuenta la estética, sino que el elemento a fotografiar apareciese claramente visible, es decir, que pudiera ser material complementario útil para la investigación. Lo mismo sucede en el caso de las imágenes realizadas por el musicólogo y compositor Kurt Schindler (1884-1935)³³. Reconocido experto en folklore español, fue gran amigo de los hermanos Halffter, Martínez Torner y Menéndez Pidal entre otros. Su

33 KURT SCHINDLER; y ONÍS SÁNCHEZ, F de. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular de España y Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1941.

trabajo de campo se vio favorecido por la generosidad de Huntington, la institución posee el archivo fotográfico (incluso los negativos), que realizó en el transcurso de sus expediciones entre los años 1928-1935³⁴. Un paisaje agreste y rural, enmarca muchas de las escenas y en ellas se documentaron fiestas religiosas, de romerías, danzas, celebraciones de todo tipo. Con las imágenes quiso dejar constancia de acervo cultural de tradición oral, cuya existencia duraba el tiempo que decidiesen sus intérpretes [fig.9].

Las colonias de España y Portugal localizadas ultramar debían incluirse en la colección dedicada al universo hispánico. Un buen número de fotografías de Latinoamérica llegó a la institución por la relación que Huntington mantuvo con la *American Geographical Society*, de la que fue presidente y miembro activo. Unas de las primeras las consiguió Isaiah Bowman (1878-1950)³⁵, que sucedió a Huntington en la presidencia de la sociedad geográfica. Trabajó como docente en Yale y con esta universidad viajó a Perú, Ecuador, Bolivia y el norte de Chile, formando parte de la *First Yale South American Expedition* entre 1906 y 1907. Con este fondo se iniciaron una serie de expediciones organizadas por la universidad de Yale y patrocinadas por la HSA. Dos de los expedicionarios más destacados y profesores de Yale fueron Hiram Bingham (1875-1956) [fig.10]. y Alexander Hamilton Rice (1875-1956), visitantes asiduos de la HSA.

Comisionados en gran parte por la HSA, recorrieron Venezuela, Colombia, Panamá y Puerto Rico, pero las expediciones a Perú entre los años 1911-1912 y 1915, bautizadas como las *Yale Peruvian Expeditions* fueron las más famosas. Hiram Bingham actuó como director y las imágenes que él mismo realizó constituyen la mayor parte del fondo actual que sobre este país se conserva en la HSA. Las fotografías supusieron en gran medida, la revelación para el público en general del Machu Picchu, la antigua ciudad del reino Inca. Una vez finalizado el viaje, el pro-

34 Imágenes cedidas por la secretaria de Schindler, Alice B. Beer en 1937. Algunas de ellas se publicaron en: VV.AA. *Viaje de Ida y Vuelta. Fotografías de Castilla La Mancha en la Hispanic Society of America*. Toledo: Empresa Pública Don Quijote de la Mancha, S.A., 2007. Disponible en Web: http://www.uclm.es/ceclm/fotografia_hispanic/index.htm. (13-3-2009)

35 Isaiah Bowman (1878-1950). Profesor de Geografía en la universidad de Yale, fue uno de los directores de la *American Geographical Society*. Sus expediciones más importantes se produjeron durante los años 1907, 1911 (Perú) y en 1913 recorrerá los Andes Centrales, Argentina, Bolivia, Chile, Brasil y Uruguay. En 1917 se notifica la incorporación de 400 fotografías provenientes de la expedición de 1907 y la de 1913, En, *Isaiah Bowman Coll. A.D. Savage, Oct. 8th, 1917*. Dpto. Grabado y Fotografía. HSA.

El año de su muerte, Huntington escribió un texto y una poesía en su memoria. Huntington, A.M. "Isaiah Bowman: Resolution". *Geographical Review*. Nueva York: American Geographical Society. Agosto, 1950. vol. 40, no. 2. pp. 174-176.



FIGURA 10
Hiram Bingham en Ollantaytambo (Peru). Yale Peruvian Expedition, 1911

pio expedicionario se encargó de seleccionar las imágenes que cedió a Huntington, y que éste a su vez depositó en el archivo³⁶.

El fondo de Latinoamérica se fue completando con imágenes compradas por Huntington al marchante de libros Karl W. Hiersemann³⁷, otras proceden de coleccionistas privados, pero siempre primó el interés por comisionar viajes de carácter científico, con verdaderos exploradores y geógrafos de prestigio. Ellos sabrían recopilar un material adecuado al estudio y a continuación incluiremos una selección que nos servirá como ejemplo.

El inicio de la expedición de Bingham de 1911, coincidió con la de Benjamin Chew, miembro de la *American Geographical Society*, recorrió durante diez meses Argentina, Bolivia, Chile, Brasil, Paraguay y Perú³⁸. No sólo realizó fotografías

36 *La colección supera las tres mil imágenes. Catalogue of a collection of photographs of Peru selected by Hiram Bingham for Archer M. Huntington from the negatives of the Yale Peruvian Expedition of 1911 and the Peruvian expedition of 1912, under the auspices of Yale University and the National Geographic Society.* Biblioteca HSA.

37 Consultar: ESPINOSA, N., *La fotografía en los fondos de la Hispanic Society of America: Ruth Matilda Anderson*, Ciudad Real, Universidad de Castilla La Mancha, 2011, p.154, nota 258 Tesis doctoral disponible en Web: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?fichero=25187>

38 Los documentos de este viaje se conservan en la HSA. Se trata de unos folios manuscritos de Benjamin Chew, donde indicó las fechas de inicio y finalización, de marzo a diciembre 1911. En esta documentación enumeró los gastos que tuvo en cada país y de esa forma se puede reconstruir el itinerario del viaje.

con su pequeña cámara, sino también adquirió imágenes en los mejores estudios fotográficos y profesionales de cada país que visitó.

En 1918 William Belmont Parker (1871-1934), miembro de la HSA, viajó por Latinoamérica con la intención de recolectar datos sobre los artistas, científicos, industriales y comerciantes más destacados de cada uno de los países que visitó. Todo este material sirvió para elaborar biografías que en principio iban a ser publicadas por la institución. La importancia del trabajo radicó no sólo en la producción fotográfica, sino en la metodología que siguió para recopilarlas³⁹. Parker explicó su filosofía de trabajo en un texto dedicado a Huntington titulado: *Casual Letters from South America*. Entre 1919-1921, bajo el sello de la HSA *Hispanic-American Series*, se editaron monografías sobre cada uno de los países que visitó.

Con respecto a Portugal y sus colonias, ya estudiamos anteriormente la expedición protagonizada por Mary E. Armstrong⁴⁰, y en este momento debemos referirnos de Garrick L. Mallery que viajó a la India entre 1920-1921, en una expedición que también comisionó la HSA. El destino principal fue la antigua colonia portuguesa de Goa, sobre la que escaseaba el material fotográfico. Se pensó reproducirlas en formato de tarjeta postal y utilizarlas en futuras publicaciones.

4. Conclusión

La mayor parte de las conservadoras en la HSA llegaron de campos de estudio diferentes a los que posteriormente se especializaron y la cultura española les era desconocida en muchos sentidos. Los recursos en la institución, en concreto el viaje, sirvieron como punto de partida en su aprendizaje. Las mujeres debían experimentar de primera mano una cultura tan diferente a la suya propia. Huntington las animó a viajar desde el principio. En el caso de Ruth M. Anderson fue esencial para su formación como experta en las tradiciones y costumbres de la península.

La teoría que estudiaban en la vasta biblioteca de Huntington, debía ser complementada con la práctica. Un ejemplo que ilustra este interés fue el caso de la conservadora de escultura Beatrice Gilman Proske, que durante casi un año acudió regularmente al taller de una artista para que le enseñase como se elaboraba una

39 [...] *biographies of prominent citizens the inicial volumen in the Hispanic-American series. Compiled by William Belmont Parker, these works came out between 1919 and 1921 under the titles of Cubans of Today, Peruvians of Today, and others. For this undertaking, Parker has received a commission from the Society in 1918 and travelled widely in South America, remaining many months in a single country. He interviewed and obtained autobiographical notes from men and women who were nationally famous for their achievements in the arts, the sciences, industry, and commerce. A representative of each country that he visited acted as his aide in procuring information and in explaining verbally and through the press the purpose of Parker's research. The Hispanic Society of America 1944. Biblioteca. HSA. pp. 54-55.*

40 *Portuguese Photographic Expedition (1920-1921). Cap. 1, p. 49*

escultura desde su origen, el bloque de piedra, hasta conseguir la pieza final. El viaje era un reflejo de esa misma idea, de sus aventuras durante las expediciones pudieron.

Huntington no dejó muchos escritos en los que explicase las razones que le llevaron a fundar una institución como la HSA, fue un hombre de acciones y por otro lado, no le quedaría mucho tiempo para sentarse a escribir mientras organizaba su biblioteca y la colección de arte. Para hacerlo necesito la ayuda de un grupo de mujeres “especiales”, bibliotecarias, a las que volvió a educar con una metodología nueva. El compromiso con la HSA no estaba exento de sacrificios, pero a cambio, las colaboradoras recibirían un tipo de educación digna de una clase pudiente que podía acceder a ella. Las experiencias vividas de primera mano contribuyeron a que entendiesen en profundidad las enseñanzas de Huntington, porque deseaba que fueran capaces de percibir las conexiones entre las diversas colecciones de la HSA. A causa de los viajes pudieron enfrentarse directamente con los creadores de aquello que estaban estudiando.

Estudiar el renacimiento en Italia, el prerrománico asturiano en Asturias, la arquitectura barroca en Sicilia, de la forma en la que investigaron las colaboradoras de la HSA, estaba tan solo al alcance de una clase privilegiada. Huntington quiso que, en la medida de lo posible, tuvieran las mismas oportunidades que él había tenido.

Los viajes organizados o patrocinados por la HSA resultan un buen ejemplo para darnos cuenta de los vínculos que la Sociedad americana había creado con instituciones culturales y especialistas a uno y otro lado del océano. Las expediciones sirvieron para adquirir dos tipos de materiales, uno físico; fotografías, libros, revistas que no se publicaban en Estados Unidos y el otro intelectual, en cuanto a intercambio de ideas y filosofías de vida, ya fuesen cultas o populares.

Entre los miles de libros atesorados por Huntington siempre sintió predilección por uno. Lo que se aprendía en él dependía de uno mismo. Se trataba del viaje, del que se podía aprender tanto como los que tenía en su biblioteca, pero éste no tenía cubiertas, ni hojas, no necesitaba ser leído, sino que debía ser vivido.

MUNDIALIZACIÓN Y TRÁFICO ARTÍSTICO INTRA-ASIÁTICO EN MANILA DURANTE LA UNIÓN IBÉRICA

PEDRO LUENGO
Universidad de Sevilla

Resumen:

Recientes publicaciones han abordado el desarrollo del gusto oriental en ciudades como Sevilla durante el Siglo de Oro. Estas aproximaciones pueden complementarse con el estudio del consumo artístico en Manila durante el periodo como origen del comercio interoceánico. La sociedad manilense del siglo XVII contaba con personajes que habían desarrollado sus carreras previas en Europa y América. El carácter metropolitano resultante se dejó ver en las colecciones artísticas. Un caso especialmente significativo es el de Sebastián Hurtado de Corcuera. Ejemplo de la élite mundializada del momento, a lo largo de su carrera reunió piezas holandesas, italianas, peruanas, panameñas y de otros países asiáticos. Muchas de ellas fueron enviadas a la Península Ibérica en forma de legados a la corona y a instituciones religiosas como la iglesia de San Miguel de Bachicabo (Álava), donde aún se conservan algunas. Este caso sirve para entender mejor el nivel e interés de Manila como centro artístico justo después de la Unión de las Coronas Ibéricas.

Abstract: *Recent publications have addressed the development of the Oriental taste in cities such as Seville during the sixteenth and seventeenth centuries. This approach can be completed with the analysis of the artistic consumption in Manila during this period, as the origin of the global trade. Its seventeenth century society had examples of people that had developed their previous careers in Europe and America. These metropolitan features can be seen in the artistic collections. An especially remarkable case is that of Sebastian Hurtado de Corcuera. Example of the global elite of the moment, along his career he collect pieces from Holland, Italy, Peru, Panama and other countries of Asia.. Many of them were sent to Spain in form of legacies to the crown or to religious institutions such as the church of San Miguel of Bachicabo (Álava), where some can be found yet. With this example it can be clarified the level and artistic interest of Manila in a moment just after the Union of Iberian Crowns.*

Palabras clave: *Historia global, élites mundializadas, coleccionismo, gobernadores.*

Keywords: *Global History, global elites, art collecting, governors.*

Introducción. Élités globalizadas y coleccionismo en América¹.

En los últimos años la historiografía ha ido subrayando la importancia de los estudios sobre globalización y consumo de obras artísticas en la época moderna. En el primer aspecto se ha apuntado hacia la aparición de las “primeras élites mundializadas”, campo en el que el mundo hispánico tuvo especial relevancia². La Unión de las Coronas Ibéricas, entre 1580 y 1640, facilitaba a *priori* la circulación global dentro de un imperio de escala planetaria. Esos grupos, conformados mayoritariamente por religiosos y altos administradores estatales, pusieron los cimientos de una unificación cultural del imperio gracias a sus constantes desplazamientos. De ahí que la importancia de sus patrones de consumo, en este caso artístico, sean de gran interés. Por desgracia para esta globalización, la administración del mundo luso e hispano se mantuvo independiente, incluso para ciudades tan cercanas como Manila y Macao. A pesar del interés de estos temas, la reciente historiografía americanista no ha prestado demasiada atención a estos fenómenos, ni para sus consecuencias americanas o asiáticas, ni para sus derivaciones peninsulares³.

Ante esta laguna historiográfica hay que destacar algunas excepciones que han intentado poner las bases de futuros estudios⁴. Estos intentos han analizado el problema desde la perspectiva del coleccionismo, un fenómeno mucho más concreto que el del consumo artístico general y no siempre paralelo. Otro enfoque similar ha sido el de los legados artísticos⁵. Así, la presencia de arte americano y asiático en las colecciones españolas resulta poco numerosa si se pone en comparación con otras del mundo europeo, con un acceso a estas piezas mucho más difícil⁶. Esto,

1 Esta investigación se ha desarrollado dentro del proyecto *Prosopografía das Comunidades Lusófonas residentes e de passagem nas Filipinas (1582-1654)* liderado por la Dra. Elsa Penalva.

2 GRUZINSKI, S., *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010 (original en francés de 2004), pp. 289-298.

3 BAILEY, Gauvin A., PHILLIPS, Carla Rahn y VOIGT, L., «Spain and Spanish America in the Early Modern Atlantic World: Current Trends in Scholarship». *Renaissance Quarterly*, vol. 62, no. 1 (2009), pp. 1-60.

4 Un primer estudio en este sentido es el de AGUILÓ ALONSO, P. “El coleccionismo americano de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII”. VV. AA. *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid, CSIC, 1990, pp. 107-137. Más reciente y basado en aquel hay que destacar MONTES GONZÁLEZ, F. “Una aproximación a las fuentes documentales para el estudio del coleccionismo americano en España”. *Artígrama*. Nº 24, 2009, pp. 135-153. RUÍZ GUTIÉRREZ, A., “El tráfico artístico entre España y Filipinas (1565-1815)”. Tesis de Doctorado. Universidad de Granada, 2004. (publicada en Granada: Editorial Universitaria, 2005).

5 Para el caso filipino que será estudiado más adelante puede destacarse RUÍZ GUTIÉRREZ, A. “Legados artísticos registrados en la Ruta del Galeón de Manila”. *Actas del Congreso Internacional Andrés de Urdaneta*. Guipúzcoa: Ayuntamiento de Ordizia, 2009, pp. 587-603.

6 Así lo pone de manifiesto PIMENTEL, J. “La Naturaleza representada: el gabinete de Maravillas de Franco Dávila” en QUIJADA, M. y BUSTAMANTE, J. (ed.). *Élités intelectuales y modelos colectivos. Mundo Ibérico (siglos XVI-XIX)*. Madrid, CSIC, 2003, p. 137.

a su vez, se ha venido analizando recientemente con implicaciones diplomáticas imperiales⁷.

Junto a estos fenómenos más cercanos al mundo comercial y diplomático, se pueden encontrar ejemplos de conjuntos de bienes pertenecientes a personajes que por su carrera profesional o por sus contactos a lo largo del imperio habían experimentado la primera mundialización. No se trata de colecciones con un objetivo definido, sino de un conjunto de piezas adquiridas a lo largo de la carrera del personaje. En muchos casos, los usos de las obras se mantienen como parte de un modo de vida, ya de por sí globalizado. Un caso estudiado que puede seleccionarse de la sociedad sevillana del siglo XVII es el de Diego de Paiva⁸. Este comerciante portugués contaba con una interesante serie de mobiliario “de la India” o incluso claramente de China o Japón⁹. A todo esto habría que unir las tradicionales piedras bezoares, un altar *namban*, piezas de filigrana de oro o un risco de marfil. Por último hay que destacar una destacable colección pictórica flamenca, de la que se tienen desgraciadamente pocos datos.

En este contexto historiográfico se pretende incorporar el estudio preliminar de un caso similar al de Diego de Paiva, pero con experiencia directa en estos territorios: el de Sebastián Hurtado de Corcuera (Bergüenda, 1587-Tenerife, 1660). En primer lugar cabe destacar que es uno de los escasos gobernadores de Filipinas del siglo XVII que tras ocupar varios cargos en América y Asia terminó falleciendo en su país de origen. Además, las diferentes tasaciones de sus bienes subrayan este periplo global, hecho que tuvo un cierto impacto en la zona alavesa. En segundo término, fue es un personaje conflictivo en la mayoría de los puestos que ocupó, lo que generó mucha documentación, en algunos casos referentes a su patrimonio. Por último, se trata de un personaje que vivió como gobernador de Filipinas la separación de las coronas ibéricas y que luchó por mantener a Macao en el lado hispano, lo que lleva a pensar en buenas relaciones con el ámbito luso. Las condiciones eran que España se hiciera cargo de la defensa de la ciudad y permitiera la instalación

7 JED, Stephanie. “Making History Straight: Collecting and Recording in Sixteenth-Century Italy”. CREWE, Jonathan V. (ed.). *Reconfiguring the Renaissance: Essays in Critical Materialism*. Associated University Presses, 1992, pp. 104-120. Ver también COLOMER, José Luis (ed.). *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2003.

8 RODA PEÑA, J., “Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII”. *Atrio*. 13-14, Sevilla, 2007-2008, pp.

9 El caso precedente de China contaba “con dos gavetas grabadas de nácar y dorado”. Se trata de una de las escasas referencias a piezas de nácar grabadas realizadas en Extremo Oriente y localizadas en Sevilla. El tema cuenta con una reciente discusión historiográfica sobre el origen de estas obras en Tierra Santa o en el ámbito chino. Véase CHILLÓN RAPOSO, D. y LUENGO GUTIÉRREZ, P. “Una cruz de nácar en el convento de San Antonio de Padua de Sevilla”. *Laboratorio de Arte*, 20 (2007), pp. 253-271. YIDI DACCARETT, E, DAVID DACCARETT, K. y LIZCANO ANGARITA, M.. *El Arte Palestino de Tallar el nácar*. Bogotá, Panamericana Formas e Impresos, 2005.

de portugueses en Manila sin restricciones. Parece claro que Hurtado de Corcuera participaba de las ventajas de los circuitos intra-asiáticos, intentando mantenerlos y potenciarlos. Por desgracia, Madrid no aceptó el ofrecimiento y prefirió intentar conservar unida la Península Ibérica¹⁰.

Sebastián Hurtado de Corcuera.

Sebastián Hurtado de Corcuera nace el 27 de marzo de 1587 del matrimonio de Juan Ruiz de Corcuera y María Hurtado de Mendoza¹¹. El padre ha sido relacionado con un homónimo que participó en la conquista de Granada (1492) junto al Condestable de Castilla, en la Guerra de las Comunidades (1521), además de encargarse de la custodia de los Delfines de Francia, hijos de Francisco I tras el Tratado de Madrid (1526). Lógicamente debe tratarse de un antepasado, pero nunca del mismo personaje. A pesar de esto, la infancia de Sebastián quedó lejos del mundo vasco, transcurriendo junto a su tío Pedro Hurtado, Inquisidor del Tribunal de Gran Canaria¹². Mientras, todos sus hermanos desarrollaron carrera militar en Flandes e Italia, empresa a la que se incorporaría Sebastián poco después. De hecho, Íñigo, Pedro y el propio Sebastián participaron juntos en las galeras de Nápoles de Sancho Martínez de Leiva (1555-1601). De aquí pasarían a Flandes Sebastián e Íñigo ambos ya como caballeros de la Orden de Santiago¹³. Participaría en la toma de Juliers (1622) y llegó a dirigir una compañía de lanzas hasta 1627. Tras un corto periodo en la Península pasó a Nueva España como espía de las intenciones franco-holandesas. Ya en octubre de 1627 había tomado el puesto de Maestre de Campo de El Callao y tesorero de la Real Caja de Lima, responsabilidad que mantendría hasta 1633. Tras su experiencia en el Virreinato del Perú pasó como gobernador a Panamá, donde permaneció dieciocho meses, renunciando a la renovación. Desde aquí pasa a Nueva España camino de Filipinas donde llegará en junio de 1635 en calidad de gobernador. Permanecerá en el cargo nueve años. Ya desde estos años demostró su

10 VALLADARES, R. *Castilla y Portugal en Asia. 1580-1680: declive imperial y adaptación*. Lovaina, Leuven University Press, 2001.

11 GONZÁLEZ ALONSO, N.. "Sebastián Hurtado de Corcuera: Gobernador de Panamá y de Filipinas". *Anales del Museo de América*. Nº 20, 2012, pp. 199-218.

12 VIERA Y CLAVIJO, J. de. *Noticias de la historia general de las islas de Canaria*. Vol. 3., p. 279.

13 LÓPEZ DE HARO, A.. *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*. Madrid, Luis Sánchez, 1622, pp. 270-271. Sebastián era además caballero de la Orden de Alcántara desde 1626. GONZÁLEZ ALONSO, N.. Op. cit., p. 199.

vinculación con la Compañía de Jesús¹⁴. Tras su gobierno en el archipiélago fue encarcelado por su sucesor. El proceso, de cinco años de duración, terminó declarándolo inocente. En compensación se le ofreció el cargo de gobernador de Canarias, además de proponerse como corregidor de Córdoba (España). En la ciudad andaluza permaneció entre 1652 y 1653, pasando a ser gobernador del Principado de Asturias hasta 1656. Habrá que esperar hasta 1659 cuando llegara al que sería su último puesto conocido, el de gobernador de las Islas Canarias donde permanecería hasta 1660, año de su fallecimiento.

Recientemente se ha publicado el testamento de Sebastián Hurtado de Corcuera realizado el 7 de agosto de 1660 en Tenerife¹⁵. De entre los diferentes datos citados por González Alonso cabe destacar la referencia a “un niño Jesús de bronce dorado, una cruz de plata de más de tres cuartas de vara de alto, dos fuentes, dos aguamaniles y una fuente dorada con sobrepuestos esmaltados y escudos de oro” que había remitido desde Panamá a su hermano Íñigo. Como indica el mismo estudio, el mobiliario de su casa tinerfeña era escaso y parecía tener poco valor. Pero según ha podido documentarse, parte de los bienes de Hurtado de Corcuera se encontraban en su casa alavesa y no en su destino canario. Mientras que la insular no refleja la pluralidad de destinos de su propietario, la tasación de la casa de Bergüenda subraya mejor la carrera de Hurtado de Corcuera.

Sebastián Hurtado de Corcuera y las redes de poder

El consumo de bienes artísticos está estrechamente relacionado con pautas de comportamientos de la sociedad del momento, en la que las redes de poder resultan fundamentales. El caso de Hurtado de Corcuera ha sido tratado recientemente mostrando una intensa red a su alrededor que se evidenció durante el proceso judicial¹⁶. Hasta el momento solo ha podido identificarse su red en el archipiélago, lo que podría llevar a pensar en un personaje desconectado de sus experiencias previas en

14 “Era hijo de confesión, amigo, confidente y entusiasta de los Jesuitas. Por ellos mandó demoler las fortalezas de la Isla Formosa, junto a la China, cuyo presidio servía de escala a los Misioneros Dominicos que habían de entrar en aquel Imperio. Les dio 40 pesos de renta de la Real Hacienda para un Colegio de 12 Colegiales. Pretendió que el Arzobispo Don Fernando Guerrero les consignase cierta Casa y Quinta que le habían cedido los padres agustinos, y como este Prelado, lejos de dar oídos a tal propuesta, pedía entonces con mucha instancia a los jesuitas las licencias de predicar y confesar, tomó el partido de ultrajarlo, extrayendo de la Iglesia de San Agustín un // reo, y mandándole ahorcar en el Campo Santo”. VIERA Y CLAVIJO, J. de. *Noticias de la historia general de las islas de Canaria*. Vol. 3., p. 279-280.

15 Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Protocolo Notarial 3128. Citado en GONZÁLEZ ALONSO, N.. Op. cit. p. 210.

16 PICAZO MUTANER, A. “Redes de Poder y colisiones en las Filipinas hispánicas: Sebastián Hurtado de Corcuera”. *Revista Hispanoamericana*. 2013, nº 3.

Europa y América, lo que resulta difícil de sostener. Menos probable aún es que Hurtado de Corcuera no tuviera una red estable en el ámbito portugués como se viene identificando en gobernadores precedentes. En cualquiera de los casos, como se ha indicado en el estudio de Picazo, estas redes caían en su totalidad a la salida del gobernador siendo repuestas por nuevas estructuras similares. Por ello, como ya indicó Alva, el interés particular por ciertas obras artísticas permaneció estable a lo largo del siglo XVII entre los círculos administrativos de Filipinas¹⁷. Parece claro que estas redes mantenían interés en los habituales marfiles y pinturas, probablemente originales de México. Pero por encima de esto, resulta significativo el interés por las piedras preciosas y semipreciosas. Desde los diamantes hasta los rubíes pasando por las esmeraldas aparecen en los inventarios de bienes de los capitulares como signo de posición social. Aunque este fenómeno debió ir en aumento durante el trascurso del siglo XVII como ha sido trabajado por Alva, puede identificarse en fechas similares a Hurtado de Corcuera en casos como los de Jerónimo de Somonte (alcalde en 1641) o Diego de Palencia (alguacil entre 1656-1658 y alcalde en 1658)¹⁸.

Las redes de poder alrededor de Hurtado no sólo estuvieron vinculadas al gusto de la época, sino que intervinieron directamente en la producción artística del momento. Ya ha sido puesto de manifiesto su destacable labor en el mundo arquitectónico, tanto al ordenar la destrucción de edificios como al impulsar construcciones de diferente tipo¹⁹. En todo esto los continuos conflictos del gobernador con las órdenes religiosas tuvieron un papel protagonista²⁰. De igual forma, su buena relación con la Compañía de Jesús llevó a otorgarle desde nuevas provincias para la administración hasta edificios, parcelas o bienes artísticos²¹. Todo ello está en la

17 ALVA RODRÍGUEZ, I. *Vida municipal en Manila (siglos XVI-XVII)*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997, pp. 329-330.

18 *Ibíd.*, pp. 400 y 402.

19 LUENGO, P. *Arquitectura conventual en Manila, 1561-1645*. Trabajo para la obtención del DEA. Universidad de Sevilla, 2008. –inédita–.

20 Asiento del despacho de una Real Cédula al provincial de los agustinos recoletos de Filipinas para que procure paz ante el mal comportamiento de los religiosos en el enfrentamiento entre el gobernador y el arzobispo. AGI, FILIPINAS, 330, L. 4, f. 115v. De la misma forma Hurtado despojó a los franciscanos de su red hospitalaria que sólo pudieron recuperar más tarde, lo que ha llegado a llamarse la Querrela entre franciscanos y Hurtado de Corcuera. Diferentes documentos sobre este proceso son AGI, FILIPINAS, 85, N. 86 y 96; AGI, FILIPINAS, 81, N. 1.

21 Por ejemplo, Hurtado de Corcuera cedió a la Compañía el adoctrinamiento de Mindanao (AGI, FILIPINAS, 80, N. 215), unos terrenos en el Parián (AGI, Filipinas, 85, N. 110), e incluso llegó a expulsar al arzobispo por no haber cedido “su casa y quinta de recreo” a la Compañía (*Retrato de los jesuitas formado al natural*. Madrid, Viuda de Eliseo Sánchez, 1768 (3ª edición), pp. 261-262).

base de la comprometida defensa del depuesto gobernador por de la Compañía²². Toda esta red de Hurtado debe entenderse como parte de un patrón común de comportamiento. Pero por encima de esto funcionó como el sistema de ocultación de patrimonio más habitual. En momentos de dificultad las obras eran regaladas o donadas dentro de estas redes para eludir los embargos. Por ello, la investigación llevada a cabo tras el gobierno de Hurtado en Manila afectó de igual manera a otros miembros de la red, llegando incluso a la Compañía de Jesús.

Los bienes requeridos a Hurtado de Corcuera en Manila.

El juicio de residencia a Hurtado de Corcuera por su sucesor Fajardo llevó aparejada la confiscación de sus bienes, lo que muestra una parte de su colección, en especial la referente a piezas de orfebrería²³. Sorprendentemente no se trata de las posesiones del gobernador, que seguramente había ido enviando a su casa de Bergüenda, sino lo que pretendía ser un legado a la corona²⁴. Especial mención merece la custodia de oro y diamantes que tenía previsto donar a la Capilla Real. La pieza debía tener algo menos de 80 centímetros y estaba pensada para la liturgia de palacio. Según parece debió tener forma de cruz, con un viril en la parte central. Además de por su subrayada riqueza de materiales, destacaba por la incorporación de una gran águila bicéfala, flanqueada por dos leones²⁵. La custodia contaba con un tabernáculo donde resguardarla. Como parte del legado, el gobernador enviaba además un cáliz, una patena, un portapaz, y numerosos candeleros. Se trataba de todo lo necesario para el servicio del altar realizado en todo él en filigrana²⁶. Esta

22 Advertencia a jesuitas sobre apoyo a gobernador residenciado. AGI, FILIPINAS, 330, L. 4, f. 190v-191r.

23 Recibo de bienes embargados a Sebastián Hurtado de Corcuera. AGI, FILIPINAS, 330, L. 6, f. 298r.

24 Las donaciones de personajes destinados en Ultramar a sus lugares de origen fueron comunes, tanto en América como en Filipinas. Menos habituales son las donaciones directas a la corona como es el caso. Véase AGUILÓ, M^a P. “Via Orientalis 1500-1900. La repercusión del arte del Extremo Oriente en España en mobiliario y decoración”. CABAÑAS BRAVO, M. *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid, CSIC, 2005, pp. 525-538. Otras exposiciones han mostrado el patrimonio asiático que aún se conserva en España fruto de estas donaciones. Véase MARTÍNEZ SHAW, C. y ALFONSO MOLA, M. (coord.). *El Galeón de Manila*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000. MORALES, A.J. (coord.). *Filipinas, Puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina*. San Sebastián-Manila, SEACEX-Lunberg, 2003.

25 El águila de plata al que hace referencia el inventario debe ser similar a la que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Murcia (CE060203) o en el Museo Cívico Medieval de Bolonia (Italia).

26 El estudio de la filigrana china está aún muy poco desarrollado. Existen diferentes perspectivas sobre las piezas con técnica china realizadas para el mercado europeo, a través de las rutas portuguesa, holandesa y española. Una reciente aproximación al tema es MENSHIKOVA, M. [et. al]. *Silver wonders from the East: filigree of the Tsars*. Lund Humphries, 2006.

descripción debe ponerse en relación con la custodia recientemente documentada por Ruiz en Caicedo del Yuso, a unos diez kilómetros de Bachicabo y a poco más de seis de Bergüenda, pueblos vinculados con la familia Hurtado de Corcuera²⁷. Aunque el legado tenía como destinatario la Capilla Real, el gobernador quiso especificar una parte concreta para la reina. Se trataba de dos escritorios y seis pequeños baúles, todo ello realizado también en filigrana. Por baúles se entiende las típicas arquetas de filigrana de plata, que además suelen incorporar águilas bicéfalas en el cierre y que actualmente se conservan en la península²⁸.

De todas formas, el proceso de envío a la península se alargó más de lo que Hurtado hubiera deseado. En 1659, la custodia y el resto de bienes destinados a la Capilla Real y a la reina seguían en Manila y se decidía no corresponder a los intereses de la corona si no pasaba antes por el Consejo de Indias²⁹. Habría que esperar a 1671 para que la custodia llegara a la Capilla Real, aunque su paradero posterior es una incógnita³⁰. Resulta posible que las obras se quedaran para el uso de la corte, formando parte del patrimonio del Alcázar de Madrid. Por tanto, las piezas desaparecerían durante el incendio del edificio en la Nochebuena de 1734 o durante alguna fundición en busca de fondos económicos. Además de estos bienes localizados cabe destacar la inexistencia de referencias a otros productos habituales en Manila por el contacto lusitano. Desde las piezas de marfil hasta las piezas de telas indias, pasando por paipáis, peines de Cantón, biombos o cadenas de oro lle-

27 La de Caicedo se trata de una donación de Francisco Samaniego tras su muerte acaecida en Manila en 1660, donde se incluyen otras piezas además de una custodia de filigrana. Se entiende que el legado de Hurtado de Corcuera debería ser mayor en calidad habida cuenta de su destinatario, aunque desgraciadamente continúa en paradero desconocido. RUIZ GUTIÉRREZ, A. "La ruta comercial del Galeón de Manila. El legado artístico de Francisco de Samaniego". *Goya. Revista de Arte*. Nº 318, 2007, pp. 159-167.

28 Véase la conservada en la Parroquia de Nuestra Señora de la O de Rota, fechada con anterioridad a 1686. Los recientes estudios basados en la documentación existente subrayan su origen sevillano. Contra esto hay que decir que es probable que una pieza de esta fragilidad fuera intervenida a su llegada a Sevilla. De hecho, la técnica, que quizás podría haberse puesto en práctica en la metrópoli, es de origen asiático. NIEVA SOTO, Pilar. "Arqueta". SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. *El fulgor de la Plata*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 247.

29 "Así mismo refiere que la dicha custodia, de oro, dia/mantes, esmeraldas, y algunos rubies brutos, está / guardada en la Caja Real de aquella ciudad, y las / otras cosas de regalo que el dicho Don Sebastián/ previno para su *magestad* y alteza, aunque a hecho / diligencias apretadas no han aparecido ningunas en / ser, porque Don Diego Fajardo, gobernador que / fue de aquellas islas, las mandó vender en almo/neda con los demás bienes del dicho don Sebastián / y su procedido se metió en la Caja Real como dice constaría de los embargos y remates que estarán / en la residencia que se le tomó". AGI, FILIPINAS, 2, n. 175, F.1v.

30 Orden de remitir a España la custodia para la Capilla Real. AGI, FILIPINAS, 330, l. 6, ff. 244v-245r.

gaban a Manila aún en 1654, años después de la Unión Ibérica³¹. Muchas de ellas sí aparecían en inventarios de bienes de gobernadores filipinos como Alonso Fajardo de Tenza (1633)³². En cualquier caso las colecciones de pintura, aunque existentes, eran mucho menores de la que pudiera tener Hurtado.

Los bienes de Hurtado de Corcuera en Bergüenda tras su muerte

Además de los legados citados, Hurtado hizo testamento en Canarias e incluso se levantó un inventario de bienes de su casa en Bergüenda. Este segundo se llevó a cabo por tres profesionales locales: un carpintero, una costurera y un pintor. Ninguno de ellos debía estar familiarizado con las técnicas y materiales americanos o asiáticos, ni siquiera con los centroeuropeos. Esto supone un obstáculo habitual en este tipo de investigaciones, confiando los resultados a la curiosidad del tasador. A pesar de esto, en este caso concreto se da una excepción, ya que parece que existía un inventario previo realizado seguramente en Filipinas en el que se basa el carpintero para elaborar su informe, lo que le permite utilizar nombres de materiales desconocidos en la península³³.

La única madera desconocida para el tasador fue la narra, material del que estaban hechas cinco arcas. El resto de piezas están identificadas como nogal, castaño, pino y roble. Cabe pensar que la riqueza lúgnea americana no formaba parte de la selección de mobiliario. Ni la caoba ni el palosanto, ya comunes en el mobiliario español del XVII, quedan representadas en tan numerosa serie de piezas³⁴. También resulta destacable la propia selección de maderas peninsulares, ya que el nogal resulta extraño para una fecha como esta. Una posibilidad extrema es que el tasador no fuera capaz de identificar las maderas de origen americano, y que el caso filipino lo hiciera gracias a una fuente documental. En cualquiera de los casos resulta significativa la inexistencia de alusiones a piezas de origen chino o japonés, tales como las habituales arquetas *namban* que ya se citaron en el caso de Paiva en Sevilla.

De los tres inventarios realizados en la casa de Bergüenda, uno de ellos fue sobre telas. Como bien ha señalado recientemente Gil en su estudio sobre el impacto de las Indias Orientales en Sevilla, este tipo de piezas tuvieron mucho éxito lo que se dejó ver en el vocabulario³⁵. Por el contrario, Hurtado de Corcuera apenas cuenta

31 Memoria de mercancías de un naufragio. AGI, ESCRIBANIA, 404^a, ff. 147r-151r.

32 Testamento de Alonso Fajardo de Tenza. AGI, ESCRIBANÍA, 439, pieza 1, nº 3, ff 46r-74r.

33 "Item taso cuatro arcas que se dicen en el inventario de narra que por / no conocer el tasador la madera dijo que a su parecer valen de ma/dera". Tasación de bienes de Sebastián Hurtado de Corcuera. AHPA, Protocolos, 3264, f.120v.

34 Agradezco la información a la Prof. Mercedes Fernández Martín.

35 GIL, Juan. *La India y el Lejano Oriente en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, ICAS, 2011, pp. 101-143.

con tejidos que fueran identificados como orientales³⁶. Sólo unas piezas de seda en forma de almohadas, sábanas y un alba pueden sondearse en un inventario similar en número al del resto de materiales. Además del mobiliario y las telas resulta interesante destacar la colección de pinturas. Aunque en ninguno de los cuadros se hace referencia a su origen, analizando los destinos de Hurtado de Corcuera, es posible hacer una primera estimación. Sus primeros años como caballero de la Orden de Santiago transcurrieron entre Flandes e Italia, donde quizás podría adquirir algunas piezas. Posteriormente pasaría seis años en Lima, coincidiendo con los últimos años de vida de Mateo Pérez de Alessio en la ciudad (1547-1628). El siguiente destino destacable en su carrera fue Manila, donde la pintura sobre lienzo fue siempre un problema de conservación. Resulta por tanto improbable que la colección de pintura fuera adquirida allí.

En primer lugar resulta interesante la relación de pinturas realizadas sobre cobre. La técnica apunta a un origen flamenco, siendo extraña en el ámbito hispano y especialmente en América en este momento³⁷. Algo similar puede decirse de la pintura de paisaje y ciudades, con cuarenta y tres piezas³⁸. Se trata de una pintura con escasísima representación en los virreinos americanos, aunque los últimos estudios vienen rescatando esta tradición. También de tipo profano, aparece una serie de treinta y cinco retratos de emperadores romanos³⁹. Además, en el inventario se cita un retrato del Conde de Salvatierra. El caso resulta interesante, ya que por una cuestión cronológica debe tratarse del II Conde, García Sarmiento de Sotomayor y Luna (+1659) quien ostentó el cargo desde 1618 hasta el año de su fallecimiento. Este personaje comenzaría su carrera en Flandes, para finalizar siendo virrey de Nueva España (1642-1648) y del Perú (1648-1655). La coincidencia de Hurtado de Corcuera con Sarmiento debió venir de sus últimos años como gobernador de Filipinas siendo éste virrey de México, por lo que resulta posible que el retrato fuera una obra novohispana. Probablemente también de origen mexicano, o quizás penin-

36 "Item taso otra sábana labrada que tiene veintitrés varas y media / de lienzo de la China que hacen noventa y cuatro reales". "Item taso una almohada pequeña de tres cuartas de lienzo de la China". AHPA, Protocolos, 3264, f. 122v. "Item taso otra alba de lienzo de la China que tiene ocho varas a cuatro / reales vara montan treinta y dos reales". AHPA, Protocolos, 3264, f. 123r.

37 A pesar de esto, hay que señalar que dentro de las treinta y cinco pinturas de la colección del obispo de Manila Miguel de Poblete, habría seis obras sobre láminas de bronce. SÁNCHEZ FUERTES, C., "La biblioteca, pinacoteca y ajuar de Don Miguel de Poblete, arzobispo de Manila". *Archivo agustiniano.*, Vol. XCV, n. 213, 2011, pp. 399-444.

38 La pintura holandesa de ciudades y paisajes debió conocerse en el mundo asiático gracias a la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, ya que su influencia en la producción de biombos *namban* resulta evidente como mostró GARCÍA GUTIÉRREZ, F.

39 Estos temas no eran extraños en el mundo americano pero su origen solía ser europeo. Su calidad debía ser importante habida cuenta del precio de cada uno de los ejemplares.

sular, deben ser los retratos de la familia real, Felipe IV, quizás Isabel de Francia y la infanta María Teresa.

Fuera de la pintura profana, la más común en la colección, Corcuera contaba con un San Pedro Mártir, una pintura de Salomón, una de Judith, un San Francisco Javier y una tabla de la Virgen. No parecen temas especialmente característicos de ninguna de las zonas donde estuvo destinado. Mucho más identificable es el retrato del padre “Marco” Mastrili. Parece claro que el nombre de Marco es una mala transcripción de Marcelo (1603-1637), uno de los mártires del Japón. Mastrili fue un jesuita enviado a Asia por la vía portuguesa, del que no se conoce presencia en Manila en su corta vida. El eco del martirio nipón tuvo un gran impacto en las islas justo durante el gobierno de Hurtado de Corcuera, por lo que no resulta extraño que se hiciera con un retrato de los recientes mártires⁴⁰. El cuadro debió realizarse probablemente en el ámbito asiático quizás por parte de la escuela *namban*. Mucho más clara parece la adscripción de una lámina de cobre con una imagen de la Virgen formando parte de un pequeño altar con decoración chinesca. Parece una clara descripción de un pequeño altar *namban* como las que se conservan en Portugal, Japón y Francia⁴¹. Más difícil supone identificar piezas cuyo origen sea el ámbito peruano ya que los temas de pintura religiosa son muy generales. Sí que cabe la posibilidad de que las dos láminas de alabastro con los marcos de ébano sean piezas de escuela huamanguina. Al parecer, las imágenes contaban con pendientes de plata independientes, lo que apoya la posibilidad de que se trate de una obra americana.

Ninguno de estos cuadros ha podido encontrarse. Pero la colección debió ser más amplia ya que una parte terminó formando parte del retablo mayor de la iglesia de San Martín de Bachicabo (Álava)⁴². La estructura fue levantada por los hermanos Francisco y Santiago Martínez de Arce entre 1677 y 1680⁴³. Resulta evidente que los cuadros no mantienen las dimensiones propias de los huecos del retablo. Incluso, la mayoría de ellos mantienen sus marcos originales. En el primer cuerpo aparece en la calle central un lienzo de “San Martín partiendo la capa a un mendigo” (240 x 188 cm). Como indica Tabar Anitua el lienzo está basado en el retrato

40 Más extraño supone que no contara con un retrato de alguno de los mártires más vinculados a Manila: Felipe de Jesús o Pedro Bautista, martirizados en Japón en 1597 y beatificados en 1627.

41 Pueden citarse los del Convento de Santa Maria da Caridade en Sardeal, Distrito de Santarém, el del Museu de Artes Decorativas Portuguesas, el del Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (Portugal), el del Museo Nacional de Kyushu, el del Museo de Arte Suntory de Tokyo, el de la Galería Namban de Osaka, el del Museo Nacional de Kyoto (Japón) o el del Musée Guimet de Paris (Francia).

42 ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. Y VÉLEZ CHAURRI, J.J. “Un conjunto inédito de lienzos barrocos en Bachicabo. El retrato ecuestre en Álava”. *Kultura*. 1990, pp. 23-35.

43 TABAR ANITUA, F., *Barroco importado en Álava. Escultura y pintura*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1995, p. 61.

ecuestre de Carlos I de Inglaterra de Van Dyck⁴⁴. Más concretamente es el caballo el que procede de este retrato⁴⁵. El vuelo de la banda parece sacado del retrato de Carlos I de España del mismo autor (Galería Uffizi, Florencia). Claramente no se corresponde con ninguno de los lienzos descritos en el inventario de la casa de Bergüenda. Quizás por ser el titular del templo fue especialmente encargado por Hurtado de Corcuera con este fin. Junto a éste, en la calle izquierda aparece un cuadro de San Miguel Arcángel, versión de la conocida obra de Guido Reni para Santa Maria della Concezione (Roma, 1636). En la calle derecha aparece un cuadro de la Virgen de la leche. Parece una obra holandesa, aunque no puede descartarse una posible vinculación italiana. De nuevo, no se corresponden con ninguna de las obras inventariadas.

En la parte superior aparece una copia invertida de derecha a izquierda del *Descendimiento* de Rubens para la Catedral de Amberes (1611-1614). Flanqueando esta obra aparece a la izquierda una representación de la Sagrada Familia de peor calidad que el resto de pinturas. Podría vincularse con un posible origen americano o asiático, en clara relación con la iconografía habitual en los marfiles filipinos⁴⁶. Por último en la calle derecha aparece un cuadro de un San Francisco eremita que puede vincularse con la producción de Hendrick Goltzius. Ninguno de ellos aparece en el inventario de la vecina casa de Hurtado de Corcuera, aunque todas fueron propiedad suya. De nuevo se observa la habilidad del gobernador para dispersar su patrimonio. De hecho su testamento desde Canarias no hace referencia a la casa de Bergüenda donde se encontraba otra parte de la colección. Quizás en 1662 ya se habían seleccionado los cuadros que formarían parte del retablo y por ello no aparecieron en el inventario.

Conclusiones

La tasación de bienes de la casa de Bergüenda muestra cómo los representantes de la corona española destinados a diferentes territorios del imperio fueron creando una conciencia mundializada, más allá de las intencionalidades propias de los coleccionistas. Por desgracia la existencia de la colección de Hurtado no asegura que los cuadros recorrieran con él América y Asia. En ese caso se trataría de una importante fuente para las diferentes tradiciones pictóricas de estos territorios. De lo

44 TABAR ANITUA, F., “La pintura del Barroco en Euskal Herria. Arte Local e importado”. *Ondare*. 19. 2000, pp. 117-149.

45 A esto podría añadirse el claro parecido también con el retrato de Francisco de Moncada, del mismo autor, conservado en el Louvre (1643). Como capitán general de la flota en Flandes y gobernador general de los Países Bajos durante la presencia de Hurtado de Corcuera en la zona, resulta más posible que tuviera acceso a este lienzo antes que a los retratos de Carlos I.

46 Parece quedar muy lejos de los grabados flamencos de Schelte Adams Bolswert.

que no cabe duda es que su propio conocimiento como coleccionista, fraguado en Holanda e Italia, llegó a América y Asia. En contra de los coleccionistas coetáneos, su afán no era el de mejorar el conocimiento sobre sociedades diferentes, sino el de facilitar el recuerdo de las ya experimentadas. La selección de piezas no se hacía normalmente con un fin inversor, es decir, en línea con lo que el mercado europeo solicitaba. Siendo así, habría sido más fácil encontrar grandes piezas

o destacables esculturas de marfil. Al contrario, Hurtado de Corcuera opta por otro tipo de obras que carecían de valor en la península. Por último, cabe destacar que la llegada de Hurtado de Corcuera a Manila coincidió con el final de la Unión Ibérica. Décadas de contacto comercial entre Macao y Manila quedaron suspendidas afectando también al mundo artístico.

Apéndice documental

Documento 1. Selección de la Tasación de bienes de Sebastián Hurtado de Corcuera. AHPA, Protocolos, 3264, ff.120r-124v.

En la villa de Bergunda a dieciocho días del mes de agosto de mil/ seiscientos sesenta y dos años el *dicho licenciado Bartolomé* Fernández de Orón / en continuación de la tasación de los bienes del señor don Sebastián / Hurtado de Corcuera ... //120v.

Primeramente taso un altar con su cajón todo de madera en / cuarenta y cuatro reales. /

Item taso seis sillas de baqueta de Moscovia coloradas con / clavazón dorada de madera de nogal de una misma hechura / a treinta reales cada una que montan ciento y ochenta reales. /

Item taso tres bancos de madera de castaño de respaldar con / sus bisagras y garrotes de hierro a veintiocho reales cada uno / que hacen ochenta y cuatro reales. /

Item taso cuatro camas de castaño y pino todas / ellas de una misma hechura que son a modo de alcoba a sesenta y seis reales cada una que montan doscientos y sesenta y cuatro reales. /

Item taso los sellos de una erada que no eran de provecho / sino los sellos en dos reales./

Item taso un cajón viejo de pino con cinco tablas en cuatro reales/

Item taso un escaparate grande de nogal en que estás los orna/mentos con cinco nichos y todo su herraje en quinientos reales/

Item taso un bufete de nogal de vara y media de largo y media de ancho con sus garrotes de hierro en treinta reales/

Item taso un cajón de pino bronco sin tapador en ocho reales/

Item taso las hechuras de la madera y la madera de un banco / que está forrado de felpa carmesí en doce reales y diez de / la clavazón que son veinte y dos reales por estar la felpa / tasada por el bordador/

Item taso dos taburetes rasos compañeros de dicho banco y con / la misma clavazón, madera y hechuras, en veintiocho/ reales sin la felpa porque está tasada por el bordador/

Item taso otro taburete raso de baqueta colorada de madera / hechuras clavazón y baquela en veintidós reales/

Item taso una mesilla para comer en la cama forrada / en baqueta de Moscovia colorada guarnecida en baque/ digo de gala de seda carmesí y clavazón dorado con los pies / de tornillos de hierro en treinta y tres reales/

Item taso otra mesilla más pequeña para el mismo efecto / que la de arriba y de la misma baqueta y clavazón con / tornillos de hierro y con pies torneados en treinta reales//

Item taso cuatro arcas que se dicen en el inventario de narra que por / no conocer el tasador la madera dijo que a su parecer valen de ma/dera, hechura y herraje a ciento y diez reales cada una si bien / la una está maltratada y vale menos./

Item taso otra arca mayor del mismo material que las cuatro de arriba/ y de la misma labor y herraje que hallándose con la dicha dificultad dijo / que a su parecer vale ciento cincuenta y cuatro reales.

Item taso dos cajones iguales de vara y media de alto algo menos con / clavazón dorada y fallebas en catorce ducados con sus estantes dentro/

Item taso una mesita pequeña de madera llana para comer sobre / la cama en seis reales/

Item taso treinta tablas de castaño a tres reales una con otra que mon/tan noventa reales/

Item taso dos tablas digo dos camas de tablas de castaño que están / pegadas a modo de alcoba y en los cielos tienen sus cuartón ricos cu/biertos con tablas de pino y por el suelo a modo de tarimas y de tablas / de castaño en trescientos reales ambas./

Item taso un bufete de vara y media de largo y vara escasa de ancho / de nogal con sus garrotes de hierro en siete ducados./

Item taso un escaparate donde se pone el aparador con tres llaves bisagras / de madera de roble en ciento y diez reales.

Item taso un bufete de vara y media de largo de vara y media de largo/ y media de ancho con sus garrotes de hierro en treinta reales./

Item taso otro bufete de dos varas de largo y vara escasa de ancho/ con sus garrotes de hierro en seis ducados/

Item taso otro bufete de la misma manera que el de arriba en seis ducados/

Item taso dos camas que están juntas de pino a modo de alcobas y sin / cubiertas ni tarimas en setenta reales/

Item taso una tina de cabida de sesenta cargas en trescientos reales/

Item taso otra tina de cabida de treinta cargas en ochenta reales/

Item taso otra cuba de cabida de diez cántaras en diez y seis reales.

Item taso otra cuba de cabida de cuarenta cántaras de cuarenta reales.

Item taso otra cuba de cabida de treinta cántaras en dieciséis reales.

Item taso otra cuba de cuarenta cántaras en cuarenta reales.

Item taso otra cuba de cabida de cuarenta cántaras en cuarenta reales//

Item taso otra cuba de cabida de cincuenta cántaras en cuarenta reales

Item taso otra cuba maltratada de cabida de sesenta cántaras / en treinta reales

Item taso una cuba de cabida de ochenta cántaras en ochenta reales/

Item taso una cuba de cabida de cien cántaras en cincuenta reales

Item taso otra cuba de cabida de ochenta cántaras en ochenta reales

Item taso otra cuba de cabida de veinticuatro cántaras en veinticuatro reales/

Item se dio a tasar una corporta muy vieja y no la taso por no tener valor /

Item se le dio a tasar una escalera de cinco pasos y no la taso por no tener valor

Item taso dos bufeticos pequeños de media vara en cuadro / ambos de una misma hechura y madera a seis reales cada uno/

Item taso seis tablas de nogal grandes de tres varas y cuarta / de largo y media vara de larga de ancho y una con otra taso / a seis reales por estas enchidas.

Item taso otra tabla de pino del mismo largor y ancho que / las de arriba y está tabla es una de las que dice el inven/tario que son de nogal en real y medio/

Item taso una arca de echar pan de cabida de cuarenta / fanegas en cuarenta reales/

Item taso una arca de echar pan de cabida de cincuenta fanegas / en cincuenta reales.

Item taso otra arca de echar pan de cabida de veinte fanegas / en veinte reales.

Item taso otra arca de cabida de treinta fanegas en treinta reales/

Item taso otra arca de cabida de cuarenta fanegas en cuarenta reales/

Item taso otra arca de cabida de cuarenta fanegas en cuarenta reales/

Item taso otra arca de cabida de dieciséis fanegas en dieciséis reales.

Item taso otra arca de cabida de veinte fanegas en veinte reales./

La cual dicha tasación el dicho Tomás de Mirola maestro/ de carpintería y entalladuría dijo estar bien y fielmente.

[...] [Tasación de pinturas]

Primeramente taso treinta y cinco cua/dros con sus marcos de emperadores romanos a / veintiséis reales cada uno que montan nove/cientos diez.

-Item taso doce cuadros de países grandes con / sus marcos de pino a cuarenta reales que montan / cuatrocientos y ochenta.

-Item taso diez países de ciudades y villas / con sus marcos de pino menores que los de arriba/ a treinta y seis son cada uno que montan / trescientos y sesenta.

-Item taso once países más pequeños con sus / marcos más pequeños que los de arriba a veinte/dos reales que montan doscientos cuarenta y dos reales.

-Item taso un retrato del Conde de Salvatierra / sin marco ni bastidor en cincuenta reales./

-Item taso otros tres retratos del rey nuestro señor/ y otro de la reina y otro de la serenísima in/fanta reina de Francia sin marcos ni basti/dor treinta y ocho reales cada uno que / montan ciento y catorce.

-Item taso un cuadro de San Pedro Mártir con su bas/tidor muy mal tratado en veinte.

-Item taso dos láminas en alabastro la una / de la Anunciación de Nuestra Señora y la otra del / Nacimiento con sus marcos de ébano / muy maltratados a cincuenta reales cada una / y tienen los pendientes (¿) de plata que pesarán / un real de a ocho de plata que monta / ciento y catorce reales.

-Item taso dos láminas muy pequeñas en cobre que / al parecer son de Santo Domingo siendo niño en ca/torce.//

-Item taso un retrato muy maltratado del Padre / Marco Mastrili de la Compañía de Jesús en / veintidós reales con su guarnición de damasco./

-Item taso un retrato de una dama cuerpo / entero con su bastidor en cuarenta reales./

-Item taso una pintura grande del rey Salo/món con su marco y con la pintura de divida tri/umfans [¿Juditha Triunfans?] en ciento y veinte reales./

-Item taso una pintura de nuestra señora con un niño en los / brazos pintada en lámina de cobre con sus dos por/tezuelas con pintura de la China en ciento / y ochenta reales./

-Item taso una pintura de nuestra señora en una tabla / de tres cuartas de largo y más de media varia de an/cho en seis ducados.

-Item taso una pintura de cuerpo entero del padre / san Francisco Javier de la Compañía de Jesús en / cincuenta reales.

Documento 2. Memoria de las Alhajas que Sebastián de Corcuera tenía hechas en Filipinas para la Capilla Real de su majestad que le embargó y vendió don Diego Fajardo su sucesor. AGI, FILIPINAS, 4, N. 41.

Primeramente un viril de una custodia de diamantes rubíes y esmeraldas / que fue tasado en almoneda en 270 pesos de plata y costó 330.

El pie de dicho viril de filigrana de oro que uno tenía puestas las / piedras si no solos los encajes.//

Una urna de oro con su tapadera y una cruz de dos brazos de esmeraldas / grandes y finas para las formas y dar la comunión en palacio./

-Un cáliz de oro y en la patena a las espaldas esmaltada la + de Alcántara / y las palabras de la consagración de oro y guarnecidas de filigrana de oro curiosas./

-Un portapaz de filigrana de oro con una imagen de María y su hijo / de pincel este está ya en la Capilla Real que la traía un religioso de San / Agustín para llevarle a Roma y con la noticia que tuvo mía el patriarca / se trajo a la Capilla./

-Un tabernáculo de filigrana de plata sin puertas para poner / dentro la custodia de una vara en alto. Costó 30 pesos.

-Una águila imperial tan grande como una tórtola / con dos cabezas abiertas las alas de filigrana de oro cua/jada de piedras rubíes y esmeraldas y coronadas las cabezas / con diamantes para poner al pie de la custodia.

-Dos leoncillos para los lados de la dicha águila de pie de la / custodia de filigrana de oro./

-Treinta y seis candelentes redondos aovados y ochavados / para pebetes dentro ha de haber navilo de filigrana de plata. Esto todo pertenece al altar.

Para la reina H. Señora

Un escritorio de filigrana de plata con los extremos dorados / con sus cajoncillos de lo mismo y su bufete de estrado de la misma / filigrana los cajoncillos (¿) llenos de trece los había de calambucos o palo de águila engastados y guarnecidos / de filigrana de oro (con otras curiosidades y menudencias).

-Otro escritorio mucho menor para encima del mayor con su bufetillo / para su tamaño de la misma filigrana y lleno de otras menudencias / curiosas de China.

-Seis baulitos de filigrana de plata y cajitas de diferentes hechuras y todas llenas de/ menudencias.

-Todas las cuales cosas encajonadas y bien acomodadas rotuladas por qué / eran se hallaron en mis salas alhajas (¿) y todas se vendieron por mucho menos / de justo valor de lo que costaron. Sebastián Hurtado de Corcuera (rúbrica).

TOLEDO, LA MIRADA FORÁNEA EN EL SIGLO XIX

TERESA LLÁCER VIEL

Resumen:

El Grand Tour despertó en el siglo XIX una fiebre excursionista que acabó por llevar a muchos de viajeros a España, situada fuera del recorrido “oficial” pero convertida en foco de interés debido a su carácter exótico. Entre las ciudades más visitadas destaca Toledo; por este motivo la presente comunicación pretende recoger las impresiones que la ciudad suscitó entre algunos de sus más relevantes visitantes extranjeros. Iniciamos el trabajo con la revisión de la figura del viajero en el siglo XIX, para luego centrarnos en el caso específico de aquellos personajes que visitaron Toledo y en la impresión, heterogénea y contrastada, que les produjo la ciudad, sus gentes y sus monumentos.

Palabras clave: *Viajeros, Toledo, Grabado, Siglo XIX.*

Abstract:

The Grand Tour arose in the nineteenth century, a hiker fever which eventually led many travelers into Spain, by then located outside the “official” route but which had already turned into a focus of interest because of its exotic nature. Toledo stands out among the most visited locations across the country. It is for this reason that this paper aims to reflect the impressions that the city brought up among some of its most relevant foreign visitors, to name some. We will begin our work with a review of the phenomenon of the traveler in the nineteenth century, then we will focus on the specific case of those who visited Toledo and the heterogeneous, contrasted impression which the city, its people, architecture and monuments evoked in them.

Keywords: *Travelers, Toledo, Engraving, 19th century.*

La palabra anglosajona *tour* empezó a usarse con gran frecuencia en el siglo XVIII a raíz del gran viaje por Europa, con escala obligada en Roma, que realizaban los jóvenes aristócratas para ampliar su formación. Así nació el *Grand Tour*, el germen del turismo, que a finales del siglo XIX configuraría definitivamente la figura del viajero¹. En este recorrido cuyas paradas obligatorias se situaban en Italia e Francia, aunque también se sumaron otros destinos como Alemania, Suiza, Austria y los Países Bajos. No obstante, muchos de los visitantes comenzaron a contemplar la opción de viajar hacia otros destinos marginados de los países inicialmente englobados en el *Grand Tour*. Esta fascinación por la búsqueda de rincones aislados del recorrido “oficial” haría que España no tardara en ser foco de la llegada de visitantes extranjeros debido a su carácter exótico. Durante el siglo XIX el romanticismo había afectado de tal modo a la predisposición del viajero que afrontaba las experiencias del camino con una nueva sensibilidad. La percepción del paisaje es uno de los aspectos que comenzó a ser contemplado con una nueva perspectiva y pasaría a ser considerado como algo que tenía valor por sí mismo. “La nueva percepción de la naturaleza conmovía su alma y particularmente la naturaleza torturada, la que los románticos podían calificar de terrible y horrorosamente bella².”

La capital de la región castellano-manchega se convirtió en una de las paradas más demandadas por los viajeros que veían el gran valor paisajístico y patrimonial en Toledo, dos elementos de suma atracción para los románticos. El afán expedicionario que se genera en la Europa del siglo XIX, hunde sus raíces en los relatos viajeros y en la literatura de la centuria anterior, en la veneración hacia las montañas, en los conceptos de pintoresquismo y en la categoría de lo sublime acorde a las abruptas y espectaculares orografías montañosas³. El viaje en solitario, emprendido por una clase social alta pervive durante mucho tiempo. Sin embargo, la situación económica, política y social de España en este final de siglo hace que no esté preparada para acoger a estos visitantes. Las vías de comunicación son todavía exiguas; el extenso territorio español sólo podía ser visitado en tartanas y diligencias pues el ferrocarril se desarrollaría ya a mediados de siglo, y en cuanto a los hospedajes la literatura viajera abunda en referencias negativas⁴.

En España cabe poner de relieve la valoración de lo exótico como corriente impulsora de los viajes, valoración que tiene que ver con la corriente romántica. La atracción por el exotismo de tierras lejanas que estos viajeros experimentaron los empujaron a una búsqueda de los orígenes, así como la idealización del pasa-

1 GARCÍA MORALES, M.; SOTO CABA, V., *Patrimonio Histórico Artístico*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011, p. 162.

2 *Ibidem*, p.162

3 *Ibidem*, p.167

4 *Ibidem*, pp. 168 y 169

do, particularmente el de la Edad Media y la presencia islámica. A pesar de que anteriormente Oriente ya había sido el motivo impulsor de muchos viajeros, ahora estos pasaban de ser comerciantes o exploradores a literatos e hispanistas que, a pesar de su labor entre bibliotecas y gabinetes de estudio, no renunciaron a esa incursión por algún país exótico y lejano. “La lejanía no era a veces una cuestión de distancias geográficas sino de desconocimiento. Por esta razón España se percibía lejana, remota y exótica y acabó subyugando al viajero romántico”⁵. Hay que tener en cuenta que el viajero tenía una idea prefijada del país focalizada en Andalucía que extendía a todo el territorio español. Esto llevaba a muchos a pensar que, al cruzar la frontera por los Pirineos, iban a encontrarse con el ansiado orientalismo y quedaban desconcertados ante la cultura propia de las tierras del norte de España, tan contrastada con el folclore andaluz que esperaban descubrir. Esto resulta lógico en tanto que una gran cantidad de los viajeros que dejaron por escrito su paso por el territorio, insistieron en la calurosa climatología y el abrasador sol, lo que asoció a España con el exótico norte africano en la mentalidad de muchos lectores.

En otro orden, la proyección de la obra de Francisco de Goya (1746-1828) contribuyó a configurar la imagen de una España repleta de estereotipos, tanto castizos como anclados en una tradición alejada de la Ilustración gracias a su producción repleta de imágenes de superchería que suponían un evidente atraso cultural con respecto a otros países europeos. Cabe destacar entre sus pinturas la figura del bandolero español en *Asalto de ladrones* (1794, Colección Castro Serna, Madrid).

Además de este gusto por el pintoresquismo español extendido por las culturas que tuvieron presencia en el territorio o la proyección del mismo por los pintores oriundos, menester recordar las repercusiones que tuvo la invasión napoleónica al contribuir en la configuración de la imagen del país. Ya en los inicios del siglo, la presencia británica y francesa aumentó en la Península debido a motivos políticos a causa de la invasión napoleónica y con el comienzo de la Guerra de la Independencia española.

En esta breve comunicación se pretende realizar una aproximación a la imagen de Toledo en dos aspectos principales: la figuración global de la ciudad y la recreación de los lugares más emblemáticos y visitados por los viajeros así como algunos de sus edificios principales.

TOLEDO, LA ANTIGUA CIUDAD DE LAS TRES RELIGIONES

Es en el siglo XIX cuando la importancia del pasado de Toledo cobra importancia en los viajes y produce una fuerte atracción en autores como Nathaniel Wells

5 SERRANO, M., “Viajes y viajeros por la España del siglo XIX”, *Cuadernos de crítica de geografía humana*, nº 98, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1993.



FIGURA 1

Vista de Toledo. 1837. David Roberts inspirado en un boceto de Sir Edmund Head

(1779-1852) pues la ubicación de la ciudad y los puentes que atraviesan el Tajo le resultan “muy pintorescos”⁶, al igual que a Roscoe: “Jamás quedé tan impresionado por las inexplicables fuentes de interés en el paisaje que el día que nos aproximamos a Toledo”⁷. Henry Blackburn (1830-1897) considera que en Toledo no hace falta componer nada para crear un bello cuadro dado el inherente carácter pintoresco del lugar⁸: “Las pinturas están aquí ya listas, no hace falta ninguna composición. Qué podía ser mejor, por ejemplo, que un hato de mulas adornadas con borlas y enjaezadas con arreos de alegres colores, cargadas con las singulares tinajas de agua, perezosa y esforzadamente avanzando por el soleado camino... pintorescas ruinas a un lado, y el Tajo, serpenteando al pie; y en el otro, el color de todo casi oriental”⁹.

6 WELLS, N. A., *The picturesque antiquities of Spain: described in a series of letters, with illustrations, representing moorish palaces, cathedrals, and other monuments of art, contained in the cities of Burgos, Valladolid, Toledo, and Seville*, London, S. & J. Bentley-Fley, 1846, p. 105.

7 ROSCOE, T., *The tourist in Spain: biscay and the castiles*, Boadilla del Monte, JdeJ, 2010, p. 275.

8 http://cvc.cervantes.es/literatura/viajeros/territorios/castilla_mancha_paginada.htm (22-VII-2013).

9 BLACKBURN, H., *Travelling in Spain, in the present day*, London, Sampson Low, Son, & Marston, 1866, p. 109

Las impresiones que los viajeros románticos recibieron en su llegada a la ciudad castellana fueron dispares, pero antes de introducirnos en los textos destacaremos la vista de la ciudad que David Roberts (1796-1864) realizó en 1837. Respecto a este grabado de la *Vista de Toledo* [fig. 1], su dibujo preparatorio pertenece a la Ingram Family Collection, y al parecer se inspira en un boceto de Sir Edmund Head. En la imagen podemos reconocer la visión que El Greco (1541-1614) ya dejara en su día con *Vista de Toledo* (ca. 1604-1614, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York) o *Vista y plano de Toledo* (1608, Museo de El Greco, Toledo). El perfil romántico de la estampa Roberts asimila el pasado medieval de la ciudad destacando el Alcázar, el puente de Alcántara durante el crepúsculo, lo que contiene ciertas reminiscencias a los paisajes de Claudio de Lorena (ca. 1600-1682). En primer término destacan una serie de paisanos observando el paisaje y charlando entre sí, lo que da al espectador la idea de la escala de la representación. Roberts escribió: “Quiero pasar unos días en Córdoba [...]. Volveré a Madrid a primeros y de marzo, y visitaré Toledo”. Se ha especulado sobre la posibilidad que éste visitara Toledo porque, como puede verse en la lista de grabados o de litografías, existe una vista de la ciudad. Si verdaderamente hubiera estado en Toledo justo unos días antes, ¿tendría sentido que dijera volveré a Madrid a primeros de marzo?¹⁰ Estas palabras parecen indicar que no la había visto y pensaba hacerlo más tarde en su recorrido de vuelta hacia Inglaterra¹¹. Sin embargo, el brote de la epidemia de cólera ocurrido a mediados de 1833, cuando Roberts residía en Sevilla, hizo que el pintor se viera obligado a volver en barco a Inglaterra desde la ciudad andaluza por lo que podemos afirmar que Roberts jamás pudo visitar Toledo¹².

De la misma forma cabe destacar *Vistas de Toledo*, ilustración de 1846 incluida en *The picturesque antiquities of Spain* (1846) [fig. 2], de N. Armstrong Wells a partir de un dibujo de un dibujo de A. Newton Wells (1852-1923) y estampado por William Francis Starling (1805-1875). El grabado presenta de nuevo la imagen de una ciudad fortificada cuyos edificios más destacados son el Alcázar, así como el puente de Alcántara tomados desde el castillo de San Servando y libre de cualquier figura humana. Igualmente distinguimos otros grabados de viajeros como *Toledo* [fig. 3], una estampa de Mr. John F. Lewis, sobre dibujos originales de Lady Louisa Tenison (1819-1882) y Mr. Egron Lundgren (1815-1975), incluida en *Castile and Andalusia* (1853), de Lady Louisa Tenison en los aparece de nuevo el Alcázar coronando la ciudad y el puente de Alcántara sobre el que circulan los paisanos y comerciantes. De las tres imágenes contempladas hasta el momento, cabe destacar

10 GIMÉNEZ CRUZ, A., *La España pintoresca de David Roberts: el viaje y los grabados del pintor 1832-33*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, p. 109.

11 *Ibidem*, p. 110.

12 *Ibidem*, p. 113



FIGURA 2
Vistas de Toledo. 1846. Estampado por William Francis Starling a partir de un dibujo de A. Newton Wells



FIGURA 3
Toledo. 1853. Estampa de Mr. John F. Lewis, sobre dibujos originales de Lady Louisa Tenison y Mr. Egron Lundgren



FIGURA 4
Vista de Toledo. 1866. Pitt Byrne

la presencia de la acusada orografía del terreno, llena de accidentes del terreno, así como un juego deliberado de luces y sombras con la finalidad de realzar el pintoresquismo de la ciudad e imprimirle carácter. Finalmente, la *Vista de Toledo* de Pitt Byrne (1819-1894) [fig. 4], publicada en *Illustrative of Spain and the Spaniards as they are* (1866), tiene la particularidad de ofrecer un punto de vista mucho más objetivo y documental que las anteriores ya que se encuentra libre de la expresión que los juegos de luces y sombras otorgan a los grabados y tan sólo sitúa anecdóticamente la figura de un pescador junto al Tajo.

George Borrow (1803-1881) afirma que en la ciudad residían diecisiete mil habitantes y que aún así, ningún edificio se veía deshabitado, y en ciertas ocasiones las calles aparecían atestadas de público; por ser el centro eclesiástico del reino, la ciudad carecía de lugares de entretención para los turistas, fuera de las tradicionales tertulias de los vecinos¹³.

Ante su visión, Charles Didier Charles Didier (1805-1864) concibe la ciudad como una síntesis de la arquitectura de todas la Historia: “Reina en los edificios de Toledo una atrayente variedad de estilos; yendo de uno a otro se puede hacer un

13 BROWERS, C. G., *Las aventuras españolas de Washington Irving*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1946, p. 47

curso completo de arquitectura; cada siglo tiene allí su modelo”¹⁴. Con la misma perspectiva romántica y de forma poética, Maurice Maurice Barrès (1862-1923) escribe:

“Toledo, a cuyos pies se tiende el semicírculo amarillento del Tajo, tiene el color, la rudeza, la orgullosa pobreza de la sierra en que está colocado y cuyas fuertes articulaciones dan, desde el principio, una impresión de energía y de pasión. Es menos una ciudad, cosa banal y plegada a las comodidades de la vida, que un lugar significativo para el alma. Bajo una luz cruda que presta a cada artista de sus ruinas un vigor, una nitidez, por los que se sienten firmes los caracteres más débiles, es al propio tiempo un misterio, con su Catedral tendida hacia el cielo, sus alcázares y sus palacios que no miran sino por invisibles patios. Así, secreta e inflexible, en este áspero país quemado, Toledo aparece como una imagen de la exaltación en la soledad, un grito en el desierto”¹⁵.

A esta manifestación René Bazin (1853-1932) añade con la misma poesía:

“Ciudad extraordinaria, ciudad hosca y de alto relieve que merecería para ella sola que se hiciese el viaje a España. Antes de entrar mirad bien cómo está construida. Está alzada en plena claridad, en el sol y el viento, en la cima de una roca redonda. Las pendientes son abruptas por todas partes.”¹⁶.

Habrán otros viajeros que verán la ciudad como una encarnación de la conjunción de la España cristiana y la España mahometana. Es el caso de Edgar Quinet (1803-1875) que vislumbra en la ciudad un reto continuo de lo cristiano hacia lo musulmán:

“La Virgen se ha sentado al pie de las almenas musulmanas, o bien, Santa María la Blanca es una sultana cautiva que se esconde en un almacén de forraje, sigue siendo blanca e incorruptible en su miseria [...] La presencia conjunta de las dos civilizaciones encuentra expresión en una frase bella: El Tajo, ese dulce río de los romances, se turba al acercarse a Toledo. Al pasar toma un alma española; en el humor de su corriente ya acarrea ruinas”¹⁷.

En su descripción de la metrópolis castellana, otros visitantes enlazan su visión con el pensamiento de Quinet, como Valérie de Gasparin: “El sol tiene ardores de Arabia, el suelo tonalidades de ladrillo. Aquí y allá, un poco de verdor... es una paleta cuyos colores han sido mezclados en África. A veces es como si estuviéramos

14 DIDIER, C., *Une année en Espagne*, París, Dumont, 1873, p. 333.

15 BARRÈS, M., *Du sang, de la Volupté et de la Mort*, París, libraire Pln. 8, rue Garancière, 1921, p. 31.

16 BAZIN, R., *Terre d'Espagne*, París, Calmann Lévy, 1895, p. 221.

17 QUINET, E., *Mes vacances en Espagne*, Bruxelles, 1846, p. 180.

mos viendo a Jersusalem sentada en su duelo”¹⁸, o Pierre Paris: “Es una pura ciudad de Oriente; las mismas calles, los mismos interiores, pero aquí la arquitectura es de ladrillo, lo que le da un aspecto curioso”¹⁹.

Théophile Gautier, uno de los más fervientes apasionados de España, deja escrito:

“Toledo es una de las más antiguas ciudades no sólo de España, sino del mundo entero, si hemos de dar crédito a lo que dicen los cronistas. Los más moderados ponen la época de su fundación antes del diluvio [...]. Hay quienes atribuyen el honor de haber puesto su primera piedra a Túbal, otros se lo atribuyen a los griegos; los de más acá a Telmon y a Bruto, cónsules romanos; los de más allá a los judíos que habrían entrado en España con Nabucodonosor, apoyándose para ello en la etimología de Toledo, que viene de *toledot*, palabra hebrea que significa ‘generaciones’, porque las doce tribus habrían contribuido a levantarla y a poblarla”²⁰.

LOS EDIFICIOS

Antes de adentrarse en los edificios y monumentos más emblemáticos de Toledo, los viajeros pasearon sus calles tomando nota de las vías, los inmuebles y el estilo de vida de los castellanos. Esto genera una gran línea divisoria entre la opinión que merece a unos el estado de la calzada con sus desniveles así como su higiene y los que vislumbran en ella un encanto castizo. Así pues, Wilhelm von Humboldt, afirma que las calles son, a excepción de algunas, estrechas y torcidas, aunque limpias. Todo está en una alternancia de alturas y profundidades y por eso desde ninguna parte se tiene una gran perspectiva²¹. De la misma manera, el barón Isidore Taylor (1789-1879) señala a propósito de la traza urbana: Las calles de la ciudad son estrechas, montuosas e irregulares²². Y Alexandre de Laborde (1773-1842) añade:

“Toledo es una de esas ciudades de aspecto más desagradable. Las casas están construidas en forma de anfiteatro, amontonadas, apretujadas unas contra otras y parece que se aplastan las unas a las otras [...] las calles son estrechas, tortuosas,

18 GASPARIN, V., *A travers les Espagnes... par l'auteur des Horizons prochains*, Paris, 1885, p. 260.

19 PARIS, P., *L'Espagne de 1895 à 1897, Journal de Voyage*, Paris, Publications du Centre Pierre Paris, 1979, p. 51.

20 GAUTIER, T., *Voyage en Espagne*, Paris, Paris Juilliard, 1964, p. 185.

21 HUMBOLDT, Wilhelm, *Diario de viaje a España 1799-1800*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 139-140.

22 TAYLOR, I. J., *Voyage Pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Côte d'Afrique de Tanger à Tetouan*, Paris, Librairie de Gide Fils..., 1826-1832, p. 153.

mal adoquinadas, siempre montuosas; no hay ni una derecha; [...] están iluminadas desde hace poco durante la noche, pero de modo pobre e insuficiente”²³.

No obstante, logramos encontrar excepciones en Washington Irving (1783-1859) para el que “las estrechas y retorcidas callejuelas con sus balcones salientes, los angostos pasadizos, por los cuales las generaciones de muchos siglos habían pasado, lo fascinaban con su romántico misterio”²⁴. O también para Théophile Gautier:

“Las calles de Toledo son extremadamente estrechas. Tanto que cabría darse la mano de una ventana a otra, y nada resultaría más fácil que pasar de un balcón a otro si no fuera porque unas muy bellas rejas y unos preciosos barrotes de esa rica cerrajería que tanto se prodiga a este lado de los montes no pusieran coto”²⁵.

En lo que a arquitectura doméstica refiere, todos los viajeros dan muestras de apreciación hacia los inmuebles castellanos. El mismo Théophile Gautier (1811-1872) encuentra en las casas de Toledo un aspecto imponente y severo con la abundancia de decoración de bolas y pilares de granito que dan a los edificios un aire de robustez y de espesor. Afirma que las casas tienen algo de fortaleza, de prisión y, claro está, de harem²⁶. Algunas están decoradas exteriormente con frescos o imitaciones de bajorrelieves, flores, rocas y guirnaldas, medallones, amores y todo el bagaje mitológico del siglo XVIII: “Estas casas *entrepaño* y *pompadour* producen el más extraño y más cómico efecto entre sus ariscas hermanas de origen feudal y morisco”²⁷. La vivienda toledana le recuerda a Gautier la casa romana, mientras que otros viajeros, como De Latour, ya veían en las viviendas de la región la influencia árabe al igual que Cordier²⁸: “Algunas casas particulares [...] nos dieron una idea bastante exacta de las viviendas de los antiguos moros. Estas casas, como las de Pompeya, tienen todas un pequeño patio interior [...] Hay en él agua corriente y flores”²⁹.

Dada la limitación de tiempo y espacio de que dispongo, nos centraremos tan solo en el análisis de tres edificios que nos sirvan de ejemplo -la catedral, el Alcázar y San Juan de los Reyes-, y dejamos para un futuro estudio más amplio un análisis global que contemple todas las representaciones arquitectónicas decimonónicas, incluyendo otros edificios como Santa María la Blanca o la Sinagoga del Tránsito.

23 LABORDE, A., *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris 1806, 1820, p. 257.

24 BROWERS, C. G., *Las aventuras españolas de Washington Irving*, op. cit., pp. 47-48.

25 GAUTIER, T., *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 189.

26 PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1989, p. 270.

27 GAUTIER, T., *Voyage en Espagne*, op. cit., pp. 176-177.

28 PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*, op. cit., p. 462.

29 GASPARI, V., *A travers les Espagnes... par l'auteur des Horizons prochains*, op. cit., p. 292.

La catedral

La catedral de Santa María de Toledo es, sin duda, el monumento que más ríos de tinta ha hecho correr en los libros de viajes de los visitantes que llegaron a la ciudad. Es la construcción más interesante para llevar a cabo una comparación de los textos de estos “turistas” puesto que en ellos es posible establecer todo un abanico de perspectivas y opiniones tanto convergentes como divergentes del conjunto así como de sus diferentes partes. Por ello vamos a llevar a cabo el parangón entre los escritos según los elementos más tratados por los autores, esto es: el conjunto, el coro, el transparente y las vidrieras.

De las estampas que los viajeros dejaron de la misma, cabe destacar las dos ilustraciones hechas a partir de un dibujo de un dibujo de A. Newton Wells y estampado por William Francis Starling incluidas en *The picturesque antiquities of Spain* (1846), del ábside de la catedral [fig. 5] en el que no hay una demostración tanto de la grandiosidad del lugar como del juego de perspectiva dando un aspecto laberíntico al templo y contrastado gracias a la iluminación otorgada por la luz exterior y la figura de un visitante de aspecto viejo. También cabe destacar una vista de su interior con el púlpito [fig. 6] donde se subraya la grandiosidad de la catedral así como de la estilización de su estilo gótico y que recuerda potencialmente a las pinturas de interiores arquitectónicos de Jenaro Pérez de Villaamil (1807-1854) como *Interior de la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo* (1839, Museo del Prado, Madrid). En la misma línea, *Interior de la Catedral de Toledo* [fig. 7], de Gustave Doré, publicada en 1905 y que ilustra el texto de Daivillier que veremos más adelante, presenta un perfil más atestado de detalles donde la esbeltez de la arquitectura se ve acompañada por cinco figuras, de las que destaca un pobre arrodillado a los pies de la escalera mientras por ellas descende una feligresa ataviada de ropas oscuras. Asimismo, pueden distinguirse dos mujeres en oración y un hombre de aspecto despreocupado apoyado sobre uno de los machones.

El conjunto de la catedral causa impresiones muy dispares. Wilhelm von Humboldt (1767-1835) dice de ella: “No resulta demasiado alta ni causa una impresión tan imponente como la de Segovia. No es tan grande y está tan compartimentada que desde ninguna parte se tiene una gran perspectiva. Sin embargo, es enormemente rica en pequeños detalles de decoración que han sido elaborados con gran minuciosidad y mucho gusto”³⁰. En la misma línea se encuentra el juicio de Laborde pues la denomina masa inmensa y majestuosa, pero matiza: “Tiene la fachada baja, aplastada, irregular y no responde ni a la grandeza ni a la majestad del edificio”³¹. De la misma forma le parece chocante que la fachada esté flanqueada por un lado

30 HUMBOLDT, W., *Diario de viaje a España 1799-1800*, op. cit., p.140.

31 LABORDE, A., *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, op. cit., p. 269.



FIGURA 5
Ábside de la catedral de Toledo. 1846. Estampado por William Francis Starling
a partir de un dibujo de A. Newton Wells



FIGURA 6
Ábside de la catedral de Toledo. 1846.
Estampado por
William Francis Starling a partir de
un dibujo de A. Newton Wells



FIGURA 7
Interior de la Catedral de Toledo.
1905. Gustave Doré

por la torre alta, esbelta, gótica y por el otro lado por la cúpula de la Capilla Mozárabe.

En lo concerniente a su interior, Laborde se hace eco de la decepción que solían manifestar los viajeros anteriores ante el coro de la catedral que impide ver su perspectiva: No se encuentra en esta Iglesia un conjunto noble, majestuoso e imponente; está como perjudicada por el coro colocado en la nave central y que llena toda su anchura; es como una muralla elevada y maciza que detiene la mirada, que obstruye la Iglesia y perjudica a la perspectiva³².

En otro orden, el conjunto de la catedral causa una mayor atracción en los ojos del barón Taylor pues afirma que la catedral de Toledo es una de las más espléndidas creaciones del arte del siglo XIII³³. De la misma manera, Didier dedica varias visitas al monumento según su propio testimonio. Lo califica de “edificio majestuoso [...] del más puro estilo gótico indígena”³⁴, pero el conjunto no puede contemplarse en todo su esplendor por encontrarse totalmente sumido en un intrincamiento de calles sucias: Todo está dispuesto para destruir su aspecto: el primer mal es que no se puede abarcar el conjunto por ningún lado, por estar el edificio tan profundamente encajado en la cloaca de las calles y cercado por las casas contiguas³⁵. Además, la catedral no tiene la pureza de estilo de las catedrales francesas, y aparecen en ella aditamentos de estilos diversos que la afean, no obstante, “su grandeza y majestad superan las profanaciones con que la han mancillado, mil bellezas de detalle rescatan los extravíos del moderno gusto clerical”³⁶.

Según Gautier, la construcción pasa por ser una de las más bellas y sobre todo de las más ricas de España:

“Su origen se pierde en la noche de los tiempos. [...] El exterior de la Catedral de Toledo es mucho menos rico que el de Burgos; [...] sólidos contrafuertes, ángulos netos y decididos, una espesa coraza de sillares, un campanario de aspecto robusto que nada tiene de las delicadezas de la orfebrería gótica, todo ello revestido de un tinte rojizo, de un color de asado, de una epidermis tostada como la de un peregrino de Palestina; en cambio el interior está trabajado y esculpido como una gruta de estalactitas [...] cinco naves integran la iglesia: la central es de una altura desmesurada, las otras a su lado parecen inclinar la cabeza y arrodillarse en signo de admiración y de respeto: ochenta y ocho pilares gruesos como torres y compuesto cada uno por dieciséis columnas ahusadas y enlazadas entre sí sostienen la

32 *Ibidem*, p. 270.

33 TAYLOR, I.J., *Voyage Pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Côte d’Afrique de Tanger à Tetouan*, op. cit., p. 154.

34 DIDIER, C., *Une année en Espagne*, op. cit., p. 308.

35 *Ibidem*, p. 308.

36 *Ibidem*, p. 308.

masa enorme del edificio; una nave transversal corta la nave central entre el coro y el altar mayor formando así los brazos de la cruz. Toda esta arquitectura, mérito bien raro en las catedrales góticas construidas por lo común en varias etapas, es del estilo más homogéneo y más completo; el plano primitivo se ha ejecutado de cabo a cabo, aparte algunas disposiciones de capillas que en nada contrarían la armonía del aspecto general³⁷.

Para Edgar Quinet, el templo es “el último desafío al genio mahometano”³⁸ porque el estilo gótico español difiere del europeo precisamente por no ser el nuestro puramente religioso, sino que está veteado de un exagerado espíritu bélico³⁹:

“Cierto es que el gótico de España respira el triunfo y la conquista. Esta arquitectura que en todo el resto de Europa representa el sepulcro del Calvario, en España marca la gloria de Cristo vencedor de Alá. [...] España es el único país que ha conciliado la austeridad de las naves del norte con el esplendor pagado del mediodía. Sobre el rostro macerado de la edad media ha echado el sudario púrpura del renacimiento. Imaginaos Nuestra Señora de París cubierta con el oro de los Incas y de los caciques, una mezcla de religiones y de dioses opuestos”⁴⁰.

De Latour escribe sobre la catedral de forma positiva pero mediante una descripción desigual y de escaso interés: “Más que impresionar, la fachada deslumbra”⁴¹, mientras que a Alphonse Cordier (1820-1897) le parece un monumento digno de admiración y a Daivillier le impresionan sus proporciones a pesar de que la descripción que hace del interior es considerablemente escueta:

“Está dividida en cinco naves, y la central es de una altura prodigiosa, y a la que la escasa altura de las naves laterales les hacen parecer más alta aún. La cubierta se compone de setenta y dos bóvedas de distintas dimensiones sostenidas por ochenta y ocho pilares formados por columnas agrupadas y cuyo número varía entre ocho y dieciséis”⁴².

En lo concerniente al coro y a la sillería que lo conforma, los visitantes expresan distintas opiniones a pesar de coincidir en la buena talla de la madera. Wilhem von Humboldt afirma: “Los trabajos de la sillería del coro y de los *caxones de la antesala capitular de invierno* son muy buenos y minuciosos, realizados con humor y gusto”⁴³. Por otro lado, los viajeros franceses suelen manifestarse en general sorprendidos por la disposición del coro en las catedrales españolas, lo cual rompe la

37 GAUTIER, T. (1964), *Voyage en Espagne*, op. cit., pp. 183 y 184.

38 QUINET, E., *Mes vacances en Espagne*, op. cit., p. 180.

39 PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*, op. cit., p. 390.

40 QUINET, E., *Mes vacances en Espagne*, op. cit., pp. 186-187.

41 LATOUR, A. T., *Tolède et les bords du Tage*, Paris, 1860, p. 93.

42 DAVILLIER, C., *L'Espagne*, Paris, Hachette, 1874, p. 520.

43 HUMBOLDT, W., *Diario de viaje a España 1799-1800*, op. cit., p.140.

armonía del conjunto. Didier también critica ese aditamento, así como el encalado con que se ha pretendido adecentar el edificio⁴⁴:

“No han respetado más el interior que el exterior, sin hablar del encalado, y ahí el crimen es menos perdonable aún; como si no hubiera sido bastante el haber empequeñecido el conjunto y destruido el efecto grandioso de la nave situando en medio, según la mala costumbre del clero español, el coro y el altar mayor”⁴⁵.

A pesar de ello, admite que la Sillería está tallada con “delicadeza y pureza difíciles de superar”⁴⁶. Según De Latour, la fama de la catedral de Toledo se explica por el coro. El hispanista elogia más la parte superior, obra de Felipe de Borgoña y de Alonso Berruguete⁴⁷. También Cordier alaba su talla: “El coro está rodeado por tres filas de sillería de madera magníficamente esculpida, con bajorrelieves históricos de un dibujo y un acabado perfectos”⁴⁸.

En cambio, Laborde lo considera sumamente excesivo en la decoración, con demasiadas estatuas y relieves:

“Los brazos, los respaldos, los asientos están decorados de bajorrelieves ejecutados por Alonso Berruguete y Felipe de Borgoña; la ejecución es delicada y une la elegancia al buen gusto; cada uno de ellos es una obra maestra en cuanto a la belleza y la delicadeza de la ejecución, pero el conjunto es una masa confusa en la que la ornamentación es tan abundante que parecen aplastarse y aniquilarse unos a otros. La cornisa de la sillería superior sostiene todo alrededor del coro estatuas de patriarcas, profetas y algunos santos de mármol”⁴⁹.

Las figuras no son de mármol, sino de alabastro. El texto procede de Ponz, aunque el español no censura la ornamentación por su exceso.

Davillier persiste en la línea de Laborde cuando se refiere a la sillería inferior calificando las tallas de bárbaras: “Datan de fines del siglo XV y son de nogal esculpido; [...] La mayoría son justas, torneos, batallas y sitios de ciudades de factura bastante bárbara, pero con detalles sumamente curiosos”⁵⁰. A pesar de ello escribe sobre las sillas superiores que “están decoradas con arabescos de ejecución muy fina; [...] Esas sillas enriquecidas con marquetería de madera e incrustaciones de mármol de diferentes colores pueden ser citadas como uno de los más bellos ejemplos de escultura en madera de la época del Renacimiento”⁵¹. Del mismo modo, Valérie de Gasparin escribe: “Tantas ideas y a veces tanto genio gastados en

44 PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*, op. cit., p. 185.

45 DIDIER, C., *Une année en Espagne*, op. cit., p. 308.

46 *Ibidem*, p. 308.

47 PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*, op. cit., p. 447.

48 GASPARIN, V., *A travers les Espagnes... par l'auteur des Horizons prochains*, op. cit., p. 293.

49 LABORDE, A., *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, op. cit., p. 271.

50 DAVILLIER, C., *L'Espagne*, op. cit., p. 520.

51 *Ibidem*, p. 520.

decorar las sillas perdidas entre cien obras maestras semejantes que apenas detendrán un momento la mirada”⁵².

Si en algo se encuentran todos los viajeros de acuerdo es en su opinión negativa hacia el transparente de la catedral. Por lo que a él se refiere, cita Laborde a Ponz y al Padre Camino como testimonios de juicios adversos. También Ponz encontraba el transparente ridículo por su exceso ornamental⁵³. La repulsión de Laborde por la decoración barroca reaparece cuando se trata del transparente y del retablo le parecen una masa enorme de escultura, confusamente “apiñadas unas contra otras”⁵⁴. Y le parece que el retablo subsiste por respeto a su antigüedad. Todos los viajeros franceses posteriores siguen en esto las huellas de Laborde, como Didier: “Han sobrecargado el altar mayor con una espantosa máquina, bárbaro y confuso amontonamiento de mármoles de todos los colores... concebido una noche de pesadilla, vergonzoso bastardo del siglo XVIII”⁵⁵. Y se asombra al comprobar que el transparente es considerado en Toledo como “inimitable maravilla de la basílica”⁵⁶. Así pues, la admiración de Didier por el coro acaba en crítica: “También aquí ha sido cometido un crimen: este coro admirable ha sido amputado para dejar sitio al Transparente. Las sillas han sido cortadas sin compasión y las sublimes sobras tiradas al fuego”⁵⁷. Didier debe equivocarse. El transparente no es probablemente culpable de la amputación de la sillería⁵⁸. Coincide Davillier en su juicio con otros viajeros a propósito del transparente: “Obra maestra del mal gusto churrigueresco, cuyas extravagancias insensatas forman el contraste más desgraciado con las maravillas de la Edad Media y del Renacimiento”⁵⁹. No le parece posible describir esta obra, “monstruosa máquina, amontonamiento confuso y ridículo de ángeles, columnas, nubes, rayos, todo ello de mármol y bronce con muchos dorados; digamos solamente que este desgraciado altar deshonra a la catedral”⁶⁰. Este juicio está de acuerdo igualmente con el de Ponz del que probablemente procede. En la misma línea, Valérie de Gasparin simplemente concluye refiriéndose al transparente: “no es arte, es ingenio; el alma no tiene nada que ver en ello”⁶¹.

Para terminar con los elementos más destacados por los viajeros en la catedral, cabe mentar la valoración sobre sus vidrieras. Así como en el transparente conver-

52 GASPARIN, V., *A travers les Espagnes... par l'auteur des Horizons prochains*, op. cit., p. 235.

53 PONZ, A., *Viaje de España*, Madrid, Ibarra, 1772-1794, pp. 113-114.

54 LABORDE, A., *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, op. cit., p. 76 y ss.

55 DIDIER, C., *Une année en Espagne*, op. cit., p. 308.

56 *Ibidem*, p. 308.

57 *Ibidem*, p. 309.

58 PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*, op. cit., p. 187.

59 DAVILLIER, C., *L'Espagne*, op. cit., p. 523.

60 GASPARIN, V., *A travers les Espagnes... par l'auteur des Horizons prochains*, op. cit., p. 524.

61 *Ibidem*, p. 235.

gían los juicios más adversos, respecto a sus vitrales sólo se encuentran elogios. Lo que Laborde dice de las vidrieras se inspira en Ponz pues ambos elogian estas obras góticas como de las mejores: “Son las góticas las mejores por la distribución y la belleza de los colores; pero las han desfigurado casi por todas partes con pinturas deformes o monstruosas”⁶². Cordier pretende transmitir el efecto que producen los cristales⁶³: “Esos millones de rubíes, de zafiros, de esmeraldas, de topacios y de diamantes engastados en los delicados nervios de la piedra y adoptando las distintas formas del rosetón y de la ojiva y Davillier apunta sobre ellas que son de excelente conservación, pueden ser citadas en primer lugar entre todas las que tiene España”⁶⁴.

El Alcázar

La gran fortificación ubicada en la parte más alta de la ciudad de Toledo debió de impresionar a gran parte de los viajeros que llegaron a la ciudad a pesar de su mal estado debido al paso del tiempo y los incendios sufridos⁶⁵.

Wilhelm von Humboldt opina:

“Por su parte, las fachadas exteriores del Alcázar me gustaron muy poco. En el patio, los arcos inferiores, que apoyan directamente sobre las columnas sin capiteles, me parecieron esbeltos y bellos. También son grandiosas la escalera y la pared interior, con decoraciones bien hechas en las puertas, etc. Lo que nosotros ahora dejamos como una superficie lisa, en aquellos años lo trabajaban con gran habilidad muchos hombres durante mucho tiempo”⁶⁶.

Laborde afirma que el edificio más notable de Toledo es el Alcázar: “Fachada sólida, noble, majestuosa, decorada con gusto”⁶⁷. Igualmente, Didier revela su fascinación por el monumento “grandioso y verdaderamente regio”⁶⁸ calificando a su vez a Juan de Herrera como Bramante español. La planta cuadrangular y las fachadas rectas despiertan su admiración: “Es un edificio rectilíneo, de sencillez realmente bramantesca; la severa línea vitruviana reina en toda su majestad”. Ese rigor aparente está corregido en el interior con detalles y ornamentos de mayor

62 LABORDE, A., *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, op. cit., p. 273.

63 PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*, op. cit., p. 504.

64 DAVILLIER, C., *L'Espagne*, op. cit., p. 520.

65 Durante la Guerra de Sucesión sufrió su primer incendio por las fuerzas austriacas en 1710. Durante la invasión de España por parte de las tropas de Napoleón tuvo lugar el 31 de enero de 1810, su segundo incendio cuando los franceses mantenían un gran contingente de hombres y artillería en el Alcázar. En 1887, sufrió el Alcázar el tercer incendio que comenzó en la biblioteca y se extendió rápidamente por todo el edificio destruyéndolo casi por completo.

66 HUMBOLDT, W., *Diario de viaje a España 1799-1800*, op. cit., p. 142.

67 LABORDE, A., *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, op. cit., p. 263.

68 DIDIER, C., *Une année en Espagne*, op. cit., p. 332.

gracia: “Hay en el interior detalles llenos de gracia, cornisas, chimeneas esculpidas y sobre todo una puerta del Renacimiento de elegancia exquisita”. Los conceptos de Renacimiento, Gótico y otros son imprecisos y es difícil saber qué imagen ocultan estas palabras. Cita como ejemplo magnífico la escalera monumental⁶⁹. Del patio le impresiona la columnata, más quizá por la unidad de los materiales que otra cosa: “Ese lujo de granito [...] es común a todos los edificios de Toledo”⁷⁰.

Théophile Gautier recibe la imagen del Alcázar como uno de los ideales de arquitectura que Piranesi perseguía en sus aguafuertes. La decoración que todavía es relativamente abundante gustó a Gautier: “La fachada decorada y florida con los más ricos arabescos del renacimiento es una obra maestra de elegancia y de nobleza”⁷¹. Se refiere al pórtico labrado por Enrique de Egas hijo, y que quizá traduce la majestad imperial de la que Machuca se había hecho intérprete⁷². Gautier recuerda la escalera con columnas, rampas y gradas medio derruidas y la califica de admirable⁷³. Igualmente De Latour se siente entusiasmado por el Alcázar de Toledo. Los adjetivos se acumulan en su texto dando a la frase cierto tono enfático: “Puerta magnífica [...] patio soberbio [...] Escalera colosal”^{74 75}.

Esta visión romántica será recogida por Doré en una ilustración de 1913, *Alcázar de Toledo*. De aspecto ruinoso y cercano a las fantasías de Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), el artista ofrece un aspecto de abandono y ruina de la fortaleza a la vez que logra otorgarle un potente atractivo gracias al juego de luces y sombras y a la perspectiva tomada desde las arcadas. Destacan cuatro figuras masculinas apoyadas en las columnas.

En otro orden, encontramos los testimonios de visitantes que, si bien valoran la fortificación, no lo hacen con el entusiasmo y el espíritu romántico de los anteriormente mentados. Por su lado, Valérie de Gasparin llama al Alcázar “diadema de Toledo”⁷⁶, aunque le parece que desmerece cuando el visitante se aproxima ya que sólo presenta muros medio arruinados. El lado o los lados que más le agradan son precisamente los que se encuentran en peor estado: “Vuelvo a lo dicho antes, hay que ver el Alcázar desde lejos, desde abajo, de todas partes menos de cerca”⁷⁷. En la misma línea, Hans Christian Andersen (1805-1875) escribe:

69 PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*, op. cit., p. 187.

70 DIDIER, C., *Une année en Espagne*, op. cit., p. 333.

71 GAUTIER, T., *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 177.

72 CHUECA, F., *Arquitectura del siglo XV*, Ars Hispaniae, Madrid, 1953.

73 PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*, op. cit., p. 281.

74 LATOUR, A. T., *Tolède et les bords du Tage*, op. cit., p. 184.

75 PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*, op. cit., p. 448.

76 GASPARIN, V., *A travers les Espagnes... par l'auteur des Horizons prochains*, op. cit., p. 240.

77 *Ibidem*, p. 242.

“Fuimos inmediatamente al Alcázar. Wamba, el rey de los godos, fue el primer monarca que aquí se hizo levantar un castillo, [...] Sótanos abovedados se extienden por debajo del Alcázar y del patio del mismo; [...]. El patio es un cuadrilátero de grandes dimensiones, rodeado de arcadas apoyadas en gruesas columnas de granito [...] Las pesadas escaleras de mármol amenazaban con derrumbarse; todo en el interior era la imagen de la destrucción y el desorden”⁷⁸.

Finalmente, es menester mencionar la sensación de ruina absoluta que percibe otro sector de los viajeros. El barón Isidore Taylor considera que el Alcázar Ahora no es más que una ruina venerable⁷⁹ y Cordier lo considera una ruina gigantesca⁸⁰. El estado actual del Alcázar sorprende al autor por su deterioro y las referencias al monumento son escuetas⁸¹.

San Juan de los Reyes

El monasterio de San Juan de los Reyes es otro de los monumentos más alabados por los visitantes con la excepción del texto de Laborde en el que indica que “No tiene nada especial, sino sólo los hierros que cubren los muros por fuera”⁸² y Quinet, que sólo se refiere al edificio para dedicar un recuerdo a las cadenas de los cristianos cautivos de Granada y a las coronas reales que rematan los escudos⁸³.

Para el resto de viajeros que aquí tratamos, San Juan de los Reyes es una construcción de gran valor. El barón Taylor lo tacha de “admirable monumento producto del arte ojival en el siglo XV”⁸⁴ y Didier lo considera “el punto exacto en que el gótico abdica en manos del Renacimiento”⁸⁵. La fusión aparece en el claustro que todavía no pertenece a la nueva manera, pero que ya no es tampoco de la antigua: “la ojiva reina todavía, pero ya la línea se redondea y tiende al círculo; asistimos a la transformación”, el claustro es así es “de ejecución exquisita”.

De este mismo claustro que será tan admirado por los ojos foráneos, haremos mención de dos estampas que recogen estas mismas impresiones. La primera de ellas es Claustro de *San Juan de los Reyes* [fig. 8], incluida en *The picturesque antiquities of Spain* (1846), de nuevo de la mano de A. Newton Wells y W. Francis Starling en la que prepondera una perspectiva acusada por la profundidad de

78 ANDERSEN, H. C., *Viaje por España*, Madrid, Alianza, 2005, p. 301.

79 TAYLOR, I. J., *Voyage Pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Côte d’Afrique de Tanger à Tetouan*, op. cit., p. 153.

80 GASPARIN, V., *A travers les Espagnes... par l’auteur des Horizons prochains*, op. cit., p. 296.

81 PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*, op. cit., p. 507.

82 LABORDE, A., *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*, op. cit., p. 260.

83 PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*, op. cit., p. 390

84 TAYLOR, I. J., *Voyage Pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Côte d’Afrique de Tanger à Tetouan*, op. cit., p. 156

85 DIDIER, C., *Une année en Espagne*, op. cit., p. 345.



FIGURA 8

Claustro de San Juan de los Reyes. 1846. Estampado por William Francis Starling a partir de un dibujo de A. Newton Wells

las bóvedas góticas del claustro. La composición, enmarcada por las hornacinas talladas en los soportes de los arcos, muestra una figura femenina sentada y contemplativa a la vez que subraya la escala y la profundidad gracias a la presencia de dos figuras ubicadas al fondo del corredor. La segunda estampa que cabe mentar es *Claustro de San Juan de los Reyes de Toledo*, dibujado por Gustave Doré en 1908 y que pretende repetir la vista del anterior tomando uno de los corredores del claustro y situando su punto de fuga en el final del mismo. Tan sólo interrumpida por la recogida figura de un fraile, la obra se hace eco de los simétricos juegos de luces filtrados por las ventanas góticas que muestran un entorno de silencio y contemplación espiritual.

El monumento es visitado por Gautier después de la catedral de Toledo y a pesar de encontrarse con un panorama ruinoso, de todos los edificios góticos visitados por el autor, éste es su preferido⁸⁶: “Entramos en el devastado claustro de una elegancia admirable; unas columnas esbeltas aparejadas sostenían en sus capiteles floridos

⁸⁶ PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*, op. cit., p. 187.

unos arcos adornados con nervios y bordados de una delicadeza extremada⁸⁷. Una vez dentro, siente verdadero entusiasmo que deja constar en las siguientes líneas:

“El arte gótico no ha producido nada más suave, más elegante y más fino. Todo alrededor circula una tribuna calada y abierta, como una pala de pescado que suspende sus balcones atrevidos de los haces de pilares cuyos entrantes y salientes va siguiendo escrupulosamente; guirnaldas gigantescas, águilas, quimeras, animales heráldicos, blasones, banderolas e inscripciones emblemáticas del tipo de las del claustro completan la decoración⁸⁸.”

Por su parte, De Latour añade: “San Juan de los Reyes es sin duda una de las maravillas de España⁸⁹. Recuerda que las esculturas del claustro son notables, pero sin infundir en el lector ninguna emoción estética. Dice que el monumento ha sido transformado en Museo y que en él se han recogido las obras que han podido salvarse de la “devastación de 1835⁹⁰ pero en el museo “no hay ninguna de esas obras maestras, una sola de las cuales basta para que un museo exista⁹¹.”

Cordier admira la arquitectura de la cabecera de San Juan de los Reyes y de su claustro que es “una de las más ricas muestras de arte gótico⁹² a lo que Daivillier añade:

“La Iglesia sólo tiene una nave cuyas proporciones son más las de una catedral que las de una capilla de Convento. La ornamentación es una riqueza extraordinaria: tribunas salientes con detalles calados en la piedra, destacan de los pilares coronadas por una balaustrada también calada que corre, alrededor de la nave; escudos decorados, coronas, águilas heráldicas resaltan entre follajes; el efecto decorativo se completa con inscripciones latinas y españolas en hermosos caracteres góticos del siglo XV en alabanza de los Reyes Católicos⁹³.”

La impresión que produce a Valérie de Gasparin San Juan de los Reyes es de majestad: “A esta iglesia la encuentro yo bella [...] Hay en ella realeza, dominación, bravura castellana; es un monumento viril⁹⁴.” Es en esta autora donde surge la fascinación por el pasado árabe:

“El interior tiene tanto de árabe como de iglesia cristiana, y por eso me gusta. Me gusta la oposición que forma el arco rebajado al fondo con la cúpula ahogada en las serenidades superiores; me gustan las sentencias que corren a lo largo del friso...; aquí encuentro ese contraste entre el muro pleno y las ojivas abiertas ampliamente,

87 GAUTIER, T., *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 194.

88 *Ibidem*, pp. 194-195.

89 LATOUR, A. T., *Tolède et les bords du Tage*, op. cit., p. 28.

90 *Ibidem*, p. 28.

91 PARDO, A., *La visión del arte español en los viajeros del siglo XIX*, op. cit., p. 448.

92 *Ibidem*, p. 463

93 DAVILLIER, C., *L'Espagne*, op. cit., p. 539.

94 GASPARIAN, V., *A travers les Espagnes... par l'auteur des Horizons prochains*, op. cit., p. 232.

las cuales, por su sencillez, por su elegancia y su volumen de aire tanto le agradan a mi alma enamorada de las líneas bellas y de las bellas claridades”⁹⁵.

De la misma construcción, Pierre Paris observa: “Monumento suntuoso del gótico español. Imposible recordar todas las suntuosidades de estos altares recortados en encaje. A recordar entre los dos pilares, delante del altar las dos tribunas desde donde los Reyes oían misa”⁹⁶. A colación de este último testimonio es menester hacer mención de *Interior de San Juan de los Reyes de Toledo*, fechada en 1907 y cuyo autor vuelve a ser Doré. Esta estampa resulta interesante en tanto en cuanto parece destacar, tanto el detallismo gótico del monumento como la presencia de la figura humana. Mientras que destacan hasta nueve figuras humanas, de la arquitectura apenas se puede contemplar en su totalidad una de las tribunas. De todos los personajes representados, cabe hacer mención de la masa informe, oscura y casi de perfil goyesco, que un grupo de feligresas ataviadas con prendas oscuras forman sobre el pavimento de San Juan de los Reyes. Éstas, se encuentran flanqueadas por dos figuras masculinas con las manos recogidas en oración y la cabeza gacha a fin de equilibrar la composición.

Para concluir, nos quedamos con la frase que Hans Christian Andersen escribió en su día: “Toledo se deja de mala gana. Es triste marcharse pensando que jamás se va a regresar, que no volverá uno a ver el lugar que de extraño modo despertó nuestra simpatía”⁹⁷.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 232.

⁹⁶ DAVILLIER, C., *L'Espagne*, op. cit., p. 52.

⁹⁷ ANDERSEN, H. C., *Viaje por España*, op. cit., p. 310.

**SECCIÓN II:
EL GRECO Y EL ARTE HISPÁNICO**

LA FUNCIÓN DE LA ESTAMPA EN LOS IMPRESOS DE FRANCISCO HEYLAN. EL CASO DE LOS PORCONES

ANA MARÍA PÉREZ GALDEANO
Universidad de Granada

Resumen

En esta comunicación pretendemos reflexionar sobre algunas de las funciones y valores que comportan las estampas de la familia Heylan para el conocimiento del grabado. Funciones, entendiendo entre otras la económica y la instrumental y valores como el estético. Tales funciones y valores no son atributos específicos o característicos que generan sólo las estampas de esta familia, sino que como tal pueden ser extensibles a otros tipos de estampas con procedencia de origen variado. Nosotros nos hemos percatado de su existencia, gracias al trabajo catalogador que se ha llevado a cabo en la conformación del repertorio calcográfico de esta familia. De manera que no nos sometemos a lo que comúnmente se esperaría de la función de una estampa, a propósito de su belleza o temática, —devocional, por notoriedad, para la formación y pedagogía, etc.—, que generará un tipo de conocimiento que no es el que nosotros ahora queremos abordar. Sino que éstas van a ser analizadas desde unas perspectivas muy distintos.

Palabras Clave: *Francisco Heylan; grabado calcográfico; PORCONES; Granada; s. 17.*

Abstract: *In this paper we are trying to reflect on some of the functions and values containing those engravings of family Heylan, for the knowledge of the engraving. As, economic and instrumental functions, and esthetic values, among others. These functions and values are not specific or characteristic attributes that generate only the engravings of this family, but can be extended to other types of engravings from various origins. We have realized its existence, thanks to the cataloguer work that has been carried out in shaping the repertoire of this family. So we do not submit to what is commonly expected from the engrave function, about their beauty or themed -devotional, for notoriety, for training and education, etc. -, which generate a kind of knowledge that it is not that we want to address now. These are to be analysed from very different areas.*

Keywords: *Francisco Heylan; engraving; PORCONES; Granada; 17th century.*

Los mayores logros alcanzados con el grabado calcográfico, dirigidos a la ilustración de libros e impresos en la primera mitad del siglo XVII en Andalucía, se debe vincular -en gran medida-, a una familia de grabadores burilistas procedentes de Amberes: Francisco y Bernardo Heylan. El destino elegido por estos grabadores flamencos fue el sur de la Península. En primer lugar llegaron a Sevilla en 1606¹-donde permanecieron hasta 1611²-, para, posteriormente afincarse en Granada, donde formarán sus respectivas familias y en esta ciudad permanecerán hasta su fallecimiento -Francisco en 1635 y Bernardo en 1661³-. Sus estampas, serán no sólo un referente iconográfico para otros artistas de la época, sobre todo grabadores y pintores de estos y otros ámbitos geográficos donde sus grabados serán demandados con gran interés. Sino que además con ellas se situará en un elevado nivel la calidad de las mismas gracias a un proceder por medio de la técnica del buril tan cotizada en la Península por la clientela más pudiente.

La venida de los Heylan a Andalucía pudo estar motivada debido al florecimiento comercial que progresivamente fue experimentando la ciudad portuaria de Sevilla, lugar en el que tuvieron su primer asentamiento. Espacio de grandes oportunidades para comerciantes y artistas, que generó un ambiente propicio en respuesta a la nueva demanda cultural, devocional y de representación que en dicha ciudad se daba. Es así que en la urbe hispalense se llegó a concentrar una gran cantidad de artistas; unos para satisfacer la demanda local; y otros en búsqueda de nuevas oportunidades en el nuevo continente.

Entre 1611 y 1612 Francisco y Bernardo Heylan se trasladarán a Granada, en donde establecerán definitivamente su domicilio. Desplazamiento que vendrá motivado por dos hechos fundamentales. En primer lugar, Francisco llegará a la ciudad atraído por el importante encargo de ilustrar la *Historia Eclesiástica de Granada*⁴ a

1 PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte y los inicios del grabado calcográfico en Andalucía: nuevas aportaciones a los grabadores peninsulares y flamencos que lo hicieron posible*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Antonio Moreno Garrido y Miguel Ángel Gamonal Torres. Universidad de Granada, Vol. I/Parte 2, 2014, pp. 452-457.

2 La fecha aproximada de fallecimiento de Francisco Heylan ha sido deducida a partir del análisis de los datos inéditos descubiertos para la conformación de su biografía, así como del resto de miembros de su familia. *Ibidem.*, pp. 465-466.

3 Archivo Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias [APA]. Libro de Entierros. *Partida de defunción de Bernardo Heylan. Granada a 18 de diciembre de 1661*. Cfr. MORENO GARRIDO, A., "El Arte del Grabado en Granada durante el siglo XVII. I la calcografía", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26-28, Granada, Universidad, 1976, doc. IV, p. 165; Cfr. PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, *op. cit.*, Vol. II, 2014, Doc.13.3.24, p. 137.

4 Se tiene constancia de la existencia de al menos un ejemplar hológrafo de la obra de Antolínez conservado en la Biblioteca del Hospital Real de Granada, ANTOLÍNEZ DE BURGOS, J.: *Historia Eclesiástica de Granada*. [Manuscrito]. [Granada: s.n., s.a., 1610]. BHR/caja MS-1-049 [Olim. BHR/Caja B-032]; junto con otro incompleto, preparado para la edición conservado en el Museo de la

petición de Justino Antolínez. Obra que recogía los descubrimientos de las reliquias y libros plúmbeos que tanto conmocionaron a las autoridades eclesiásticas, civiles y a la ciudad entera en los últimos años del siglo XVI⁵. Este importante proyecto

Abadía del Sacro Monte. Y además, contamos con una copia del siglo XVII, conservada también en la Biblioteca del Hospital Real de Granada, ANTOLÍNEZ DE BURGOS, J.: *Historia Eclesiástica de Granada*. Manuscrito [copia] [Granada: s.n., s.a. [16??]]. BHR/Caja MS-2-044 [Olim. BHR/Caja C-073]. Sin olvidar de los borradores incompletos, hológrafos de Antolínez que se encuentran en el legajo 3, [AASM. Leg. 3, I parte], de los documentos de don Pedro conservados en el Archivo de la Abadía del Sacro Monte; así como el legajo 145 [AASM. Leg. 145], también en el Archivo de la Abadía del Sacro Monte, entre otros.

5 Existe una variada bibliografía al respecto de los Descubrimientos del Sacro Monte de la cual queremos hacer mención, dada la importancia de la temática en los estudios de investigación actuales. ROYO CAMPOS, Z.: *Reliquias martiriales y escudo del Sacro-Monte*. Granada: Abadía del Sacro-Monte, 1960. Obra reeditada por la Universidad de Granada en 1995, con un estudio crítico preliminar a cargo del historiador Miguel Luis López Guadalupe. CABANELAS RODÍGUEZ, D.: *El morisco Alonso del Castillo*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1965. ROYO CAMPOS, Z.: *Reliquias martiriales y escudo del Sacro-Monte*. Edición facsímil. Estudio preliminar por Miguel L. López Muñoz. Granada: Universidad de, 1995, pp. LXX-LXXI. MARTÍN PALMA, J.: *La última crisis de la Abadía del Sacromonte. Veinticinco años de historia (1950-1975)*. Granada: Ave María, 1995. SÁNCHEZ OCAÑA, J.: *El Sacro Monte de Granada: imaginación y realidad*. Granada: Ayuntamiento de, 2007. GODOY ALCÁNTARA, J.: *Historia crítica de los falsos cronicones*. Madrid: Real Academia de la Historia, M. Rivadeneyra, 1868. Con una edición facsímil publicada en 1999, con un estudio preliminar de Ofelia Rey Castelao. Autora de otro estudio de igual contenido en REY CASTELAO, O.: «La Historia crítica de los falsos cronicones de José Godoy Alcántara». En: *¿La historia inventada?: Los libros plúmbeos y el legado sacromontano*. BARRIOS AGUILERA, M., y GARCÍA-ARENAL, M., (editores). Granada: Universidad de; el Legado Andalusi, 2008, pp. 395-436. GÓMEZ DE LIAÑO, I.: *Los juegos del Sacromonte*. Madrid: Editora Nacional, 1975. Obra que fue publicada por la Universidad de Granada en 2005 en edición facsímil, con un estudio preliminar de BARRIOS AGUILERA, M. y GARCÍA ÁLVAREZ. ALONSO, C.: *Los Apócrifos del Sacromonte (Granada). Estudio histórico*. Valladolid: Estudio Agustiniiano, 1979. HAGERTY, M.J.: *Los libros plúmbeos del Sacromonte*. Madrid: Editora Nacional, 1980. CARO BAROJA, J.: *Las falsificaciones de la Historia (en relación con las de España)*. Barcelona: Seix Barral, 1992. VAA.VV.: *Jesucristo y el emperador cristiano: Catálogo de la exposición celebrada en la Catedral de Granada con motivo del año jubilar... y del V Centenario del nacimiento del emperador Carlos*: Granada, 8 de julio al 8 de diciembre / edición a cargo de MARTÍNEZ MEDINA, F.J.; [organiza Arzobispado de Granada]. Córdoba: Obra social y cultural Cajasur, 2000. BARRIOS, M.: *Alfacar Morisco. Un lugar de la Vega de Granada en el siglo XVI*. Granada: Universidad de; Diputación Provincial de, 1984; BARRIOS, M.: *De la Granada morisca: acequia y cármes de Ainadamar (según el Apeo de Loaysa)*. Granada: Ayuntamiento de, 1985; BARRIOS, M.: *Moriscos en la Tierra de Loja. El Apeo de 1571-1574. Estudio y edición*. Granada: Ayuntamiento de Loja, 1986; BARRIOS AGUILERA, M., y BIRRIEL SALCEDO, M., M^a: *La repoblación del Reino de Granada después de la expulsión de los moriscos. Fuentes y bibliografía para su estudio. Estado de la cuestión*. Granada: Universidad de; Grupo de Autores Unidos, 1986; BARRIOS, M.: *Libro de los repartimientos de Loja, I. Estudio y edición*. Granada: Universidad de; Ayuntamiento de Loja, 1988. BARRIOS, M.: *Moriscos y repoblación en las postrimerías de la Granada islámica*. Granada: Diputación Provincial de, 1993; BARRIOS AGUILERA, M. y SÁNCHEZ RAMOS, V.: *Martirios y mentalidad martirial en las Alpujarras. De la rebelión morisca a las "Actas de Ugijar"*. Granada: Univer-

sidad de, 2001; BARRIOS, M.: *Granada morisca, la convivencia negada. Historia y textos*. Granada: Editorial Comares, 2002; BARRIOS, M.: «Táfiar Zufla, un pago morisco en el ruedo de la ciudad de Granada». En: *Homenaje al prof. Dario Cabanelas, OFM, con motivo de su LXX aniversario*. Granada: Universidad de, 1987, pp. 171-187; BARRIOS, M.: «Moriscos "ydos a la Sierra" en la guerra de las Alpujarras». En: *Mélanges Louis Cardaillac. Etudes réunies et prefacées par A. Temimi. Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information (FTERS)*. Tunisie: Zaghuan, pp. 25-35; BARRIOS, M.: «Religiosidad y vida cotidiana de los moriscos». En: *Historia del Reino de Granada*. Granada: Universidad de, 2000, pp. 357-433; BARRIOS, M.: «Moriscos y cristianos en el orto de la Granada moderna». En: *Jesucristo y el Emperador cristiano (Catálogo de la exposición celebrada en la Catedral de Granada, con motivo del año jubilar de la Encarnación de Jesucristo y del V Centenario del nacimiento del emperador Carlos*. Edición a cargo de F. J. Martínez Medina. Córdoba: Caja Sur, 2000, pp. 601-617; BARRIOS, M.: «Un ensayo de revisión historiográfica de los martirios de las Alpujarras de 1568, seguido de un apéndice documental, selección de las Actas de Ugíjar». En: *Hitos, Francisco A. Los mártires de la Alpujarra en la rebelión de los moriscos (1568)*. Granada: Universidad de, 1993, pp. VII-LXV; BARRIOS, M.: «La guerra de los moriscos de Granada en el "Sumario de prohezcas y casos de guerra" de Juan de Arquellada», *Chronica Nova*, 22 (1995), pp. 512-527; BARRIOS, M., «El Reino de Granada en tiempo de repoblación. Avisos y arbitrios contra la decadencia. (A propósito de unos memoriales de Pedro Mexía de Quemada)», *Baetica*, 18 (1996), pp. 331-347; BARRIOS, M. «El Albaicín de Granada sin moriscos. Memoriales para su restauración», *Chronica Nova*, 23(1996), pp. 439-463; BARRIOS, M.: «Tesoros moriscos y picaresca», *Espacio, Tiempo, Forma*. Serie IV, 9 (1996), pp. 11-24; BARRIOS, M.: «El morisco como botín. Noticia sobre la presa de Inox en la guerra de Granada (1569)». En: *Estudios en Homenaje al profesor José Szmolka Clares*. Granada: Universidad de, 2005, pp. 201-209; BARRIOS, M.: «Misiones del Sacromonte de Granada al Arzobispado de Sevilla. Relato documental». En: *Homenaje a don Antonio Domínguez Ortiz (Juan Luis Castellano Castellano, ed.)*. Granada: Universidad de, 2006. Entre otros muchos estudios que dejo sin nombrar. BARRIOS, M.: *Los falsos cronicones contra la historia (o Granada, corona martirial)*. Granada: Universidad de, 2004; BARRIOS, M.: «Don Pedro de Castro y el Sacromonte de Granada en el "Místico ramillete" de Heredia Barnuevo (1741)». En: HEREDIA BARNUEVO, D. N. *Místico ramillete. Vida de D. Pedro de Castro, fundador del Sacromonte*. Granada: Universidad de, 1998, pp. VII-LXXIV + álbum de 41 ilt.; BARRIOS, M.: «Las invenciones del Sacromonte. Estado de las cuestiones y últimas propuestas». En: GÓMEZ DE LIAÑO, I. *Los Juegos del Sacromonte*. Granada: Universidad de, 2005, pp. VII -LIII; BARRIOS, M.: «Pedro de Castro y los Plomos del Sacromonte: invención y paradoja. Una aproximación crítica». En: *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. BARRIOS AGUILERA, M. y GARCÍA-ARENAL, M. (editores). Valencia: Universidad de; Granada: Universidad; Zaragoza: Universidad de, 2006, pp. 17 -50; BARRIOS, M. «El castigo de la disidencia en las invenciones plúmbeas. Sacromonte versus Ignacio de las Casas (edición revisada)». En: *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. BARRIOS AGUILERA, M. Y GARCÍA-ARENAL, M. (editores). Valencia: Universidad de; Granada: Universidad; Zaragoza: Universidad de, 2006, pp. 481-520; BARRIOS, M.: «Claves de la historia laminaria en la formación y edición de 'Vindicias Catholicas Granatenses'. ¿Una cuestión regalista?». En: *Homenaje a la profesora María Isabel Pérez de Colosía (Juan Jesús Bravo Caro, ed.)*. Málaga, 2006; BARRIOS, M.: «Granada en escorzo. Luis Francisco de Viana y la historiografía del Sacromonte». *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*, 35 (2000), pp. 45-80; BARRIOS, M. «El bucle metahistórico. Los libros plúmbeos de Granada, realidad histórica y mito». *Fundamentos de Antropología*, 10-11 (2001), pp. 321-333; BARRIOS, M.: «El castigo de la disidencia en las invenciones plúmbeas de Granada. Sacromonte versus Ignacio de las Casas». *Al-Qantara*, XXIV-2 (2003), pp. 477-532; BARRIOS, M.: «Ignacio de las Casas y la polémica laminaria en la Historia auténtica

editorial hacía imprescindible, -debido a la trascendencia de los descubrimientos y el proyecto que a estos les acompañaba-, disponer de unas manos expertas que ilustraran por medio del grabado en hueco, un discurso histórico de marcado carácter apologético⁶. Estampas más acordes con el gusto de la época, abiertas bajo la influencia de la estética manierista, cuyas composiciones estaban construidas con formas suaves y muy precisas. En segundo lugar, el definitivo asentamiento de Francisco Heylan en esta ciudad de la Alhambra se debió a que el grabador debió intuir el enorme vacío existente en ella de artífices especializados en el grabado en hueco y la oferta de trabajo que eso supondría para su persona. Sobre todo teniendo en cuenta que en dicha ciudad se encontraba la Real Chancillería, y a ella vinculada personas distinguidas del ámbito jurídico, social, político y religioso que serán una importante fuente de encargos calcográficos. A partir de 1617 Francisco desarrolla

de Viana y Laboraría. El texto». *Chronica Nova*, 29 (2002), pp. 343-405; BARRIOS, M. y GARCÍA ARENAL, M.: «Los libros plúmbeos de Granada: nueva cita, nuevas propuestas». En: *¿La historia inventada?: Los libros plúmbeos y el legado sacromontano*. BARRIOS AGUILERA, M. y GARCÍA-ARENAL, M. (editores). Granada: Universidad de; el Legado Andalusi, 2008, pp. 9-28; BARRIOS, M.: «Claves de la historia laminaria en la formación y edición de Vindicias Catholicas Granatenses». En: *¿La historia inventada?: Los libros plúmbeos y el legado sacromontano*. BARRIOS AGUILERA, M. y GARCÍA-ARENAL, M. (editores). Granada: Universidad de; el Legado Andalusi, 2008, pp. 347-374; BARRIOS AGUILERA, M.: *La invención de los libros plúmbeos. Fraude, historia y mito*. Granada: Editorial Universidad de, 2011. GARCÍA-ARENAL RODRÍGUEZ, M. y RODRÍGUEZ MEDIANO, F.: «Médico, traductor, inventor: Miguel de Luna, cristiano árabe de Granada». *Chronica Nova*, 32 (2006); GARCÍA-ARENAL RODRÍGUEZ, M.: «El entorno de los Plomos: historiografía y linaje». En: *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. BARRIOS AGUILERA, M. y GARCÍA-ARENAL, M., (editores). Valencia: Universidad de; Granada: Universidad; Zaragoza: Universidad de, 2006, pp. 51-78; GARCÍA-ARENAL RODRÍGUEZ, M.: «De la autoría morisca a la antigüedad sagrada de Granada, rescatada al Islam». En: *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. BARRIOS AGUILERA, M., y GARCÍA-ARENAL, M., (editores). Valencia: Universidad de; Granada: Universidad; Zaragoza: Universidad de, 2006, pp. 557-582; RODRÍGUEZ MEDIANO, F., y GARCÍA-ARENAL RODRÍGUEZ, M.: «De Diego de Urrea a Marcos Dobelio, intérpretes y traductores de los 'Plomos'». En: *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. BARRIOS AGUILERA, M., y GARCÍA-ARENAL, M., (editores). Valencia: Universidad de; Granada: Universidad; Zaragoza: Universidad de, 2006, pp. 297-334; GARCÍA-ARENAL RODRÍGUEZ, M., y RODRÍGUEZ MEDIANO, F.: «Jerónimo Román de la Higuera and the Lead Books of the Sacromonte». *The Conversos and Moriscos in Late Medieval Spain and Beyond*. E.J. Brill, 2009. GARCÍA-ARENAL RODRÍGUEZ, M. y RODRÍGUEZ MEDIANO, F.: «Los libros de los moriscos y los eruditos orientales». *Al-Qantara*, XXXI, 2 (2010); GARCÍA-ARENAL RODRÍGUEZ, M.: «Miguel de Luna y los moriscos de Toledo: "no hay en España mejor moro"». *Chronica Nova*, 36 (2010); GARCÍA-ARENAL, M.; RODRÍGUEZ MEDIANO, F.: *Un Oriente español. Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2010.

6 Esta idea ya la adelantó Moreno Garrido en el adelanto que publicó de su tesis doctoral, MORENO GARRIDO, A.: «El grabado en el Sacromonte». En: *La Abadía del Sacromonte. Exposición artístico-documental. Estudios sobre su significación y orígenes*. Granada: Universidad, 1974.

rá su faceta como impresor, ligada estrechamente a la presencia en la ciudad de esta importante institución judicial que junto a los encargos calcográficos, se convertirán en sus principales actividades hasta el final de su vida.

Las estampas de los Heylan se van a caracterizar por presentar una formas propias, singulares, muy bien definidas que generarán unos prototipos que se mantendrá casi inalterables durante toda su trayectoria profesional, -en el caso de Francisco- desde que las veamos por primera vez en la estampa del *Abrazo de Cristo y San Francisco, y el árbol de la Familia Franciscana*⁷ hasta que concluya su actividad como grabador en 1635, con la estampa que podríamos considerar su última aportación, el *Frontispicio arquitectónico*⁸, para el *Iuris Spiritualis* de Torreblanca, publicada en 1635 [fig. 1]. Este estilo, colmado por figuras redondeadas, ligerísimamente alargadas, se encuentra en armonía con los rasgos distintivos del taller de los Wierix, o tomadas simplemente a partir de sus estampas, como es el caso de *Nuestra Señora del Rosario*⁹ [fig. 6]. Aunque también hemos visto que ambos hermanos fueron dados al empleo de estampas de Raphael Sadeler I, de quienes son deudores algunos de sus grabados, como lo verifica la estampa de *Nuestra Señora del Rosario*, fechada hacia 1618¹⁰.

En todo su trabajo calcográfico hay un estilo predominante, que ya se ha venido encuadrando dentro de un manierismo de corte flamenco. Estilo que a partir de la segunda década del siglo diecisiete, incorporará elementos más afines al barroco. Esto daría pie a desarrollar una amplia reflexión sobre la conformación de sus modelos, caracteres, procedimientos plásticos, etc., que preferimos posponer a futuros trabajos relacionados con este tema, hasta madurar el ingente volumen de datos encontrados de la familia Heylan y que están aún por analizar en su pormenor.

Se debe señalar que los aspectos técnicos, que generalmente presentan la forma como se construyen las estampas de Francisco Heylan, muestran una talla excepcionalmente ejecutada. Por ejemplo, a partir del visionado de la talla a través del cuentahílos -bien sea de una matriz o estampa- es posible advertir, como Francisco

7 PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, op. cit., Vol. IV/Parte 1 y 2, 2014, Cat.5-1, pp. 15-23.

8 PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, op. cit., Vol. IV/Parte 3 y 4, 2014, Cat.7-144, pp. 635-638.

9 [2ª Tirada?] ADARVE Y CÁRDENAS, AGUSTÍN DEL, [*Por Don Agvstin del Adarve y Cardenas, y don Tomas del Adarve su hijo...*], Granada, Francisco Sánchez y Baltasar de Bolibar, 1650. BGUS. A 110/123(8); Cfr. PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, op. cit., Vol. IV/Parte 3 y 4, 2014, Cat.9-17, pp. 737-739.

10 [1ª tirada, 1er estado] CASTILLO INESTROSA, ELVIRA DEL, [*Por doña Elvira del Castillo Inestrosa mvger de don Iuan Pacheco de Guzman...*], Granada, Francisco Heylan, 1618. BNE. PORCONES/977(18). PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, op. cit., Vol. IV/Parte 1 y 2, 2014, Cat.7-104, pp. 515-524.



FIGURA 1
Francisco Heylan.

Frontispicio arquitectónico. Moisés, el Rey Salomón y la alegoría de la Religión encadenando a la herejía y a los gentiles. Talla dulce, 1635. [F heylan / sculp]. Huella 272 x 181 mm; huella del hueco central 111 x 65 mm. En: TORREBLANCA VILLALPANDO, Francisco: *Iuris Spirituales Practicabilium...*, Córdoba, Salvador Cea Tesa, 1635. © BASM. E-15/T-2/N-8. Fotografía: Ana María Pérez Galdeano

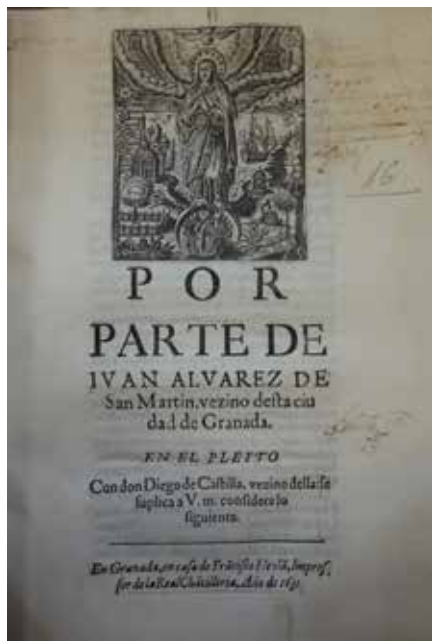


FIGURA 2
Bernardo Heylan.

Inmaculada Tota Pulchra. Talla dulce, 1631, [29ª tirada; 6ª retalla; 7º estado]. [Bo. Heylan]. Huella: 101 x 84 mm. En: ÁLVAREZ DE SAN MARTÍN, Juan: [*Por parte de Ivan Alvarez de San Martin, vezino desta ciudad de Granada ...*], Granada, Francisco Heylan, 1631. ©BGUS. A 112/140(16). Fotografía: Ana María Pérez Galdeano

individualiza cada uno de los diferentes espacios que conforman la imagen por medio del empleo de pequeños giros en la dirección de las líneas de talla. Orden y limpieza técnica que permite distinguir claramente un espacio construido en profundidad, de otro en el que existe mayor contraste lumínico. Para ello también ejecuta una sutil proyección de marcas de buril continuas y pequeñas, practicadas apenas a golpe de punta, -muy bien talladas tanto en distancia, como en tamaño-, que construyen con regularidad todo el espacio imaginario. Así descubre, quien las mira, un conjunto ordenado de líneas que ofrece la percepción de una imagen nítida, diáfana y elegante. Características técnicas presentes en su hermano Ber-

nardo y que posteriormente adoptará su hija Ana Heylan, aunque aportando en su caso, su propia huella personal y profesional. Ya que en algunas estampas, donde la grabadora pone en práctica este recurso técnico de las pequeñas marcas de buril, se observará, como su ejecución contará con una regularidad ciertamente distinta que dará como resultado una estampa sutilmente distinta a las abiertas por su padre Francisco, e incluso por su tío Bernardo. Llegados a esta cuestión, se debe por lo menos mencionar, que la dificultad para diferenciar a un grabador o grabadora de otro -dentro de los propios Heylan- era un hecho, y esto mismo se podía dar en el entorno de otros grandes talleres de burilistas flamencos, como los Wierix, los Sadeler, los Collaert, etc., en los cuales encontramos ejemplares estampados sin firmar de difícil atribución dentro del propio taller. Esto manifiesta que la asunción de rasgos distintivos de taller, es asumida de forma disciplinar por todos los miembros que lo componen, dificultando con ello, -al ojo no especializado- la atribución de su creador. La dificultad encontrada para diferenciar los caracteres personales del abridor de la plancha serán comprensibles a la luz de que éstos se ponen al servicio de los rasgos distintivos de taller. Elementos que al fin al cabo serán los que prevalezcan, pues como tales aglutinarán el gusto demandado por la clientela. La docilidad presentada en este proceder con respecto a la clientela hará que estos talleres alcancen un éxito destacado obteniendo una gran difusión su obra y la comercialización de ésta, redundando en el éxito que tendrán con respecto a otros talleres o artistas aislados.

Estos rasgos distintivos de taller que encontramos también en los Heylan van a suponer dos cosas. En primer lugar vamos a encontrar expresada una corporatividad entre los miembros que lo componen, pues todos se sienten identificados con la obra que emana del taller. Así se verá, como algunas estampas firmadas por Bernardo Heylan fueron abiertas con anterioridad por su hermano Francisco, y que tal constatación se realiza gracias al descubrimiento de los estados anteriores. Esto nos podría llevar a pensar que Bernardo se apropió indebidamente de un producto que no era suyo. Sin embargo, ésta sería una interpretación inadecuada a la luz de lo que venimos afirmando acerca de la corporatividad de este taller, donde el trabajo de cualquiera de sus miembros generan los rasgos distintivos de taller con los cuales se identifican todos ellos. En segundo lugar podríamos señalar que el acto creativo redundaba en lo colectivo puesto al servicio, precisamente, de la identidad de los rasgos distintivos de taller. Esta ideología de taller de origen flamenco va a ser introducida por vez primera en Andalucía por los Heylan y con ellos también verá su fin.

Si analizamos las estampas de los Heylan bajo una perspectiva económica se detectará la rentabilidad que la apertura de la plancha reportaría a esta familia de grabadores. Las matices contenían iconografías -generalmente de carácter devocio-

nal- que se ponían a disposición de la clientela que acudía al taller del impresor a propósito de la impresión de unos pliegos de papel que en la mayoría de los casos solía coincidir con un texto de carácter legal, es decir, los desconocidos «PORCONES», estampas que serían incorporadas a éstos para realzarlos. Bajo el término de PORCÓN se recogen una serie de impresos de carácter legal, conocidos como *allegaciones iuris*, cuyo objetivo era presentar los autos de la causa totalmente concluidos por el letrado, listos para la «vista y fallo»¹¹ del juez. Una especie de sumario con el que los abogados pretendían «informar e instruir»¹² al magistrado del derecho que asistía a las partes que representaba. Para ello recurría a la mención de todo tipo de consideraciones, desde la cita de autoridades, la referencia de leyes que estaban a favor del caso, así como otros pleitos en cuya causa similar se hubiese fallado a su favor. Todo ello con la finalidad de refutar y rebatir las pruebas, juicios y disquisiciones expuestas por el letrado litigante. Muchos de los litigios eran por cuestiones de mayorazgos, testamentos, parcelarios, bienes, títulos, probanzas de hidalguías, genealogías, etc., sólo unos ejemplos entre un sin fin de modelos de pleitos existentes.

En cuanto al nombre PORCON [fig. 8], éste deriva de una antigua fórmula tipográfica muy extendida por medio de la cual los impresores mantenían enfatizados algunos vocablos de estos impresos legales -y que siempre aparecían destacadas con un tipo de letra mayúscula- con el objeto de distinguir con rapidez quiénes eran los implicados en la causa y en qué orden, es decir, quién interponía el pleito y quién era el demandado. Es decir, con la fórmula PORCON, se recoge al pleiteante y al pleiteado; POR don [fulano de tal]... CON ..., que es el resultante de una reducción de la grafía de CONTRA don [mengano de cual]. De ahí, que con el paso del tiempo, el desuso de este tipo de impresos -hacia finales del siglo XX- y la necesidad de almacenaje y catalogación de los mismos en los ámbitos especializados de la archivística y de la biblioteconomía, se hayan referido a ellos tradicionalmente por medio de la conjunción de las principales palabras que permitían dicha identificación formando actualmente la unidad nominal que hoy ya se conoce como PORCON. Colección documental que forman parte de un destacado legado patrimonial, que constituye una importantísima fuente de conocimiento para nuestra historia, y un extraordinario ámbito de investigación en el que queda aún mucho por trabajar desde numerosas disciplinas y desde las más variadas perspectivas.

Impresos que ahora nos interesan no sólo por el carácter formal, ordenado y estandarizado que presentan sus portadas, -destacadas a través de una singular

11 PÉREZ DE CASTRO, J.L., “De literatura jurídica asturiana: Nueva aportación al catálogo de «PORCONES»”, en *Liber amicorum: colección de estudios jurídicos en homenaje al Prof. D. José Pérez Montero*, Oviedo, Universidad de, vol. 3, 1988, p. 1087.

12 *Ibidem*.



FIGURA 3

Atribuida a Francisco Heylan. *Virgen Tota Pulchra*. Talla dulce, [ca.1616]. [Heylan f. Granatan]. Huella: 95 x 73 mm. En: SEGURA, Alférez Francisco de, [*Soneto a la Limpissima Concepcion de Nuestra Señora*]. [s.l. Granada: s.n., s.a. [1616]. ©BCCS. 28-9-12(19)



FIGURA 4

Atribuida a Francisco Heylan. *Virgen Tota Pulchra*. Talla dulce, 1629, [1ª tirada, 1er estado]. Huella: 121 x 83 mm. En: SILVA Y MENDOZA, Rodrigo de, [*Por don Rodrigo de Silva y Mendoza, Principe de Melito, Dvqve de Pastrana ...*], Granada, Francisco Heylan, 1629. ©BGUS. A 112/140(12). Fotografía: Ana María Pérez Galdeano

disposición y distinción tipográfica-, como por el análisis que hagamos de ellos a propósito de su presentación estética, valor que en este estudio queremos poner en consideración. Por norma general este tipo de folletos suelen mostrar unas medidas estandarizadas, en torno a un tamaño mayor que el folio. Generalmente encontraremos esta serie documental encuadrada en grandes legajos de pergamino formando lo que se conoce en el ámbito de la biblioteconomía como una colección facticia, es decir, un conjunto de impresos y manuscritos diversos -que no tienen por qué tener relación entre sí- que han sido reunidos y encuadrados formando una unidad documental.

A partir de la segunda década del siglo diecisiete será una práctica habitual, encontrar las portadas de los PORCONES encabezadas por algún tipo de ilustración; bien de carácter tipográfico, como orlas, cenefas o figuras generadas por la composición estética de los tipos -como pequeñas avellanas, cruces, flores, etc.-; o

bien a través de una estampa grabada por medios xilográficos o calcográficos. Técnicas de reproducción que abarataban o encarecían el precio final de la impresión-estampación del folleto, dependiendo de la elección hecha por uno u otro sistema, siendo más barata y menos compleja la elección del grabado xilográfico. Ello se debía fundamentalmente al proceso de reproducción de la imagen, dado que el taco de madera permite su incorporación en el papel al mismo tiempo que los tipos, formando parte del mismo proceso de impresión. La calcografía o grabado en hueco, exigía un laborioso -no ya sólo por el proceso de apertura de la plancha-, sino por el proceso mismo del entintado de la plancha, la limpieza de la tinta sobrante, la adecuación de la plancha en el tórculo, la humedad estable que precisaba el papel -con el propósito de que se ablandaran las fibras de éste y permitiera la fácil incorporación a él de la tinta-, así, como por someter a ambos -plancha y papel- al lento y preciso discurrir del tórculo y a la espera de su posterior secado. Todo ello necesario para adquirir una única estampa, proceso minucioso y largo que se debía repetir para realizar la siguiente estampación. Labor que no finalizaba aquí, pues tras el secado de la hoja estampada, ésta debía prepararse para recibir adecuadamente el texto a imprimir. Actividad ésta de la estampación compleja, para la que no estaban preparados todos los impresores de la primera mitad del siglo XVII en Granada, bien por falta de formación, por carencia de la maquinaria e instrumental adecuados, o por ausencia de ambos. En el caso concreto de esta ciudad el taller de los Heylan aunó en sus personas ambas labores: las de calcógrafos e impresores.

Las características y circunstancias que se exponen se podrían hacer extensibles al resto de Andalucía, en mayor o menor medida, salvo en el caso de Sevilla, que debido a su altísima producción tipográfica contaron con oficiales que estampaban la obra grabada sin mayor problema, bien para ellos o para sus clientes que generalmente solían ser otros impresores.

Partiendo del conocimiento de estos condicionantes podemos ahora valorar en su justa medida la rentabilidad económica que para éstos calcógrafos-impresores suponían la oferta y demanda relativa a los PORCONES. Francisco y Bernardo Heylan venían a cubrir la demanda de una clientela que en ellos descubrió una forma no excesivamente cara de incorporar un tipo de estampas realizadas con una altísima calidad en los encabezamientos de sus impresos. A partir de 1617 -fecha en la que aparecen los primeros impresos firmados por Francisco Heylan- se va a producir un cambio sustancial en el *modus operandi* del taller del grabador. A su labor como «abridor de láminas finas», se incorpora la faceta de tipógrafo, quedando unidas ambas labores en su taller de manera indisoluble. Ello va a suponer una doble ganancia. Por un lado puede realizar impresos de calidad con estampas xilográficas que no encarecen demasiado el coste final del pliego impreso. Y por otro lado ofrecen a sus clientes la posibilidad, no sólo de una impresión de calidad,

sino también de la incorporación en éstos de una estampa calcográfica. Además se debe tener en cuenta que ellos controlan todos los aspectos de dicha producción; desde la apertura de las planchas, sus retallas, estampaciones e impresión del texto. Sistema de producción que generará una mejora en la oferta repercutiendo favorablemente sobre las ventas. A este hecho se debe añadir la posibilidad de elección por parte del cliente de una iconografía que viene siendo solicitada, generalmente de carácter devocional o de representación, con la incorporación de heráldicas—, sin tener por ello que pagar los costes que suponía la apertura de una plancha para un uso exclusivo. Es decir, el cliente sólo tendrá que pagar el número de estampas que quiera o precise incorporar, según el número requerido de impresos, sin asumir el coste material que supone la apertura de la matriz, quedando así ésta disponible en el taller para múltiples clientes.

El cese de la imprenta en el taller de los Heylan hacia 1633, irá acompañado por un innegable descenso de su producción calcográfica. El *modus operandi* adoptado con su propia imprenta dejará de generar los resultados que con ella se producía. Lo que ello supone una pérdida económica y una nueva dependencia de la que Francisco quería huir, que no era otra, sino la dependencia de un mecenas esporádico o de un impresor que adquirirá la plancha para hacer múltiples tiradas de ella, asumiendo así, estos otros talleres de tipografía a partir del cese de la suya, el ya susodicho *modus operandi* del taller tipográfico de los Heylan, pero sin alcanzar estos, por ello la calidad final que este taller ofrecía.

Como ejemplo, contamos con los costes que supusieron una serie de impresiones de PORCONES, aunque desconocemos el número de ejemplares que de ellos fueron publicados. La contaduría mayor de la Iglesia de Granada descargó 32 reales por la impresión de la información sobre el pleito del Maestro Mendoza por el vicario de Salobreña. Así, como 150 reales por la impresión de las informaciones en el pleito del Capellán mayor de Salobreña con las de Rivera y doña María de Mendoza con herederos y fiadores del maestro Mendoza. Y 2.725 maravedís, es decir unos 75 reales y medio que suponía el gasto por la incorporación del frontis en la plana, es decir una estampa en la portada¹³. Un coste razonable si el número de ejemplares estampados hubieran rondado los diez o quince ejemplares.

Las matrices de cobre serán empleadas, una y otra vez, para ocupar los encabezamientos de diferentes impresos, generalmente de tipo legal y no para un sólo cliente. De ahí, que nos encontremos, -en el trabajo calcográfico de Francisco como de Bernardo Heylan-, con una nueva fórmula de rendimiento productivo que sobre todo redundará en los costes originados para la adquisición de la materia prima, el cobre. Materia con la que ellos trabajaban y que encarecía el coste de la estampa

13 Archivo Histórico Diocesano de Granada [AHD], Contaduría mayor, Leg. 340-F, pliego con 2 ff. Granada, 9 - IX -1625. *Pago de lo que ha supuesto la impresión del pleito del maestro Mendoza.*

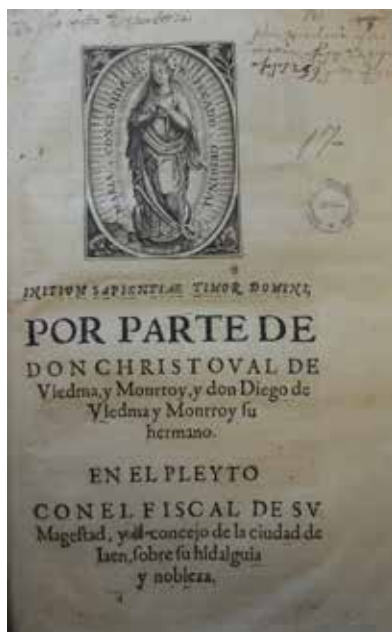


FIGURA 5

Atribuida a Francisco Heylan. *Inmaculada Concepción*. Talla dulce, [entre 1617-1632], [4ª tirada?, 1ª retalla, 2º estado]. Huella: 100 x 71 mm. En: VIEDMA Y MONRROY, Cristóbal de, [*Por parte de don Christoval de Viedma y Monrroy, y don Diego de Viedma y Monrroy su hermano en el pleyto con el fiscal de Su Magestad ...*].[s.l. Granada: s.n. Francisco Heylan, s.a. fl. 1617-1632].

©BGUS. A. 111/115(17). Fotografía: Ana María Pérez Galdeano

-por su propio valor material, como por la realización de la talla-, si ésta era encargada y adquirida por un sólo cliente, al que le pertenecería no sólo las estampas, sino también su matriz. De manera que la fórmula empleada en este taller con su imprenta generará un precio intermedio, al ofrecer la estampación sin adquisición de plancha, que la hacía más accesible a cualquier persona de diferente rango y condición, que quisiera incorporar en sus impresos un bello grabado calcográfico en su encabezamiento, en sustitución de la rápida y barata, pero también poco sutil, xilografía. De este modo el tipógrafo-grabador emplea menor energía en la apertura de la plancha y gasta menos materia prima. Esto le reportará al taller alcanzar una alta rentabilidad en su producción, en tanto en cuanto, la talla de la matriz tuviese una vida útil muy larga, para poder ser incorporada en un mayor número de impresos posibles.

Todo ello puede explicar por qué se van a encontrar tantos grabados de una misma tipología iconográfica en numerosos y diferentes impresos de la época e incluso algunos posteriores. De ahí que algunas de las estampas manifiesten un

claro signo de desgaste de la plancha [fig. 2]. En algunas estampas se podrá observar que sus matrices han sufrido algún tipo de intervención, con una o varias retallas de las líneas principales de buril, para alargarle la vida a la plancha. O como el caso de otras, en las que se han introducido pequeños cambios y alteraciones en las líneas principales de buril, -como símbolos, texto, nuevas sombras, etc.-, acción que genera la expectativa de haber creado una plancha nueva con una iconografía ligeramente distinta. Acciones todas ellas que pretenden obtener la mayor rentabilidad de la matriz.

La otra función que tendrá el grabado es la que se puede denominar como instrumental, entendiendo por ella, el empleo de las estampas como herramienta auxiliar para la datación de las propias estampas, así como la aproximación cronológica y atribución de los impresos en los que éstas se encuentran. Esta función instrumental será un valor añadido para el conocimiento del arte de la estampa y de los impresos en los que se encuentran que se pone al servicio del investigador que estudia la obra grabada, o que en su caso sólo trabaje con el soporte en la que ella se encuentra.

En este sentido se pone en conocimiento diferentes impresos publicados -todos ellos en el taller de los Heylan- donde se han encontrado estampadas las que se podría considerar una posible primera tirada grabada y otras posteriores, incluidas estampas en las que se aprecian algunas alteraciones que evidencian que su plancha ha debido soportar un largo número de estampaciones. La minuciosa observación de estos ejemplares y de sus variaciones permitirá; en primer lugar ordenar de manera más aproximada las propias estampas cuando a estas les falta el año de publicación; y en segundo lugar proporcionará -a partir de ello- una cronología más aproximada de los impresos en los que éstas se encuentran, cuando dichas publicaciones están carentes de una referencia en el pie de imprenta que suele indicar el lugar donde se imprimió, quién fue el tipógrafo que las imprimió, y en qué año se produjo dicha publicación. Muchos de los impresos que se encuentran en esta situación se pueden vincular a las prensas del antuerpiense gracias a este análisis instrumental de la estampa que nos permite -en el caso del taller de los Heylan y sólo dentro del espacio temporal en el que su taller estuvo funcionando-, realizar no sólo la atribución del impreso a su obrador, sino también situar su publicación aproximadamente en el tiempo en la que ésta se produjo. Aunque este último elemento es menos exacto y no siempre se puede establecer con certeza fehaciente. Otros recursos que acompañarán a este análisis instrumental serán los ofrecidos por la presencia de las letras capitales habitualmente empleadas en su obrador, los tipos empleados en los impresos, el tipo de papel, así como la presencia de sus filigranas, que permitirán circunscribir mejor esta doble asignación.

La temática de las estampas que encabezan generalmente los PORCONES es muy variada. Pero si tenemos en cuenta los movimientos immaculistas producidos

entre 1615 y 1617, nos daremos cuenta que ante todo prima la iconografía devocional mariana, en sus múltiples advocaciones, Nuestra Señora del Rosario, la Triple Santa Ana, Nuestra Señora de Belén, pero ante todo y de manera singular la Inmaculada Concepción y la Virgen en su representación como *Tota Pulchra*. Con ella, el taller de los Heylan inaugurará un modelo iconográfico que gozará de una gran notoriedad entre los clientes del grabador-impresor. Ya que su matriz -abierta en unos casos por Francisco y en otros por Bernardo Heylan para ser empleada en múltiples impresos- será muy solicitada para ser incorporada en los ya mencionados PORCONES. Dos cuestiones debemos tener en cuenta para entender el éxito de este taller. En primer lugar la elección y la ejecución estética del motivo ofertado. Francisco y Bernardo establecieron un modelo iconográfico sobre la Inmaculada Concepción muy particular. Representación que tendrá una altísima solicitud de encargos por parte de la clientela durante el tiempo que funcione el taller tipográfico de esta familia de grabadores e incluso posteriormente a su cese, momento en el cual llegarán a ser utilizadas incluso por otros impresores¹⁴. Su altísima demanda se traducirá en la apertura de un número nada despreciable de tipologías de Inmaculadas -muy próximas unas a otras- que explicitarán el éxito que esta iconografía conlleva. Éstas fueron realizadas en primer lugar por Francisco Heylan, tipología que será continuada por su hermano Bernardo, -de las que por el momento hemos encontrado mayor número de tiradas publicadas-, sin olvidar la estampa realizada en este sentido posteriormente por Ana Heylan, que sin estar a la altura numérica de sus antecesores si mantiene continuidad con la representación iconográfica. Y como se podrá observar, todas ellas estarán estilísticamente muy próximas unas a otras, correspondiendo a las exigencias propias de los rasgos distintivos de taller.

14 El éxito de este modelo representativo se tiene que enmarcar dentro del ferviente movimiento inmaculista que se promueve en este siglo XVII en Sevilla y Granada, fundamentalmente. Se puede encontrar en la tesis de Peinado un exhaustivo documento sobre esta cuestión. En: PEINADO GUZMÁN, J. A.: *Controversia Teológica. Devoción Popular. Expresión Plástica: La Inmaculada Concepción en Granada*. Tesis doctoral dirigida por Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Granada: Universidad de, 2011, pp. 403-415. Además de contar con otras publicaciones de marcado interés que trabajan este asunto, como: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, J. (OSA): «Fiestas en honor de la Inmaculada Concepción organizadas por la Universidad de Lima en 1619». *Revista Peruana de Historia de la Iglesia* (Lima), 13 (2011), pp. 205-252; CORTÉS PEÑA, A. L.: «Andalucía y la Inmaculada Concepción en el siglo XVII». En: *Religión y política durante el Antiguo Régimen*. Granada: Universidad, 2001; ROS, Carlos: *La Inmaculada y Sevilla*. Sevilla: Castillejo, 1994; PÉREZ, N.: *La Inmaculada y España*. Santander: Sal Terrae, 1954; aunque existen otras fuentes históricas que pueden ayudar a entender este asunto en: SERRANO ORTEGA, M.: *Glorias sevillanas. Noticias históricas de la devoción y culto que la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María, desde tiempos de la antigüedad hasta la presente época*. Sevilla: Rasco, 1893; Cfr. PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, op. cit., Vol. I/Parte 2, 2014, pp. 404-407; entre otros.



FIGURA 6

Atribuida a Francisco Heylan.

Nuestra Señora del Rosario. Talla dulce, 1650, [2ª tirada?]. Huella: 121 x 93 mm. En: ADARVE Y CÁRDENAS, Agustín del, [*Por Don Agvstin del Adarve y Cardenas, y don Tomas del Adarve su hijo...*], Granada, Francisco Sánchez y Baltasar de Bolibar, 1650. © BGUS. A 110/123(8).

Fotografía: Ana María Pérez Galdeano



FIGURA 7

Francisco Heylan. *Nuestra Señora del Rosario*. Talla dulce, 1620, [4ª tirada, 1ª retalla, 2º estado]. Huella: 98 x 61 mm. En: YGLERIA DE CÓRDOBA, Obispo, Deán y Cabildo de, [*Por el Obispo Dean y Cabildo de la Santa yglesia de Cordoua, ...*], Granada, Pedro de Boliuar, [en la calle del Agua], 1620 [M.DC.XX].

©BGUS. A 109/093(5).

Fotografía: Ana María Pérez Galdeano

En segundo lugar, el éxito de este taller derivó también a partir de lo asequible que resultaba para el cliente la incorporación de uno de estos grabados en sus impresos sin tener por ello que incrementar la inversión por tener que adquirir también la matriz en propiedad. En este sentido debemos pensar que la plancha no se abriría para un cliente concreto, sino que su apertura estará pensada para clientes múltiples. Hecho que produciría el abaratamiento de los costes. Las planchas serían batidas con un importante grosor y estarían abiertas con una alta resistencia en la talla para soportar múltiples tirajes antes de que ésta manifestara el desgaste. Consecuencia inevitable para la que se preciaría reavivar las líneas de buril en determinados momentos, o incluso incorporar nuevos valores estéticos para mejorar el aspecto de progresivo deterioro que manifestaría una plancha cansada, que así es como termi-

naría, o simplemente con el fin de generar la ilusión de una figuración variada. El ejemplo más claro está en la *Virgen Tota Pulchra*¹⁵ abierta por Francisco Heylan.

El elenco de advocaciones marianas abiertas por Francisco Heylan dirigidas hacia esta finalidad será importante, sólo se debe mencionar la bellísima *Tota Pulchra*, inspirada en una estampa de Hieronymus Wierix, fechada de manera temprana hacia 1616¹⁶ [fig. 3], de la que conocemos otra tirada en 1618¹⁷. Así como el de la *Inmaculada*¹⁸, también fechada en torno a 1616 con un estilo dulce e intimista muy próxima a la composición anterior. En el caso de la *Tota Pulchra*¹⁹ [fig. 4] cuyas estampaciones encontradas llegan hasta las cinco tiradas fechadas entre 1629²⁰; 1629²¹; [1629-1630]²²; 1630²³ y 1636²⁴, presentan ligeras variaciones entre

15 NUESTRA SEÑORA DEL REFUGIO Y PIEDAD, CONGREGACIÓN Y HERMANDAD DE, *Constituciones de la Congregación y Hermandad de Nuestra Señora del Refugio y Piedad*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1627. BNE. VE/18/28. Cfr. PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, op. cit., Vol. IV/Parte 3 y 4, 2014, Cat.7-127, pp. 591-594.

16 [1ª tirada] SEGURA, ALFÉREZ FRANCISCO DE, [*Soneto a la Limpissima Concepcion de Nuestra Señora*]. [s.l. Granada: s.n., s.a. [1616]. BCCS. 28-9-12(19). Cfr. PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, op. cit., Vol. IV/Parte 3 y 4, 2014, Cat.9-2, pp. 697-698.

17 [2ª tirada] CINTADO, J., *Breue relacion de la fiesta y mascara que la villa de Utrera y clero de S. Maria de la Mesa... y el licenciado Iuan Cintado... y estudiantes de su Colegio hizieron a la limpia Cocepcion de la Santissima Virgen... en la publicacion del Breue de su Satidad*, Sevilla, Juan Serrano de Vargas, 1618. BPR. DIG/III/6583-E.

18 INMACULADA CONCEPCIÓN, [*Tratando el Euangelista S. Lucas de la perfeccion, y santidad, q[ue] tenian los Christianos de la primitiua Iglesia [...]*], [s. l., s. n.; s. a. [1616]]. ARAH. 9/3646(4). Cfr. PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, op. cit., Vol. IV/Parte 3 y 4, 2014, Cat.9-5, pp. 703-704.

19 *Ibidem.*, Cat.9-11, pp. 719-722.

20 [1ª tirada, 1er estado] SILVA Y MENDOZA, RODRIGO DE, [*Por don Rodrigo de Silva y Mendoza, Principe de Melito, Dvqve de Pastrana ...*], Granada, Francisco Heylan, 1629. BGUS. A 112/140(12).

21 [2ª tirada?; 1er estado] PEREZ MARTEL, D. [*Por d. Diego Perez Martel Duran, vezino y veyntiquatro de la ciudad de Seuilla...*], Granada, Francisco Heylan, [Impresor de la Real Chancillería], 1629. BNE. PORCONES/1385(20). Cfr. PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, op. cit., Vol. IV/Parte 3 y 4, 2014, Cat.9-11, pp. 635-638.

22 [3ª tirada; 1ª retalla; 2º estado] SOTO, FERNANDO DE, [*Por Fernando de Soto y consortes vezinos de la villa de Huelma, herederos de Sebastian de Soto. Con Don Gaspar de Vera y Baeça ...*], [s.l.: Granada, s.n.: Francisco Heylan, s.a.: 1629-1630]. BNE. PORCONES/1097(36). Cfr. PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, op. cit., Vol. IV/Parte 3 y 4, 2014, Cat.9-11, pp. 635-638.

23 [4ª tirada; 2ª retalla; 3er estado] JEREZ DE LA FRONTERA, MONASTERIO DE LA CARTUJA DE, [*Por el Prior y Monies del Monasterio de la Cartuxa dela Ciudad de Xerez ...*], Granada, Francisco Heylan, 1630. BGUS. A 111-102(14). Cfr. PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, op. cit., Vol. IV/Parte 3 y 4, 2014, Cat.9-11, pp. 635-638.

24 [5ª tirada; 3ª retalla; 4º estado] MENDEZ DE SOTOMAYOR, P. M., [*Por don Pedro Manvel Mendez de Sotomayor; vezino, y Regidor de la Ciudad de Malaga. En el pleyto Con don Francisco Ordoñez de Lara y Flores, marido de doña Maria de Ayala Sotomayor; vezino de la dicha Ciudad*],

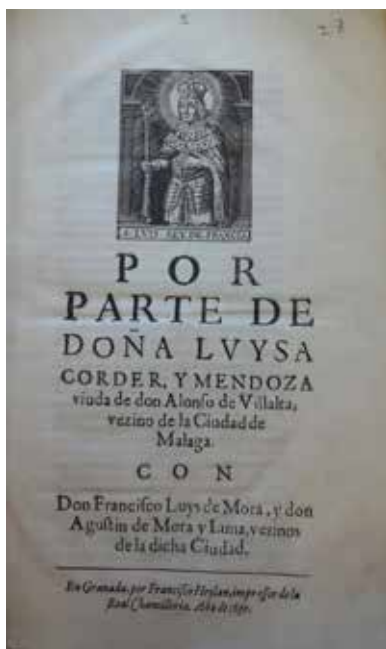


FIGURA 8

[Francisco Heylan]. *San Luis IX, Rey de Francia*. Talla dulce, 1630, [2ª tirada, 1ª retalla, 2º estado]. Huella: 84 x 64 mm. En: CORDER Y MENDOZA, Luisa, [*Por parte de doña Luisa Corder y Mendoza viuda de don Alonso de Villalta ...*], Granada, Francisco Heylan, 1630.

©BGUS. A 109/078(2). Fotografía: Ana María Pérez Galdeano

unas y otras. Éstas ejemplifican muy bien lo dicho con anterioridad a propósito de la función instrumental de las estampas que permite realizar la datación no sólo de ésta, sino también del impreso en la que se encuentra. Aquí se evidencia como la cronología de dicha estampa, situada entre corchetes, expresa que se trata de una atribución realizada a partir del estudio realizado entre una serie encontrada, teniendo en cuenta las estampas publicadas en los años anteriores y posteriores -años sin corchetes-, y puestas en relación a partir de las variaciones que se han encontrado en cada una de ellas. Análisis que también se ha empleado en la *Inmaculada Concepción*²⁵ [fig. 5], abierta por Francisco Heylan e incluida en numeroso impresos, de

Granada, Blas Martínez [mercader e impresor de libros en la calle de los Libreros], 1636. BNE. PORCONES/1111(26). Cfr. PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, op. cit., Vol. IV/Parte 3 y 4, 2014, Cat.9-11, pp. 635-638.

²⁵ *Ibidem*, Cat.9-16, pp. 732-736.

los que registramos -por el momento- un total de cinco tiradas [1617?]²⁶, [1617?]²⁷, [1617?]²⁸, [1617-1632]²⁹, [s.a]³⁰. En este ejemplo es importante señalar como no se dispone de un referente previo y sólo se puede producir la atribución conforme a este procedimiento y reconocimiento de sus formas heylianas.

Sin marginar otras advocaciones nos detendremos en la iconografía de *Nuestra Señora del Rosario*³¹, atribuida a Francisco Heylan [fig. 6]. Composición basada en una estampa de Hironymus Wierix. Se ha hecho evidente el éxito que logró dicha iconografía, ya que se han podido localizar una serie de ejemplares estampados con esta iconografía en el siglo diecisiete, publicados después de la muerte del grabador en 1650, 1656³² e incluso en el siglo dieciocho, próxima a la fecha de 1705³³.

26 [1ª tirada] SÁNCHEZ DE CAMPO, A, [*Por Alfonso Sanchez de Campo vezino y regidor perpetuo de la Villa de Almagro: En el playto que contra el trata Melchor Mayr vezino de la ciudad de Augusta en Alemania*], [s.l. Granada?: s.n. Francisco Heylan?, s.a. [1617?]]. ARAH. 14/11584(8).

27 [2ª tirada] HARANA Y BAZÁN, G. DE, [*Por doña Geronima de Harana, y Bazan mvger de don Pedro Carrillo de Mendoça ...*], [s.l. Granada: s.n. Francisco Heylan, s.a. fl. 1617-1632 [1617?]]. BNE. PORCONES/97730).

28 [3ª tirada?, 1ª retalla, 2º estado] OJEDA, PEDRO DE, *Informacion Eclesiastica en defensa de la Limpia Concepcion de la Madre de Dios*, Sevilla, Alonso Rodriguez Gamarra, 1616. [La estampa está pegada en el impreso, es decir, ésta es posterior a1617]. BH. DER 11329(3).

29 [4ª tirada?, 1ª retalla, 2ª estado] VIEDMA Y MONRROY, CRISTÓBAL DE, [*Por parte de don Christoval de Viedma y Monrroy, y don Diego de Viedma y Monrroy su hermano en el pleyto con el fiscal de Su Magestad ...*], [s.l. Granada: s.n. Francisco Heylan, s.a. fl. 1617-1632]. BGUS. A. 111/115(17).

30 [5ª tirada?, 2ª retalla, 3ª estado] GONZALEZ DE SEPULVEDA, MATÍAS, [*Informacion en favor del rey nvestro señor, y su Real Patrimonio, y de el comun y Iurados de la Ciudad de Huete, y de las demas Ciudades, villas y lugares de estos Reynos. Hecha por el Doctor Mathias Gonçalez de Spulueda Fiscal de su Magestad en la Real Chancilleria. Contra el Doctor Ivan Nvñez Carrillo y consortes vezinos de la dicha Ciudad de Huete, sobre la hidalguia de sangre y propiedad que pretenden*], [s.l., Granada: s.n. Francisco Sánchez y Baltasar de Bolibar, s.a.]. BNE. PORCONES/849(18).

31 [2ª Tirada?] ADARVE Y CÁRDENAS, AGUSTÍN DEL, [*Por Don Agvstin del Adarve y Cardenas, y don Tomas del Adarve su hijo...*], Granada, Francisco Sánchez y Baltasar de Bolibar, 1650. BGUS. A 110/123(8). Cfr. PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, op. cit., Vol. IV/Parte 3 y 4, 2014, Cat.9-17, pp. 737-740.

32 [3ª tirada?] GRANADA, CIUDAD DE, [*Por el Concejo Ivsticia, y Regimiento de la ciudad de Granada, y por los maestros de zapateros de ella. En el pleyto con el Gremio de la acatifa y mercaderes de Corambre*], Granada, [En la Imprena Real], por Baltasar de Bolibar, [En la calle de Abenamar], 1656. BAGr. ANT-XVII-203(5).

33 FERNANDEZ DE HERRERA, L. T, [*Por Dona Leonor Teresa Fernandez de Herrera y Cordova, muger legitima de Don Juan Francisco de Herrera. Con Doña Maria Gonzales de Cordova, Myger legitima de D. Juan Simon Hermoso, vezinos todos de la Ciudad de Cordva. Sobre la Sucesion del Mayorazgo que instituyo don Gonzalo Fernandez de Cordova, Presbytero, Prior que fue de la Santa Iglesia, Real, y Colegial de San Hipolito, Beneficiado de las Iglesias Parroquiales de Santa Maria Magdalena otorgado en 1611 y 1612..*], [s.l.: s.n., s.a.[s.XVIII]. BAS. 42-87(25); SILVA Y MENESSES ZAPATA, F., [*Por don Fernando de Silva y Meneses Zapata Pacheco Giron Toledo Castilla Fernandez de Cordova...con los Concejos, justicias y regimientos de las villas...sobre la propiedad de*

Todas ellas presentan algunos retoques en las líneas de buril hecho que nos indica que su plancha debió ser abierta con anterioridad a la fecha más temprana que se ha podido encontrar (1650) y que es muy posible que se pueda encontrar estampada en impresos de años anteriores que todavía no han sido localizados. También traemos a colación otra estampa con esta misma iconografía de *Nuestra Señora del Rosario*³⁴ [fig. 7], realizada en este caso sobre la composición de una estampa de Raphael Sadeler, de la que hemos encontrado por el momento hasta ocho tiradas diferentes con ligeras rectificaciones. Todos los ejemplares de estampa encabezan impresos de carácter legal (PORCONES), y a partir del análisis de la tipografía empleada en ellos y la presencia de dichas estampas nos inclinamos a pensar que fueron producidos en las prensas del antuerpiense. De manera que ha sido posible establecer una cronología aproximada del impreso y de la estampa gracias a las modificaciones existentes en éstas últimas fechadas entre los años de 1618³⁵; [s.a. 1618?]³⁶, 1620³⁷,

las encinas, su fruto de bellota y otros emolumentos procedidos de ellas...y limites de este Mayorazgo, y estado, con la qualidad, y prerrogativas de bienes, y vassallos solariegos que le pertenecen], [s.l.: s.n., s.a. [s.XVIII]. BAS. 42-88 (1); RIZO, JACOME ANTONIO, [*Por Don Jacome Antonio Rizo...con Don Rodrigo de Villavicencio...como sucesor de...Don Juan Nuñez de Villavicencio su padre...sobre la tercera opuesta por el dicho Don Rodrigo...*], [s.l.: s.n., s.a. [s.XVIII]. BAS. 42-88 (37); OROPESA Y ALCAUDETE, CONDE DE, [*Por el Excmº Señor Conde de Oropesa y Alcaudete en el pleyto con Francisco Fernandez de Lucas...sobre que se mantenga a Bernardo de Paredes en el uso y exercicio del Oficio del escrivano publico...*], [s.l.: s.n., s.a. [s.XVIII]. BAS. 42-88 (41).

34 PÉREZ GALDEANO, A. M., *Los descubrimientos del Sacro Monte...*, op. cit., Vol. IV/Parte 1 y 2, 2014, Cat.7-104, pp. 515-524.

35 [1ª tirada, 1er estado] CASTILLO INESTROSA, ELVIRA. DEL, [*Por doña Elvira del Castillo Inestrosa mvger de don Iuan Pacheco de Guzman...*], Granada, Francisco Heylan, 1618. BNE. PORCONES/977(18).

36 [2ª tirada, 1ª retalla, 2º estado] GUZMAN, YNÉS DE, [*Por doña Ynes de Gvzman vivda de Pedro de Perea Figueroa, y don Benito de Aguilar, como donatario y heredero de la dicha doña Ynes: y don Luis de Aguilar Ponce de Leon, doña Elvira Ponce de Leon, muger de don Fernando de Zayas, don Francisco de Aguilar Manuel, don Pedro de Aguilar y Guzman, hijos y herederos del dicho don Benito de Aguilar, y [...] Contra don Garcia Mendez de Sotomayor y doña Aldonça de Figueroa y Sotomayor su hija vezinos de la ciudad de Cordoua. Sobre. Los bienes y herencia del dicho Pedro de Perea Figueroa, [...]*], [s.l.: s.n., s.a. 1618?]. BARzGr. A-787 (2).

37 [3ª tirada, 1ª retalla, 2º estado] RINCON, DIEGO DEL, [*En el pleyto que V.M. tiene visto de Diego del Rincon, vezino de la villa de Porcuna, con el Fiscal del Rey nuestro señor, por delacion a el fecja, por ciertos vezinos de la dicha villa, sobre su hidalguia, para que con este de su justicia, dos cosas principalmente tratate. La primera, fyndar como el dicho litigante tiene probada la dicha su hidalguia, con los medios y actos posituios que se requierem conforme a la ley 8. Tit. II. Lib. 2. Noue repoil. La segvnda sera responder a lo que la parte del Fiscal se opone contra esta hidalguia*], Granada, Pedro de Bolibar, 1620. BNE. PORCONES/844(1).

1620³⁸, 1626³⁹, 1626⁴⁰, [1626]⁴¹, [1627]⁴². Como se indica, ha sido posible realizar la atribución de los impresos al taller del impresor Francisco Heylan gracias a la presencia de las múltiples tiradas de estampas que se han encontrado en ellos donde la mayoría de los impresos carecían de pie de imprenta. Estampas en las que se han encontrado variaciones que han permitido realizar dicha atribución. Función ésta sobresaliente para el reconocimiento de autoría y la datación de un gran número de impresos de esta primera mitad del siglo XVII carentes de localización.

Como conclusión añadiremos que hemos llegado a constatar que la obra grabada por los flamencos afincados finalmente en Granada, tomó mucho del estilo procedente de su tierra, especialmente del grabado calcográfico producido por el taller de los Wierix, sin perder de vista el número de estampas que toman directamente de las producciones de los Sadeler. Pero del mismo modo, hemos sabido, que esa misma influencia y modelos que a ellos les sirvieron, en la concreción de sus obras se constituyeron ellos mismos para otros, en intérpretes cualificados de la obra flamenca vista a través de los Heylan para Andalucía, con una impronta que nosotros hemos llegado a denominar estilo heyliano. Que grandes expectativas prometen en el ámbito del conocimiento y atribución de nuevas obras que fueron generadas por este taller. Y como no, su influencia tendrá repercusión en otras artes como por ejemplo la pintura, donde ahí éstas serán tomadas como ocasión para inspirar grandes lienzos, sobre todo de carácter mariano. Hemos constatado además, que sus estampas serán también objeto de reproducción por otros grabadores

38 [4ª tirada, 1ª retalla, 2º estado] YGLESLIA DE CÓRDOBA, OBISPO, DEÁN Y CABILDO DE, [*Por el Obispo Dean y Cabildo de la Santa yglesia de Cordoua, como administradores de las rentas decimales de aquel Obispado, y Anton Ximenex de Herrera, y Christoual Muñoz de Baena, arrendadores de los diezmos de la Parrochia del Salvador de la dicha ciudad. Contra. El Marques de Priego, y don Gonçalo de Cordoua y Aguilar; residente en la / villa de Montilla*], Granada, Pedro de Boliuar, [en la calle del Agua], 1620 [M.DC.XX]. BGUS. A.109/093(5).

39 [5ª tirada, 2ª retalla, 3er estado] VINAGRE, CATALINA, [*Por doña Catalina Vinagre, viuda de Antonio Chumacero, vezina de Valencia, Orden de Alcantara. En el pleyto. Con Don Aluaro Francisco de Villosa, vezino de Caceres*], Granada, Francisco Heylan, [Impressor de la Real Chancillería], 1626. BArzGr. A-787(20).

40 [6ª tirada, 2ª retalla, 3er estado] SANCHEZ CHAMORRO, FRANCISCO, [*Por Francisco Sanchez Chamorro, vezino de la villa de Frenegal ... Con Maria Hurtada, vezina de la ciudad de Xerez de los caualleros ...*], Granada, Francisco Heylan, 1626. BNE. PORCONES/1111(6).

41 [7ª tirada, 2ª retalla, 3er estado] ANTEQUERA, CIUDAD DE, [*Por los dueños de heredades, y haças calmas del termino de la ciudad de Anteqra en el pleyto con los dueños de las huertas antiguas y modernas del pago de la Torrecilla de dicho termino*], [s.l. : s.n., s.a. [1626]]. BHR. A-031-157 (16).

42 [8ª tirada, 2ª retalla, 3er estado] LUCENA, CONVENTO DE SAN PEDRO MÁRTIR DE, [*Por el Padre Prior del Conuento de San Pedro Mártir de la ciudad de Luzena, y el Padre Guardian de S. Francisco, y Padre Prior de los Padres Descalços Carmelitas de la dicha ciudad ...*], [s.l. Granada: s.n. Francisco Heylan, s.a.: [1627]]. ARAH. 9/3666(28); BGUS. A. FD/0092(5).

Sin haberlo pretendido, nos hemos encontrado con una doble dimensión de interpretación que nos ha aportado el estudio del grabado producido por el taller de los Heylan, atendiendo a los rasgos distintivos que este taller ha generado. Por un lado, la aparición de estampas nos ha permitido la atribución de impresos hechos por el taller de esta familia. Y por otra parte, hemos llegado a realizar en algunos de los casos gracias a la presencia de estas estampas, una aproximación cronológica de los propios impresos que las contienen. Poniéndose de manifiesto la función instrumental de las estampas y que hemos llegado a poner definitivamente en valor.

Abreviaturas de los Centros de documentación

AHD	Archivo Histórico Diocesano, Granada
APA	Archivo Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, Granada
BASM	Biblioteca Abadía del Sacro Monte, Granada
BCCS	Biblioteca Capitular y Colombina, Sevilla
BGUS	Biblioteca General Universidad, Sevilla
BM	British Museum, Londres
RA	Rijksmuseum, Amsterdam

EL GRECO Y ROMA O LA DETERRITORIALIZACIÓN DEL ARTE

ANETTE SCHAFFER

Resumen:

En el artículo presente, se discute la relación que existía entre El Greco y Roma debajo el concepto filosófico de la deterritorialización en el intento de aclarar cómo se manifiesta el distanciamiento del artista de este centro de arte, un centro que, a finales del siglo XVI, se ha convertido en una potencia hegemónica para toda Europa. La presente investigación sobre El Greco, se entiende como contribución a una Historia del Arte que procede en la manera de las ciencias humanas de orientación global, donde un cambio paradigmático ha conducido a que se haya dejado de trazar recorridos lineales para, en vez de eso, profundizar el conocimiento sobre la inestabilidad inherente a los procesos formativos de cultura.

Palabras claves: *Deterritorialización, Antigüedad, Laocoonte, centro.*

Abstract:

In the present paper, the relation between El Greco and Rome will be discussed under the philosophical concept of deterritorialization in order to give a better insight into the artist's distancing from this artistic center, a center that, at the end of the 16th century, became a hegemonic power within Europe. The present study on El Greco is conceived as a contribution to a globally orientated Art History where a paradigm change has resulted in giving up outlining linear development trajectories in order to focus on the instability inherent in cultural formative processes.

Keywords: *Deterritorialization, antiquity, Laocoön, center.*

Los territorios son pequeñas totalidades para los que se han instalado en ellos. Se forman alrededor de un punto desde donde se concibe el mundo. Orden y estabilidad son las condiciones para su existencia, conformidad y homogeneización, por así decirlo, su precio a pagar. Por otra parte, y aunque sólo de forma latente, existe la deterritorialización – una fuerza con efectos potencialmente desestabilizadores. Si una vez llegase a extenderse, su erupción significaría la ruptura con todo tipo de límites y la liberación de una diversidad suprimida. El hecho de que propongamos discutir debajo de este segundo aspecto la relación que existía entre El Greco y Roma aclara nuestra intención: por una vez, no se trata de plantear la cuestión sobre cómo las potencias adquiridas allí, en Roma, se han podido mantener y desarrollar en la obra tardía de El Greco, sino más bien, sobre cómo se manifiesta el distanciamiento del artista de este centro del arte – un centro que, a finales del siglo XVI, se había convertido en una potencia hegemónica para toda Europa. En este sentido queremos entender la presente investigación sobre El Greco, como contribución a una Historia del Arte que procede en la manera de las ciencias humanas de orientación global, donde un cambio paradigmático ha conducido a que se haya dejado de trazar recorridos lineales para, a su vez, profundizar el conocimiento sobre la inestabilidad inherente a los procesos formativos de cultura¹.

La idea de discutir la posición de El Greco recurriendo a un término introducido por dos filósofos, Deleuze y Guattari, ha surgido por dos razones. Primero: desprendemos de su pensamiento que el territorio no es únicamente un fenómeno espacial, sino también ideacional, y esto en cuanto marca el punto de convergencia de valores centrales que constituyen una comunidad. Las invectivas de El Greco contra Roma se sitúan en este plano. Se trata de una crítica al conocimiento que en aquel tiempo la ciudad tenía de sí misma como centro de producción y difusión de máximas artísticas. Y segundo: porque queremos evitar que la relación en cuestión sea comprendida como oposición binaria de calidad estable y permanente, es decir, como constelación fija formada por dos entidades absolutamente incompatibles entre sí. El término, De-territorialización, ya apunta en sí, a una relación de dependencia donde la formación de un territorio siempre precede a la deterritorialización². Este enlace es indicativo respecto a lo que queremos subrayar en el caso de

1 En lo que se refiere a la relación dialéctica entre centro y periferia véase: Enrico Castelnuovo/Carlo Ginzburg, “Symbolic Domination and Artistic Geography in Italian Art History”, en *Art in Translation*, vol. 1, 2009, pp. 5-48. Véase también: Enrico Castelnuovo/Carlo Ginzburg, “Center and Periphery”, en *History of Italian Art*, Cambridge: Polity Press, pp. 29-113; Stephen J. Campbell/Stephen J. Milner, “Art, Identity, and Cultural Translation in Renaissance Italy”, en *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, ed. Stephen J. Campbell y Stephen J. Milner, Cambridge: University Press, 2004, pp. 1-13, aquí p. 5.

2 Deleuze y Guattari describen la deterritorialización como “Flux” y por lo tanto como algo procesual: “Each passage of a flux is a deterritorialization...”, Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Oedipus*, London: Continuum, 2004, p. 252.

El Greco, y sobre todo, cuando se trata de comprender mejor su singularidad. La muy discutida extravagancia en su manera de pintar³, que realmente debe haberse desarrollado en las zonas periféricas de España, es en su caso, el resultado de una ocupación intensa con las directivas emitidas por el “centro normativo”. Teniendo en cuenta esto, es más fácil evitar caer en precipitadas valoraciones de su genialidad. La individualidad de El Greco no se debe a ninguna originalidad ingénuo, ni siquiera es resultado de su ignorancia. Más bien, tiene un punto de referencia exterior – aunque sea de correlación inversa. Sólo conociéndolo se consigue un entendimiento más profundo de la complejidad de su crítica contra la parcialidad de una visión monocéntrica del arte.

En el siglo XVI, el apologeta más importante que proclamaba la excepcionalidad de Roma como ciudad de arte era, sin duda, Giorgio Vasari. Sobre las características de esta ciudad como centro ejemplar nos informan ante todo las vidas vasarianas de aquellos artistas que nunca han visitado el territorio elogiado por el autor: “e mi ricordo, che fra’ Bastiano del Piombo, ragionando di ciò, mi disse che se Tiziano in quel tempo fusse stato a Roma et avesse veduto le cose di Michelagnolo, quelle di Raffaello e le statue antiche, et avesse studiato il disegno, arebbe fatto cose stupendissime, vedendosi la bella pratica che aveva di colorire, e che meritava il vanto d’essere a’ tempi nostri il più bello e maggiore imitatore della natura nelle cose de’ colori; ché egli arebbe nel fondamento del gran disegno aggiunto all’Urbinate et al Buonarruoto”⁴. Son las estatuas antiguas y el arte de Rafael y Miguel Ángel los que, como objetos de estudio, ayudan a perfeccionar la práctica del diseño. El Greco, en cambio, contesta con un extenso comentario crítico en este lugar: “y una por una le concede ser el mayor imitador de la naturaleza con la bella manera de su colorido si le hubiera aprovechado lo de Roma también se podría haber dañado, lo cierto es que teniendo lo que ha tenido, más les habría sido de provecho a todos ellos haberle imitado a él que por ventura él haberlos imitado a ellos, no obstante que cualquiera de ellos valió más que el otro en la parte en que más se empleó, pero al anteponerlos entramos en el dibujo y de esta manera no deja de ser una desvergüenza”⁵.

Por supuesto, la crítica contenida en este comentario es una de las críticas frecuentes del griego acerca de la atención unilateral de Vasari por el diseño – una valorización de prácticas artísticas en la cual se descuida el colorido como artificio

3 Muy interesante es la comparación de la extravagancia artística con la categoría del capricho por Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura* (redactado hacia 1675), Madrid 1866, p. 183. Sobre la retórica vasariana como referencia textual: Anette Schaffer, *El Greco. Die Erfindung des Laokoon*, Basel: Schwabe, 2013, p. 38.V

4 Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Florencia, 1568, vol. III, p. 807.

5 Vasari, *Le vite*, op. cit., p. 807; Véase la transcripción en: Xavier Salas/Fernando Marías, *El Greco y el arte de su tiempo. Las anotaciones de El Greco a Vasari*, ed. Real Fundación de Toledo, Madrid 1992, p. 113.

inferior. Pero aparte de eso, El Greco critica aquí también la rigidez y parcialidad de un cierto punto de vista del arte. Esto se manifiesta particularmente en la manera con que reacciona a la narración vasariana de la estadía de Miguel Ángel en Venecia: “no diría Jorge que le ha valido de algo el ver Venecia”⁶. Vasari se abstiene de mencionar hasta qué punto también Miguel Ángel se ha podido beneficiar del arte de Venecia – bajo el punto de vista de El Greco, eso es una intencionada omisión de información para poder mantener y estabilizar un concepto de idealización. Es justamente aquí donde El Greco nos remite a un punto decisivo en el pensamiento de Vasari: a saber, que un artista, una vez haber alcanzado el mayor nivel artístico de Roma, se hace inmune a cualquier influencia externa.

Por lo tanto, no existe en el sistema vasariano relación de reciprocidad alguna entre los distintos territorios que, a través de impulsos opuestos, reforzará la producción artística de cada uno. Vasari favorece el modelo estable de una subordinación rígida según el cual un centro puede enviar y hasta imponer sus impulsos hacia fuera, mientras que allí mismo, tales impulsos ya no pueden ser recibidos desde fuera. Este modelo de perfección conduce forzosamente a inmunidad, rigidez e invariancia. Como Vasari menciona en varias ocasiones, los que fracasan en el arte son los que no se han beneficiado o se han beneficiado demasiado poco de la idealidad de Roma. Así era el caso de Benvenuto Garofalo por haber dejado demasiado temprano la denominada “pratica di Roma”. Si bien, Vasari nos informa sobre el entusiasmo del artista ante los *miracoli* de Roma (en concreto la *grazia* y *vivezza* de la pintura de Rafael y la profundidad del diseño de Miguel Ángel) también concluye que el temprano retorno a la patria le impedía al artista que hubiera podido perfeccionarse en su totalidad: “Se avesse seguitato la pratica di Roma, senz’alcun dubbio arebbe fatto cose degne del bell’ingegno suo. Ma perché fu costretto, non so per qual accidente, tornare alla patria, nel pigliare licenza da Raffaello gli promise, secondo che egli il consigliava, di tornare a Roma, dove l’assicurava Raffaello”. Y de nuevo El Greco critica a Vasari acusándole esta vez de ceguera e ignorancia: “perdónale Dios por que no sabe lo que dice”⁷.

Vasari nos da una construida idealización de Roma como ha dicho muy acertadamente Maureen Pelta: “To arrive at Vasari’s Rome was not merely to reach a geographical destination but to achieve an aesthetic designation, a plane of artistic accomplishment consonant with the *bella maniera* of Vasari’s own generation”⁸. En la versión de Vasari, la ciudad de Roma era el lugar generativo de esta *maniera*

6 Vasari, *Le vite*, op. cit., p. 720; Salas/Marías, *El Greco y el arte*, op. cit., p. 106.

7 Vasari, *Le vite*, op. cit., p. 549; Salas/Marías, *El Greco y el arte*, op. cit., p. 100.

8 Maureen Pelta, “‘If he, with his genius, had lived in Rome’. Vasari and the Transformative Myth of Rome”, en *Reading Vasari*, ed. A. Barriault et al., London: Philip Wilson Publisher, 2005, pp. 155–167, aquí p. 164.

moderna, ampliamente recibida tanto en Italia como en el extranjero. A partir de aquí, se imponía como paradigma artístico global⁹.

La imagen de Roma tal como Vasari la proclama marca una homogeneización – y no meramente de estilo, sino de toda la geografía artística italiana¹⁰. El Greco debió haber lamentado sobre todo la resultante supresión de diferencia cultural, pues, dentro de Italia, el modelo vasariano significaba la inversión radical de un sistema artístico que antiguamente había sido policéntrico: en su historiografía, Florencia deja definitivamente su liderazgo. Si bien el autor admite que las bases artísticas todavía pueden ser estudiadas en esta ciudad, los verdaderos toques de genio – aquellas creaciones artísticas que igualan milagros – los lleva a cabo tan sólo el contacto con Roma¹¹.

Al fin, Vasari hace de la estada de Roma la base razonable para la formación de su juicio de valor sobre los artistas de tercera generación¹². Ya en la vida de Correggio, quien en el fondo había seguido y entendido muy bien la manera moderna, nos enteramos de que la falta de una estada en Roma impedía que dentro de la muy desarrollada creación artística se hayan podido realizar los verdaderos milagros ingeniosos: “che se l’ingegno di Antonio fosse uscito di Lombardia e stato a Roma, avrebbe fatto miracoli e dato delle fatiche a molti che nel suo tempo furono tenuti grandi. Conciò sia che, essendo tali le cose sue senza aver egli visto de le cose antiche o de le buone moderne, necessariamente ne seguita che se le avesse vedute, arebbe infinitamente migliorato l’opere sue, e crescendo di bene in meglio sarebbe venuto al sommo de’ grandi.” El Greco, en cambio, admiraba la independencia artística de Correggio, su distancia de la Antigüedad censurada por Vasari. Según El Greco, Correggio se destaca por haber ignorado la autoridad del arte antiguo y por haber escapado la presión y obligación de imitarlo¹³. Esta forma de perfeccionamiento artístico no se realiza mediante la adquisición de un conocimiento perfecto (sería éste el procedimiento de Vasari), sino de la capacidad para renegar las convenciones y superar lo ya existente con invenciones propias.

9 Castelnuovo/ Ginzburg, “Symbolic Domination”, op. cit., p. 35.

10 Campbell/Milner, “Art, Identity, and Cultural Translation”, op. cit., pp. 1–13.

11 “Florence supplied the basic principles; Rome the advanced lessons.” Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven, London: Yale University Press, 1995, p. 93. Y sobre Roma como centro de formación artística, pp. 92–105.

12 Así Castelnuovo/Ginzburg, “Symbolic Domination”, op. cit., p. 42: “According to Vasari, an artist who was born and raised in the provinces could not participate in the game of innovation and progress if he did not come into contact with the center.”

13 “Téngase por cierto que en aquel tiempo en que esta obra se hizo, se le debió más que a todos los demás, porque ningún otro mostró en aquel tiempo tanta ferocidad sin depender de la Antigüedad como se ve en la mayoría de las cosas de Rafael de Urbino.” El Greco en: Salas/Marías, *El Greco y el arte*, op. cit., p. 81.

Por consiguiente, El Greco también rechaza y ataca la linealidad como condición ontológica para el desarrollo artístico. Según Vasari, la formación de la tercera generación no sólo tiene su lugar generativo en un espacio determinado, sino que, es también claramente localizable en el tiempo. Su madurez depende, según Vasari, del conocimiento de las estatuas antiguas, y las excavaciones de éstas, sólo tenían lugar a partir de aproximadamente 1500¹⁴. El hecho de que también Bellini, por falta de conocimiento, esté asignado por Vasari a la inferior *manera seconda*, hace que El Greco critique de inmediato y ataque al propio Vasari echándole en cara su incompetencia artística: “La pintura de Juan Belino la he visto yo y en comparación con la del autor (Vasari), él es el antiguo, y de verdad vale aquella más que todo cuanto pintó el Vasari”¹⁵.

Se revela aquí de nuevo el pensamiento deterritorializante de El Greco, pero esta vez de otra dimensión: si los comentarios sobre las vidas de Ticiano y Miguel Ángel tratan de la relación que existe (o no existe) entre dos diferentes territorios locales - Venecia y Roma -, esta vez es la cadena temporal de tradición la que está en discusión. Un territorio también se constituye donde una comunidad se refiere a un pasado común del cual deduce sus valores universales. Para la producción artística del siglo XVI, este punto de referencia eran las estatuas antiguas, y entre ellas, fue sobre todo la recepción del Laocoonte que ha tenido un profundo impacto en el entendimiento artístico de aquellos tiempos [fig. 1]. En el caso de El Greco, el estudio de esta obra maestra y de su motivo es muy complejo. En algunas de sus primeras obras religiosas El Greco siguió el grupo estatuario como modelo tal como lo sugerían los tratadistas de la *Contrarreforma*¹⁶. En el cuadro *San Sebastián*, realizado en los años tempranos del artista en España, la obra clásica es imitada con lados invertidos; El Greco podría haber usado un grabado [fig. 2]. Son partes particulares de la estatua central que ha actualizado en esta obra: la torsión del busto, la barriga metida y tensa, el brazo levantado y la postura diagonal de la figura. Es en la musculatura marcada del pecho y en los brazos y hombros, que se han quedado algo amplios, donde se manifiesta el hecho de que el modelo que ha servido para la concepción del santo debe haber sido un modelo plástico. No obstante, hay que subrayar que las adaptaciones de El Greco sólo se extienden a la forma anatómica de la obra maestra, no a ésta de la expresión (como por ejemplo la mímica del rostro desfigurado por el dolor).

14 Véase Vasari-Milanesi, *Le vite*, 1981, vol. IV, p. 10.

15 El Greco en: Salas/Marías, *Le vite*, op. cit., p. 80.

16 Por ejemplo: Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milano 1584, lib. II, cap. XVI, p. 166; Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (Camerino 1564), cit. por: Paola Barocchi, *Trattati d'arte del cinquecento: fra manierismo e controriforma*, Bari 1961, vol. II, pp. 3-115, p. 42.



FIGURA 1
Athandoros, Hagesandros, Polydoros,
Laocoonte vaticano,
(restaurado por Fra Giovanni Angelo da
Montorsoli en 1532), 40-20 a.C.,
208 x 163 x 112 cm, Musei Vaticani, Rom



FIGURA 2
El Greco, *San Sebastián*, 1577-1578, óleo sobre
tela, 191 x 152 cm, Museo Catedralicio, Palencia

En todo el siglo XVI, las obras antiguas eran sumamente estimadas por su calidad artística. Uno creía encontrarse en ellas con el sumo grado de perfección. Y la realización de la misma perfección se esperaba y exigía también de la propia generación moderna. Un ejemplo famoso que hay que mencionar en este contexto es la discusión de directivas en el tratado de Gilio da Fabriano, un diálogo sobre arte publicado en 1564 con el intento de prevenir los errores en la concepción y ejecución del arte. Para el teólogo, la perfección artística se realiza cuando el contenido narrativo de una obra puede fácilmente ser descifrado, de tal manera que ayude a comprender las relaciones complejas dentro de la historia de salvación: “oltra che si vederebbe la verità, si considererebbe la crudeltà dei tiranni, la pazienza de’ martiri, e la forza de la divina grazia”. Es por eso que Gilio requiere del artista que se preocupe de sus medios retóricos y, en concreto, de la conveniencia entre la expresión corporal y el carácter o estado emocional de las figuras representadas. En el caso de los mártires, la verdad de la historia se captará sólo si el cuadro nos informa sobre

cómo y por qué alguien tiene que sufrir. Este aspecto se refiere ante todo a las transformaciones del cuerpo torturado. Es en este párrafo donde el Laocoonte vaticano sirve como ejemplo ilustrativo, debido a que los discutantes consideran cumplidas sus expectativas respecto a la pertinencia de un lenguaje expresivo. Mencionan dos razones: porque forma y contenido coinciden perfectamente en toda la obra y porque uno puede enterarse de cómo la víctima se sentía: “l’angustia, il dolore et il tormento che sentiva in quel’atto”¹⁷.

Son exactamente las sugerencias y reglas de tal modo establecidas sobre la base del arte antiguo que El Greco ignora en su cuadro tardío *Laocoonte* [fig. 3]. La composición carece prácticamente de todas las calidades expresivas elogiadas por los críticos de la Contrarreforma. En el grupo escultórico, Laocoonte se nos presenta en posición vertical y, desde las añadiduras por Montorsoli, con un brazo fuertemente elevado en un estado tenso poco antes del fallecimiento. La invención de El Greco es diametralmente opuesta a esta concepción antigua de un sacerdote heroicamente combativo. El Laocoonte de su cuadro ya está caído sin que las culebras hayan mordido su flanco. La postura yacente con hombros hacia atrás marca su inferioridad en una situación que se le plantea como irremediable.

Pero encima de eso, El Greco ha renunciado a una comunicación aféctica de los acontecimientos, con lo que ha quebrantado las exigencias de los tratadistas italianos. La distorsión de los ojos de su Laocoonte no resulta ser la visualización expresiva de una causa de dolor, como es el caso del Laocoonte antiguo cuyos ojos se han puesto en blanco por el veneno de la serpiente (*in atto di dolersi*)¹⁸. Se debe más bien, al sentido de giro de la serpiente que ataca por detrás. La agonía (*in atto di morire*) que marca el estado experimentado por el hijo de la izquierda ya no caracteriza al hijo muerto pintado por El Greco. Lo que El Greco también ha suprimido, son las relaciones emocionales entre las figuras. El segundo hijo que todavía está luchando no parece tener conocimiento del destino de los demás, mientras que el del grupo estatuario está muy preocupado por el fallecimiento de su padre (*in atto di aver compassione*).

Considerando estas diferencias, cabe concluir dos puntos esenciales: en primer lugar, la representación de El Greco carece de los indicios visuales que serían necesarios para una identificación del clásico *exemplum doloris*. Por consiguiente, se queda también a revisar, de manera crítica, todas las discusiones sobre una posible función del cuadro como imagen programática de tipo religioso¹⁹. Y segundo: el

17 Gilio, *Dialogo*, op. cit., p. 42.

18 En lo siguiente según Lomazzo, *Trattato*, op. cit., p. 166.

19 David Davies, “Unravelling the meaning of El Greco’s Laocoön”, en *Recognitions: essays presented to Edmund Fryde*, ed. Colin Richmond et. al., Aberystwyth 1996, p. 304. John F. Moffitt, “A Christianization of Pagan Antiquity”, en *Paragone*, 1984, pp. 51–52.



FIGURA 3

El Greco, *Laocoonte*, 1610-1614, óleo sobre tela, 137,5 x 172, 5 cm,
National Gallery of Art, Washington

distanciamiento del Laocoonte vaticano sale, como lo demuestra el ejemplo de *San Sebastián*, de la ocupación de El Greco con la obra clásica (y su tradición). Lo que quiere decir que el distanciamiento en su obra tardía *Laocoonte* ha sido intentado, no se debe a la ignorancia del artista.

Fernando Marías ha podido mostrar de manera muy convincente que uno de los principales intereses de El Greco era su esfuerzo por superar las calidades del arte antiguo – una motivación que, según Marías, se manifiesta tanto en sus comentarios escritos como en sus obras²⁰. Sobre la base de sus resultados, quisiera profundizar un aspecto de la postura crítica de El Greco ante la Antigüedad, utilizando como punto de partida uno de sus comentarios a Vitruvio. El comentario sirve para aclarar que el objetivo de su crítica fue la ciega veneración del arte antiguo por sus contemporáneos. Se trata entonces de un ataque a la opinión acrítica de su tiempo. “Si

²⁰ Fernando Marías, *Greco. Biographie d'un peintre extravagant*, Paris : A. Biro, 1997, p. 276; Fernando Marías, “El Greco y los usos de la Antigüedad clásica”, en *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid 1993, pp. 173-182.

las antigüedades faltaban y que si las antigüedades, como es verdad, no han hecho más que servir a Vitruvio, digo que a mi parecer no es otro que haber ennoblecido a la opinión común que entiende que lo pasado por libros y comentarios es más adecuado para ennoblecere a los que la profesan (no obstante, el desglosarlos en torno al hablar de ella con erudición sirve más para aprobar a los ignorantes que no concederían por razones) o como también otros dejaron escrita la economía de la que, por ejemplo, se podría decir, que lo que más se saca de ella es notar alguna cosa, como en aquel tiempo existía un precio y ahora está todo al revés de lo que fuera entonces; si no encontráramos descritas aquellas costumbres, entenderíamos que los antiguos no eran más superiores como sería si Vitruvio no hubiera dejado escrito como milagros aquellos simples templos; ahora, puesto que nuestra humanidad o vida cotidiana por hacer yerra y errando se perfecciona, buen método es el escribir para esta perfección; pero no seamos tan críticos de nuestros tiempos que no sé yo ...”²¹ El Greco argumenta a favor de un acercamiento analítico al pasado que consiste en el estudio crítico de sus objetos. Piensa encontrar en estos productos materiales la única evidencia fiable cuando se trata de juzgar sobre el grado de madurez de la cultura antigua. Desconfía en la credibilidad de los autores antiguos, argumentando que aún los más respetados entre ellos sólo pueden dar una imagen distorsionada de su tiempo. Considera que quien se limita a leer las críticas y tratados de arte, dejando aparte su propia observación sensorial, nunca será capaz de formar un juicio razonable: siempre se comportaría como los “ignorantes que no concederían por razones”.

Esta postura es la que destaca a El Greco como representante del pensamiento moderno. Pero ante todo, le diferencia del pensamiento histórico de Vasari que todavía radica en el antiguo modelo epistemológico. En el proemio del tercer libro, Vasari invoca la autoridad de Plinio como garantía para subrayar la validez de su propio juicio sobre el arte antiguo: “Bene lo trovaron poi dopo loro gli altri, nel veder cavar fuora di terra certa anticaglie, citate da Plinio delle più famose: il Laocoonte, l’Ercole et il Torso grosso di Bel Vedere, così la Venere, la Cleopatra, lo Apollo et infine altre.”²² Ya en la Antigüedad, debió haber existido un grupo de esculturas representando el destino trágico del Laocoonte que Plinio elogia como obra maestra habiendo superado las calidades artísticas de todas las demás: “opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum”²³. Es en referencias testi-

21 Fernando Marías/Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid: Cátedra, 1981. pp. 171–172.

22 Vasari-Milanesi, *Le vite*, op. cit., vol. iv, p. 10.

23 Plinio, *Historia naturalis*, lib. 36. Por una discusión de la fuente de Plinio en su contexto histórico: *Laokoon in Literatur und Kunst*. Schriften des Symposions, Laokoon in Literatur und Kunst vom 30.11.2006, Universität Bonn, ed. Dorothee Gall y Anja Wolkenhauer, Berlin / New York: de Gruyter, 2009; sobre todo el artículo de Otto Zwierlein, pp. 67-71.

moniales de este tipo en las que consistía lo especial de la situación en la Roma renacentista: el juicio sobre la perfección del arte antiguo se había formado basado en tales escritos, y esto mucho antes de que hubiese existido un contacto directo con las obras. Las excavaciones espectaculares luego tan sólo podían confirmar las ya existentes valorizaciones. Era esta panegírica, transmitida por el mismo mundo antiguo, que en siglo XVI avivó el culto por la Antigüedad y que, por mucho tiempo, también impidió el análisis crítico de las obras excavadas²⁴.

El Greco propone aquí un procedimiento opuesto y más moderno para la generación de conocimiento artístico: un procedimiento que va por la experiencia. Esta forma de proceder se basa en la experiencia sensorial concediendo al juicio subjetivo un valor positivo, lo que significa que el individuo obtiene una función constitutiva en el proceso de investigación. Por todo ello, resulta que la adquisición del conocimiento ya no se orienta hacia las autoridades del pasado, sino que, es un proceso que radica únicamente en la facultad del individuo moderno de conocer y discernir la realidad²⁵. En vez recurrido a la tradición, El Greco favorece claramente una pretensión de verdad mediante la apelación a la experiencia directa. Es evidente que este tipo de modelo de saber carece de un centro normativo que imponga sus valores a todo el sistema. Al revés, lo que importa aquí es la verdad de lo nuevo – lo nuevo que en primer lugar siempre requiere ser buscado y experimentado.

Puede ser ilustrativo recordar en este lugar una comparación epistemológica que Deleuze y Guattari hacen de dos modelos de ciencia partiendo del Timaios de Platón²⁶. El uno, lo llaman “lo constante”, el otro, “lo desigual”. El modelo constante es el modelo legalista, lo llaman ciencia real. Se trata de un sistema normativo donde uno procura con el objetivo de encontrar e instalar leyes que sean constantes y universales. Es precisamente por eso, que en este sistema una deterritorialización implica automáticamente también su reterritorialización, o mejor dicho, las categorías se disuelven aquí tan sólo para ser sustituidas inmediatamente por otras categorías igualmente intrínsecas. Este primer modelo, contrasta con la ciencia que Deleuze y Guattari describen como nomádica, es decir ambulante y divagando. El conocimiento que esta segunda forma de saber genera, depende profundamente de juicios sensoriales y sensitivos. Y de ello, se deduce su finalidad inversa: no se concentra en la producción de una sabiduría absoluta (como en el primer caso), sino en

24 Por las dudas sobre la identificación: Michael Koortbojian, “Pliny’s Laocoön?”, en *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge: University Press, 2000, pp. 199-216.

25 Wolfgang Krohn, “Die, neue Wissenschaft’ der Renaissance”, en *Experimentelle Philosophie. Ursprünge autonomer Wissenschaftsentwicklung*, ed. G. Böhme et. al., Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, pp. 13-128.

26 Se sigue aquí el capítulo sobre el Ritornell en Mille Plateaux, en nuestra edición alemana: Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve, 1992, pp. 508-514.

el planteamiento continuo de problemas nuevos. O bien, como constatan Deleuze y Guattari: su único modo es la problemática. Dado que recibe sus impulsos de la intuición y de la experiencia individual, su trayectoria no puede ser más que una línea recta; para captar mejor la forma de este pensamiento, es más adecuado referir a la imagen de un sendero que se bifurca y se pliega eternamente. Pues, la verdad es que este sistema de pensar incluye también todo tipo de desviación y aberración. Son particularmente estas divagaciones de la mente humana que la denominada ciencia real intenta restringir y dominar por el poder del axioma.

El modo de pensar de El Greco se clasificaría en esta segunda categoría de lo ambulante, y no sólo porque el artista critica a Vitruvio y Barbaro. Lo impactante es su alternativa en la cual piensa que la generación moderna hace sus progresos. La humanidad según El Greco no se perfecciona al fijarse en reglas universales que sirven como directivas de su procedimiento, sino al perderse y equivocarse: “ahora, puesto que nuestra humanidad o vida cotidiana por hacer yerra²⁷ y errando se perfecciona”. Quien llega a sus soluciones por el esfuerzo de buscar y errar hace todo lo contrario que quien aplica normas. Esa premisa de El Greco sigue también siendo la fuente en el ámbito de su conocimiento artístico. Lo demuestra claramente su vocabulario individual con que reacciona a la presentación de la enseñanza de las proporciones y la retórica usada por Barbaro y Vitruvio en este apartado. El punto crítico en el cual El Greco difiere es la convicción implícita de los dos teóricos de que la perfección del arte se consigue mediante la adquisición del saber absoluto. La enseñanza de proporciones trata de determinar las relaciones entre las partes particulares. Según Barbaro, es posible controlar y guiar este proceso por una norma numérica: “misura che è regolatrice di tutte le parti dell’opera”²⁸. Su intento es, al igual de Vitruvio, la formulación de reglas para la tarea artística de la disposición. Una vez formulada e instituida, la regla es válida y aplicable para siempre²⁹. Es por eso que, en el sistema restrictivo de Barbaro existe únicamente una sola regla para cada problema particular: “con una sola regola”. En conclusión, el procedimiento artístico, tal como está concebido por Barbaro, consiste en la aplicación repetitiva de un saber accesible y en todo caso preexistente. En cambio para El Greco, conocer las proporciones coherentes es un proceso abierto: “pero si descubriendo estas proporciones de las puertas con mas orden, se descubren las de los lados....”³⁰.

27 Quiziera proponer quedarse en este lugar con el término usado por El Greco: “por azer era et erando se perfecciona”, en el sentido de: “haciendo yerra y errando se perfecciona”. Para el autógrafo de El Greco: Marias/Bustamante, *Las ideas artísticas*, op. cit., p. 243.

28 Vitruvio, *I dieci libri dell’architettura*, ed. Daniele Barbaro, Venecia, 1556. p. 76.

29 “E quelle rispondenze di misure ordinò Hermogene, il qual anco fu il primo nel trovar la ragione del Tempio d’otto colonne...”. Vitruvio, *I dieci libri*, op. cit., p. 76.

30 Marias/Bustamante, *Las ideas artísticas*, op. cit., p. 113.

En donde Barbaro y Vitruvio usan la palabra *regolare*, El Greco invoca la fuerza incontrolable e imprevisible del descubrir: “puesto que mi finalidad es descubrir [discovare] como (...) lo mucho que está hecho en esto de las proporciones....”³¹.

Quien como El Greco aparenta descubrir en vez de saber (saber de memoria), llega a soluciones inesperadas y extraordinarias que no pueden ser asentadas en los sistemas convencionales. Es por eso que su saber siempre resultará aproximativo – y eso, porque en su modo de pensar falta un centro claramente localizable; o quiere decir, en el caso de El Greco, el centro se ha convertido en superfluo.

31 Marías/Bustamante, *Las ideas artísticas*, op. cit., p. 119.

LA CIUDAD IMAGINADA. VISTAS Y VISIONES DE LA REALIDAD URBANA: EL CASO DE PONTEVEDRA

CARLA FERNÁNDEZ MARTÍNEZ
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen:

El mundo urbano ha sido siempre un tema inspirador para numerosas disciplinas artísticas, como el cine, la literatura o la pintura, que han incidido en la capacidad de la ciudad para despertar afectos, sentimientos y sensaciones. De este modo, a lo largo de la Historia, se han ido construyendo ciudades imaginarias, superpuestas y alternativas, hasta llegar a crearse un imaginario simbólico incluso de urbes que ni tan siquiera existen. Con estas consideraciones, esta comunicación tratará de mostrar cómo se interpretó la ciudad a lo largo de la Historia del Arte, centrándose en el interés que tiene la iconografía urbana para estudiar las relaciones que existen entre el Arte y la variabilidad de percepciones, tomando como punto de partida una tesis doctora sobre la ciudad de Pontevedra, en Galicia.

Palabras clave: iconografía urbana, memoria, identidad, Pontevedra

Abstract:

The urban world has always been an inspiring theme for many artistic disciplines such as cinema, literature or painting, that have committed the city's ability to arouse emotions, feelings and sensations. Thus imaginary, superimposed and alternative cities have been built throughout history till creating a symbolic imagery of cities that do not even exist. Bearing in mind those considerations, this paper will try to show how the city was portrayed throughout the whole history of art, focusing on the interest of the urban iconography in studying the relationships between art and variability of perceptions, considering a doctoral thesis about the city of Pontevedra, in Galicia, as starting point.

Keywords: urban iconography, memory, identity, Pontevedra

Introducción

Una descripción de Zaira tal y como es hoy debería contener todo el pasado de Zaira. Pero la ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas¹.

Esta bella metáfora del escritor italiano resulta pertinente para introducir el tema de la investigación que se expondrá seguidamente, porque nos remite a la complejidad de elementos que intervienen en la configuración de una ciudad, entendida como el resultado de la suma de arquitecturas y de las huellas de las sociedades que la habitaron. De este modo, la ciudad, además de caracterizarse por ser un conjunto de edificios, se puede definir también a través de sus funciones y de las marcas y heridas que le hemos hecho los seres humanos. Nos invita a leerla e interpretarla como un cúmulo de elementos físicos y de componentes sociales y culturales capaz de suscitar una gran variedad de sentimientos, como reflejan numerosas novelas, diarios de viajes, películas², cuadros y dibujos. El Arte, así, ha ido construyendo imágenes de ciudades alternativas, superpuestas y diferentes a aquellas por la que paseamos y en las que vivimos, y ha contribuido a identificar algunas urbes con una serie de escenarios convertidos, en ocasiones, en tópicos. Pensemos en el Dublín de Joyce, en la Lisboa de Pessoa, en el Madrid de Galdós, en el Nueva York de Auster, en la Venecia de Mann o la Alejandría de Durrell, etc.³ Y es que algunas de las descripciones que más hincapié hacen en su capacidad para despertar afectos, nos la han legado algunos de los grandes maestros, tal es el caso de las calles de París, glosadas por Balzac, como sigue:

Hay en París ciertas calles tan deshonradas como puede estarlo un hombre culpable de infamia; hay también calles nobles, calles simplemente honestas, calles jóvenes sobre cuya moralidad el público no se ha formado todavía una opinión; calles asesinas, calles más viejas que las viudas viejas, calles dignas de aprecio, calles siempre

1 CALVINO, I., *Las ciudades invisibles*. Madrid, Siruela, 2009, pp. 25 y 26.

2 Sobre la relación entre la ciudad y el cine, véase: BERBER, S., *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006; DALMAU, R., *Ciudades del Cine*, Moia, Raima Edicions, 2007; HUESO MONTÓN, A. L., “El cine y su vinculación al mundo urbano”, en VILLARES, R., *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia*, Santiago de Compostela, Tórculo Edicions, 1998, pp. 375-389; MENEI, B., *Cities and cinema*, Londres, 2008; VILLANUEVA, D., *Imágenes de la ciudad: poesía y cine de Whitman a Lorca*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008.

3 Para profundizar en este aspecto, véase, entre otros: BENAVIDES, J. E., *Ciudades posibles: arte y ficción en la constitución del espacio urbano*, Madrid, 451 Editores, 2010; CLARKE, A. H., *Pereda, paisajista. El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX*, Santander, Instituto de Literatura José M^a Pereda de la Institución Cultural de Cantabria. Diputación Regional de Santander, 1969; POPEANGA CHERALU, E. (Coord.), *Ciudades imaginadas en la literatura y las artes*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2008.

limpias, calles obreras, trabajadores, mercantiles. Las calles de París, en fin, tienen cualidades humanas y nos infunden con su fisonomía ciertas ideas contra las que no tenemos defensa⁴.

Pero esa imagen mental, que nos hemos creado de algunas ciudades, también nos ha sido transmitida mediante el lápiz o el pincel de múltiples artistas. Por ello, es posible hablar del Toledo del Greco, de la Venecia de Canaletto, de los puertos franceses de Vernet, de la Roma de Piranesi, entre otros muchos. Con ellos, ciertos espacios —calles, plazas, canales, cafés, playas, etc.— se han teñido de implicaciones funcionales particulares hasta filtrarse en la memoria colectiva y generar un sinfín de escenas singulares que asociamos a dichas imágenes.

Todo lo comentado sirve para introducir el tema que se desarrollará en las páginas sucesivas. Su punto de partida es una tesis doctoral sobre la iconografía urbana de la ciudad de Pontevedra, en Galicia⁵. A través del análisis de este caso concreto se tratará de mostrar cómo las representaciones plásticas son, junto con las descripciones literarias, una de las fuentes más interesantes para analizar los cambios experimentados en la percepción y la plasmación del mundo urbano. El objetivo es incidir en el interés de los testimonios gráficos para el estudio de las diversas interpretaciones que se han hecho de la ciudad a lo largo de la Historia e, incluso, para apreciar elementos que no se constatan en su urbanismo y que han contribuido a crear ciudades imaginarias o muy diferentes al espacio real.

La iconografía urbana como fuente de estudio del mundo urbano

El tema de la ciudad ideal se ha reproducido de manera constante en la tradición literaria, filosófica y urbanística, y en los últimos años han aumentado considerablemente los trabajos que utilizan las representaciones plásticas como fuente para el estudio del mundo urbano. Desde diversos puntos de vista, numerosos investigadores han intentado analizar la evolución y el significado de dichas imágenes. Ese interés por los retratos de la ciudad ha propiciado el desarrollo de una gran variedad de líneas de investigación dentro de lo que entendemos por iconografía urbana.

De Seta fue uno de los pioneros en aportar una definición del término, partiendo de las reflexiones, entre otros, de Panofsky. Su rigurosidad y claridad nos lleva a aceptarla para exponer a qué nos referimos cuando hablamos de iconografía urbana. Según el autor italiano, se trata del conjunto de imágenes de la ciudad que nos informan sobre su arquitectura, su espacio urbanizado y su gestión, al tiempo que se presentan como una ventana para observar la historia de las ideas y su relación

4 BALZAC, H., *Ferragus*, Barcelona, Minúscula, 2002, p. 19.

5 FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C., *Iconografía de una ciudad atlántica. Memoria e identidad visual de Pontevedra*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2013.

con el arte, la ciencia y la percepción visual⁶. Engloba, por tanto, la cartografía, la planimetría, los dibujos topográficos, los perfiles y las vistas que ofrecen una imagen global de la urbe o de alguna de sus partes.

Ante esta variedad de documentos gráficos, se han propuesto diversas clasificaciones tipológicas aplicables, sobre todo, a los realizados en época moderna. En este sentido, pese a que existen una serie de características que permiten catalogar muchas de las representaciones, en cuantiosos casos, las imágenes combinan diversos puntos de vista y no responden a ninguna de las tipologías⁷. Además, a partir de las últimas décadas del siglo XVIII, la ciudad dejó de presentarse en su globalidad y los artistas se decantaron, cada vez con más frecuencia, por la plasmación de visiones subjetivas, personales y evocadoras de rincones y ambientes urbanos. De otra parte, como ha señalado Kagan⁸, uno de los problemas al determinar las tipologías deriva de las diferencias que existen entre lo que denominamos paisaje urbano o *veduta*⁹. En los años veinte, Fritz distinguió estas dos categorías considerando que en el paisaje urbano predomina la libertad del artista para reflejar la realidad como le place, mientras que la *veduta* consiste en una reproducción lo más exacta posible del natural¹⁰.

Si hiciésemos un breve repaso histórico, constataríamos que la representación de la ciudad se viene haciendo desde épocas remotas. Ya en la cultura mesopotá-

6 Son numerosos los estudios realizados recientemente sobre lo que entendemos por iconografía urbana, limitándonos a los retratos de la ciudad destacan las investigaciones del *Centro Interdipartimentale sull'Iconografia della città Europea*, dependiente de la Universidad de Nápoles, cuyas publicaciones han tenido una gran importancia para el planteamiento metodológico de este trabajo: SETA, C., *Ritratti di città: dal Rinascimento al XVIII secolo*, Turín, Einaudi, 2001; SETA, C., *Città d'Europa: iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*, Nápoles, Electa, 1996; SETA, C., *Tra Oriente e Occidente*, Nápoles, Electa, 2003; SETA, C., STROFFOLINO, D., *L'Europa moderna. Cartografia e vedutismo*, Nápoles, Electa, 2003.

7 Desde el *Centro Interdipartimentale sull'iconografia della città europea* se han planteado cuatro tipos de imágenes urbanas: la vista en perspectiva -*veduta in prospettiva*-, el perfil -*profilo*-, la vista a vuelo de pájaro -*veduta a volo d'uccello*-, y la planta -*pianta*-. Véase: *Centro Interdipartimentale sull'iconografia della città europea*. <http://www.iconografiaurbana.it/index1.html>. (12-07-2014).

Buisseret señala solo los tres últimos casos propuestos en Italia, excluyendo las vistas en perspectiva. BUISSERET, D., *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800: la representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento*, Barcelona, Editorial Paidós, 2004, pp. 49-68. De otra parte, Marias y Pereda distinguen vistas naturales, perfiles o perspectivas, vistas a vuelo de pájaro y plano en alzado o plataformas. Véase: MARÍAS, F y PEREDE, F., *El Atlas del Rey Planeta. La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*, Hondarribia, Nerea, 2002, pp. 99-116.

8 KAGAN, R., *Imágenes urbanas del mundo hispánico*, Madrid, El Viso, 1995, pp. 18 y ss.

9 Sobre el concepto de paisaje urbano ha trabajado en diversas ocasiones Maderuelo: MADERUELO, J., *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada Editores, 2006; MADERUELO, J., *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores, 2006; MADERUELO, J., *Paisaje y arte*, Madrid, Abada Editores, 2007; MADERUELO, J., *Paisaje e historia*, Madrid, Abada Editores, 2008.

10 KAGAN, R., *Imágenes urbanas...* Op. Cit., pp. 18 y ss.

mica comenzó a ser motivo pictórico, aunque de manera esquemática. No obstante, no fue hasta el Renacimiento cuando comenzó a ocupar un papel relevante en el mundo del Arte y de la Arquitectura. A partir del 1550, la variedad de testimonios creció hasta tal punto que en algunos países los retratos y las visiones de la ciudad se convirtieron en un verdadero género pictórico. Paulatinamente, se fue incrementando ese interés por las imágenes que proponían una visión lo más completa posible del paisaje urbano. Italia fue la pionera, y muy pronto se crearon verdaderas ciudades pintadas en sedes del poder religioso, político y nobiliario¹¹, cuyo mayor exponente fue la *Galleria delle Carte Geografiche* del Vaticano¹². Como antecedente a estas imágenes, debemos recordar que el paisaje urbano había sido utilizado a modo de telón de fondo en algunos cuadros de retratos y escenas diversas para contextualizar la acción desarrollada en primer plano. En este sentido, destacaron los maestros flamencos al introducir en sus interiores domésticos vistas urbanas a través de vanos o puertas entreabiertas, como hizo Robert Campin¹³.

España no destacó en la producción de este tipo de imágenes, aunque en la Edad Moderna se realizaron algunos trabajos de interés. Uno de ellos, quizás el más celebrado, es el *Libro de Grandezas y cosas memorables de España* de Pedro de Medina, publicado en 1548¹⁴. La obra fue editada en varias ocasiones y, pese a que no gozó de una divulgación comparable a otras posteriores, fue conocida por algunos viajeros del siglo XIX, como Davilier¹⁵.

Unas décadas después, se realizó *Civitates Orbis Terrarum*, serie que dio a conocer en Europa algunas de las urbes españolas más importantes. Esta obra tuvo una gran difusión y sus imágenes se convirtieron en arquetipos, que promovieron una visión estática de la ciudad, muy reiterada en las centurias sucesivas¹⁶.

11 No debemos olvidar que la representación del espacio urbano se inició en Siena con los lienzos de Lorenzetti del Palazzo Pubblico; sin embargo, las primeras vistas urbanas propiamente dichas las realizó Brunelleschi con dos obras sobre el Baptisterio y el Palacio de la Señoría, que, aunque no se conservan, conocemos gracias a las descripciones de Antonio Manetti.

12 Sobre esta obra véase: GAMBI, L., MILANESI, M., PINELLI, A., *Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, Módena, Panini, 1996.

13 Este recurso fue utilizado por el artista en gran parte de su obra, como en el *Tríptico de la Anunciación*. Al respecto puede resultar de interés: THÜRLEMANN, T., *Robert Campin: a monographic study with critical catalogue*, Munich, Prestel, 2002; TODOROV, T., *Elogio del individuo: ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2006, pp. 109-136.

14 Aunque de algunas ciudades es posible identificar algunos de los edificios más significativos, la mayoría de ellas presentan características similares, de modo que no se puede hablar de retratos urbanos, sino más bien de imágenes metonímicas, propias del medioevo. MEDINA, P. De, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, Sevilla, 1549.

15 Véase: BRANDIS, D, RÍO, I., “La imagen de la ciudad histórica y el turismo”, en ORTEGA CANTERO, M., *Imágenes del paisaje*, Soria, Fundación Duques de Soira, 2004, pp. 199-225.

16 SWIFT, M. y KONSTAM, A., *Ciudades del Renacimiento: Civitates Orbis Terrarum*, Kőnigswinter, H. F. Ullmann, 2007.

Otra empresa contemporánea al *Civitates* fue la realizada por Anton Van den Wyngaerde, a petición de Felipe II; la serie no se pudo concluir ante el fallecimiento del artista, pero tenía como objetivo servir de boceto para la decoración mural de las dependencias palaciegas. Lo interesante de la obra, es que nos permite entender diversos aspectos económicos, urbanísticos, sociales, etc. de las ciudades españolas del Seiscientos¹⁷.

Con el siglo XVIII los viajeros comenzaron incluir estampas en los libros dedicados a sus periplos. Hasta entonces, nuestro país no había merecido el interés de los ilustrados; sin embargo, desde las primeras décadas del siglo XIX, empezó a suscitar su atracción debido a la multitud de contrastes que ofrecía¹⁸. Esta fascinación propició la proliferación de guías y descripciones que sirvieron para incorporar un gran número de testimonios plásticos sobre sus paisajes naturales y urbanos¹⁹. Entre ellas destacaron las *Scenay of Portugal and Spain* (1833) de George Vivian, las de Francisco de Paula van Halen sobre su *España Pintoresca y artística* (1844), con la que dio a conocer un gran número de monumentos y vistas de ciudades, y las de *Espagne á vol d'öissea* (1855) de Alfred Guedson, realizadas con una precisión casi topográfica. El interés de todos estos testimonios radica en que nos acercan a la percepción que se forjaron estos viajeros de nuestro país, sin olvidar que, en ocasiones, estaban contaminadas por los testimonios gráficos que ya conocían y que pudieron condicionar su percepción de la realidad.

En el siglo XIX se impuso el interés por las manifestaciones personales, que revelaban un interés por mostrar la ciudad de manera subjetiva, reflejando, en cierta medida, los conflictos que se estaban produciendo en la urbe contemporánea como consecuencia de los cambios urbanísticos, sociales y económicos²⁰.

Realidad y fantasía. Imágenes utópicas del mundo urbano

Como ha señalado Mínguez Cornelles²¹ el mito de la ciudad ideal ha estado vivo en cada época cultural. Se trata de un concepto que tuvo una gran influencia

17 Sobre esta obra véase: KAGAN, R, *Ciudades del Renacimiento. Las vistas españolas de Antón Van den Wyngaerde*, Madrid, Visor, 1986.

18 Al respecto, puede resultar de interés: ORTAS DURAND, E., “La España de los viajeros (1755-1846). Imágenes reales, literaturizadas, soñadas...”, en ROMERO TOBAR, L., *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*, Madrid, AKAL, 2005, pp. 48-91.

19 Sobre los viajeros que visitaron España, véase, entre otros: GARCÍA-ROMERO PÉREZ, C., *Diccionario Bibliográfico de viajeros por España y Portugal*, Madrid, Ollero y Ramos, 2010.

20 COSTA MÁS, J., *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea, 1999; LÓPEZ RODRÍGUEZ, S., *El Atlas del Gran Jan: la poética de la ciudad, su percepción y representación en el Arte Contemporáneo*, Granada, Universidad de Granada, 2009.

21 MÍNGUEZ, V., “Presentación. Mitos, praxis y sueños de “la morada apacible”, en MÍNGUEZ, V., *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*, Valencia, Universitat Jaume I. Biblioteca Va-

en el pensamiento occidental: desde las fuentes bíblicas, los imperios helenísticos y romanos, hasta el Renacimiento, las utopías de la Ilustración y las propuestas decimonónicas²². Platón describió la mítica Atlántida en *Critias* y el *Timeo*²³. En el siglo XIV Frances Eiximenis imaginó una ciudad ideal de forma cuadrada que debía ser dividida en cuatro partes, abiertas a numerosas plazas. Sin embargo, fue a partir del Renacimiento cuando se generó una mayor preocupación por la ciudad, cuya organización debía reflejar el orden del mundo, la armonía y la proporción. El éxito y la difusión de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio, impulsó un gran interés por incidir en la elección del emplazamiento, en la construcción de la muralla y en la orientación y disposición de las calles, puesto que, como había señalado el arquitecto romano²⁴:

Una vez realizadas las divisiones y direcciones de las calles y situadas correctamente las plazas, deben elegirse las superficies de utilidad colectiva de la ciudad, teniendo en cuenta la situación más favorable para ubicar los santuarios, el foro y demás edificios públicos.

Alberti fue uno de los arquitectos que más insistió en estos aspectos en *De re Aedificatoria*²⁵, pero también Antonio Averlino, conocido como Il Filarete²⁶, planteó una ciudad global y unitaria; Francesco di Giorgio Martini y Pietro Cataneo ofrecieron numerosos planos ideales que debían seguir unos principios geométricos. Asimismo, Tomás Moro, sugirió en *Utopía* la posibilidad de crear una sociedad perfecta que desarrollase su vida en una isla de difícil acceso, aislada del mundo real por el océano²⁷; y Tomaso Campanella propuso la creación de la *Ciudad del Sol*, otro ejemplo que trataba de conectar la organización social con la felicidad de los ciudadanos²⁸. A la par que se iban formulando estos planteamientos teóricos, numerosos artistas comenzaron a crear enigmáticas pinturas de ciudades inventadas y utópicas que tenían como tema central la búsqueda de una proporción ideal, donde el sentido de la armonía se debía percibir inmediatamente. En efecto, en los siglos XV y XVI, tanto las formas arquitectónicas como las imágenes del espacio urbano trataron de responder a exigencias celebrativas y simbólicas, reproduciendo

leciñana. Generalitat Valenciana, 2009, pp. 9-18.

22 Sobre el tema de la ciudad ideal, puede resultar de interés: ROSENAU, H., *La ciudad ideal. Su evolución urbanística en Europa*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

23 Para mayor información, véase: VIDAL-NAQUET, P., *La Atlántida. Pequeña historia de un mito platónico*, Madrid, Akal, 2006.

24 VITRUVIO, M. L., *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Alianza Forma, 1997, p. 88.

25 ALBERTI, L. B., *De re Aedificatoria*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1991.

26 FILARETE, *Tratado de Arquitectura*, Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos, 1990.

27 Al respecto puede resultar de interés: CASTRO ORELLANA, R., “Ciudades ideales, Ciudades sin futuro. El porvenir de la utopía”, en *Revista Internacional de Filosofía*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010, pp. 135-144.

28 *Íbidem*.

espacios metafóricos. Recordemos, por citar un ejemplo, la tabla conocida como *La città ideale*, datada alrededor del 1480 y de autoría anónima, en la que se representa ese ideal albertiano de belleza como ordenada variedad, aunque todavía resulta difícil entender el significado último de la obra y su destino final²⁹.

Durante los siglos XVII y XVIII se siguieron formulando diversas propuestas de urbes inventadas y utópicas, al tiempo que surgieron nuevas formas pictóricas que recreaban ciudades fantásticas e imaginadas, como los magníficos “capricci” de Panini, que representaban formas irreales y fantasías arquitectónicas, combinando la vista topográfica con el imaginario de la escenografía barroca, tal y como podemos apreciar en su *Capriccio topografico de Roma con el Coliseo, el Arco de Constantino y el templo de Castor*. Además, fue también en el Setecientos cuando la “veduta urbana” adquirió su máximo nivel de representación³⁰.

El XIX fue otro momento determinante para la formulación de ciudades utópicas. Las consecuencias de la Revolución Industrial y los consiguientes problemas políticos, sociales e higiénicos derivados de ella favorecieron nuevos planteamientos que trataban de paliar las dificultades ocasionadas por el capitalismo. Las salinas de Chaux de Ledoux, el Falasterio de Charles Fourier o la Icaria de Étienne Cabet, a la que Munford se refería en estos términos³¹:

En Icaria se disfruta, en suma, de una forma de vida metropolitana y altamente sofisticada. Todo ha sido planeado, todo ha sido previamente pensado. No hay lugar para las complicaciones y las disparidades perturbadoras. Incluso el clima ha sido previsto. Nada salvo una organización muy poderosa y persistente podría haber logrado tales cosas.

Ciudades utópicas que fracasaron en su realización práctica por ser poco ejecutables, pero que trataron de superar ciertos problemas de la urbe decimonónica. Concretamente, cabe destacar, por su relevancia posterior, la propuesta de ciudad jardín formulada por E. Howard y el esquema de construcción de ciudad lineal, según el modelo urbano de Arturo Soria³².

29 Para mayor información puede resultar de utilidad: PROFUNO, R., “L’utopia urbana, l’immagine della città ideale e il pensiero architettonico tra Quattrocento e Cinquecento”, en DE VECCHI, P., *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Milán, Silvana Editoriale, 2003, pp. 109-128. Este autor señala que las interpretaciones más recientes de Krautheimer analizan esta imagen como una manifestación de la nueva arquitectura, como una propuesta pictórica capaz de mostrar los resultados a los que aspiraba la arquitectura del primer Renacimiento.

30 El término de “veduta” usado a largo del Seiscientos por los tratadistas y estudiosos se utilizaba para designar pinturas, dibujos y grabados que, partiendo de reglas ópticas y de la perspectiva, retrataban una ciudad o privilegiaban una porción de la misma. Véase: DONATI, M. T., TIBILETTI, T., “Alle Orsini della “veduta”: la scena urbana romana e fiorentina tra il Cinquecento e il Seicento”, en DE VECCHI, P., *La rappresentazione della città... Op. Cit.*, p. 189.

31 MUNFORD, L., *Historias de las utopía*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2013, p. 146.

32 Ambos esquemas constituyeron interesantes aportaciones al urbanismo contemporáneo. Al

En el siglo XX siguieron planeándose diversas ciudades utópicas, como la Brasilia de Lucio Costa y de Oscar Niemeyer³³ o las unidades de habitación de Marsella, formuladas por Le Corbusier.

Esta idea de ciudad perfecta e inventada se reflejó también en el mundo de las artes plásticas y fueron numerosos los artistas que abordaron construcciones inexistentes en la realidad y, a veces, imposibles. Desde los frescos pompeyanos del siglo I hasta las manifestaciones de artistas contemporáneos que trataron de evocar imágenes de ciudades ficticias o plantearon estampas alternativas a urbes reales. Tal es el caso de los caprichos de Hans Vredeman de Vries y sus representaciones imaginarias de la ciudad de Praga, de los ya mencionados caprichos de Panini, de las arquitecturas de las *carceri* de Piranesi, de las ciudades desdibujadas por la luz de los impresionistas, de los espacios geométricos de Paul Klee, de la narrativa lírica de la aldea rusa de Marc Chagall, de las arquitecturas imaginadas de Marst Ernst y Paul Delvaux y de las nostálgicas urbes de Giorgio De Chirico, entre otros muchos. De una manera u otra, a lo largo de la Historia del Arte se han ido construyendo ciudades fantásticas e irreales que permanecen en el imaginario colectivo como utopías y sueños de un mundo urbano que, en realidad, nunca existió.

Vistas y visiones de Pontevedra

Teniendo en cuenta las consideraciones de las páginas precedentes, esta investigación tuvo como objetivo analizar la producción plástica que generó la ciudad de Pontevedra. Su devenir histórico, social, económico y cultural fue analizado por numerosos investigadores³⁴, aunque ninguno se detuvo en el análisis de cómo se fue configurando su imagen gráfica. Por ello, en este trabajo nos planteamos ofrecer a través de la historia de sus representaciones un estudio de la ciudad no solo atendiendo a sus aspectos físicos, sino, sobre todo, teniendo en cuenta la cultura y la mentalidad de las sociedades que fueron construyendo su paisaje urbano. El obje-

respecto puede resultar de interés: MAURE RUBIO, M. A., *La ciudad lineal de Arturo Soria*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1991.

33 FRAGNER, D., “Brasilia. La utopía desfigurada”, en *Urbano*, 7, (2004), Universidad del Bío Bío. Chile, pp. 50-60; NIEMEYER, O., *Oscar Niemeyer: textes et dessins pour Brasilia*, París, Editions Forces- Vives, 1965.

34 Entre las publicaciones más rigurosas y recientes sobre la historia de Pontevedra, cabe destacar los siguientes títulos: ARMAS CASTRO, J., *Pontevedra en los siglos XII a XV: configuración y desarrollo de una villa marinera en la Galicia medieval*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1992; FORTES BOUZÁN, J., *Pontevedra en el espejo del tiempo*, Pontevedra, Caixa de Pontevedra, 1995; FORTES BOUZÁN, J., *A memoria de Pontevedra*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2001; FORTES BOUZÁN, J., *Pontevedra, burgo, villa, capital*, A Coruña, Guiverny, 2011; JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS de A., SOTELO RESURRECCIÓN, E., *Pontevedra villa amurallada*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 1995.

tivo prioritario era reconer lugares –ampliamente recreados– con los que siempre se identificó la ciudad, otros que fueron sepultados –pese a su carácter emblemático– y algunos que, aunque experimentaron profundos cambios, todavía conservan buena parte de sus atributos originales.

Pontevedra atravesó momentos de gran importancia, pero también vivió episodios de pobreza y olvido tras la pérdida de su vitalidad marítima y pesquera. Su crecimiento se inició en la Baja Edad Media y alcanzó su máximo esplendor en el siglo XV y en gran parte del XVI. Se presentaba como un burgo amurallado, donde, además de la cerca, sobresalían diversas casas torreadas que le conferían un aspecto fortificado. En su fuero no se reflejaba ninguna finalidad defensiva, pero es posible que su fundación haya tenido motivaciones similares a las de las ciudades bastida del País Vasco o a las fronterizas del Miño, debido a las características geográficas, históricas y urbanas que comparte con estos núcleos³⁵.

Hasta bien avanzada la Edad Moderna fue una de las poblaciones más destacadas de Galicia, gracias a sus cuantiosas capturas de pesca; buena parte de su población se dedicaba a tareas marítimas y residía en A Moureira, el principal barrio extramuros. Sin embargo, como ocurrió en otras muchas poblaciones, ante el cegamiento de su ría, sus habitantes se vieron obligados a desarrollar nuevas funciones que, en buena medida, ocasionaron la pérdida de esa identidad pesquera, que había estado íntimamente vinculada a sus orígenes y gestación.

Este florecimiento de la ciudad en la Baja Edad Media permitió que se enriqueciera notablemente su patrimonio construido, pero las dificultades económicas y las crisis de la Edad Moderna impidieron que se realizasen intervenciones destacadas en los siglos XVII y XVIII, con excepción de ciertos ejemplos de arquitectura civil y religiosa patrocinados por la nobleza y la iglesia. Por ello, aunque el urbanismo no experimentó cambios sustanciales hasta el siglo XIX, la apariencia de la ciudad, o mejor dicho, la percepción de ella, sí se vio profundamente alterada. Este aspecto se reflejó en diferentes descripciones textuales y en las vistas urbanas realizadas por el italiano Pier Maria Baldi [fig. 1], en 1669, y por el pintor Ramón Mariano Sánchez, a finales del siglo XVIII. En ellas podemos comprobar que, pese a que se intuye la existencia de un rico patrimonio arquitectónico, la villa había experimentado un deterioro considerable³⁶.

35 Para mayor información, véase: FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C., “La memoria recuperada. Una aportación al estudio de la arquitectura desaparecida de Pontevedra”, en *Liño. Revista de Historia del Arte*, 20, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2014, pp. 75-84.

36 Sobre la imagen de la ciudad portuaria del Norte de España, véase: FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C., “Memoria e identidad visual. Paisajes portuarios del Norte y Noroeste de España”, en *Historia del Arte en Asturias. Nuevas perspectivas de jóvenes investigadores*, Oviedo, Trabe, 2012, pp. 191-212; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C., “Paisaje e iconografía urbana. Una aportación al estudio de las ciudades del Arco Atlántico”, en *Paisaje cultural e identidad territorial*, Florencia, Aracne, 2012, pp. 423-433.



FIGURA 1
Pontevedra. Pier Maria Baldi, 1669. (Biblioteca Laurenziana de Florencia)

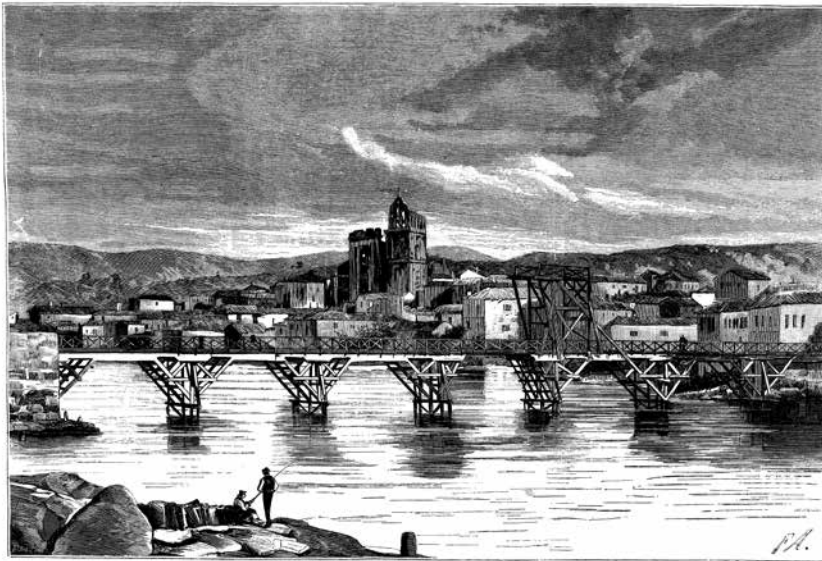
Precisamente, quizás sean las vistas urbanas la tipología en la que es posible apreciar de manera más evidente esa idea de permanencia y estancamiento de la ciudad, pues en ellas se constata el carácter dinámico, pero también persistente, de todo paisaje urbano. Muestran cómo fueron evolucionado e interpretándose los escenarios urbanos, legándonos una imagen que, en no pocas ocasiones, solo podemos conocer a través de las fuentes gráficas y literarias. Por citar un ejemplo, referido a la ciudad que nos acoge y que tiene como protagonista al Greco, Cámara Muñoz señala cómo la visión legada por el artista, fue también reconocida en textos de la época, puesto que según Tirso de Molina, al atardecer³⁷:

Había coronado sus altas torres, elevados capiteles, antiguos muros, ventas y clara-boyas [...] y los esmaltados valles, enriscados montes que la miraban ufanos [...] juzgaban sus inquietas luces por apretadores, plumas y medallas de diamantes con que adornando su cabeza a imitación de sus hermosas damas, mostraba su tocado que hasta las cosas inanimadas hermosea el adornarse al uso.

Por otro lado, este tipo de representaciones no solo fueron un motivo pictórico, sino que, a lo largo del siglo XIX, se realizaron numerosos grabados para incluirse en las revistas ilustradas e informar sobre las características y *bellezas* de las urbes españolas³⁸. Estas estampas fueron el principal medio para transmitir y difundir informaciones visuales y tuvieron una importancia crucial en la definición del gusto y la divulgación de ideas. Eran un ornamento, un modo de prestar atención y recordar las particularidades de un lugar, pero, ante todo, contribuyeron a determinar la percepción de la realidad urbana. En el caso de Pontevedra, debemos señalar que

37 Cit. en: CÁMARA MUÑOZ, A., “La pintura del Greco y la construcción de la vista de Toledo en el Renacimiento”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 7, Madrid, Universidad Nacional a Distancia, 1994, pp-37-55.

38 Para mayor información véase: RIEGO, B., *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Servicio de publicaciones del Universidad de Cantabria, 2001.



VISTA DE PONTEVEDRA DESDE EL ARRABAL DE LA MOUREIRA.

LA ILUSTRACION GALLEGA Y ASTURIANA

FIGURA 2

“Vista de Pontevedra desde el Arrabal de A Moureira”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 6, (26 de febrero de 1879), p. 67



FIGURA 3

Pontevedra desde A Caeira. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra)

se incluyó en numerosas cabeceras que permitieron que sus lectores se formasen una idea de ella, al tiempo que los propios habitantes obtuvieron una visión de su ciudad que se sumó a la suya propia. *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Gallega y Asturiana* [fig. 2] y *la Ilustración Cantábrica* fueron algunos de los títulos que dieron a conocer las novedades y el patrimonio histórico de Pontevedra, ofreciendo la posibilidad de realizar un viaje mental y cómodo a una de las urbes más modernas de Galicia.

El perfil de la ciudad también fue retratado por numerosos artistas locales que optaron por la inmortalizar su imagen desde una ladera próxima -A Caeira- incidiendo en el protagonismo de la iglesia de Santa María y las modestas viviendas del barrio de A Moureira [fig. 3]. Esta visión, con variaciones, se reiteró hasta principios del siglo XX, de modo que la ciudad se asoció durante siglos con dos de sus hitos más significativos: el templo de los mareantes y el antiguo arrabal marinerero.

De todas formas, a lo largo del siglo XIX, el interés de los creadores se dirigió hacia esa Pontevedra desaparecida e imaginada. En algunos casos, los testimonios fueron realizados por dibujantes y pintores que, de una manera u otra, pudieron conocer dichas arquitecturas, pero, destacan cuantitativamente los elaborados después de las demoliciones decimonónicas. Así, son estos últimos los que reflejan ese interés por reconstruir una imagen de la ciudad que pudo existir, pero de la que no se conserva ningún elemento material. Nos facilitan el análisis de cómo se interpretaron espacios urbanos muy diferentes a los actuales, acercándonos a los últimos años en los que Pontevedra dejó de tener una fisonomía ligada a sus orígenes y gestación. Además, confirman el interés por el conocimiento de la arquitectura y, sobre todo, por la plasmación de los que fueron algunos de los hitos más destacados de la antigua villa amurallada.

Junto a estas recreaciones de la villa desaparecida y de espacios tan significativos, como la antigua muralla, la fortaleza arzobispal [fig. 4], el hospital de Corpus Christi, la antigua iglesia de San Bartolomé o los numerosos palacios barrocos, es el arrabal marinerero de A Moureira, el otro protagonista de la ciudad perdida. A través de numerosas estampas y dibujos, se ha podido ofrecer una serie de datos que facilitan el estudio de su estructura y de las características de unas viviendas y construcciones específicamente diseñadas para las tareas relacionadas con la pesca y el mar [fig. 5].

Con todo, para realizar un completo estudio de su iconografía urbana y contrastar esa visión de ciudad imaginada con la real, se ha revisado la rica documentación plástica que generaron algunos ejemplos de arquitectura sacra, como las ruinas de Santo Domingo [fig. 6], la iglesia de Santa María, la capilla de la Peregrina y los espacios de uso colectivo, por ser elementos urbanos con los que se identificaron numerosos artistas foráneos y locales.



FIGURA 4

El Palacio y Torres de los Churruchaos según la idea que de ello conserva Mariano Cousiño.
Mariano Cousiño, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



FIGURA 5

A Moureira. Enrique Campo Sobrino, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



FIGURA 6
Ruinas de Santo Domingo. Arturo Souto Cuero, 1902. (Museo de Pontevedra)

En la selección de imágenes se ha tratado de ofrecer una visión lo más amplia posible de la producción plástica sobre Pontevedra, incluyendo representaciones de la ciudad en su conjunto, de sus elementos individualizado e incluso de su territorio urbano, analizándolos dentro de su contexto histórico. La calidad de las obras es diversa, pero en su análisis se ha tratado de eliminar cualquier tipo de prejuicio para valorarlas, ante todo, como fuentes documentales, que enriquecen el conocimiento del urbanismo y de su percepción. En este sentido, aunque el repertorio iconográfico de Pontevedra es más limitado que el de otros ejemplos, nos encontramos con multitud de tipos de representaciones: desde vistas urbanas, retratos pictóricos que tuvieron finalidades que iban más allá de la propia imagen –como el coleccionismo y el conocimiento geográfico y estratégico–, hasta aquellas representaciones de edificios urbanos significativos. Del mismo modo, en cuanto a la forma de representación encontramos con variedad de ejemplos: algunos fueron creados sin seguir criterios matemáticos, otros pueden ser calificados como fantásticos y combinan diversos puntos de vista, aunque son también numerosos los que utilizaron recursos geométricos para su elaboración.

Nota final

Como ya se señaló, en los últimos años se han incrementado las investigaciones que utilizan la iconografía urbana como fuente de conocimiento de la arquitectura de la ciudad. Normalmente, los estudios se han dirigido hacia el análisis de las grandes urbes o de aquellas de las que se conservan representaciones realizadas por artistas más reconocidos. Sin embargo, el interés que la ciudad despertó a lo largo de la historia hace posible el estudio de núcleos menores y enclaves más reducidos, como Pontevedra, cuya imagen y percepción fue profundamente alterada desde el siglo XIX. Los innumerables dibujos, grabados y pinturas han permitido recuperar parte de esa memoria borrada de su urbanismo y reconocer aspectos que, en muchos casos, no forman parte ni tan siquiera del recuerdo de buena parte de la ciudadanía. Así, todos los documentos gráficos a los que hemos aludido se presentan como el signo visible de la identidad colectiva de las sociedades que fueron habitando la ciudad y nos permiten observar cómo fueron cambiando los usos, las funciones y el valor de ciertos espacios, puesto que retomando las palabras de Calvino³⁹:

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican los libros de historia de la economía, pero estos trueques no son solo de mercancías, sino también de palabras, deseos y recuerdos.

39 CALVINO, I, *Las ciudades invisibles...* Op. Cit., p. 15.

NUEVAS APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA TRAÍDA DE AGUAS DE FITORIA (OVIEDO). LOS PROYECTOS DE GONZALO DE LA BÁRCENA, “FONTANERO DEL REINO”, Y DOMINGO DE MORTERA PARA LAS FUENTES OVETENSES.

CRISTINA HEREDIA ALONSO
Universidad de Oviedo

Resumen:

En este artículo aportamos más datos inéditos con respecto a una de las obras más reconocidas en materia hidráulica, durante el reinado de Felipe II: el Acueducto de los Pilares. En él, nos centramos en el diseño planteado para los edificios de las fuentes ovetenses por Gonzalo de la Bárcena, de 1582, y Domingo de Mortera, de 1598, ofreciendo una nueva perspectiva de la traza de estos edificios, según la nueva corriente clasicista imperante en la Meseta Norte peninsular.

Abstract:

In this paper we contribute unprecedented information regarding one of the most popular hydraulic works during the reign of Felipe II: the aqueduct called “de los Pilares”. Focused on the fountains designed by Gonzalo de la Bárcena for the city of Oviedo, in 1582, and by Domingo de Mortera, in 1598, it offers a new dimension of the design of this typology of buildings, according to the new classicist trend leading the northern half of the peninsular plateau.

Palabras Clave:

Gonzalo de la Bárcena, Domingo de Mortera, Acueducto de los Pilares, Oviedo, arquitectura clasicista

Keywords:

Gonzalo de la Bárcena, Domingo de Mortera, aqueduct “de los Pilares”, Oviedo, classicist architecture

Preámbulo

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, la ciudad de Oviedo acometió una de las intervenciones más relevantes en materia urbana de todo el territorio peninsular: la ejecución de una nueva traída de aguas que solventó la apremiante necesidad que acusaba la población. La antigua conducción de La Granda del Anillo, de época altomedieval, aprovisionaba escasamente a la urbe por lo que el Regimiento hubo de buscar un nuevo manantial que satisficiera dicha precariedad. El agua no solo era necesaria para el consumo de los vecinos sino también para sofocar los temibles incendios, tan frecuentes en este periodo. Finalmente, la traída de aguas de Fitoria¹ se consumó con la ejecución del Acueducto de los Pilares [fig. 1], “obra a medio camino entre la arquitectura y la ingeniería hidráulica”², que permitió conducir el agua hasta las fuentes y caños ubicados estratégicamente en la ciudad.

En cuanto a los artífices de tal empresa fueron los arquitectos de mayor prestigio los que actuaron como maestros fontaneros, procedentes en su mayoría de la merindad de Trasmiera (Cantabria). Desde la primera mitad de la centuria, la presencia de estos cántabros en Asturias copó el grueso de la actividad profesional, de tal forma que se convirtieron en los verdaderos responsables de la modernización de la ciudad, desde el punto de vista no sólo arquitectónico sino también urbano³. Los

1 ABRIL SAN JUAN, G., *Historia del agua de Oviedo*, mecanografiado (en depósito, Archivo Municipal de Oviedo. C-XIX, 3.2), conferencia leída en la quincena dedicada al agua, que se celebró en Oviedo, en junio de 1987; ÍBIDEM, *Historia del abastecimiento de agua a Oviedo*, Oviedo, Corondel, 2005; PASTOR CRIADO, M^a. I., *Arquitectura Purista en Asturias*, Oviedo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Principado de Asturias, 1987; ÍBIDEM, “El Acueducto de los Pilares de Oviedo”, *Liño*, nº 7, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, pp. 39-54; ÍBIDEM, “Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI”, en *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Prensa Asturiana, 1996, pp. 181-196; FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, J. M., *La Fuente de Fitoria. El problema del abastecimiento de agua a la ciudad de Oviedo (1568-1613)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1996; KAWAMURA, Y., *Arquitectura y poderes civiles. Oviedo 1600-1680*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA), 2006; ÍBIDEM, “Traída de agua para el monasterio de Santa María de la Vega de Oviedo, proyecto del arquitecto Melchor de Velasco”, *Liño*, nº 12, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2006, pp. 89-97.

2 PASTOR CRIADO, M^a. I., “El Acueducto...”, op. cit., pp. 39-54.

3 RAMALLO ASENSIO, G., *La arquitectura civil asturiana (Época Moderna)*, Salinas, Ayalga, 1978; ÍBIDEM, “El Renacimiento” en VV. AA., *Enciclopedia temática de Asturias. Arte (I)*, tomo 4, Gijón, Silverio Cañada, 1981, pp. 13-48; ÍBIDEM, “Los monasterios benedictinos como promotores de la evolución artística en Asturias” en VV. AA., *Semana de Historia del Monasterio Cántabro-asturleonés*, Oviedo, Monasterio de San Pelayo, 1982, pp. 421-453; CASO, F. DE., *La construcción de la catedral de Oviedo (1293-1587)*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 1981; PASTOR CRIADO, M^a. I., *Arquitectura purista...* op. cit; ALONSO RUIZ, B., *El arte de la cantería: los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*, Santander, Universidad de Cantabria, 1992; GARCÍA CUETOS, M^a. P., *Arquitectura en Asturias 1500-1580. La dinastía de los Cerecedo*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA), 1996; FAYA, M. A., “Los Valdés Salas y la fundación de la Universi-



FIGURA 1

Fotografía del Acueducto de los Pilares, antes de su demolición (recogida por Fernández Llana, C., *Los Pilares de Oviedo*, Oviedo, Septem Ediciones, 2007).

fontaneros se acompañaron de los mejores profesionales en dicho ámbito -es el caso de los maestros de caños- lo que garantizó, en gran medida, el buen funcionamiento de la red hidráulica.

Tras el fracaso inicial de la intervención del maestro arquitecto Juan de Cerecedo el Joven -entre 1571-1580-, el Consistorio resolvió retomar el contacto con el maestro trasmerano Gonzalo de la Bárcena. El trasmerano ya había aportado sus propias trazas y memorial de condiciones al inicio del proyecto, aunque finalmente fueron desechados en favor de los aportados por Cerecedo. En junio de 1582, tras una evaluación del estado de la fábrica, Bárcena presentó unas nuevas condiciones y la obra fue rematada en él a finales de ese mismo año, junto a su aparejador Pedro de la Bárcena Hoyo que se ocupó de la ejecución material. No parece que este memorial presentase modificaciones sustanciales con respecto al proyecto original, algo que confirma su autor: “a doze años dixe lo mesmo que ahora y se gastan muchos reales y hasta aora son de poco fruto”⁴, sin embargo sí ofrece datos muy

dad de Oviedo” en FAYA, M. A., (coord.), *La nobleza en la Asturias del Antiguo Régimen*, Oviedo, KRK Ediciones, 2004, pp. 147-197; KAWAMURA, Y., *Arquitectura y poderes civiles...* op. cit.

⁴ Archivo Real Chancillería de Valladolid (A.R.CH.V.), Pleitos Civiles. Lapuerta (Olv), Caja

interesantes acerca del diseño de los edificios para las fuentes que iban a disponerse en la ciudad, cuestión primordial que trataremos en este artículo.

A partir del último tercio del siglo XVI, los diseños realizados para las fuentes no solo respondían a una condición meramente funcional, también era preciso que estos nuevos edificios representasen una imagen dignificada de sus promotores a través de los elementos ornamentales que en ellos figuraban -heráldica, figuras simbólicas o repertorio decorativo-. En este sentido, la nueva corriente clasicista que comenzó a difundirse por la Meseta Norte y la Cornisa Cantábrica, de mano de los maestros canteros trasmeranos que habían intervenido en el monasterio del Escorial⁵, y que en Asturias llegó de mano de Juan de Ribero Rada⁶, influyó sobremanera en las nuevas propuestas para estos edificios civiles.

Gonzalo de la Bárcena, “fontanero del Reino”

El maestro arquitecto Gonzalo de la Bárcena (Güemes, h. 1535 - Valladolid, 1597)⁷ fue uno de los mejores profesionales en materia de fontanería de la segunda mitad del siglo XVI. Su participación en la traída de aguas de las principales ciudades del ámbito aragonés -Tauste y Huesca (sin fecha precisa)-, castellano -Tábara (Zamora, sin fecha precisa), León (1570), Valladolid (1582), Medina de Rioseco (1588), Simancas (1590)-, gallego -La Coruña (1568) y Santiago de Compostela (1576)- y asturiano -Oviedo (1570), Avilés (1583) y Gijón (hacia 1592)- lo perfila como uno de los maestros de fuentes más reconocido de su época. Los estrechos lazos que entabló con los ingenieros y arquitectos del momento, como Benito de Morales, Juan de Herrera, Diego de Praves o Francisco de Mora, le abrieron las puertas a su participación en diversas obras de fontanería de promoción aúlica -tales como la traída de aguas de Argales o Simancas-, lo que le sirvió no solo para contar con el respaldo de la Corte filipina sino también para llegar a ostentar el título de “fontanero del Reino”⁸.

617,5, *Prozeso que hazesado y sellado por Provisión Real de Su Magestad de apelación para la Real Chanzillería de Balladolid de Pedimentº de Dº de Carreño, vº regidor desta ciudad, entregose al dicho Dº de Carreño en Oviedo a dos de junyo de myll e quinientos e ochenta e tres; Horden y parezer con que se a de hazer la fuente de Fitoria*, f. 6v. (Valladolid, 24-VI-1582).

5 ALONSO RUIZ, B., *El arte de la cantería...* op. cit., pp. 135-144; LOSADA VAREA, C. *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda (1590-1638)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007, pp. 17-22.

6 PASTOR CRIADO, Mª. I., *Arquitectura Purista...* op. cit., pp. 38 y ss.

7 La figura de este maestro fontanero ha sido el objeto principal de estudio de la tesis doctoral de la autora.

8 Archivo General de Simancas (A.G.S.), PTR, Leg. 37, Doc. 26, *Nota de los papeles tocantes de la Fuente del Rey, en la Villa de Simancas (1588-1599); Pliego con las fuentes que su Magd. manda traer a la fortaleza de Simancas, año de mil y quis y noventa y dos*, f. 886r. (Simancas, 31-X-1592).

De los documentos se deduce que sabía firmar; generalmente, acompañaba las condiciones de sus obras con trazas bien detalladas, diseñadas con la ayuda de regla y compás, que denotan conocimientos de perspectiva y simetría. Sus capacidades como maestro tracista pueden apreciarse en los dibujos que se conservan del Acueducto de los Pilares.

En el memorial de condiciones para la obra, Gonzalo de la Bárcena expuso detalladamente una cuestión de vital importancia para los regidores: su propuesta del nuevo diseño para los edificios de las tres fuentes que iban a disponer en el centro de la urbe -la de la plaza de la Catedral, la de la plaza Pública y la de la Corrada del Obispo-. Según se desprende de la documentación, Bárcena hubo de asumir una serie de premisas impuestas por los munícipes, en lo relativo al modelo utilizado para dichos edificios.

A priori, parece que el trasmerano se limitó a seguir las indicaciones aportadas por el Regimiento para las trazas de las fuentes. El órgano municipal fue quien determinó su emplazamiento y cómo debían ser estos edificios: una emplazada “en la plazuela de la Yglesia Mayor desta ciudad que está al medio della” y otra “por la mysama horden en la plazuela de la Corrada, delante de la casa del Sr. Obispo”. El modelo escogido fue el prototipo exento, “con su alberque y coluna y taza y su cruz de los ángeles”⁹.

No creemos que la traza de la fuente partiese únicamente de las directrices marcadas por los regidores, pues sospechamos que el asesoramiento de Bárcena tuvo que ser fundamental. Teoría que se afianza en el hecho de que esta tipología de fuente exenta había sido implantada anteriormente en el norte de Portugal y Galicia, a través de los maestros fontaneros lusos, con quienes Bárcena había contactado durante su paso por tierras gallegas y que, por tanto, conocía muy bien. Además, años después, el maestro trasmerano realizó una traza similar para la fuente de San Nicolás de Avilés¹⁰, lo que confirma la tesis de que fue él quien habría recomendado al Consistorio la implantación de este modelo, aplicando algunos detalles inspirados por los ediles, como la mencionada Cruz de los Ángeles, escudo de la ciudad.

9 A.R.CH.V., *Pleitos Civiles. Lapuerta (Olv)*, Caja 617,5, *Prozeso que hazesado y sellado por Provisión Real de Su Magestad de apelación para la Real Chanzilleria de Balladolid de Pedimentº de Dº de Carreño, vº regidor desta ciudad, entregose al dicho Dº de Carreño en Oviedo a dos de junyo de myll e quinientos e ochenta e tres; Las condiciones questa ciudad de Ovydo. Justz. e Rregimiento della pone con las quales se a de rematar la fuente de Fityoria y más fuentes que se an de traer a esta Ciudad*, f. 7r. (Valladolid, 3-VII-1582).

10 HEREDIA ALONSO, C., *Los alfareros de Miranda de Avilés y la traída de aguas a la ciudad moderna asturiana*, estudio dirigido por la Dra. Yayoi Kawamura y presentado como trabajo de investigación correspondiente a los cursos de Doctorado (2005-2007) en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 2007.

Como norma general, la tipología exenta se había destinado a los edificios monasteriales. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, la dinastía de los Lopes, maestros fontaneros lusos, encabezada por João Lopes el Viejo, introdujo este prototipo para las fuentes de promoción civil, inicialmente por el norte de Portugal para extenderlo por toda la geografía gallega¹¹, donde Bárcena lo habría asumido por su contacto con Mateo Lopes y el resto de los maestros portugueses.

El modelo determinado por Lopes el Viejo se basó en la creación de un *chafariz* o fuente que no se había visto hasta la fecha en toda la Península: una fuente alta que se afina según asciende en altura, con doble taza y pilón. El prototipo portugués se caracterizó por hacerse eco de los diseños importados desde Italia y las influencias del renacimiento del norte -derivadas de las relaciones existentes entre Portugal y Flandes-. Matos Reis indica el influjo ejercido en el modelo mencionado por el tratado de Diego de Sagredo -*Medida del romano*-, al observar ciertas consonancias entre las columnas que configuran las fuentes de João con las “colunas que le dizen monstruosas”¹². Esto se tradujo en unas formas arquitectónicas de fuerte impronta y de gusto ciertamente ornamentado y novedoso¹³, que contrastaron con el prototipo parietal que venía utilizándose en las mismas fechas en el resto de la Península, mucho más purista, donde los únicos elementos decorativos se basaban en el uso de los escudos reales labrados y las figuras animales de los caños. En este sentido, Gonzalo de la Bárcena fue más partidario de la utilización de este segundo modelo que llegó a implantar en algunas de las villas y ciudades en las que intervino como maestro fontanero, es el caso de Avilés o Gijón.

Parece que el asunto del nuevo diseño para las fuentes ovetenses se mantuvo relegado a un segundo plano durante una larga temporada. Hacia 1597, año en que Bárcena falleció, el Consistorio veía con preocupación la continuación de las obras de la traída de aguas, que asfixiaban la economía municipal y que no tenían viso de que se concluyesen a corto plazo. Desde entonces, Pedro de la Bárcena Hoyo, aparejador de Gonzalo, fue el encargado de proseguir con los trabajos, tal y como

11 De entre todos los ejemplos proyectados por João Lopes o Velho en Portugal, destacamos las fuentes de Santo Domingo de Oporto, Caminha o Viana do Castelo. En el interin de estas tres actuaciones, el portugués exportó este prototipo al ámbito gallego. En 1549, en Pontevedra, Lopes implantó este mismo modelo en la fuente de la Ferrería de la ciudad. FILGUEIRA VALVERDE, X., “A fonte da Ferrería de Pontevedra” en *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, IV, Santiago de Compostela, 1933, pp. 127-145.

12 MATOS REIS, A., *Lópes. Uma família de artistas em Portugal e na Galiza*, Viana do Castelo, 1989, p. 6.

13 GOY DIZ, A., “A influencia dos modelos do Joao Lopes o Velho en terras galegas nos albores del Barroco” en *Cadernos vianenses*, tomo 19, Cámara municipal, Viana do Castelo, 1995, pp. 137-151.

se estipuló en un poder a favor del maestro¹⁴. Las tensiones surgidas durante esta última fase, ante la desconfianza del Ayuntamiento por la intervención del maestro sucesor, motivaron la búsqueda de nuevos asesores que peritasen el estado de las obras. Esta ocasión no fue desaprovechada por otros maestros que trabajaban en el ámbito ovetense, que se sirvieron de este clima de inquietud para presentar sus propios proyectos con las posibles mejoras, tanto de la obra del acueducto como de los diseños de las fuentes.

Los arquitectos trasmeranos Domingo de Mortera y Domingo de Argos, asociados en compañía en esta empresa, asesoraron a los regidores advirtiéndoles de que la traza para las fuentes aportada por Gonzalo de la Bárcena no reunía el suficiente empaque para estos edificios de promoción edilicia, que iban a emplazarse en lugares emblemáticos de la urbe. Asimismo, también aconsejaron reducir a dos en vez de tres, el número de fuentes para asegurar que el caudal del agua fuese suficiente para abastecer en abundancia a estos edificios. De las tres fuentes que mencionamos en un principio fue la de la Corrada del Obispo la que finalmente se desestimó, tal y como se infiere de la información extraída de los documentos.

Respecto a la fuente de la plaza Pública, en concreto, sugirieron que si el Consistorio se decidía por realizar una fuente parietal, es decir, “arimato a algún otro edificio”, tenía que ser construida conforme a las nuevas trazas y condiciones dadas por ellos: “de buena piedra, bien labrado y hordenado con todas sus medidas aprobadas como se muestra en la planta y alçado de la dicha traça, de su alberque bien hordenado y losado, dentro del qual se a de tornar a conducir las aguas con sus rallo de cobre para las guias por los encañados de la calle de encimadebilla a las demás fuentes que se an de hacer”. De lo contrario, si la elección recaía en el modelo exento -la propuesta inicial- “se hiçiere en la plaça, se ará de la labor y hechura que las condiciones biejas enseñan y como en estas se aclarara: an de yr los dichos edificios de las dos fuentes hestantes que será los alberques de ellas ocho baras y de hueco con seis pies y medio con sus columnas y taças, todo ello copioso y abundante por las medidas quel diere en altos y largos y gruesos y lo que hordenare en todos los edificios, todos ellos de buena piedra (...) y tratados de manos de grandes piedras”¹⁵.

14 A. M. O., C-26, *Libro Viejo de Fitoria*. “Poder a favor de Pedro de la Bárcena Hoyo de los herederos de Gonzalo de la Bárcena”, f. 1051r. (Ajo, Junta de Siete Villas, merindad de Trasmiera, 14-IV-1598).

15 A.M.O., C-26, *Libro Viejo de Fitoria*. “Las condiciones y horden que Pedro de la Bárcena Hoyo a de conplir y que le ponen los Señores Justizia y Regimiento desta ciudad en las cosas que a de conplir en lo que nuebamente sea de yr fabricando en el edeficio de la fuente de Fitoria”, f. 1043v. (Oviedo, 15-X-1597).

Si tenemos en cuenta que por esas fechas, Gonzalo de la Bárcena ya había fallecido, no parece probable que el Consistorio confiara en las dotes como tracista de su sucesor en la obra, Pedro de la Bárcena. De hecho, si comparamos las trazas que se conservan de uno y otro, observamos que Gonzalo era mucho más preciso, su ejecución de los diseños era más limpia y correcta: en ellos se denota una total maestría en el uso de la instrumentación para confeccionar las trazas, dotándolos de simetría y perspectiva. En cambio, Pedro propone unos dibujos más burdos: a pesar de evidenciarse en ellos una determinada intención de perfección, no alcanza su objetivo, al mostrar falta de simetría, de depuración de líneas e incluso de perspectiva.

Domingo de Mortera

Domingo de Mortera (Güemes, h. 1560 - Oviedo, 1608) fue otro de los maestros arquitectos de mayor reconocimiento del ámbito asturiano, a finales del siglo XVI y comienzos del XVII¹⁶. Su actividad profesional no solo se circunscribió a obras meramente arquitectónicas, sino también a otras de carácter urbano -fuentes, puentes y caminos-, donde destacó por su actuación como maestro fontanero, aunque siempre eclipsado por la labor de Gonzalo de la Bárcena en dicha materia, lo que no impidió que mantuviesen una estrecha relación¹⁷.

Gracias a la tutela ejercida por el maestro Diego Vélez y a su relación con el licenciado Juan del Ribero Rada -con el que debió de tener cierta cercanía, a partir de los trabajos en la Universidad de Oviedo-¹⁸, Mortera conoció tempranamente los entresijos del mundo canteril y más específicamente de la fontanería.

16 PASTOR CRIADO, M^a. I., *Arquitectura Purista...* op. cit., pp. 190-192; GONZÁLEZ ECHEGARAY, M^a C., ARAMBURU-ZABALA, M. Á., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J., J., *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Santander, Institución Mazarrasa, Universidad de Cantabria, 1991, pp. 441-442; KAWAMURA KAWAMURA, Y., “El arquitecto Domingo de Mortera: acerca de su biblioteca y sus últimos trabajos”, *BSAA arte*, LXXVI, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 71-80.

17 De hecho Domingo de Mortera actuó, en calidad de testigo, en el pleito entre el Ayuntamiento de Oviedo y Gonzalo de la Bárcena, declarando a favor del trasmerano. A.R.CH.V., Pleitos Civiles. Lapuerta (Olv), Caja 617,5, *Prozeso que hazesado y sellado por Provisión Real de Su Magestad de apelación para la Real Chanzillería de Balladolid de Pedimentº de Dº de Carreño, vº regidor desta ciudad, entregose al dicho Dº de Carreño en Oviedo a dos de junyo de myll e quinientos e ochenta e tres; Las condiciones questa ciudad de Ovydo. Justz. e Rregimiento della pone con las quales se a de rematar la fuente de Fitorya y más fuentes que se an de traer a esta Ciudad*, f. 23r./24v. (Oviedo, 1-III-1583); KAWAMURA KAWAMURA, Y., “El arquitecto Domingo de Mortera...”, op. cit., pp. 71-80. A través de su testamento sabemos que Mortera se asoció con Gonzalo y Pedro de la Bárcena para afrontar las obras de la traída de aguas de Gijón, hacia 1592. Pedro de la Bárcena, a su muerte, legó sus bienes en favor de Mortera, lo que indica la estrecha relación amistosa que les unió.

18 PASTOR CRIADO, M^a. I., *Arquitectura Purista...* op. cit., p. 191; KAWAMURA KAWAMURA, Y., “El arquitecto Domingo de Mortera...”, op. cit., pp. 71-80.

Kawamura señala que Mortera fue un reconocido tracista que poseyó una importante biblioteca, en la que se localizaron ejemplares de Juan Pérez de Moya -*Aritmética práctica y especulativa* (Salamanca, 1562)-, Sebastián Serlio -*Tercer y Cuarto Libro de Arquitectura e Sebastián Serlio boleñés*, traducción de Francisco de Villalpando (Toledo, 1552)-, Andrea Palladio -*I Quattro Libri dell' Architettura* (Venecia, 1570) - Jacopo Varozzi da Vignola -*Regla de los Cinco Órdenes de Arquitectura* (Roma, 1572)- y León Baptista Alberti -*Re aedificatoria* (Florencia, 1485)-¹⁹.

En la actualidad, no nos consta la existencia de ninguna traza conservada de este maestro trasmerano. Sin embargo, el conocimiento que poseemos de su formación libresca y de los bienes inventariados en su testamento -entre los que figuran las herramientas de trabajos manuales y los instrumentos para realizar las trazas-²⁰, nos permiten constatar la gran calidad profesional de Mortera, muy al tanto de las nuevas corrientes artísticas que circulaban por aquellos momentos en la Península.

El proyecto definitivo para las fuentes ovetenses: primacía de la esencia clasicista.

Procedemos a analizar cuál de las dos propuestas, la presentada por Gonzalo de la Bárcena y la de Domingo de Mortera, fue finalmente elegida por los regidores (cuestión que no ha sido tratada hasta ahora por los investigadores).

En el Archivo Municipal de Oviedo, dentro del *Libro Viejo de Fitoria*²¹, se conserva el dibujo de una fuente [fig. 2] que, casi con total seguridad, fue el modelo que finalmente se implantó para estos edificios. Hasta el momento, los diferentes estudios consultados coincidían al afirmar que Pedro de la Bárcena había sido el autor de este diseño y fijaban su realización hacia el año 1592²². De hecho, Kawamura propone que la traza estaba destinada a la fuente que había de disponerse en la plaza de la Catedral. Hipótesis éstas de las que discrepamos a razón de la documentación consultada y el estilo del diseño. No obstante, para poder ofrecer una opinión formada en relación a una posible autoría y respectiva cronología, vamos a realizar un análisis previo de la traza pertinente.

Se trata de un modelo de fuente parietal, en el que se pone de manifiesto el estilo clasicista que comenzaba a difundirse en la zona norte por estas fechas. El edificio contaba con dos pilas o alberques rectangulares: el superior, que actuaba de depó-

19 ÍBIDEM.

20 ÍBIDEM. Entre estos bienes figuraban: “tres picas y dos escodas y una esquadra de fierro, y dos batideras de cal; y una maça de fierro y una palanquilla de fierro pequeña; más un exe de hiero y una escrivanía aparexada con un cuchillo”.

21 A.M.O., C-26. *Libro Viejo de Fitoria*.

22 FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, J. M., op. cit., p. 48; KAWAMURA, Y., *Arquitectura y poderes civiles...* op. cit., p. 50.

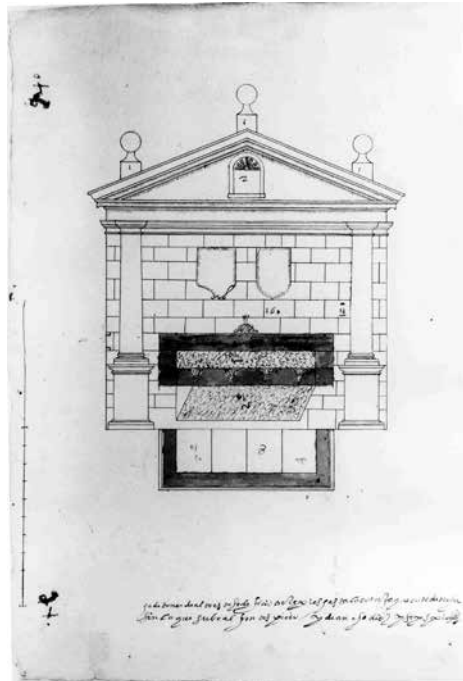


FIGURA 2

Traza de la fuente, atribuida a Domingo de Mortera y Domingo de Argos, hacia 1597
(Archivo Municipal de Oviedo, C-26 (3))

sito de recogida para el agua que caía del caño principal, adosado al muro y emplazado por encima de él; y el inferior, de mayor capacidad que el anterior, donde iba a parar el líquido de la pila superior a través del agua saliente de otros cuatro caños secundarios, adosados al muro y de menor tamaño que el principal. Dos columnas adosadas de orden toscano sobre podio flanqueaban el edificio, coronado en su parte superior por un frontón triangular, en cuyo tímpano se practicó una hornacina, presumiblemente destinada al albergue de una imagen religiosa. El conjunto rezuma sobriedad y como elementos decorativos nos encontramos con las tres bolas sobre acróteras que rematan el frontón -propias de la arquitectura clasicista de influencia herreriana-, la hornacina del tímpano, dos tarjetas para dos escudos de armas y los caños insertados en cabezas de efigie zoomorfa.

Respecto a estos tres últimos detalles podemos aportar más datos. La cuestión de la hornacina no figura en ningún momento en las condiciones de Mortera y Argos. Sin embargo, sí nos consta que en mayo de 1588, cuando Mortera actuó en calidad de perito ante ciertos problemas constructivos del acueducto, ofreció nuevas trazas en el caso de que tuviera que derribarse todo lo construido y comenzar la obra de

nuevo. Dichas trazas, realizadas entre él y el maestro Rodrigo de Morgota, retomaban una idea propuesta poco tiempo antes por el jesuita Juan de Tolosa: dejar un hueco o nicho para una imagen en el arco que atravesaba el camino -arco principal del acueducto-. En su caso, Mortera y Morgota plantearon que en el encasamiento se dispusiera una imagen de Nuestra Señora²³ -idea poco innovadora ya que pudo haber sido copiada de otros ejemplos anteriores como el acueducto de Segovia donde, en 1510, se sustituyó la imagen pagana de Hércules (emplazada en un nicho) por una imagen de Nuestra Señora de Fuencisla, patrona de la ciudad.²⁴ Por lo tanto, cabe pensar que esta propuesta ornamental se retomó en el diseño que analizamos. Si como plantea Kawamura, esta traza estaba destinada específicamente a la fuente de la Catedral, cobra aún más sentido la idea de que ese espacio estaba destinado para albergar la imagen de un santo²⁵.

En cuanto a las tarjetas, la misma autora indica que su función fue la de acoger los escudos de armas²⁶, lo que también aparece reflejado en las condiciones de Mortera y Argos: “con sus escudos de armas y cruces de Ángeles y letreros que se le hordenaren”²⁷. Desconocemos si esos escudos de armas eran los de la Ciudad y el Reino, aunque si atendemos a otros casos asturianos -como las fuentes avilesinas, con traza de Gonzalo de la Bárcena, o las gijonesas, con traza de Simón Pérez Tío, ya abordada por nosotros en otros estudios-²⁸ observamos que la tendencia era la de incluir en el paramento de la fuente, las armas de la Ciudad y el Reino. En

23 PASTOR CRIADO, M^a. I., “El Acueducto de los Pilares...”, op. cit., pp. 39-54.

24 COLMENARES, D. DE., *Historia de la Insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, Diego Díez, impresor a costa de su autor, 1637, p. 466 (copia digitalizada, consultada a través de Google Books, 10-02-2014); DELGADO MARTÍN, J., “Acerca de Segovia y su acueducto”, *Estudios segovianos*, n^o 85, Segovia, Centro de Estudios Segovianos, Instituto Diego de Colmenares, 1978, pp. 311-330.

25 KAWAMURA, Y., *Arquitectura y poderes civiles...* op. cit., p. 48.

26 ÍBIDEM.

27 A.M.O., C-26, *Libro Viejo de Fitoria*, f. 1044v. (Oviedo, 13-X-1597).

28 HEREDIA ALONSO, C., *Los alfareros de Miranda de Avilés y la traída de aguas...* op. cit., pp. 100-103; ÍBIDEM, “La traída de aguas del barrio avilesino de Sabugo, traza y obra de Pedro de la Bárcena”, *Liño*, n^o 14, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2008, pp. 23-33; ÍBIDEM, “El abastecimiento de aguas a la villa de Gijón, en el siglo XVII: el acueducto de la Matriz”, comunicación presentada en el I Symposium Internacional: *Gentes del Mar. Historia y Arqueología en el litoral del Arco Atlántico*, celebrado en Luanco (Asturias), 2009 -actas pendientes de publicación-; ÍBIDEM, “El acueducto de la Matriz de Gijón y la intervención del maestro trasmerano Simón Pérez Tío”, *Liño*, n^o 16, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2010, pp. 59-65; ÍBIDEM, “El acueducto de la Matriz de Gijón: investigación documental y arqueológica”, comunicación presentada en el I Congreso Internacional de Arqueología Moderna: *Velhos e novos mundos*, celebrado en Lisboa, 2011 -actas pendientes de publicación-; ÍBIDEM, “El acueducto de la Matriz de Gijón. Estudio constructivo y análisis de materiales”, *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, vol. I, Madrid, Instituto “Juan de Herrera”, 2011, pp. 655-661, comunicación presentada en el VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción, celebrado en Santiago de Compostela, 2011.

consecuencia, no estamos de acuerdo con la idea que plantea Kawamura según la cual ambas tarjetas se incluyeron como “dos modelos distintos como muestras para escoger uno”²⁹.

El aspecto de los caños no es humanoide, como describe esta autora. Las condiciones escritas también reflejan que debían de ser “de bronce con sus cabeças de leones labradas de silla”³⁰. Se trata de un prototipo de caños muy recurrente en las fuentes durante el siglo XVI, como los caños de la fuente del Deán de Teruel (entre 1537-1580)-, que Gonzalo de la Bárcena introdujo en Asturias cuando diseñó las trazas para las fuentes avilesinas y que habría conocido durante su etapa de formación en tierras aragonesas.

En la parte inferior del dibujo nos encontramos con una breve puntualización de los maestros tracistas, referente a las medidas generales que debía tener el edificio: “ha de tener de alto este hedeficio trece pies hasta la cornisa que core derecha sin la que sube al frontispicio y de ancho diez y seys pies”. Kawamura indica que, en líneas generales, “el conjunto se inscribe dentro de un perfecto cuadrado de 16 por 16 pies, una proporción emanada del concepto matemático de la filiación clasicista escurialense”³¹. Además, el diseño también contiene varias referencias numéricas que, a pesar de no tener a priori significado alguno, puede tratarse de leyendas a seguir por el maestro que debía materializar la obra.

Si atendemos a la descripción del dibujo, descartamos que pueda atribuirse a Pedro de la Bárcena, tal y como indican Fernández y Kawamura.

Para refutar estas hipótesis, a continuación vamos a aportar nuevas pruebas que confirman nuestra postura. En primer lugar, ya hemos hablado de la calidad de Gonzalo de la Bárcena como tracista en comparación a su pariente Pedro de la Bárcena. Pero además, si contrastamos los dibujos que se conservan del acueducto³², rubricados por el propio Gonzalo [fig. 3], nada tienen que ver con los que se conservan de Pedro para las fuentes lucenses³³. Asimismo, las trazas de Gonzalo para la citada construcción también presentan ciertas indicaciones escritas, relativas a las condiciones con las que iba a materializarse el acueducto de los Pilares. Su escritura y particularmente su caligrafía –habla en primera persona: “lo firmo de mi nombre”–, fácilmente legible, difiere de la de su primo, así como también de la del

29 KAWAMURA, Y., *Arquitectura y poderes civiles...* op. cit., p. 48.

30 A.M.O., C-26, *Libro Viejo de Fitoria*, f. 1044v. (Oviedo, 13-X-1597).

31 KAWAMURA, Y., *Arquitectura y poderes civiles...* op. cit., p. 48.

32 Se conservan las trazas relativas al Acueducto de los Pilares que aportaron los maestros Juan de Cerecedo y Gonzalo de la Bárcena, además de otros dos diseños sin rubricar: uno de una traza del acueducto y otro de un edificio para una fuente. A.M.O., C-26. *Libro Viejo de Fitoria*.

33 Ya publicados por ABEL VILELA, A. DE., GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, A., SALVADOR FERNÁNDEZ, J., *A fonte da Porta Miñá e o Pazo de Orbán. Proxecto de Rehabilitación*, Xunta de Galicia, 2009, pp. 32, 35 y 50.

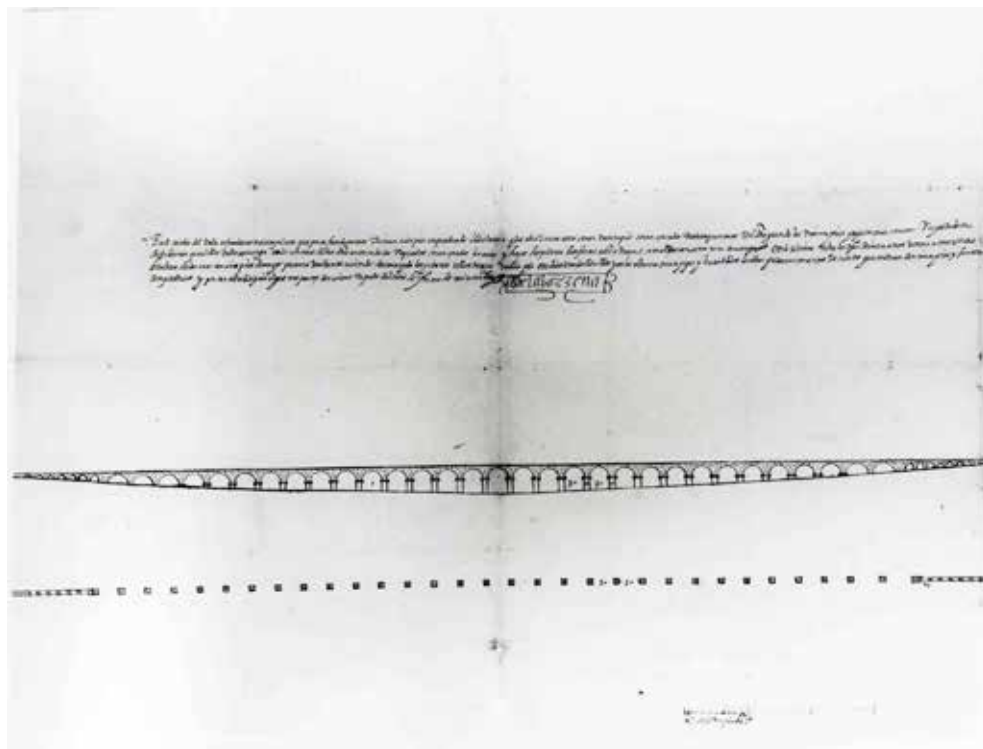


FIGURA 3
Traza definitiva del Acueducto de los Pilares. Gonzalo de la Bárcena, 1588
(Archivo Municipal de Oviedo, C-26 (5))

diseño para la fuente que aquí estudiamos. Teniendo en cuenta esta premisa y dado que el agua no llegó a la ciudad hasta 1596, no es probable que su factura pueda situarse en 1592, como señalan los investigadores mencionados.

La cuestión, por tanto, reside en determinar la atribución de esta traza. De la documentación consultada y si tenemos en cuenta la descripción de las trazas para los edificios de las fuentes de la ciudad, de octubre de 1597, inferimos que el citado dibujo pertenece a Domingo de Mortera y Domingo de Argos.

Ya hemos indicado que estos maestros aconsejaron a los regidores que la traza inicial para estos edificios -la tipología exenta-, aportada por Gonzalo de la Bárcena, no estaba dotada de la suficiente autoridad para un edificio de promoción edilicia, en un intento por convencer a los municipales de que una fuente parietal respondería mejor a estos intereses. En cuanto a la caligrafía que figura en la anotación localizada en la parte inferior del dibujo presenta muchas similitudes respecto a la emplea-

da en las condiciones aportadas por ambos maestros. Más aún, tras consultar otros documentos que nada tienen que ver con la traída de aguas de Fitoria, relativos a la participación por separado de Mortera y Argos en otras obras³⁴, creemos que, mientras que el autor de las nuevas condiciones para la obra había sido Mortera, la escritura que figura al pie del dibujo de la fuente se corresponde con la caligrafía de Argos. Esto no significa que la traza hubiese sido realizada independientemente por este maestro, pero sí afianza la hipótesis de que fueron ellos quienes la diseñaron de forma conjunta y no los Bárcena.

Por otro lado, los rasgos formales del diseño nos remiten al profundo conocimiento que los autores de la traza tenían de las nuevas corrientes clasicistas que estaban cogiendo fuerza en Asturias en estos momentos. El nuevo estilo, difundido en la región a través de la figura de Juan del Ribero Rada, con la ejecución del edificio de la Universidad, habría de influir profundamente en los maestros que trabajaron en ella calidad de constructores, entre ellos Domingo de Mortera, hacia 1585³⁵.

Desde 1590, nos encontramos a Mortera participando en la materialización de las obras del claustro del monasterio de San Juan Bautista de Corias y, a partir de 1593, a Domingo de Argos interviniendo en la construcción del templo monasterial, lo que implicaba la ejecución de la fachada. Lo más interesante es que ambos siguieron las directrices de Ribero Rada cuyo proyecto estaba “muy cercano a las soluciones formuladas en El Escorial”³⁶.

La portada del templo de Corias recoge la esencia del más puro estilo escurialense, tanto en lo que atañe a la organización espacial como a los elementos decorativos utilizados. Según la interpretación que realiza Ramallo de la fachada³⁷, observamos las evidentes concomitancias compartidas entre este ejemplo y la traza de la fuente ovetense: uso de columnas adosadas en vez de pilastras, aunque de idéntico orden toscano; hornacina en venera en el centro del frontón, en vez del óculo; muro de sillares de escasa plasticidad de influencia escurialense y remates del frontón con grandes bolas herrerianas.

Salvando las distancias en ambos casos, el autor de la traza analizada conocía muy bien el esquema propuesto en Corias, lo que le sirvió de inspiración para el

34 Archivo Histórico de Asturias (A.H.A.), P. N. de Oviedo, caja 6860, s./f. Escrito de Domingo de Mortera sobre el remate de las obras del puente de San Pelayo de Grado (Oviedo, 11-IX-1590), ante Pedro de Quirós.

35 PASTOR CRIADO, M^a. I., *Arquitectura Purista...* op. cit., pp. 72 y ss., p. 90; KAWAMURA KAWAMURA, Y., “El arquitecto Domingo de Mortera...”, op. cit., pp. 71-80.

36 Ver nota anterior.

37 Posible alzado de la fachada, según Germán Ramallo. PASTOR CRIADO, M^a. I., *Arquitectura Purista...* op. cit., p. 281.

diseño de este edificio de carácter civil. Una clave más de que este dibujo tuvo que salir de mano de ambos maestros.

Un último apunte que me gustaría resaltar: hacia 1603, el sucesor de Pedro de la Bárcena, al frente de la fontanería ovetense fue Gonzalo de Güemes Bracamonte³⁸, su yerno. Fue en este maestro arquitecto, otro de los más reputados del ámbito asturiano, en quien recayó la responsabilidad de continuar con la tarea inacabada de su pariente: Güemes debía de construir la última de las tres fuentes planificadas en un principio, la de la Corrada del Obispo.

A pesar de las recomendaciones efectuadas por Mortera y Argos, de que debían ser dos y no tres las fuentes que habían de levantarse en el entramado urbano, el Consistorio se decidió a ejecutar el tercer edificio. Así, en mayo de 1606, Güemes solicitó a los regidores que le señalasen el lugar donde tenían intención de construir la fuente, además de efectuar el pertinente reconocimiento en el nacimiento del manantial para verificar que el caudal era suficiente para abastecer a un nuevo edificio³⁹. Los munícipes indicaron que la fuente habría de disponerse justo delante de la casa del Prelado.

A comienzos del mes de agosto, Güemes reclamó lo que se le debía por la obra, “estando la tercyra acabada y echa la fuente del Sr. Obispo”⁴⁰. En la documentación no figura ninguna descripción del edificio y, ante la ausencia de más noticias, desconocemos si la tipología empleada fue la misma que la de las otras dos fuentes existentes -supuestamente la traza diseñada por Mortera y Argos- u otra diversa de mano de Güemes Bracamonte. Pastor opina que este maestro podría ser considerado “el puente entre el purismo herreriano y el primer barroco en Asturias”. Teniendo en cuenta este factor y en caso de que el mismo Güemes hubiese diseñado su propia traza para la fuente, suponemos que no se habría alejado del esquema clasicista tan empleado en aquellos momentos.

38 PASTOR CRIADO, M^a. I., *Arquitectura Purista...* op. cit., pp. 189-190; ARAMBURU-ZABALA, M. Á., ALONSO RUIZ, B., POLO SÁNCHEZ, J., J., *Artistas cántabros...* op. cit., p. 284; KAWAMURA, Y., *Arquitectura y poderes civiles...* op. cit., pp. 30.

39 A.M.O., Sig. A-015., *Libro de Acuerdos (1603-1616)*, f. 321v. (Oviedo, 8-V-1606).

40 A.M.O., Sig. A-015., *Libro de Acuerdos (1603-1616)*, f. 335r. (Oviedo, 4-VIII-1606).

ARTE, INDUMENTARIA Y LUJO TEXTIL DE UNA BODA REAL EN VALENCIA A FINALES DEL QUINIENTOS

DAVID MARTÍNEZ BONANAD
Universitat Jaume I

Resumen:

Las entradas reales siempre se han caracterizado por ser un momento único para conocer las posibilidades de los artistas que residen en una ciudad. El caso de las bodas de Felipe III en Valencia da lugar a dos entradas reales, plagadas de obras de los más afamados maestros de la ciudad. Los jurados costearon gran parte de los gastos de la fiesta que resultó especialmente llamativa por el derroche y lujo textil. Las calles se llenaron de brocados y rasos, y los nobles destacaron en derroche y ostentación, como relatan unas crónicas embelesadas por tanto esplendor de telas y guarniciones.

Palabras Clave: *Entrada Real- Boda-Textiles-Moda-Felipe III-Valencia*

The royal entries have always been known for being a unique time to know the possibilities of artists who live in a city. For the wedding of Felipe III in Valencia gives rise to two real entries, riddled with works of the most famous masters of the city. The Governors shall bear much of the expenses of the celebration that was particularly flashy for textile the waste and luxury. The streets were filled with brocades and satins, and noblemen stood in wastefulness and ostentation, as chronicles are enthralled by splendor of fabrics and trimmings.

Keywords: *Royal Entries-Wedding-Textils-fashion-Philip III of Spain- Valencia*

El año 1599 empezaba con la ciudad de Valencia vestida de negro por la muerte de Felipe II y en la corte se comenzaba a gestionar la nueva casa regia. De la mano del valido se ultimaba la boda de Felipe III con Margarita de Austria que cómo se estipuló debía celebrarse en Valencia. Los reales consejos símbolos del poder regio comienzan una serie de trabajos que tienen como fin acoger a las reales figuras durante su estancia en la ciudad. El Real debe ser aderezado para la llegada de sus majestades, por lo que los consejos reales deciden retirarse a la casa de la Orden de Montesa, como se desprende del encargo de un guadamencil con las armas de la ciudad¹ a Pedro de Vega para las estancias temporales del poder real. En palacio se preparan para la llegada de su majestad con el arreglo de la capilla, reformando las vidrieras y alzando de un *cadafal* cubierto de brocados. También se realiza una nueva alcoba en las habitaciones reales que será decorada por Vicente Requena².

En definitiva unas celebraciones que mueve la maquinaria de poder de la ciudad que gestiona todas las necesidades de los grandes espacios de la fiesta; el municipio y los Jurados como poder municipal se encargarán del recibimiento de las reales figuras y de organizar las fiestas que se celebren en Valencia con por el acontecimiento. Los reales consejos encabezados por el Conde de Benavente se encargan de lo necesario para la estancia de los reyes en palacio así como el cabildo catedralicio propugnará las actuaciones para solemnizar los actos que se realizan en la Seo valentina.

Desgraciadamente no ha sido legada ninguna imagen referente a la entrada de Felipe III en la ciudad y las que se conservan sobre la entrada de la reina Margarita, la recepción de los jurados y la boda real se realizaron en Florencia para las exequias celebradas por Margarita de Austria en San Lorenzo y no se corresponden con la realidad de la fiesta³. Del mismo modo se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia un lienzo de las bodas realizado por Vicente LLuch, que coloca a los personajes necesarios en el presbiterio de la catedral tal y como se encontraba en el XIX. Ante esta falta de imágenes que refieran a la entrada, empaliadas

1 Archivo Reino de Valencia. Mestre Racional. Tesorería General. Valencia. 25-I-1599. 8908.

2 GÓMEZ-FERRER, M.. *El real de Valencia (1238-1810) Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*. Valencia. Institució Alfons el Magnanim.. 2012

3 Poco se ha escrito sobre esta fiesta, encontrando referencias a los actos en de un modo sucinto en MONTEAGUDO ROBLEDO, M^a P., *El espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia moderna*. Valencia. Ajuntament de Valencia. 1995. p. 49-53. También en MÍNGUEZ, V.; GONZALEZ TORNEL, P.; RODRÍGUEZ MOYA, I.. *La fiesta barroca en Valencia. (1599-1802)*. Castellón. Universitat Jaume I. 2010, donde se muestran algunos aspectos de la entrada. La introducción bibliográfica de Salvador Carreres Zacarés a la edición facsímil de Gauna aporta buena información de partida para el estudio. GAUNA, F., *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. Edición con comentario de Zacarés Carreres, Salvador. Acción Bibliográfica Valenciana. Valencia. 1926

o doseles catedralicios, existe una vasta bibliografía impresa sobre el tema. La más importante, por su calidad de detalle e interés por el lujo y la ostentación, es la de Felipe de Gauna destacando por las descripciones de libreas y trajes de los asistentes. También interesante es la de Giovanni Battista Confaloniero⁴ que vino a la ciudad en compañía del nuncio de su santidad, el encargado de bendecir el real enlace. La relación que se plasma en *Tratado copioso y verdadero de la determinación*⁵ construye su discurso a través de la obra de Felipe de Gauna; y por último la relación de Gaspar Aguilar⁶ en la que podemos repasar sonetos, rimas, o canciones realizadas para tan solemnes nupcias.

La entrada de Felipe III en Valencia. Arte y textiles al servicio de la fiesta regia.

Volviendo la vista al pasado encontramos como Carlos V y Felipe II, sus directos antecesores entraron en la ciudad a jurar los fueros con toda solemnidad y pompa. De este modo el emperador entró en Valencia en 1528 por el portal de Quart y recorrió *la volta del corpus* para acceder a la catedral marchándose al Real por la calle del Mar y Predicadores. Felipe II visitó dos veces la ciudad, una cuando era príncipe y la segunda en 1586. En esta visita el rey accedió por el portal de Serranos, aderezado para la ocasión, y recorre las calles habituales, encontrando artificios navales, arcos y fuentes. La entrada que nos ocupa no se realizó por ninguna de las anteriores y tampoco sigue el orden de la procesión del Corpus. Esto lo ocasiona la estancia de Felipe III en Denia, donde será agasajado por el futuro duque de Lerma⁷. De aquí el rey sube hasta Cullera, para posteriormente hacer noche en el convento de Jesús a las afueras de la ciudad, previo paseo por la albufera de Valencia⁸.

4 CONFALONIERO, GIOVANNI B.. *Relación del aparato que se hizo en la ciudad de Valencia para el recibimiento de la serenissima reyna doña Margarita de Austria, desposada con el catholico y potentissimo rey de España don Phelipe tercero deste nombre*. Valencia. 1599

5 *Tratado copioso y verdadero de la determinación del gran monarca Felipe II para el casamiento del III con la serenissima Margarita de Austria y las de sus entradas*. Valencia. 1599

6 AGUILAR, G., *Fiestas nupciales que la ciudad y reino ha hecho al casamiento del rey*. Valencia. 1599 Edición de. Carreres Vallo. Valencia. 1910

7 Para conocer las fiestas realizadas en Denia: DE VEGA, L., *Fiestas de Denia*; introducción y texto crítico de M.G. Profeti. Florencia. Alinea. 2004

8 DE GAUNA, F., p. 108: Aquí hace referencia al paseo realizando una descripción de la barca en la que navegan los reales personajes. Hay que destacar la puntualización que hace del banderín de damasco con el escudo bordado. En los libros del Mestre Racional encontramos las cuentas referentes y se hizo una barca en la que campeaba un escudo de la casa real pintado por Sariñena sobre damasco verde, sillas de terciopelo con clavazón de oro; y unas ropas de terciopelo verde con mangas de tafetán que se encargan al sastre Martín Navarro por 12 libras, tres sueldo y dos dineros, decoradas con pasamanería de oro y plata de Jeronimo Roselló cuya suma asciende a 23 libras 16 sueldos y 3 dineros. A.R.V. Mestre Racional. 9156. Valencia. 7-II-1599. 188r - 192r.

La entrada⁹ se realiza por la puerta de San Vicente, cercana al monasterio homónimo, situado en las afueras de la ciudad. En el portal se levantó una estructura de madera guarnecida de tela blanca, donde se encontraban figuraciones de Jaime I y Felipe II. En la parte interior del arco está Romo, el fundador mitológico de la ciudad y Hércules. Como alusión astrológica el frontispicio se decoraba con un orbe en el que se marcó la fecha de nacimiento del monarca. El arco se encargó a Pere Sanchís carpintero¹⁰. El recorrido continúa por la calle San Vicente hasta la plaza de *Caxeros*. En dicha plaza Mateo Sindanell levantó un arco decorado con figuras de bulto de Pedro I y Jaime I, el cual, dejó sin finalizar el empedrado de los intercolumnios¹¹.

En este punto la carrera regia gira en busca de la Plaza del Mercado donde se construyó un gran arco de cinco vanos, el central de medio punto y los laterales arquitrabados, cuyas trazas fueron dadas por los carpinteros Cosme Ximenez y Matheu Ocaña¹². Se encuentra todo decorado con pinturas de Sariñena destacando por su calidad las de Alejandro Magno y Príamo, mientras dos representaciones del Tiempo y la Fama se podían ver en la parte del arco que mira a la Bolsería. Los entrepaños de los arcos se embellecieron con las armas de la ciudad bordadas en hilo de oro. En el acceso a la calle Bolsería un arco de murtas y arrayanes es levantado por Lluís Gallent, *peraraire* de oficio¹³, y contaba con un mecanismo mediante el cual un ángel descendía en una bola.

En la plaza del Tossal la invención fue obra del carpintero Antoni Esteve¹⁴ y en su decoración participan Joan Nadal i Cristofol Llorenç¹⁵ pintores. Se trata de una construcción a modo de altar con imágenes escultóricas de los protectores de la ciudad San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir junto a las de dos personajes de la piedad valenciana, San Luis Beltran y Nicolás Factor. Rematando este artificio, la imagen escultórica que simboliza a Valencia¹⁶ junto con las artes liberales. Continuando por la calle de Caballeros la comitiva se adentraba en la plaza de la Seo para acceder a la catedral. Al salir en la Plaza del Campanar les esperaba la invención más recordada. Martín Domínguez uno de los carpinteros más reconocidos fue el encargado de levantar un tablado que se decora con grandes paños de oro y seda. En

9 DE GAUNA, F., pp.116-183. En estas páginas se recoge lo referente a la entrada de Felipe

10 A.M.V. Quern de provisions. B.54. Valencia. 4-II-1599. 123v. Pagos.

11 A.M.V. Manual de Consells.A. 125. Valencia. 17-II- 1599. 648r. Revisión de los arcos por Sariñena y Pere Navarro.

12 A.M.V. a.25. Véase nota 13

13 A.M.V. Quern de Provisions. b.54. Valencia. 9-I-1599. 99v.

14 A.M.V. Quern de Provisions. b.54 Valencia. 4-II-1599. 122r.

15 AMV. Quern de Provisions. b.54. Valencia-9-I-1599. 98v.

16 una dama vestida de blanco, con un viejo tendido a los pies que derrama agua. De Gauna, Felipe p.143,

él se podía ver una invención *de gran curiosidad y digna memoria*¹⁷, dos gigantes sosteniendo dos árboles en cuyo follaje aparecen figuras de bulto con los escudos de armas de los reinos. En el centro, bajo un dosel de brocado, la representación de Felipe III y a sus pies otras figuras que hacían referencia a las ciudades del Reino de Valencia.

Marchando ya hacia el Real por la calle del Mar, en el acceso a la Plaza de Predicadores, se construye otro arco triunfal de la mano de Antoni Bernis¹⁸ donde se encontraban pintados al óleo algunos emperadores y archiduques de Austria, rematándose con la imagen de cuatro soldados ricamente ataviados que sostienen los escudos de armas de Felipe III y de la ciudad. Tras recorrer la plaza del convento de Santo Domingo se alcanza el arco del real con trazas de Antoni Esteve¹⁹ donde se representó a San Luis y a Carlomagno en las torres que dan a la ciudad, mientras Carlos V y Felipe II estaban en la fachada que da al real. En el puente Cristófol Domínguez²⁰ levanta torres y chapiteles decorados con gran variedad de follajes y frutas, así como una profusa galería de arcos y ventanas.

El monarca entra en la ciudad el día 16 de febrero y se presentó sobre caballo guarnecido de terciopelo negro y él vestido completamente de negro, con calzas de terciopelo con la única decoración que suponen unas cuchilladas en raso de seda. La ropilla y ferreruero eran de paño de Segovia y como única joya el Toisón colgando de una delgada cadenilla. La infanta Isabel por su parte realiza la entrada en carroza de terciopelo carmesí. Ella se atavió con una sencilla saya de raso negro y por tocado un velo de seda leonada. La imagen del cortejo con los tintes luctuosos que ofrecían las gualdrapas y ropillas de los caballeros, contrastaba enormemente con el ambiente festivo y la opulencia que derrocha la ciudad de Valencia.

La comitiva parte hacia el monasterio de San Vicente donde los Jurados de Valencia, acompañados de los ministriles²¹ salen a recibir a su majestad. Los jurados visten para tal ocasión gramallas de brocado de oro y carmesí, forradas de telas de plata. Los pagos a los jurados por el vestuario denotan la gran cuantía económica que en la época supone el uso de brocados de oro y seda. En el *Quern de Provisions* se especifica el uso del brocado de oro y seda por los que se otorgan a cada uno un total de 600 libras²². El resto de los representantes del poder valenciano, justicia criminal y civil, mustaçaff y los síndicos reciben un total de 500 libras cada uno

17 Íbidem. p. 153

18 A.M.V. Quern de Provisions. b.54. Valencia. 4-II-1599. 122.

19 A.M.V. Manual de Consells. a.125. Valencia. 17-II-1599. 649r.

20 A. M. V. Quern de Provisions. b.54. Valencia. 4-II-1599. 123v.

21 La ropa de los ministriles son de grana fina y terciopelo carmesí y costaron a las arcas de la ciudad solo de corte 383 libras y 14 sueldos. A.M.V. Clavería comuna. j.114 Valencia. 16-I-1599. 84. r.

22 A. M. V. Quern de Provisions. b.54. Valencia. 9-I-1599. Posteriormente se le otorgan 150 libras más a los jurados para cubrir los gastos.

para los gastos de las lobs lombardas de terciopelo negro forradas de brocado que se relatan en el recibimiento hecho en el monasterio de San Vicente de la Roqueta²³.

Una vez realizada la recepción por parte de los representantes del poder civil, la comitiva se pone en marcha, recibiendo el monarca las llaves de la ciudad mediante una invención mecánica que se encontraba en el portal de San Vicente. Al atravesar el portal esperaba el palio de brocado con el que iba a llegar hasta la Catedral. Joan Tafoia²⁴ es el encargado de realizar los brocados del palio de la entrada, junto con la ayuda de otros velluters de la ciudad como Hierony Flores o Martí Chavarrí entre otros, cuyos pagos arrojan unos gastos superiores a 800 libras. El palio por la información que se desprende de los Manuals de Consells, también se encontraba bordado de la mano de Gerónimo Caldero²⁵, por lo que cobró 518 libras, 5 sueldos y 8 dineros.

La ciudad se mostró especialmente generosa en las decoraciones de textiles y las empaliadas que durante el recorrido y en todas las calles deslumbraron por la multitud de paños de brocado, terciopelo, raso o tapiz que se mostraron en los balcones²⁶. Destacando la calle San Vicente; la empaliada de la calle Bolsería con el cielo cubierto de paños de raso con figuraciones; Caballeros con una gran despliegue de terciopelos y brocados y especialmente la calle de *Corregería* donde se encontraba el barrio de guadamecileros donde las obras con soporte de piel decoraron su último tramo. Esta explosión de variedad y riqueza textil es la que observa el rey mientras camina hacia la catedral disfrutando también de los manjares que ofrecían las paradas del mercado central, preparadas para la ocasión y de las paradas textiles de Bolsería, que mostraron sus mejores efectos de géneros italianos y valencianos.

En el recorrido el rey paró en la Catedral, donde en la Puerta de los Apóstoles le esperaba el Arzobispo Juan de Ribera que le recibe y le ofreció a besar una reliquia de la Vera Cruz. Tras dejar el palio entraron ambos en la catedral mientras se entonaba el *Te Deum*. En las crónicas se muestra un altar aderezado con paños de brocado de tres altos, y por fuera de la capilla cuatro barrada de las que colgaban 16 paños también de obra bordada.

23 El municipio también costea las ropas de otros oficiales de la ciudad, mención aparte de los arriba dichos. En este caso sólo referirnos a los oficiales de la Fábrica vella de Murs y Valls que está cifrado en 2000 libras moneda real de valencia. AMV. Manual de Consells. a.125. Valencia. 16-II-1599. 618r.

24 A.M.V. Quern de Provisions.b.54. Valencia. 9-I-1 96r.

25 A.M.V. Manual de Consells. a.125. Valencia. 29-I-1599. 568r. Quern de Provisions. b.54. Valencia. 29-I-1599. 108v

26 La pragmática emitida por el propio Felipe un año después prohibirá las colgaduras de brocado, oro, plata y bordados. Solo permitirá el uso de damascos, rasos y tafetanes. Aunque fueron normativas que no gozaron de gran aceptación y en las fiestas eran permisivos con su uso. *Premáticas que han salido en el año de mili seiscientos*. Madrid. 1600. p. 3-12

Para el día 28 de enero el rey vuelve a la Catedral donde se había habilitado, siguiendo los modelos de las juras de Carlos V y Felipe II un tablado bajo el cimborrio con tres accesos. El primero a la puerta de los apóstoles por donde entra la comitiva, al altar mayor y a la portada del Palau los dos restantes. Este según se narra se encontraba cubierto por alfombras, y en la parte del coro se levantó el dosel de brocado de tres altos, que se adornaba de colgaduras de paño y bordados de raso. Bajo este se encontraba el sitial del rey, también de brocado. Con la jura se acaban los actos oficiales hasta la entrada de la reina, y el rey disfrutará hasta su llegada de los carnavales, que fueron especialmente lucidos y de las procesiones y oficios de Semana Santa, saliendo a visitar monumentos junto a su hermana la infanta.

La entrada de Margarita de Austria y las velaciones en la Catedral. Patrimonio conservado.

La entrada de la reina para las bodas fue un derroche de lujo y exceso, que los cronistas como Gauna narran con especial interés²⁷. La reina que había desembarcado en Vinaroz se encontraba apeada esperando su entrada en el monasterio de San Miguel de los Reyes, por lo que su entrada se iba a realizar por el Portal de Serranos. La ciudad obsequió a la reina con varios arcos e invenciones a lo largo del recorrido y el primero de ellas se levantó en dicho portal. Batiste Berbí²⁸ carpintero y Abdón Castañeda²⁹ pintor se encargan de aderezar la barbacana que se había levantado en la puerta. Esta se completaba con unas trazas de Anthoni Esteve carpintero y Salvador Castelló³⁰ pintor.

Una de las características de la entrada es la utilización de las rocas del Corpus como elemento decorativo, que previamente fueron aderezadas como corresponde³¹ al momento. La primera de ellas se colocaba justo tras cruzar la puerta de Serranos. En sus octavas se hacía referencia a mujeres importantes cuyo nombre empieza con eme, como son en este caso Medea o Marcia, pues cada una de las rocas iba presidida por una de las letras que forman el nombre de la reina, en un juego de alfabético y literario. Las siguientes con sus correspondientes letras y octavas se distribuían por la plaza de San Bartolomé, la Plaza del Conde de Oliva y la calle Bolsería. En la plaza del Mercado la invención se correspondió con una gran nave llena de figuras de bulto y músicos rematado por la letra A.

27 DE GAUNA, F., pp. 428-480

28 A.M.V. Manual de Consells. a.125. Valencia. 16-III-1599. p.713v.

29 A.M.V. Quern de provisions. b.54. Valencia 8-III-1599. p.154.r

30 A.M.V. Quern de provicions. B.54. Valencia 5-III-1599. p.151. v

31 El coste de aderezar las rocas con todo lo necesario para mayor esplendor ascendió a 300 libras. AMV. Manual de Consells. a.125. 20-III-1699. p.754v

En dicha plaza se levantó un arco de tres vanos de obra corintia pintado de jaspes, y decorado de pinturas al óleo y follajes. Las trazas del arco corresponden a Pere Navarro³², obrer de vila y a Joan Gisbert³³. Las pinturas más renombradas fueron las representaciones de mujeres en actitud triunfal. La primera de ellas una mujer triunfante ante un ejército maltratado, con alusiones a la reina de Francia Asegunda. En el segundo caso una mujer en carro triunfal del que tiraban cuatro caballos que aludía a la reina Isabel. En el lado contrario el cronista destaca la batalla entre Odón y Rodolfo; y por último la repulsa de Odón por parte de su mujer. Según la documentación Sariñena³⁴ realiza las pinturas mientras la labor de escultura se corresponde con el imaginero Juseppe Steve³⁵. Todo ello estuvo coronado por una balaustrada rematada de chapiteles con los escudos de la ciudad y un gran globo en el centro como remate de la composición, donde se encontraba una *dextrarum iunctio*³⁶.

El convento de la Merced se decoraba con brocados y tapices en los que destacaban una serie de enigmas de tipo matrimonial como el que representa dos antorchas encendidas unidas con una corona con lema *Dum Vivent*. En la plaza de Cajeros a mitad de la calle San Vicente se hallaba la siguiente roca con la letra R, con referencias a Ruth, mujer fuerte de la Biblia. La plaza de Santa Calatina se engalanaba con la siguiente donde campeaba la letra I junto con referencias mitológicas destacadas como Juno, Io, o Iris. Tras las velaciones en la catedral continua el recorrido por la calle de Puchades donde se encontraba la roca que se correspondía con la letra T, donde el Turia y Tepsicore fueron nombradas en las octavillas. En la plaza de Predicadores se afianzaba la última con la letra A. Antes de acceder al real se encontraba el último de los arcos que se correspondía con el Portal del Real y que realiza de nuevo Antoni Esteve³⁷. De estilo corintio con orden gigante en columnas y pilastras se encontraban representadas al óleo Palas, Diana, Juno, y Venus, diosas de la sabiduría, la castidad el matrimonio y el amor. Una coronación de Carlos V se encontraba mirando al Real acompañado de un lienzo que representaba la derrota de los turcos. Existe en la documentación de la ciudad cartas de pago por las pinturas del Real a Abdón Castañeda³⁸ que participa también como hemos visto en

32 A.M.V. Manual de Consells. a.125.Vaencia. 16-III-1599. 715.r-v

33 A.M.V.. Manual de Consells a.15. Valencia. 8-III-1599. 660.r, Ordenes por un arco que costará 600 libras.

34 En tres pagas el pintor cobra 600 libras

35 A.M.V. Manual de Consells. .a 125. Valencia. 16-III-1599. p.715v.

36 La emblemática festiva relacionada con el matrimonio se ha estudiado en Rodríguez Moya, Inmaculada; Mínguez Cornellles, Víctor. *Himeneo en la corte: poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*. Madrid. CSIC. 2013

37 A.M.V. Manual de Consells.a.125. Valencia. 16-III- 1599 712v.

38 A.M.V. Quern de Provisions. b.54. Valencia. 8-III-1599 160v.

la decoración del portal de Serranos. El puente del real vuelve a ser decorado por Cristofol Domínguez³⁹, lo que indica el éxito que tuvo con su decoración para la entrada del rey.

Con el luto retirado la ciudad colgó y aderezó todas las calles de brocados y telas, e incluso algunos particulares levantaron sus propias invenciones. La reina hizo su entrada en la ciudad, tras ser recibida por los jurados, ataviada con un vestido cuyo tejido era de oro y plata con pasadas de seda verde y carmesí. Como guarnición la reina lució magníficos bordados de canutillo de oro y pedrería y una cinta de eslabones de oro de martillo esmaltados. Tras cruzar el portal de Serranos le esperaba un palio de brocado⁴⁰ con el que recorrerá las calles hasta llegar a la Seo valentina.

Las velaciones se celebran en una catedral adornada para la ocasión donde destacaron las decoraciones del altar mayor, donde el brocado oro y carmesí dibujaba la superficie del presbiterio con los colores del reino de Aragón y un gran brocado paño de brocado presidía el dosel real⁴¹. Las celebra el Nuncio apostólico que cual se encontraba revestido con el maravilloso pontifical que las crónicas narran como regalado por el rey Felipe II para tal ocasión. Es en este momento donde el estudio de la fiesta requiere hacer un alto para comentar la única obra que se conserva con seguridad de las bodas reales; concretamente la capa pluvial con la que el Patriarca Ribera recibe a la reina en la puerta de la catedral.

Gracias al patriarca Ribera se conserva en las dependencias del Real Colegio Seminario de Corpus Christi una capa pluvial conocida como la capa de la Reina. No se conserva en el archivo del Colegio documentación relativa al origen o echura de la capa, pero gracias a su excepcional función en la liturgia de la capilla conocemos el origen de la pieza. Cuando el patriarca Ribera redacta la consuetud ceremonial de la capilla del Corpus Christi señala dentro del apartado dedicado a la procesión de la Octava del Corpus: *Item que en esta procesión aya de yr el rector con la capa toda bordada que dexamos para solo ese día y que fue en la que recibí a la magestad de la Reyna Nuestra Señora doña Margarita de Austria, muger del*

39 A.M.V. Manual de Consells. a.125. València.13-III-1599. p.713r. Las trazas son firmadas en 1100 reales.

40 En los manual de Consells ponemos ver como se realiza un nuevo palio para recibir a la reina. Concretamente Juan Francisco Orexo por más de 350 libras de brocado carmesí. AMV. Manual de Consells. a.125. Valencia. 18-III-1599. P.742 v. En el mismo libro se puede ver una pago de 545 libras, 14 sueldos y 9 dineros a Jaime Gilabert por el hilo de oro empleado en el palio, y en los cordones del palafren de su majestad. A.M.V Manual de consell. A.125. Valencia. 25-III-1599. p.791r.

41 6v. Item altre drap de la Reyna doña Margarita e Austria, de brocat ço es lo camp en vert i la orla carmesí ab sastrofa enmig i les armes del rey nostre senyor y de la dita reina; i en la part de dalt i baix les armes de la ciutat. Archivo Catedral de Valencia Inventario Sacristía. 1656. Valencia. 1656 .p.6v



FIGURA 1
Capa pluvial de la Reina.
Real Colegio Seminario de Corpus Christi.
1599. Delantera



FIGURA 2
Capa pluvial de la Reina.
Real Colegio Seminario de Corpus Christi.
1599. Trasera

*rey don Felipe III nuestro señor, en la puerta de los apóstoles, llevando el lignum crucis, que fue a 18 de abril año 1599*⁴²

Este es el único dato bibliográfico que conservamos en relación a la pieza que ratifica su uso en el momento de la recepción de la Reina. Por lo tanto se trata de una obra especial que no debe formar parte del terno de Felipe III, que es con el que se celebran la ceremonia de velaciones el Nuncio Apostólico. Además dicho terno ni siquiera aparece en el inventario de sacristía de la catedral de Valencia realizado en el 1666 la decoración de la pieza hace pensar que fue realizada bajo las órdenes del Patriarca

La capa [Fig. 1-2] se realiza ensamblando seis cortes de tafetán de seda blanco en cuya trama se articulan pasadas de hilo metálico de plata lo que hace que el aspecto general de la pieza sea rico y brillante. Toda la caída se encuentra bordada de diferentes labores con torzales y brizcados metálicos de oro, creando un diseño

⁴² DE RIBERA, J., *Consueta de la Capilla del Real Colegio Seminario de Corpus Christi*. Valencia. 1605



FIGURA 3
Capa pluvial de la Reina.
Real Colegio Seminario de Corpus Christi.
1599. Capillo

de tipo vegetal en *lossanges*, que articula espacios donde se desarrollan ramilletes florales y de trigo. Para marcar el ritmo en la decoración se utiliza hojilla de plata que realza los motivos de *lossanges*. La capa presenta remate mediante el uso de pasamanería de oro y seda blanca.

Es en la orla y el capillo donde se desarrolla, mediante el bordado al matiz, la decoración de tipo figurativo y vegetal. En dicha orla 5 óvalos con cartelas por lado dispuestos en vertical para facilitar la visión frontal de la misma. En la primera cartela se puede observar un racimo de uvas; la segunda acoge la representación de un ángel músico tañendo un arpa; la tercera retoma los motivos eucarísticos mostrando un haz de trigo bordado en hilo metálico; la cuarta vuelve a mostrar a un ángel tañendo la mandolina mientras que la quinta representa el emblema del colegio, un cáliz con la sagrada forma flanqueado por dos aras ardientes. Todas las escenas se labran con matizado de sedas de diferentes tonalidades que se enriquecen con el uso de torzales y brizcados como elemento que resalta los perfiles del bordado. En las cartelas donde predomina la labor en hilo metálico se utilizan soluciones de enla-

drillados que crean diferentes texturas en la superficie aurea. Se completa con una cartela rectangular en su parte trasera, en la que se observa a dos ángeles soplando sus *xirimías* en honor del Espíritu Santo.

El otro espacio decorativo es el capillo [Fig.3] en el que se observa el escudo del Colegio de Corpus Christi el cáliz y la sagrada forma entre aras ardientes. El cáliz se realiza con hilo de oro en diferentes puntos para crear una alternancia visual que se completa con el uso de hojillas de plata. La sagrada forma se representa con un recorte de raso blanco mientras las aras se bordan al matiz y con hojilla plata. Sobre la sagrada forma aparece una cruz patriarcal y entre nubes el capelo. Completa el escudo del Colegio y emblema personal del Patriarca una filacteria de hilo de plata en la que se borda *Tibi post haec fili mi vltra quid faciam?* Completa la escena un coro de ángeles bordados al matiz que tocan arpas, mandolinas y *xirimias*, en una gloria de nubes delineada por torzales. Utiliza el mismo franjón que la orla y se culmina con fleco en malla y una borla de madera forrada con cordones de oro de plata. En definitiva un pluvial exquisito, único resto tangible del patrimonio concebido para las fiestas reales, que conjuga una gran pieza textil con unos bordados de gran calidad en cuanto a detalle y tipologías de hilo y punto, y que todos los años desde 1600 los valencianos, y todo el que lo desee, podemos ver cerrando la excelente a la par que única procesión de la Octava del Corpus del Colegio del Patriarca.

Moda, textiles y lujo un aspecto especial en las fiestas por la venida de los reyes.

Felipe de Gauna hace una descripción sucinta de los aparatos artísticos que se levantaron en la visita pero sin embargo se recrea ampliamente en los detalles de las ropas de los personajes que estuvieron presentes en las celebraciones. Aguilar en sus poemas a la fiesta también tendrá los textiles y la moda como un elemento indispensable en su creación.

Este interés por el traje se encuentra muy asentado en la sociedad de la época y son numerosos los libros que describen de manera icónica el modo de vestir en diferentes lugares y regiones de Europa y el mundo. Por lo que las extensas descripciones de Gauna se adscriben a una corriente muy usual en su época. No podemos olvidar que la Ciudad de Valencia es una de las más pujantes del reino, junto con Toledo, en cuanto al tejido de terciopelo y brocados, por lo que todavía resulta más interesante estudiar específicamente las ropas y libreas que se utilizaron estos días para trazar un estudio de que podríamos llamar de la *moda* de finales del quinientos⁴³.

43 Para conocer los aspectos básicos de los tejidos que se nombran se recomienda la lectura de la obra de BERNIS. MADRAZO C.: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid. Instituto Diego Velázquez. 1962. *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Madrid. El Viso. 2001. "La moda en los retratos de Velázquez" en Argullol, Rafael (et al.) *El retrato*. Barcelona. Galaxia Gutenberg y

Para no alargar la narración ni complicar la comprensión del estudio, solo voy a hacer referencia a las ropas y libreas de nobles y caballeros en la entrada de la reina⁴⁴. Para completar esta visión con un estudio de los usos en la vestimenta femenina se van a buscar las referencias en el sarao que con motivo de las bodas se organiza en la Lonja, donde se reúne toda la nobleza que se encontraba en la ciudad.

Nótese como no se ha hecho referencia a la entrada de Felipe III por razón de los lutos que se encontraban todavía vigentes. Las libreas que se otorgan ese para ese día son todas negras, desde las gualdrapas de los caballos a las ropillas de los pajes y lacayos. Los nobles, el virrey y otras figuras de relevancia también utilizan calzas, medias calzas, ropillas y ferreruelos negros realizados bien con terciopelo o paño de Segovia, con la salvedad del uso de rasos de seda en los forros y en las cuchilladas. Son los jurados de la ciudad los encargados de poner la nota de color con sus gramallas de damasco y tela de oro que ya se han nombrado con anterioridad.

Esto contrasta ampliamente con la grandeza de textiles y bordados con la que se recibe al rey y que se encuentran diseminados por las diferentes calles por donde la comitiva transcurre. Esta situación marcada por los lutos remitirá a finales de marzo permitiendo a toda la nobleza y hombres de dinero que se encontraban en Valencia mostrar sus mejores galas en la entrada de la Reina. Siguiendo la narración de Gauna se pueden observar como el luto y la reserva, han dado paso al lujo y la ostentación. En la embajada a San Miguel de los Reyes para saludar a la reina, la sola imagen del marqués de Denia, con su ropilla de raso encarnado de muestras en oro y plata y con guarnición de ojales de oro y pedrería engastada, nos remite directamente a la demostración de poder que va a suponer para toda la nobleza esta boda.

Es muy impactante la relación que se hace de las libreas que nobles y caballeros otorgan a sus pajes y lacayos, que muestran con orgullo en la plaza de la Seo, esperando la llegada de la reina. Los primero, los de origen valenciano, optan en su gran mayoría por otorgar libreas de color negro, un total de 45 que suponen la mayor parte de las descritas, cosa poco de extrañar si tenemos en cuenta que el color negro en la indumentaria española traspasa las barreras del luto para convertirse en un símbolo de elegancia y distinción. Lo más usado es el terciopelo y se puede observar también una presencia muy fuerte de la *raixa*. Fuera del color negro algunas libreas destacan como las que otorga el hijo del señor de Buñol raso de color cielo; las de Lorenzo Caidia son leonadas y de raso, del mismo modo que las de Don Luis Ferreres y Cardona, de raso prensado; pardas las del señor de Rocafull;

Círculo de lectores. 2004. Para las nociones básicas sobre los textiles que se van a exponer es interesante la consulta de: D'AVILA CORONA, R.M., *Diccionario histórico de telas y tejidos: castellano-catalán*. Valladolid. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y turismo. 2004

44 DE GAUNA, F., pp. 397-410. y pp.412-426

de terciopelo azul son las que otorga Carlos de Borja y Centelles duque de Gandía que destacaron junto las de Francisco de Borja de color extraño.

Dentro de las tipologías elegidas para la ropa en su mayoría se describe el uso de capas y bohémios y son poco los que optan por los ferreruelos⁴⁵. En su amplia mayoría se utiliza para estos la raixa fina y de Florencia, junto con el terciopelo y el paño de Segovia. Las ropillas por lo general son de terciopelo, siendo los jubones y calzas los que admiten mayor variedad, encontrándolas en su gran mayoría de raso prensado con mayor variedad de color, desde el negro pasando por los pardos, encarnados y amarillos. Se especifican también algunas de terciopelo de muestras, con una excepción especial en las calzas y jubones que otorga el duque de Gandía de tela de plata.

Las guarniciones elegidas para estas libreas son las que otorgan el nivel de lujo y gasto que caballeros y nobles realizan, salvo las excepciones en las que terciopelos muestrados y la plata aportan el valor del propio textil labrado. Los forros de las capas son un punto importante de la guarnición destacando el raso prensado en negro, amarillo, blanco y encarnado. El terciopelo labrado ocupa un lugar secundario al igual que los tafetanes de muestras, que encarecerían en gran medida las libreas. Hay que destacar dentro de este apartado en la librea del Hijo del Conde de Albaida de forros de raso picado y la opulenta librea del duque de Gandía con forros de tela de plata. Como guarniciones hay que hacer hincapié en las fajas como el elemento preferido en la decoración de capas, bohémios y ferreruelos. Están en su mayoría se realizan de terciopelo labrado o de muestras, encontrando apenas unas pocas realizadas en raso, y solo dos que se realizarán con brocados. Se halla en las ropas un elemento decorativo muy recurrente como son las cuchilladas. Aparecen decorando principalmente las calzas y jubones empleándose en las mismas terciopelos y rasos, labrados y de muestra. Otras guarniciones serían las pestañetas, en lo que destacaría el Conde de Sinarcas con la inclusión de cadenillas, y hay que poner de manifiesto la escasez de bordados. Únicamente aparecen en la librea del Conde de Buñol y la guarnición con letras que utiliza Juan Çanoguera, al estilo de la que luce Isabel de Borbón pocos años después en el retrato ecuestre de Velázquez.

En definitiva un derroche de gasto que se muestra comedido en los caballeros, pero que se desborda en el lujo de las libreas que otorga la nobleza principal. Apenas hay alusiones a los nobles salvo las referencias a Felipe de Cardona, marqués de Guadalest chapado de oro y plata del mismo modo que el Duque de Gandía. El conde de Benavente acudirá con traje de oro y plata y será especialmente dadivoso en su librea que contaba con cadenas para sus sirvientes que sumaban la cifra de 46 entre pajes y lacayos.

⁴⁵ Cada vez más se encontraban en desuso y ni siquiera se nombran en la regulación de trajes de 1600 aunque continuará siendo habitual en otros países. *Premáticas que han salido* .op. Cit.

Las descripciones de Gauna no quedan ahí y profundiza en las libreas de los nobles castellanos y de naciones extranjeras. Del análisis del mismo se pueden establecer diferencias claras con las anteriores. Una de ellas es el tipo de tejido, donde destaca por encima de todos el terciopelo que de tanta calidad se labraba en Valencia. Aun así se encuentra *raixa* de Florencia y paño de Segovia en menor cantidad, y este último siempre en color negro. Grandes caballeros españoles utilizaron el raso prensado como el Conde de Lemos, pero como era de esperar los italianos deslumbraron con las libreas de raso prensado de oro que llevaba Juan Médicis o el brocado de oro del Príncipe de Marfeta. De entre los españoles destacar en este al duque del Infantado que junto con el príncipe de Orange optarán por el terciopelo muestreado.

Los bohemios se repiten en mayor número en las libreas, aunque las capas también están muy presentes. Los ferreruelos siguen en progresiva desaparición pero personajes tan principales como Hércules Gonzaga o el duque de Nájera lo elegirán. El color para los mismos varía mucho ampliándose la gama gracias a la internacionalización de los asistentes. Aunque predomina el negro, los colores morados y carmesí son bastante repetidos. Diego Pacheco será el único que utilice un soporte textil con muestras para su librea y el Duque de Albuquerque el único que utilice el blanco. En las calzas y los jubones varían más los colores y las tipologías textiles observándose un uso mayor de los rasos prensados. Los nobles italianos continúan apostando por un gasto importante como las calzas de tela de plata de Carlos Doria o del príncipe de Orange, o los jubones de oro de Hércules Gonzaga

Los forros y guarniciones se destacan de la anterior relación por su gran calidad, encontrando varios tafetanes de muestras y labrados, así como tres libreas en las que los forros son de tela de plata, aunque el predominio sea del raso prensado. La guarnición repite las tipologías analizadas con anterioridad como las franjas y cuchilladas que se realizan en su mayoría de terciopelo muestreados. Las franjas más lujosas fueron las utilizadas por el Almirante de Castilla, de brocado de oro. En las cuchilladas es imprescindible destacar al Marqués de Cerralbo por introducir una nueva tipología textil al discurso, el rizo. Pespuntes, cadenillas y molinillos aparecen con menor asiduidad, un par de veces, mientras las guarniciones bordadas son muy escasas tan solo las libreas del conde de Barlomonte y de Hernando Gonzaga las llevaban como decoración. En resumen se amplía la gama de color y de tipologías textiles con los caballeros castellanos y europeos, ascendiendo el nivel y la calidad de sus libreas, destacando las italianas y la del Príncipe de Orange como las más generosas en cuanto a la ostentación textil.

Pero apenas contamos con descripciones de los nobles principales y la mayoría solamente se nos aportan datos como *salio muy galan o iba muy bizarro*. Algunos de los caballeros que asisten a las bodas y acompañan a la reina en su entrada no

son del reino por lo que se hace hincapié en el hecho de vestir a la española, como el Embajador del rey de Francia, que se adapta a la moda española que se compone de bohemios, ropillas, jubones, calzas y medias; con decoraciones de franjas y cuchilladas y predominio del negro.

Las menciones especiales de Gaunna son para nobles que destacan por encima de los demás como el conde de Berlanmonte, con un vestido de oro y plata bordado, del mismo modo que Hernando Gonzaga. Lo mismo se dice del duque de Nájera y del príncipe de Orange. Dentro de la nobleza española destaca con especial énfasis a la figura del duque del infantado haciendo referencia a los bordados de canutillo que portaba, así como al rico collar del Toisson con esclavones de oro esmaltados que lució para la ocasión; para acabar resumiendo en una sucinta descripción general a una pléyade nobles con ropas de oro y magníficos bordados. Queda claro que Gauna en este caso prefirió exaltar la generosidad de las libreas, antes que comentar las ropas que portaron los grandes personajes, a los que se les presupone toda la grandeza, lujo y ostentación posible⁴⁶.

Las narraciones de los cronistas dan prioridad en el caso de la descripción de textiles y ropas a los hombres, cosa que resulta interesante pues con el paso de los años el hombre como receptor de la moda y la elegancia, va dejando camino a un mundo cada vez más femenino. Las descripciones que permiten trazar un estudio sobre la situación del traje femenino a finales del siglo XVII, se encuentran en el apartado que se dedica al Sarao de la Lonja⁴⁷. El propio edificio será un dechado de lujo con sus colgaduras de paños de raso con figuras, y las barradas de la Corona de Aragón en brocado de oro y carmesí. .

Obviando la indumentaria de las regias figuras se van a analizar los elementos más destacados de las mujeres de la nobleza valenciana. En el caso del vestido femenino las diferencias son menores y se establecen más que en los cortes de las piezas, en las guarniciones y tejidos. Esto contrasta con el caso masculino donde las tipologías son más amplias. La saya se presenta como el elemento principal son confeccionadas principalmente con raso y terciopelo. En el caso masculino el terciopelo liso es la opción más recurrente pero en los trajes femeninos merece especial atención las muestras en los tejidos, pequeños elementos decorativos en la trama que encarecen las obras. Algunas de las mujeres que asistieron al sarao destacaron por lucir costosos brocados de oro⁴⁸ y seda como Ángela de Çanoguera

46 Parece que esto influyó notablemente en las decisiones sobre trajes y vestidos durante el reinado de Felipe III, pues el año siguiente en 1600, hace más estrictas con los hombres las legislaciones sobre el vestido, prohibiendo telas de oro, plata, brocados. *Premáticas que han salido* .op. cit p. 5r

47 De gauna, Felipe. pp.721-730.

48 En el caso del vestido femenino Felipe III si permite el uso de telas de oro y plata por parte de las mujeres en sus pragmáticas de 1600 y 1611. *Premáticas que han salido. Ibidem. Y Pragmatica y nueva orden cerca de los vestidos y los trajes*. Madrid. 1611.p. 4.v

y Vilanova, de brocado de oro y plata; Isabel Bas y Cardona llevo una rica tela de oro con fondo de seda negra como Ypolita Centelles que además fue la única que difiere del resto en el corte del vestido con unas mangas en punta. La más lúcida en cuanto a textil se refiere fue Hursula Soler, con saya tejida de oro y plata sobre raso de seda de Flandes. Una tipología textil que difiere considerablemente de las anteriores, con la introducción de las telas de flores que tanto éxito tendrán en el siglo siguiente, destacando en España los talleres toledanos como los de Molero.

En cuanto a las guarniciones lo más repetido son las franjas en su gran mayoría se presentan bordadas en hilos de oro y plata, sobre rasos y terciopelos. Estas además se decoran con piezas de oro de martillo, piedras preciosas y perlas, del mismo modo que las cintas que decoran con ámbar. A estas se debe añadir el uso puntual de bordados como guarnición que ocupan el ancho de la superficie textil, como Luisa Jofre con saya bordada de torzales; Victoria Mercader con saya negra bordada de hojilla de plata y canutillo de oro; Ypolita Centelles que vuelve a aparecer como una de las más diferentes con bordados de canutillo de oro y por último la saya bordada de Teodora Victoria de San German y Guardiola bordada de canutillo. Otros elementos son destacables dentro de las guarniciones como las puntas de labor de aguja, especialmente las de concha de origen español o las cuchilladas que parecen desaparecidas de la indumentaria femenina en esta época pues solo en tres ocasiones las asistentes las llevarán.

Otros elementos a mencionar con especial atención son las magníficas gorgueras de punto de aguja que se lucían y que en algunos casos podían ser decorados con labores de hilos de oro y plata, como en las que luce Ypolita Centelles. No me puedo olvidar de hacer referencia a las basquiñas, esa pieza tan controvertida de la indumentaria femenina que lucieron para la ocasión de todo tipo de tejidos, desde damascos a brocados de oro, con recamos de terciopelos y bordados. En resumen todo una explosión de delicadas labores al servicio de la ostentación y el lujo femenino⁴⁹, en lo que supone una oportunidad única para mostrar el poder personal y familiar ante una público de similar nivel social. Un hecho que en siguientes años despertó las críticas de las voces más conservadoras.

49 Este hecho del lujo femenino despertará en los años siguientes voces críticas contra este tipo de vestidos y trajes. Ejemplo de esto es Alonso de Carranza que citando a Tertuliano las que para su juicio son las perversiones del vestido: *Esta necesidad humana, socorrida con el vestido después de la primera anti-güedad hasta el tiempo presente, ha padecido dos grandes perversiones o perniciosísimos estragos: al primero dio58 causa el conmutarse en ornato exterior; al segundo, el reducirse a ambición y pompa gloriosa.* De Carranza, Alonso. *Discursos contra los malos trajes y adornos lascivos*; ARIAS, G., *Memorial en defensa de las mujeres de España y de los trajes y adornos que se usan.* Edición de Suarez Figueredo, Enrique. Valencia. *Revista digital Lemir* nº 15. Valencia. 2011. p.89. (1-2-2014)

En definitiva una fiesta donde se conjugaron todos los aspectos del arte, desde la arquitectura a la pintura, pasando por la emblemática y la poesía, pero que destacó por el lujo y la ostentación. Valencia como corresponde a una ciudad eminentemente textil ofrece sus mejores galas y la nobleza asombra con sus lujos de trajes y libreas de un modo inusitado. Este hecho se ha visto ratificado por la única pieza que se conserva de las fiestas, la capa pluvial de la reina, muy desconocida pero representativa de lo que se ha plasmado en las crónicas. Tanta será la exaltación que un año después se renovarían las pragmáticas sobre el traje y la ostentación, prohibiendo muchas de los elementos aquí relatados.

ANDRÉS RUIZ DE LA SIERRA, ARTÍFICE DE LA TRAZA Y OBRA EN 1751 PARA LA REFORMA DE LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS CRUCES DE DAIMIEL (CIUDAD REAL).

DIEGO CLEMENTE ESPINOSA
Museo comarcal de Daimiel

Resumen:

A finales del siglo XV, la aparición de la Virgen de las Cruces en un paraje de tierras de aprovechamiento común para las villas de Daimiel y Torralba, dio lugar a la edificación de una ermita. En el presente trabajo analizamos la evolución de esta construcción. Gracias a la documentación consultada en distintos archivos, hemos tenido la oportunidad de documentar a los artífices de la importante transformación que sufrirá la ermita en el año 1751 y que supondrá el cambio definitivo en su fisonomía. De la misma manera, se estudia detalladamente el contrato de obras y la traza, por la que Andrés Ruiz de la Sierra, maestro de obras, realiza la citada intervención.

Palabras clave: ermita, Daimiel, Torralba, Virgen de las Cruces, maestro de obras, contrato, traza, Andrés Ruiz de la Sierra, Sebastián de Flores.

At the end of 15Th Century the appearance of Virgin of Cruces took place in a communal location shared by Daimiel Town and Torralba Town. As a consequence of that, a hermitage was built in the place mentioned. In this study, the evolution of this building over time is analysed. Thanks to the information obtained in different files, we have had the opportunity to know and document about the makers; people who had de responsibility of accomplishing the most important transformation in the design and architecture of the Virgin of Cruces` hermitage. This event took place in 1751. Furthermore, the work contract and the architectural drawing was studied in detail. Both of them were made by Andrés Ruíz de la Sierra (who was the master builder) and they were used to make the change mentioned before.

Keywords: hermitage, Daimiel, Torralba, Virgin of Cruces, master builder, contract, architectural drawing, Andrés Ruiz de la Sierra, Sebastián de Flores.

El santuario de la Virgen de las Cruces, patrona de Daimiel, se encuentra ubicado en el término municipal de Torralba de Calatrava, aunque su jurisdicción pertenece al pueblo de Daimiel. En el momento de su construcción, el paraje elegido para levantar la ermita era de aprovechamiento común para los dos pueblos, hecho que planteó durante siglos conflictos y enfrentamientos entre estas dos villas, que se tradujo en numerosos pleitos.

Sus orígenes se remontan a finales del siglo XV, a pesar de su dilatada historia y el interés artístico que despierta, son pocos los estudios que se le han dedicado. [fig. 1.]

En las Relaciones Topográficas de Felipe II, escritas en 1575¹, vamos a encontrar importantes referencias sobre la imagen y el santuario, como analizaremos más adelante. De la misma manera, en la publicación *La España gloriosa y triunfante*² aparecen referencias, aunque muy breves, sobre la Virgen, en las que se narra que la Santa Imagen, calificada de “milagrosísima”³, es llevada al pueblo de Daimiel en rogativa cuando las necesidades de agua apremian.

No será hasta finales del siglo XIX, cuando el historiador Inocente Hervás y Buendía, en su obra dedicada a la provincia de Ciudad Real⁴, dentro de la entrada dedicada a Daimiel, nos ofrezca una información más detallada sobre la Virgen, así como una breve historia del santuario.

En el siglo XX, encontramos más referencias en el Catálogo Monumental de la provincia de Ciudad Real, escrito en 1917 por Bernardo Portuondo⁵, quien se detiene brevemente en describir a Nuestra Señora de las Cruces.

1 CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., *Los pueblos de Ciudad en las Relaciones Topográficas de Felipe II*, 2 vols. Excmo. Diputación Provincial de Ciudad Real, Ciudad Real, 2009, pp.441-449.

2 SANTA MARÍA, A. de., *España triunfante y la Iglesia laureada en todo el globo de el mundo por el patrocinio de Maria Santissima en España finezas que Nuestra Señora ha obrado con España, obsequios y servicios con que han correspondido nuestros Reyes Catolicos...: discursos historiales desde el nacimiento de Maria Santissima hasta la restauracion de la ciudad de Mecina y entrada de la Reina ... en su Real Corte, reinando ... Carlos II*, imp. Iulian de Paredes, en Madrid, 1682.

3 *Ibidem*. p. 601.

4 HERVÁS Y BUENDÍA, I., *Diccionario Histórico-Geográfico, Biográfico y Bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, 3ª edición, Imprenta de Ramón Clemente Rubisco, Ciudad Real, 1917. Citamos por la edición facsimilar de la Biblioteca de Autores Manchegos, Madrid, 2002.

5 PORTUONDO, B., *Catálogo Monumental Artístico-Histórico de España. Provincia de Ciudad Real*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Arte, Madrid, 1917. Citamos por la edición facsimilar de la Biblioteca de Autores Manchegos, Madrid, 2007. La reproducción del original puede consultarse en http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/pdf/P_001359470_802519_V01F.pdf [consulta: 1-11-2013].



FIGURA 1
Fachada principal del santuario de Nuestra Señora de las Cruces

En este siglo, serán los autores vinculados a Daimiel, los que se ocupen de escribir acerca de la imagen y el santuario⁶. Entre los primeros, destacamos el artículo de Aurelio Gómez Rico⁷, un breve estudio que aporta documentación de archivo, inédita hasta ese momento. De igual manera, en la obra de Santos García-Velasco⁸, titulada *Santa María de las Cruces*, encontramos posiblemente el más extenso estudio dedicado a la patrona de Daimiel. Por último, citaremos la obra de Andrés J. Moreno⁹ en la que el autor realiza un amplio estudio sobre el tema abordado desde una perspectiva antropológica.

La investigación realizada en distintos archivos, nos abre perspectivas de estudio y hace que estemos en condiciones de aportar nuevos datos, así como de establecer

6 Podemos encontrar referencias en las siguientes publicaciones: V.V.A.A., *Daimiel, del año mil al siglo XXI*, Ayuntamiento de Daimiel, Daimiel, 2000. GARCÍA MUÑOZ, A., *Guía de Daimiel*, Contacto, Daimiel, 1990. IGLESIA CAMACHO, F. de la, *Esto ha sido y es Daimiel*, Ayuntamiento, Daimiel, 1984. PÉREZ FERNÁNDEZ, F., *Daimiel: geografía de un municipio manchego*, Alpha, Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1958.

7 GÓMEZ RICO Y MARTÍN DE ALMAGRO, A. "Santísimo Cristo de la Luz y Ntra. Sra. de las Cruces", en *Cuadernos de estudios manchegos*, nº 15, 1984, pp. 107-151.

8 GARCÍA-VELASCO Y MARTÍN DE ALMAGRO, Santos, *Santa María de las Cruces*, Ayuntamiento, Comisión de Educación y Cultura, Daimiel, 1990. Del mismo autor también citamos GARCÍA-VELASCO Y MARTÍN DE ALMAGRO, S., *Historia de Daimiel*, S. GARCÍA-VELASCO, Madrid, 1987, donde encontramos un amplio capítulo dedicado a la Virgen de las Cruces y el santuario.

9 MORENO, ANDRÉS J., *Milagros y exvotos de un pueblo manchego*, Diputación Provincial, Ciudad Real, 1989.

la autoría de las obras que se llevaron a cabo en la ermita a mediados del siglo XVIII. A esto unimos el descubrimiento de una traza en la que se representa la cúpula y la bóveda que cubre el presbiterio de la ermita, y que es de vital importancia para conocer su evolución desde el punto de vista constructivo.

LA VIRGEN DE LAS CRUCES Y EL SANTUARIO

El culto a la Virgen de las Cruces tiene su origen en el hecho milagroso de su aparición, acaecido en 1465, tal y como nos narran las Relaciones Topográficas de Daimiel¹⁰. En ella se nos describe, en un verso escrito en 1560¹¹ como un mozo del vecino pueblo del Moral llamado Juan, se dirigía a moler grano con su “borrica” al molino del Navarro, en las inmediaciones de las Tablas de Daimiel. Por el camino tropezó su animal y se derramó la carga por el suelo. Muy afligido el mozo suplicó ayuda a la Virgen. Ante tales súplicas se le apareció la Señora y repuso la carga molida en su pollino, así como una “botija” que se había fracturado en la caída. Ésta le indicó que fuera a informar del suceso al pueblo de Daimiel y en el sitio donde había marcado con tres candelas debería ser edificado un templo bajo la advocación de las Cruces. [fig. 2]

Este hecho dio lugar a la fundación de la ermita, que sería levantada en el paraje conocido como La Tamarosa, lugar de tierras de aprovechamiento común para las poblaciones de Daimiel y Torralba. Los habitantes de la primera construyeron su ermita, a la que se adosó la que edificaron los torralbeños, esta última bajo la advocación de Santa María de la Cabeza.

La circunstancia de encontrarse la ermita de las Cruces en un paraje con doble jurisdicción, motivó que los enfrentamientos y disputas entre estas villas fueran frecuentes¹². En un documento del año 1484, que se conserva en el Archivo Municipal de Daimiel¹³, leemos como tras una sentencia favorable a la villa de Daimiel, se establece que la jurisdicción sea ejercida por la justicia de esta villa. De igual modo, expresa que la construcción de la ermita fue realizada por la villa de Daimiel. [fig. 3]

Con el paso de los siglos, y ante tantos enfrentamientos y pleitos, los habitantes de Torralba descuidaron la devoción, hecho que se tradujo en el traslado a su iglesia

10 CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., op.cit. pp. 441-449. En las Relaciones Topográficas de Torralba también podemos encontrar el relato de la aparición, aunque con muchos paralelismos difiere del relato de Daimiel, en el que nosotros nos hemos basado.

11 *Ibidem*. pp. 441-449.

12 Sobre los conflictos entre las villas de Daimiel y Torralba véase GARCÍA-VELASCO Y MARTÍN DE ALMAGRO, S, *Historia de Daimiel*, op. cit. pp. 249-253.

13 Archivo Municipal de Daimiel (en adelante AMD). OM-291-72. Agradecemos a Ambrosio García-Moreno Miralles habernos facilitado el acceso a la transcripción de dicho documento.



FIGURA 2
Imagen de la Virgen de las
Cruces



FIGURA 3
Vista de las ruinas de la ermita construida por la villa de Torralba
adosada a la ermita de Daimiel

parroquial de la imagen de la Virgen de la Cabeza y en el abandono de su ermita construida en el sitio de las Cruces. Entrado ya el siglo XIX, el pueblo de Torralba cedió al de Daimiel su arruinada iglesia, de esta manera se acabaría con siglos de conflictos entre estos dos pueblos.

La imagen original de la Virgen de las Cruces, posiblemente realizada en el siglo XV, estaba ejecutada en alabastro. Se la representaba de pie, vestida con una túnica ceñida con una correa a la cintura y manto a los hombros. Con su brazo izquierdo sujetaba al Niño, quien en un gesto de cercanía alargaba el brazo para intentar acariciar el rostro sonriente de su madre. Tras ser mutilada la talla original al comienzo de la Guerra Civil, únicamente se pudieron recuperar las cabezas, de tez morena, de la Virgen y el Niño, junto con algunos fragmentos. Con estos elementos y la información aportada por la camarera, se hizo la nueva imagen de la Virgen¹⁴, y es la que hoy se venera en su santuario.

Los gustos y modas del barroco, hicieron que la hermosa talla medieval se comenzará a vestir con ricos vestidos y suntuosas joyas, tal y como podemos comprobar en un grabado realizado por Matías de Irala en 1730, conservado en la Biblioteca Nacional de España. La estampa representa a la Virgen, ya vestida, y cubierta con una rica corona y rodeada de ángeles. El grabador en la parte superior incorpora una representación en la que se narra el milagro de la aparición al pastor-

¹⁴ El escultor valenciano Lázaro Gumiel, fue quien realizó esta nueva imagen de la Virgen una vez finalizada la última contienda. Se detallan los sucesos en GARCÍA-VELASCO Y MARTÍN DE ALMAGRO, S, *Historia de Daimiel*, op. cit. p. 244.



FIGURA 4
Patio del santuario

cillo Juan de las Cruces. En la parte inferior del grabado se puede leer la siguiente leyenda: *Verdadero Retrato de la hermosa y milagrosa imagen de Nuestra Señora de las Cruces que se venera en su ermita término de la villa de Daimiel jurisdicción de Calatrava... año de 1730.*

Sobre el primitivo templo, las Relaciones Topográficas de Daimiel nos dicen que era una *ermita muy principal hecha de mampostería de cal y canto*¹⁵. Posiblemente era de una nave con cubierta de madera y cabecera poligonal. A lo largo del tiempo se le añadirían nuevas edificaciones que transformarían su fisonomía original. Entre ellas, debemos destacar la construcción del camarín adosado a la cabecera de la ermita, espacio arquitectónico que corresponde netamente al barroco hispánico. Está concebido como la habitación de la Virgen como Reina de los Cielos, donde se van a albergar todos los exvotos y ofrendas que los fieles ofrecían a la Señora en acción de gracias por algún favor recibido. También debemos referirnos al gran patio porticado que sirve de marco a las celebraciones lúdicas que se relacionan con la romería de la patrona. Está situado al sur de la ermita y se compone de cuatro pandas de arcos de medio punto en la parte inferior y el cuerpo superior adintelado, que albergan las habitaciones que van a ser utilizadas por los romeros y por la hermandad de la Patrona. Estas dos construcciones, que forman hoy día parte

15 CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F.J., op.cit. p. 441.

indisoluble de la imagen del santuario, se gestaron siguiendo los postulados del estilo barroco, cuya singularidad en nuestras tierras *radica en esas manifestaciones artísticas populares -ermitas, camarines, plazas de toros- que el propio pueblo encarga y sufraga en las que se sintetiza un lenguaje popular y autóctono con un lenguaje más culto*¹⁶. [fig. 4]

ANDRÉS RUIZ DE LA SIERRA Y LAS TRANSFORMACIONES EN LA ERMITA DE LAS CRUCES EN EL SIGLO XVIII.

La antigua ermita de las Cruces, suponemos que se mantendría sin cambios notables, hasta que a mediados del siglo XVIII sufrió una renovación que siguió la estética barroca.

Las importantes transformaciones llevadas a cabo en el santuario se debieron fundamentalmente al mecenazgo ejercido por Sebastián de Flores y Marcos, quien encargó el proyecto al maestro de arquitectura y carpintería Andrés Ruiz de la Sierra, personajes decisivos para la historia del edificio.

De Sebastián de Flores conocemos que era natural y vecino de Daimiel, población en la que residió a temporadas¹⁷, ejerció como capitán de infantería en Cádiz¹⁸, aunque su principal ocupación no estuvo limitada a este cargo militar, puesto que gracias a la documentación conocemos que se dedicó a hacer negocios en las Indias. Esto viene refrendado por un documento del año 1737, en el que pide licencia para pasar a las Indias junto con dos criados, también oriundos de Daimiel¹⁹, puesto que tiene diversas mercaderías cargadas en unos navíos. Estos negocios le ayudarían a incrementar su capital y gozaría de una holgada posición económica, tal y como lo demuestra la adquisición de importantes propiedades en su localidad natal²⁰.

Tal situación, le permitió ejercer labores de mecenazgo con la finalidad de dar gracias a la Virgen por los bienes recibidos, práctica común entre sus contemporá-

16 HERRERA MALDONADO, E., "El Barroco", en *La provincia de Ciudad Real III. Arte y cultura*, Ciudad Real, Diputación Provincial, 1992, p. 123.

17 Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real, (en adelante A.H.P.C.R.) Secc. Protocolos Notariales, Daimiel, Leg. 613. Fol. 20 r. Se trata de una escritura de venta, en la que se especifica que Sebastián de Flores se encuentra residiendo en Daimiel.

18 *Ibidem*. Fol. 26 r.

19 Archivo General de Indias, Contratación, 5483, N.2, R. 115. Fol. 2r. Los dos criados según se cita en el documento tienen por nombre *Manuel López de Marcos, natural de la Villa de Daimiel en la Mancha de diez y ocho años, alto y moreno; y Francisco López de Marcos y asimismo de la dicha Villa de Daimiel, de catorce años, espigado y trigueño; que de ser estos solteros en estos reinos cristianos viejos y no de los prohibidos pasar a las Indias [...]*.

20 A través de varias escrituras fechadas entre los años 1759 y 1762, se documenta la compra de propiedades tanto en la población de Daimiel, como en su campo, y de la misma manera queda constancia que poseía ganado. A.H.P.C.R. Secc. Protocolos Notariales, Daimiel, Leg. 613. Fol. 20 r; fol. 26 r.

neos manchegos²¹. Para ello Sebastián de Flores se planteó la reforma del santuario de la patrona, así como la reedificación de la derruida ermita de San Sebastián, bajo la advocación de su patronímico²². Además de esta acción de gracias, eminentemente devocional, existía un interés de perpetuar su memoria a lo largo del tiempo, tal y como se expresa en la documentación, donde se indica que *se ha de poner un letrado de letras gordas en que se expresen en él haberse hecho la obra a devoción del otorgante*²³.

Sobre el segundo personaje, Andrés Ruiz de la Sierra, la investigación en curso nos ha revelado más datos sobre su figura. Fue un maestro de obras nacido en Daimiel en el año 1716, y como apunta el profesor Juan Zapata, lo haría en un entorno de maestros de obras, posiblemente vinculado a la familia de los Sánchez de Medina, puesto que Miguel Sánchez de Medina fue su compadre de pila²⁴, y que se pone de manifiesto por la relación laboral que mantiene en año 1746 con el carpintero Manuel Sánchez de Medina.

De sus años de aprendizaje nada sabemos, aunque es claro que se formó como alarife y carpintero, ya que en la documentación consultada lo podemos encontrar titulándose como maestro de ambos oficios. Llegaría a ser un importante maestro de obras de mediados del siglo XVIII en La Mancha. Ya que en 1774, en palabras de frei Vicente Gutiérrez Thena, subprior de Calatrava, califica a Jerónimo García, también maestro de obras, y al propio Andrés Ruiz de la Sierra, *como maestros alarifes de la maior aprobación y más acreditada inteligencia en el común concepto de todo este partido y provincia de La Mancha*²⁵, lo que demuestra que en estas fechas gozaban de prestigio y reconocimiento profesional.

Andrés Ruiz de la Sierra va a realizar varias intervenciones en el santuario de las Cruces, la primera se produce en el año 1745, en la que ya aparece nombrado como maestro de obras. Serán obras de menor entidad que consistieron en la reparación de cuartos, cuadras y el arreglo de los tejados, tal y como se recoge en las cuentas conservadas²⁶.

21 Véase el ejemplo de Juan de Villaseca en MADRID Y MEDINA, A., “Juan de Villaseca y el retablo de la catedral de Ciudad Real”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, Vol. 15, Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1984. Y También SAINZ MAGAÑA, E., y HERRERA MALDONADO, E., “Arte Moderno”, en *Ciudad Real y su provincia*, vol. III, Sevilla, 1996, pp. 221-233.

22 A.H.P.C.R. Secc. Protocolos Notariales, Daimiel, Leg. 613. Fol. 19 r.

23 A.H.P.C.R. Secc. Protocolos Notariales, Daimiel, Leg. 609B. s/f.

24 ZAPATA ALARCÓN, J., *El Sacro convento de Calatrava la Nueva*, Tesis doctoral, inédita, Fecha de lectura 29/10/2012, p. 373. Agradecemos al autor habernos facilitado la consulta de esta documentación en su tesis doctoral.

25 ZAPATA ALARCÓN, J., *El Sacro convento de Calatrava la Nueva*, op. cit. P. 372.

26 A.M.D. Leg. 194-18. S/f.

Las obras continuarían al año siguiente, en ellas aparecía el maestro con cuadrilla propia, y consistirían en reparaciones en los corredores y artesones que los cubrían, además de edificar unos cuartos adosados al cuerpo de la iglesia²⁷.

Tiempo después, en 1748, nos encontramos con que *respecto de hallarse la obra del santuario de Nuestra Señora de las Cruces patrona de esta villa reclusa en su estrecho camarín y sin la veneración que corresponde por falta de medios y aplicación*²⁸, se ordenó que fueran los maestros Andrés Ruiz y Manuel Sánchez de Medina quienes hicieran un informe de las reparaciones y obras que serían necesarias para proceder a su arreglo. Conocemos a través de la documentación consultada que se llevó a cabo el reconocimiento y tasación de la obra e incluso se acompañó de unas trazas que dieron los maestros²⁹, conservándose cuentas de la reedificación de la media naranja del camarín, así como de levantar la muralla y el arreglo de algunos desperfectos³⁰.

Hasta aquí hemos visto al maestro ocupado en obras de menor entidad en el santuario. Será en el año 1751 cuando se lleve a cabo la gran intervención arquitectónica que transformará definitivamente la fisonomía de la ermita. El contrato firmado el 26 de marzo de 1751 entre el capitán Sebastián de Flores y el maestro Andrés Ruiz de la Sierra, recoge las condiciones estipuladas para llevar a cabo la obra, además de incorporar la traza de la cúpula de la iglesia, así como la bóveda del presbiterio³¹. En el verso de la misma, aparece de puño y letra de Ruiz de la Sierra, que sería necesario hacer *hademas de lo enbobedado se ...que he de hacer en lo que toca al cuerpo de la hermita su cañon de bobeda tabicado [...]*³². [fig. 5]

27 *Ibidem*. En este caso la documentación expresa que el maestro cuenta con una cuadrilla de trabajo compuesta por oficiales y peones, y especifica las cantidades que debían recibir cada uno de ellos por su trabajo: el maestro por una semana de trabajo cobra siete reales, el oficial recibirá cuatro y medio y el peón tres y medio. Mientras que el maestro de carpintería Manuel Sánchez de Medina, que realiza labores propias de su oficio en la obra, debería recibir junto con su oficial, nueve reales por cada día de trabajo. Además de la relación de pagos, la documentación nos ofrece una interesante relación de los materiales empleados en la obra: ladrillos que se traen de la vecina villa de Torralba, arena, cal, madera para los andamios, clavos, espuelas, cubos para manejar el material o vigas y tirantes de madera, así como piedra o carros de yeso quemado de Calatrava, materiales por otro lado, tradicionalmente empleados en las obras de arquitectura tradicional. También se recoge en las cuentas el gasto del vino que consumían los trabajadores de manera habitual en su jornada de trabajo.

28 A.M.D. Leg. 194-19. s/f.

29 *Ibidem*. La traza, que la documentación original denomina “mapa”, no se han conservado o no han sido localizadas por el momento, ya que no acompañan a este documento.

30 A.M.D. Leg. 194-18. s/f.

31 A.H.P.C.R. Secc. Protocolos Notariales, Daimiel, Leg. 609B. s/f. La traza está ejecutada a mano alzada pero también con la ayuda de compás sobre papel verjurado, con tinta negra y marrón, mezclada con aguada.

32 *Ibidem*. Informa la documentación que tienen que ser los fieles los que conduzcan los materiales al pie de la obra. Esto significa la aportación de su trabajo a modo de limosna, hecho por otro lado muy común.

Antes estos datos, estamos en condiciones de afirmar, que es en este momento cuando en la ermita de las Cruces se elimina la cubierta de madera del cuerpo de la iglesia para ser sustituida por una bóveda de cañón. Y en la zona inmediata al presbiterio se situaría una cúpula, perfectamente representada en la traza. Estas obras significarán la adaptación del edificio a los nuevos postulados barrocos.

El contrato de las obras especifica las cantidades necesarias para poder realizar la reforma, en total serían necesarios 3.634 reales de vellón, distribuidos de la siguiente manera: mano de obra 2.714, de yeso pardo y blanco 440 reales, mientras que para ladrillos se gastarían 420 reales, *siendo la obligación de los devotos de Nuestra Señora conducir dichos materiales al pie de la obra la que no a entrado en dicha tasación* ³³.

Estas cantidades serían satisfechas por vía de limosna por dicho Sebastián de Flores, ya que según manifiesta, es mucha la devoción que tiene a la Santa Imagen.

A continuación, el documento establece seis condiciones que se han de guardar para realizar la obra. En la primera de ellas se designa a Mateo Fernández Lozano, presbítero, como encargado de hacer frente a los pagos a medida que avance la obra. Se deja claro en esta condición que la madera para construir los andamios, cuyo importe es de 400 reales, una vez concluida la obra se debe entregar al mecenas.

La segunda de las condiciones trata de los plazos para su ejecución, en los que se estipula que debía estar acabada en el mes de octubre de ese año³⁴. Unos sucesos imprevisibles, alargaron la obra y no se pudieron cumplir los plazos previstos.

Como comentábamos al principio, tanto la ermita de Torralba como la de Daimiel, se encontraban edificadas una junto a la otra, de manera que la tercera condición expresa que se ha de solar el templo perteneciente a Daimiel: *levantándola dos gradas en alto el suelo, o lo que sea necesario, y las verjas las ha de quitar de donde están, y ponerlas en la división de las jurisdicciones, cuyo solado ha de ser nuevo de ladrillo*³⁵.

La cuarta condición es la más concisa, en ella se indica que el retablo hay que renovarlo de *cornisas abajo de pintura decente*³⁶.

La penúltima condición hace referencia a las vidrieras que se han de colocar en la cúpula, dibujadas en la traza, y se indica que su coste debe correr a cargo de Sebastián de Flores y no del maestro.

³³ *Ibidem*.

³⁴ De nuevo remarca el documento que los materiales deben de ser conducidos por los devotos al pie de la obra, en este sentido es muy reiterativo, pensamos que es una manera de abaratar los costes en la obra y al mismo tiempo de reducir los tiempos de ejecución.

³⁵ A.H.P.C.R. Secc. Protocolos Notariales, Daimiel, Leg. 609B. S/f.

³⁶ *Ibidem*. El retablo actual es una obra moderna, por lo que no podemos saber si esta condición se cumplió, aunque pensamos que sí se llegó a ejecutar, pero en algún momento indeterminado debió desaparecer.

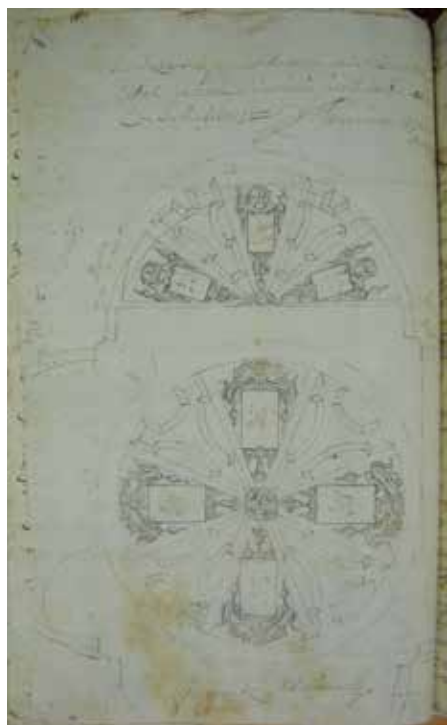


FIGURA 5

Andrés Ruiz de la Sierra, 1751, trazas para la cúpula y bóveda del presbiterio representada en la traza para la ermita de Nuestra Señora de las Cruces de Daimiel. A.H.P.C.R. Secc.

Protocolos Notariales,
Daimiel, Leg. 609B. s/f



FIGURA 6

Detalle de la cúpula y bóveda del presbiterio representada en la traza. A.H.P.C.R. Secc.

Protocolos Notariales,
Daimiel, Leg. 609B. s/f

Finaliza el documento con la sexta condición, en la que se expresa con claridad que la obra la puede dirigir y gobernar únicamente el maestro y una serie de personas designadas por el mecenas, entre las que se encuentra el presbítero Don Mateo Lozano, y se priva de potestad sobre ella a la villa e incluso al mayordomo de la imagen. [fig. 6]

En folio aparte, anexo al contrato, encontramos la traza de la cúpula y bóveda del presbiterio. Se trata de un dibujo perfectamente ejecutado a tinta, en el que el arquitecto, refleja un gran conocimiento del oficio de tracista, así como de proporciones y simetría. En la parte superior del folio está representado el presbiterio, que se cubre por una bóveda dividida en cinco plementos, en los que se alternan elementos con moldura decorativa de yeso, cuyo centro se delimita a base de deco-

ración vegetal y rocalla un recuadro reservado a los lienzos que se colocarán en este espacio³⁷, y plementos con decoración mixtilínea. En la parte izquierda de esta representación aparece dibujada la puerta de entrada a la sacristía, tal y como se puede ver en la actualidad.

En la parte inferior se sitúa el dibujo de la cúpula, decorado con elementos similares a los que encontramos en el presbiterio. La cúpula se divide en ocho plementos moldurados en yeso que compartimentan este espacio. En el dibujo se alternan los plementos decorados con molduras mixtilíneas, similares a las del presbiterio, con otros en los que se indican las ventanas decoradas a base de elementos vegetales, guirnaldas y cráteras con flores³⁸. En el centro de la cúpula aparece representado un florón de naturalistas hojas carnosas. La traza se cierra con la firma y rúbrica de Andrés Ruiz de la Sierra.

En la parte superior de la traza aparecen unas notas manuscritas firmadas por el mecenas Sebastián de Flores que rezan así: *los recuadros que se han de hacer en la mediana y en el presbiterio y la sacristía han de ser de moldura de madera con su baquetón*³⁹. Lo que es indicativo de que el mecenas se involucra en el diseño de la obra, y expresa como han de ejecutarse estos elementos, lo que nos habla de que sin duda es una persona culta, con una opinión perfectamente formada sobre estos asuntos relacionados con la arquitectura.

De nuevo, la documentación nos informa que la obra de las Cruces sufrió un parón inesperado que motivó el retraso sobre los plazos previstos. Estos incidentes los conocemos gracias a un poder otorgado el 20 de septiembre de 1752 por el maestro Andrés Ruiz de la Sierra y su hermano Romualdo, al abogado Felipe Zambrano de la Fuente, a fin de promover un pleito en la Chancillería de Granada⁴⁰ contra la villa de Torralba con el fin de denunciar, que mientras trabajaban en la ermita, fueron apresados por la justicia de esta villa *sin causa ni motivo justo*⁴¹. A consecuencia de los 34 días que permanecieron en la cárcel, dejaron de recibir su

37 El recuadro central encierra la inscripción *Cuadro*, mientras que en los laterales aparece la abreviatura C^o.

38 Las ventanas se identifican mediante la abreviatura B.^a.

39 A.H.P.C.R. Secc. Protocolos Notariales, Daimiel, Leg. 609B. S/f.

40 *Ibidem*. Fol. 301 r. Desconocemos el contenido y alcance de lo recogido en este pleito, ya que hasta el momento no ha podido ser localizado, o bien no se ha conservado.

41 *Ibidem*. En el poder se expresa que el propio Andrés, además de perder los jornales de trabajo, también se echaron a perder 4 costales de yeso blanco que se pudrieron y que tenía al pie de la obra. Además relata la pérdida de su casa, hacienda y familia, así como haber enfermado durante su cautiverio. Romualdo por otro lado perdió, junto con el jornal de trabajar junto a su hermano, el de trabajar a destajo en la siega de la mies, así como el extravío de casa y familia en idas y venidas a la villa de Torralba.

jornal, es por ello que reclaman al concejo de Torralba el reintegro de las cantidades que dejaron de percibir a causa de su presidio.

Tras finalizar esta importante obra, el maestro Ruiz de la Sierra trabajó intensamente en las tierras manchegas, tal y como se demuestra en la supervisión que realiza de las obras del Cuartel de Caballería de Almagro en el año 1755⁴², o que dos años más tarde esté interviniendo en las obras de las tercias del pan y el vino de la Mesa Maestral de la villa de Almagro y demás pueblos de su partido⁴³.

Hacia el año 1760 intervendrá en el concurso para realizar las obras y reparos en la parroquial de Pozuelo de Calatrava⁴⁴, sin lograr que le fuera adjudicada, ya que desde el primer remate es Francisco Cano, maestro de arquitectura de Miguelturra, quien consigue la citada obra. Es por ello que otorgó un poder a Juan Rodríguez Bobada a fin de que pueda efectuar en su nombre una rebaja sobre el precio de la citada obra, facultándolo para que pudiera hacer lo mismo en el resto de territorios de las Órdenes Militares *como en todas las demás que comprenda en todas las órdenes militares, haciendo las bajas y mejoras que sean del agrado del otorgante, como también en todos los negocios que se le ofrezcan en el tribunal del Sr. Protector de iglesias*⁴⁵. Hechos que demuestran una clara mentalidad empresarial, puesto que quiere optar a todas aquellas obras que pudieran surgir en el entorno.

Uno de sus últimos trabajos documentados, en el año 1776, pone de relieve la maestría de este personaje. Se trata de las trazas y obras que realiza en el castillo de Calatrava la Nueva para la reconstrucción de los cuartos de los religiosos, en muy mal estado a consecuencia del terremoto acaecido en el año 1755. Esta obra, que finalizaría en 1778, junto con el también maestro Jerónimo García, ha sido objeto de un amplio estudio por parte de Juan Zapata⁴⁶, que pone de relieve la magnitud del encargo. [fig. 7]

Un repentino accidente ocurrido el 23 de septiembre de 1783, acabó con la vida de nuestro arquitecto, lo que le impediría testar y nos privó de conocer sus últimas

42 HERRERA MALDONADO, E. y ZAPATA ALARCÓN, J., “La construcción del Real Cuartel de Caballería de Almagro (Ciudad Real) y la intervención de D. Francisco Gaona y Portocarrero, Conde de Valdeparaíso”, *Milicia y sociedad ilustrada en España y América: (1750-1800)*, Actas, vol. 2, 2003, pp. 483-512. p. 491.

43 A.H.P.C.R. Secc. Protocolos Notariales, Daimiel, Leg. 610B. Fol. 235 r. Estas obras fueron rematadas en la persona de Andrés Ruiz de la Sierra y Pedro Sánchez de Medina, maestro de carpintería, tras ser sacada al pregón y pública almoneda, por la cantidad de 35.000 reales de vellón, tal y como podemos leer en el documento. Vemos de esta manera como la vinculación y relación laboral entre Ruiz de la Sierra y la familia Sánchez Medina se mantiene a lo largo de los años.

44 A.H.P.C.R. Secc. Protocolos Notariales, Daimiel, Leg. 598. s/f. 16 de mayo de 1760.

45 *Ibidem*.

46 ZAPATA ALARCÓN, J., “Intervenciones arquitectónicas en el Sacro Convento de Calatrava la Nueva durante la segunda mitad del s. XVIII”, *Cuaderno de Estudios Manchegos*, Nos 23-24, Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1999. pp. 241-264.



FIGURA 7
Interior de la ermita



FIGURA 8
La cúpula de la ermita en la actualidad (2014)

voluntades. En su partida de defunción⁴⁷ se recoge el nombre de los hijos que tuvo fruto de su matrimonio con Isabel Serrano de Consuegra: Francisco, Manuel Antonio, Juana, Ramón, Juan, Balbina e Isabel. Sabemos que los dos mayores, Francisco y Manuel Antonio, siguieron los pasos de su padre, ya que los encontramos en el año 1786 activos como maestros de obras en el castillo de Calatrava la Nueva⁴⁸.

LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS CRUCES EN LA ACTUALIDAD.

El aspecto actual del santuario es muy cercano a lo que se nos describe en la documentación. Se trata de una pequeña ermita de una nave con capillas laterales. Posee un alzado de sencillas pilastras toscanas que recorren el edificio en su perímetro, impostadas con el entablamento que sostiene la bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos y una sencilla decoración vegetal en los tramos centrales de la bóveda. Una cúpula, a modo de crucero, enlaza con el arco diafragma que configura el presbiterio. [fig. 8]

La cúpula presenta una imagen muy similar a la señalada en la traza. Está sostenida por pechinas con decoración vegetal similar a la de la bóveda, que se repetirá en los plementos que albergan las ventanas. La única variación que encontramos con respecto a lo dibujado, es la decoración mixtilínea de los elementos alternantes fue sustituida por recuadros moldurados también de forma mixtilínea, y que

⁴⁷ Archivo Parroquial de Santa María La Mayor, Daimiel, Libro de defunciones, años 1777-1787, asiento nº 873, p. 198.

⁴⁸ ZAPATA ALARCÓN, J., *El Sacro convento de Calatrava la Nueva*, Op. Cit. pp. 383-384.

albergan la representación de los cuatro evangelistas, pintados al fresco, de factura contemporánea.

En el presbiterio, también encontramos variación con respecto al diseño que configura la traza, se han eliminado los plementos con decoración mixtilínea y se han agrupado los lienzos especificados en el diseño, rodeados de yeserías decoradas a base de rocalla, guirnaldas de flores y grandes ramos vegetales. El central, y de mayor tamaño, representa la Ascensión de Nuestro Señor. A ambos lados se sitúan los otros dos, en los que aparecen representados Reyes y Profetas sentados ante un fondo de arquitecturas clásicas. [fig. 9]

En el lado del evangelio está representado el profeta Ageo, que porta una tabla con la siguiente leyenda: *adhuc unum metieniet desideratus cuntis centies*⁴⁹, esta inscripción hace referencia a un tema recurrente en sus profecías, ya que exhortó sin descanso a sus compañeros a reedificar sobre sus ruinas el templo de Jerusalén. Junto a él se encuentra el Rey David, identificado por la corona que porta y el arpa que toca con sus manos⁵⁰, un antepasado directo de Cristo y su persona se entiende como unas de las prefiguraciones del Salvador, a la vez que estaba destinado para iniciar la construcción del nuevo templo de Jerusalén, pero que no llegaría a realizar, ejecutándolo su hijo Salomón. En el lado de la epístola se representan al Rey Salomón que aparece coronado y porta un cetro en su mano izquierda, mientras que en la derecha sujeta una tabla con una inscripción extraída del Cantar de los Cantares: *veniat dilectus meus in hortum suum*⁵¹ en una clara alusión a la Virgen. Junto a él, se sitúa el profeta Isaías, quien predijo que la Virgen habría de concebir y alumbrar al Salvador, señala con la mano derecha su profecía *ecce Virgo concipiet, et pariet filium*⁵² escrita en una tabla sujeta con su mano izquierda.

Hemos localizado la fuente iconográfica grabada en la que se basó el pintor; se trata del grabado de la anunciación realizado por Cornelis Cort en 1571, que fue ampliamente utilizado por los pintores del barroco.

El autor del programa iconográfico de estos lienzos pretendía destacar y exaltar la pureza de la Virgen como madre del Redentor, al mismo tiempo que con la representación de los Reyes David y Salomón, se intenta asimilar las nuevas obras de construcción de la ermita con el templo de Jerusalén. [fig. 10]

A pesar del lamentable estado de conservación que presentan, con pérdidas de capa pictórica e incluso signos de agresiones, nos dejan entrever que son contem-

49 La transcripción de la leyenda inscrita en la tabla sería la siguiente: *Aun es poco, y yo moveré todas las gentes, y vendrá el deseado por todas las gentes.*

50 En el suelo junto a este personaje encontramos un perro y una tabla con una leyenda grabada, pero el estado de conservación de la pintura no hace posible una correcta lectura.

51 Esta inscripción vendría a decir: “*Venga mi amado a su huerto...*”

52 Su traducción sería “*He aquí que la virgen concebirá, y dará a luz un hijo*”.



FIGURA 9
Presbiterio de la ermita



FIGURA 10
Detalle de las pinturas del presbiterio

poráneas al momento de realización de la obra arquitectónica. Los tres lienzos pensamos que fueron ejecutados por el mismo pintor, se pone de manifiesto la buena factura de los mismos. Aunque en este momento no contamos con datos que nos permitan apuntar su autoría certera, esperamos nuevas investigaciones para arrojar más luz sobre ellos.

Para finalizar, podemos decir que el presente estudio ha servido para reivindicar la figura de Andrés Ruiz de la Sierra como uno de los arquitectos más importantes del siglo XVIII en La Mancha, buen conocedor del léxico barroco y el encargado de transformar la imagen medieval de la ermita, adaptándola a las nuevas tipologías barrocas. De la misma manera, destacamos la importancia arquitectónica del santuario de Nuestra Señora de las Cruces, que puede ser considerado como uno de los conjuntos marianos más interesantes del barroco en la provincia de Ciudad Real.

LAS CATEDRALES PROVISIONALES EN NUEVA ESPAÑA: EL CASO DE GUADALAJARA

ENRIQUE CAMACHO CÁRDENAS

Universidad de Sevilla

Resumen:

Concebidos bajo una misma tipología arquitectónica, los primitivos templos catedralicios fueron modestas construcciones realizadas con materiales poco nobles y con carácter temporal. Sin embargo, la mayoría de las fábricas destacaron por permanecer activas más tiempo del previsto, lo que obligó a asistirles mediante continuos trabajos de reparación, así como se contemplaron otras propuestas de ampliación. La catedral vieja de Guadalajara no fue un caso excepcional, si bien su propia historia constructiva permite establecer varias peculiaridades con el resto de las catedrales provisionales novohispanas.

Palabras clave: Nueva España, Guadalajara, catedral vieja, siglo XVI.

Abstract: *Primeval Cathedrals from New Spain were modest buildings, conceived under single architectural typologies, which had been built up with poor quality housing construction materials and on a provisional basis. However, most of the factories remained active for far longer than it was scheduled, obliging to repair constantly. At the same time as complementary proposals for expansion were considered. The old Cathedral from Guadalajara was nothing exceptional, even though its constructive history allows us to establish several elements specific peculiarities with respect to the primeval Cathedrals from New Spain.*

Keywords: *New Spain, Guadalajara, Old Cathedral, 16th Century.*

La corona española inicio el proceso de introducción de la jerarquía episcopal en América a partir de 1511, designando obispos para el ámbito antillano. Poco tiempo después, y antes de consumarse la conquista de la que sería la capital de Nueva España se crearía la diócesis Carolense en 1519, más tarde llamada de Tlaxcala. A ella le seguirían cronológicamente las de México, Oaxaca, Michoacán, Chiapas, Guadalajara y Yucatán. Tras la creación de cada obispado hubo que dotar de un edificio catedralicio al nuevo territorio, siendo en ocasiones aprovechado un templo preexistente para el desarrollo de dichas funciones. Esas primeras iglesias realizadas con carácter provisional o de *prestado* fueron a su vez reemplazadas por otras con carácter definitivo, a partir de la década de 1560, concibiéndose como obras arquitectónicas de largo plazo por diversas circunstancias históricas, sociales y urbanas¹. A ese carácter de provisionalidad se unió la situación del clero secular que debió abrirse camino ante la fuerza y capacidad económica de las órdenes mendicantes. Los modelos arquitectónicos que se llevaron a cabo en esos primeros edificios catedralicios respondieron a tipologías eclesiásticas andaluzas, llevándose a cabo iglesias de tres naves cubiertas con techumbres de carpintería mudéjar². En el desarrollo de programas de templos de tres naves en Nueva España tuvieron un capítulo destacado esos primeros proyectos de catedrales que seguirían el modelo de la metropolitana, repitiéndose en el resto de centros urbanos importantes donde también se dotó de provisionalidad al primer edificio catedralicio, caso de Puebla. El estudio de las tipologías de templos de tres naves ha registrado dos fases diferenciadas. De interés para el presente trabajo es la que responde al primer momento de la conquista y organización eclesiástica, señalándose los casos de los dos primeros templos del convento de Huejotzingo y las distintas catedrales que siguen el modelo de la primitiva catedral de México. Dicha estructura primigenia con tres naves adinteladas se irá transformando para adquirir la nave central una mayor elevación y uso de sistemas de cubiertas de par y nudillo, y alfarjes en las naves laterales³.

El funcionamiento de las primeras catedrales se llevó a cabo de forma simultánea a la construcción de los nuevos y definitivos templos, si bien sufrieron continuas reformas o ampliaciones hasta la conclusión y dedicación de la sede definitiva. Uno de los factores que más influyeron en las fábricas primitivas fue la rapidez con la que se realizaron dichas construcciones y el uso de materiales de construcción

1 RUBIAL GARCÍA, A (coord.), *La iglesia en el México colonial*, México-Puebla, UNAM, BUAP, Ediciones de Educación y Cultura, 2013, pp. 129 y 207.

2 LÓPEZ GUZMÁN, R, “Mudéjar en Iberoamérica”, en LÓPEZ GUZMÁN, R (coord.): *Mudéjar hispano y americano. Itinerarios culturales mexicanos*, Granada, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Fundación El Legado Andalusi, 2006, (pp. 139-146), espec. p. 143.

3 LÓPEZ GUZMÁN, R, “Las primeras construcciones y la definición del mudéjar en Nueva España”, en GUTIÉRREZ VIÑUALES, R y DE LA TORRE, P (coord.), *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Barcelona, Lunweg, [etc.], 1995, (pp. 199-209), espec. pp. 205 y 208.

poco nobles. A pesar de ello, los templos desarrollaron las actividades de la catedral durante un largo período de tiempo, conservándose la fábrica vieja aún después de cerrar sus puertas al público. De modo general, los diversos problemas surgidos en torno al inicio de las construcciones definitivas y su dilatado proceso constructivo contribuyeron a ampliar la vida de las obras provisionales y a mantenerlas en pie, en muchas de las ocasiones, con grandes dificultades. Así, a veces tuvieron que desarrollar las funciones de la catedral durante más de un siglo, caso de Valladolid, hoy Morelia, así como sirvieron de cantera para el reciclaje de materiales que se utilizaron en algunas de las labores constructivas llevadas a cabo en las sedes definitivas después de haberse concluido, caso de Guadalajara. No obstante, si bien la historia constructiva de cada catedral novohispana atravesó por diferentes circunstancias históricas, la tipología arquitectónica con la que fueron concebidos dichos proyectos provisionales presenta, tal y como se ha adelantado, similitudes entre los edificios de las diversas diócesis creadas durante el siglo XVI en Nueva España.

La fundación del primer obispado, denominado Carolense, en territorio mexicano tuvo lugar en la isla de Cozumel en 1519, si bien a partir de 1526 se denominaría de Tlaxcala debido al cambio de sede, trasladándose nuevamente y por último a Puebla de los Ángeles en 1539, aunque dicho traslado no se confirmaría por cédula real hasta 1543⁴. Respecto a la sede tlaxcalteca, Toussaint comentó la posibilidad de haberse realizado un edificio de *prestado* para la catedral, si bien otros autores afirmaban lo contrario. En cuanto al edificio poblano, la primera iglesia que existió fue una construcción de adobe y techumbre de paja. No obstante, por iniciativa del obispo Julián Garcés se trató de construir un nuevo templo, concluyéndose en 1539. El edificio se concibió con una planta de tres naves, separadas por pilares de basalto negro, y cubiertas mediante vigas sobre zapatas, y armadura en la nave central de mayor altura. El acceso al mismo se realizaba a través de tres puertas. Asimismo igual que la primitiva catedral de México, la poblana estuvo cubierta de paja. Respecto a la ubicación del templo, Toussaint apuntó las dudas que existían al respecto, ya que por un lado se pensaba que había ocupado el lugar en el que hoy se sitúa el Sagrario, la capilla de los Reyes y la sacristía de la catedral, y por otro apoyada por dicho autor parece que se situó en el actual atrio con orientación de norte a sur.

Con el paso de los años, la provisional de Puebla sufrió continuas reparaciones, presentando un avanzado estado de deterioro en 1561, momento en el que se propone rehacerla desde los cimientos. A raíz de eso, Juan de Alcántara presentó dos trazas en 1563, una reflejaba la planta actual y otra recogía las reformas necesarias, que consistieron en ensanchar el edificio mediante la incorporación de dos naves de capillas hornacinas y una capilla mayor. Al año siguiente se pidió dictamen a Clau-

4 BORGES, P (dir.), *Historia de la iglesia en Hispanoamérica y Filipinas*, vol. II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1992, pp. 92-93.

dio de Arciniega, quien menospreció la obra existente y propuso la construcción de un nuevo edificio, si bien la reforma propuesta por Alcántara se llevó a cabo, celebrándose la reapertura del templo en 1587. Mientras tanto, la construcción de la sede definitiva orientada de oriente a poniente se inició en 1575, momento en el que fue nombrado Francisco Becerra como maestro mayor de la obra⁵. A pesar de ello, hubo que esperar a la presencia del arzobispo Juan de Palafox para que, entre los años 1640 y 1648, se construyera el nuevo edificio sin interrupción⁶. Aunque la sede provisional permaneció en uso hasta la consagración del nuevo templo, es decir más de un siglo, su destrucción no se llevó a cabo hasta el siglo XVIII⁷.

Tal y como se ha comentado antes, similares características tipológicas se presentaron en la catedral provisional de México, realizada por Martín de Sepúlveda como la primera iglesia de la ciudad y como parte del primer convento de los franciscanos entre 1525 y 1526, el cual se entregó al primer obispo de México, Juan de Zumárraga, como sede material de la recién creada diócesis hacia 1530. El proyecto se concibió con una pequeña nave cubierta con una techumbre plana de madera, siendo abovedado solo el espacio de la capilla mayor⁸. Su emplazamiento fue en el ángulo noroeste del atrio actual de la catedral y su orientación hacia el este. Sin embargo, siempre fue considerada como una obra pequeña e inadecuada para la capital del virreinato de la Nueva España. De hecho Cervantes de Salazar la describió en 1554 como pobre, baja y húmeda⁹. Con motivo de la celebración del III Concilio Mexicano entre 1584 y 1585, la catedral primitiva fue restaurada y ampliada por Claudio de Arciniega que concibió un proyecto de tres naves, cubiertas con techumbres de madera y sin bóvedas¹⁰. La separación de las naves se realizó a través de pilares poligonales, si bien no se conoce la altura que alcanzaron¹¹. La cimentación de la catedral que aparece en el plano de la ciudad de México de 1562 corresponde a la iniciada por Arciniega en dicho año, cuyo proyecto y sitio se

5 TOUSSAINT, M, *La catedral y sus iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954, pp. 52-58.

6 BÉRCHEZ, J, "Planta de la iglesia catedral de Puebla", en *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, Museo de América, 1999, (pp. 261-264).

7 TOUSSAINT, M, *La catedral...* op. cit., p. 55.

8 MARÍAS, Fernando, "Plaza mayor de México", en *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, Museo de América, 1999, (pp. 240-242).

9 TOUSSAINT, M, *La catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, 2ª ed., México, Porrúa, 1973, p. 18.

10 Con ligeras modificaciones, Toussaint ofrece en su estudio sobre la primitiva catedral de México un croquis de la planta del edificio basado en el trazado por García Cubas con los resultados obtenidos en las excavaciones del sitio. Se propone un templo de nueve tramos de nave, situándose el coro entre el segundo y tercer tramo de la nave central, y los accesos laterales del templo en el quinto tramo. TOUSSAINT, M, *Paseos coloniales*, México, Imprenta Universitaria, 1939, p. 15.

11 CUESTA HERNÁNDEZ, L. J, *Arquitectura del renacimiento en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2009, p. 212.

abandonaron al iniciarse la obra de la sede definitiva en 1573¹². No obstante, dicha construcción se había ordenado por cédula real de 8 de octubre de 1536, si bien en aquel momento no se realizó nada¹³.

Hasta que la vieja catedral metropolitana fue demolida en 1626 y se pasó el culto al nuevo edificio finalizado en ese momento de modo parcial, la historia de ambos edificios estuvo entrelazada. Así, el cabildo eclesiástico consciente de que la construcción de la catedral definitiva se prolongaría en el tiempo, siguió preocupándose por el estado de la iglesia vieja, aún después de comenzadas las obras de la nueva sede. Prueba de ello, como se ha señalado, fueron los trabajos de inspección y reparación que se realizaron en la obra primitiva. A ello se añade que en 1607 hubo necesidad de realizar otras reparaciones para reforzar la pared norte del templo situada al lado de las obras de la nueva catedral¹⁴.

Al menos desde 1531 la Audiencia de México vio necesario crear dos nuevos obispados, el de Antequera y el de Michoacán, fundándose el primero en 1535¹⁵. A partir de entonces la sede antequerana debió contar con una iglesia que realizara las funciones de catedral. En 1544 Bartolomé de Zarate, hermano del primer obispo de la diócesis, comentó que la ciudad tenía una iglesia de cal y canto iniciada por Sebastián Ramírez de Fuenleal, presidente y obispo de Santo Domingo, y finalizada por el prelado antequerano Juan de Zarate, cuyos pilares, señala Bartolomé de Zarate, los mandó realizar el prelado, elaborados de una sola pieza de piedra y cierta elevación y grosor. Según Berlín, la referencia a los pilares de la iglesia implica un proyecto de catedral de tres naves que debió ser diferente al primer proyecto de iglesia parroquial de una sola nave. Así, durante el gobierno de Ramírez Fuenleal se realizaría la iglesia parroquial, que a la llegada del obispo Zarate se transformaría en catedral. Además parece que la iglesia durante el gobierno del obispo Zarate debió estar orientada hacia el sector oriental, tal y como se orienta en la actualidad la sede definitiva. El citado autor apuntó la ausencia de documentos que informan de una catedral vieja, por lo que el emplazamiento y orientación de la iglesia parroquial, luego catedral finalizada por Zarate, seguirían siendo los mismos¹⁶. No obstante, la catedral de Oaxaca sufrió una continua destrucción y reconstrucción causada por los terremotos, siendo el actual una construcción del siglo XVIII¹⁷.

12 MARÍAS, F, "Plaza...", op. cit., pp. 240-241.

13 ZAVALA, S, *Una etapa en la construcción de la catedral de México alrededor de 1585*, México, El Colegio de México, 1982, p. 3.

14 MARCO DORTA, E, *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, vol. I, Sevilla, EEHA, 1951, p. 17.

15 BORGES, P (dir.), *Historia...op.cit.*, vol. II, p. 94.

16 BERLÍN, H, "Arquitectura y arquitectos coloniales en Oaxaca: la catedral", *Archivo Español de Arte*, 207, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1979, (pp. 307-328), espec. p. 308.

17 TOUSSAINT, M, *Arte colonial en México*, 4ª ed., México, UNAM, 1983, p. 54.

El obispado de Michoacán creado en 1536 estableció su sede en Tzintzuntzan. Vasco de Quiroga ocupó para la sede de la catedral la primitiva iglesia franciscana de la ciudad, pero al tomar posesión del cargo, expresó su intención de trasladar la sede episcopal al barrio de Pátzcuaro, que finalmente conseguiría. En torno a 1539 se debió concluir la primitiva catedral patzcuarensis que sirvió de catedral durante treinta y cuatro años, donándose el edificio a los jesuitas en 1574. El prelado Vasco de Quiroga proyectó e inició la construcción de la catedral definitiva en la ciudad al inicio de la década de 1540, mediante una planta de cinco naves exentas que giraban en torno a una capilla mayor de testero plano¹⁸. Dicho edificio solo sirvió de catedral durante siete años, aprobándose el traslado de la sede del obispado a Valladolid, actual Morelia, e iniciando así la historia de la construcción de una nueva catedral en 1576. Del mismo modo que sucedió en Pátzcuaro, la nueva sede contó con un edificio provisional que, por las noticias documentales conservadas de octubre de 1577, hubo la intención de finalizarlo en el plazo de un año y medio. En julio de 1583 se informó del estado ruinoso que presentaba la obra debido a la rapidez de su realización, así como se solicitó la construcción de una nueva catedral, si bien no se aprobó dicha petición en ese momento. Un incendio producido en la sacristía del inmueble en diciembre de 1584, perjudicó aún más la obra, solicitándose al final la realización de un nuevo proyecto en 1618. No obstante, el diseño no se llevó a la práctica, así como ocurrió con otro plano que se realizó años más tarde, siendo en marzo de 1660 cuando se aprobó el proyecto de Baroccio Escaiola. De ese modo, la pervivencia y funciones del edificio provisional se prolongaron durante un siglo, tal como sucedió en otras diócesis.

Los documentos sobre la catedral vieja de Valladolid, publicados por Ramírez Montes, reflejan una catedral vieja realizada con muros de adobe, pilares de madera y cubierta de terrado. La iglesia era de reducidas dimensiones y contaba con una torre, sacristía y capillas del sagrario y del baptisterio¹⁹. Sobre la tipología, Marco Dorta apuntó las pocas novedades que presentaba la planta de tres naves con testero plano y soportes cilíndricos. Adosada a la nave del evangelio y con acceso desde su interior se encontraba la capilla del Sagrario, la del baptisterio y una dependencia que daba acceso a la torre, destacando el aspecto curioso de la ubicación de la torre a un extremo de la nave y en ángulo con el testero de la capilla mayor. La sacristía se situaba a espaldas del testero. Además señaló la posibilidad de estar emplazada

18 El edificio de la primitiva catedral de San Salvador de Pátzcuaro, hoy edificio de La Compañía, que estuvo cubierto de paja, sufrió un incendio en 1583, reedificándose inmediatamente y mejorándose en los siglos XVII y XVIII. RAMÍREZ MONTES, M, *La catedral de Vasco de Quiroga*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1986, pp. 54-55 y 63-65.

19 RAMÍREZ MONTES, M, *La escuadra y el cinzel. Documentos sobre la construcción de la catedral de Morelia*, México, UNAM, 1987, pp. 7-9 y 40-48.

como la primitiva de México, con una de las fachadas laterales dando al frente de la plaza principal²⁰.

Fundada en 1539, la diócesis de Chiapas elevó a catedral una primera iglesia preexistente, reemplazada al poco tiempo por otra construcción realizada de ladrillo, adobe y teja. Respecto a su tipología y materiales de construcción, Tomás de la Torre comentó en 1545 que su planta era rectangular y de tres naves longitudinales de madera, paredes de adobe y ladrillo y cubierta de teja. Según Artigas, la obra debió ser sencilla, con una torre, una capilla dedicada a San Andrés y atrio. Dicha iglesia sirvió de catedral hasta finales del siglo XVII, iniciándose en ese momento una serie de obras que modificaron de forma sustancial el edificio, debido a que su estructura había quedado debilitada por las lluvias y temblores de tierra, así como a la necesidad de ampliar la iglesia por el crecimiento de la población de la ciudad. Tales trabajos consistieron en la realización de la fachada principal que volvió a ser modificada con posterioridad, y la ampliación del inmueble por el sector oriental, lo que supuso unas labores de construcción que se añadían a la estructura original, realizándose otro nuevo edificio en el mismo emplazamiento a partir de 1718²¹.

En 1561 Yucatán fue la última diócesis mexicana creada durante el siglo XVI. Sin embargo, fue la primera en acabar la construcción de su catedral definitiva en 1598, una obra que se había iniciado en 1562. Ciertamente antes, el obispado meridano tuvo una catedral provisional. Tras la fundación de la ciudad de Mérida en 1542 se escogió un solar y sitio para la construcción de la iglesia mayor de la ciudad, realizándose en pocos meses un sencillo templo con techumbre de guano que ocupó el lugar, que a la postre ocuparía la capilla de San José y parte del palacio episcopal, hoy desaparecidos²².

La creación de la diócesis de Compostelana tuvo lugar por bula de Paulo III "*Super specula militantes Ecclesiae*" de 13 de julio de 1548. Pedro Gómez Maraver, primer prelado tomó posesión del obispado el 12 de diciembre de 1546, aún sin estar erigido. Aunque en la bula papal se designaba a Compostela como cabecera de la diócesis, tanto Maraver como Pedro de Ayala, segundo obispo que tomó posesión en 1559, lo hicieron en Guadalajara y no en Compostela. Esa situación peculiar en Nueva Galicia se prolongó hasta 1560, momento en el que se decidió trasladar la sede a Guadalajara²³. Si bien Compostela tuvo una iglesia que fue una casilla

20 MARCO DORTA, E, *Fuentes...* op. cit., vol. I, pp. 52-53.

21 ARTIGAS, J. B, "La catedral de San Cristóbal de las Casas", *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, 3, México, UNAM, 1986, (pp. 8-21); ARTIGAS, J. B.: *La arquitectura de San Cristóbal de las Casas*, reimp., México, Gobierno del Estado de Chiapas, UNAM, 1994, pp. 47-50.

22 GARCÍA PRECIAT, J, "La catedral de Mérida", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 31, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935, (pp. 73-93). La capilla de San José se realizó hacia 1610, por lo que hasta esa fecha debió permanecer en pie la vieja catedral.

23 CORNEJO FRANCO, J, *Guadalajara*, 2ª ed., México, 1959, p. 17; MARTÍNEZ RÉDING, F,

cubierta de paja parece que no sirvió de catedral, pues durante los años siguientes a la creación del obispado y antes de trasladarse ambos poderes civil y religioso definitivamente a Guadalajara, la catedral provisional desarrolló sus funciones en la iglesia de San Miguel de la ciudad tapatía.

La parroquia de San Miguel denominada “iglesia chica” comenzó a edificarse a la llegada de los primeros pobladores de Guadalajara. En 1541 se decidió levantarla, siendo dedicada a dicho santo, elegido patrón de la ciudad en memoria y agradecimiento a la victoria de los españoles en la conquista del Occidente de Nueva España. El obispo Maraver decidió habilitarla como catedral en 1546, un día después de su llegada a la ciudad²⁴. Fue una iglesia de fábrica pobre y de escasos recursos que impedían su sostenimiento. El 1 de marzo de 1553, durante la sede vacante del citado prelado, el cabildo catedral dispuso que se cubriera de paja nueva para que no se mojará como había sucedido en años anteriores²⁵. En pocos años, la iglesia presentó carencias de diversa índole al ser insuficiente para desarrollar las funciones de catedral. En 1561 el obispo Pedro de Ayala pidió al rey ayuda para que se iniciara otra nueva construcción que la sustituyera al ser de pequeñas dimensiones y de materiales pobres. En el templo era difícil reunir a todos los habitantes, de la misma forma que su estrechez impedía organizar procesiones en su interior²⁶.

El rey propuso el 23 de marzo de 1561 que se hiciera un edificio nuevo con la ayuda económica de los españoles y los naturales del lugar, contribuyendo cada uno a la tercia parte del gasto junto a la Real Hacienda²⁷. Esa fecha es la primera referencia que señala la idea de construir el edificio catedralicio definitivo. A pesar de estos intentos para impulsar la construcción, no se hizo nada en los años siguientes, insistiendo el cabildo catedral el 29 de agosto de 1564 sobre las deficiencias de la iglesia chica al ser muy pequeña, vieja y estar arruinada. La preocupación que manifestó el cabildo estuvo justificada por los peligros de incendio que acosaba la vieja fábrica al estar hecha con paja en su mayor parte y la indecencia que presentaba para albergar en ella el Santísimo Sacramento. Por este motivo, el cabildo

Enciclopedia temática de Jalisco, vol. IV, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1992, p. 13.

24 DÁVILA GARIBI, J. I., *Apuntes para la historia de la iglesia en Guadalajara*, vol. I, México, Cultura, 1957, p. 543.

25 Archivo Histórico del Cabildo Metropolitano de la Arquidiócesis de Guadalajara [AHC MAG], libro 1º de actas capitulares, 1553, f. 14-r (Guadalajara, 1-III-1553).

26 CORNEJO FRANCO, J., *Reseña de la catedral de Guadalajara*, Guadalajara, Imprenta Vera, 1960, pp. 31-32.

27 Archivo General de Indias [AGI], Audiencia de Guadalajara, legajo 230, L. 1, 1561, f. 61-r/v (Toledo, 23-III-1561). La fecha de la citada real cédula difiere de la proporcionada en la bibliografía de carácter general y estudios monográficos (18 de mayo de 1561).

insistió en el reparo de la fábrica frente a la decisión del obispo Pedro de Ayala de gastar solo una cierta cantidad de dinero en la obra²⁸.

No fue hasta el 10 de noviembre de 1564 cuando se propuso su reparación mientras se decidía edificar el nuevo templo, incorporando unos pilares en los muros perimetrales del edificio para fortalecer la obra. Para ello, el obispo y los canónigos decidieron comunicar el asunto a maestros y oficiales de la construcción. Por otro lado, la techumbre de paja del templo que era poco adecuada para un edificio que desarrollaba las funciones de catedral, aumentaba el riesgo de incendio en el inmueble y ponía en peligro la exposición del Santísimo Sacramento. Finalmente, se adoptó la solución de ampliar la capilla mayor de la iglesia y cubrirla de “terrado”, así como el resto del cuerpo de la iglesia para evitar las continuas goteras que sufría el inmueble con la cubierta de paja, pensándose edificar el templo en su totalidad si la propuesta no subsanaba el problema²⁹. No obstante, las reformas que se pretendían realizar en el templo no convencieron al chantre de la iglesia que vio el peligro de derrumbe al que se exponía el edificio si se tocaban las paredes de adobe que estaban viejas y podridas. La ampliación de la capilla suponía la eliminación del muro de la cabecera de la iglesia, siendo probable un derrumbe. El chantre observó que era más rentable rehacer parte de la iglesia, sin necesidad de incorporar pilares de refuerzo y llevar a cabo la ampliación de la capilla mayor, habilitando un espacio para la celebración de los oficios e incorporando el terrado necesario en el primer tramo del edificio. De ese modo, cesaría el peligro de fuego que, en caso de producirse, también alcanzaría la capilla mayor ampliada. Además esta obra suponía alejar el coro del altar mayor, siendo difícil de ubicarlo más próximo a éste por la estrechez del templo³⁰. En ese mismo día se decidió nombrar a uno de los capitulares de la iglesia como obrero de la obra para la supervisión de los trabajos que se realizaran, así como para el pago de los salarios de los trabajadores³¹. En esa ocasión, los votos para la elección del candidato se distribuyeron entre el chantre Alonso de Miranda y los canónigos Vergara y García de Urieta³². Finalmente fue elegido como obrero de la obra el chantre de la catedral.

28 CORNEJO FRANCO, J, *Reseña...* op. cit., pp. 33-35; AHCMAG, Libro 1º de actas capitulares, 1564, ff. 114-v-115-r. (Guadalajara, 29-VIII-1564).

29 La denominación de “terrado” hace referencia a un tipo de techumbre formada sobre una estructura de madera y esteras tejidas con materiales vegetales. En ella se usaba el barro como aglutinante. LÓPEZ GUZMÁN, R, *Territorio, población y arquitectura: México en las relaciones geográficas de Felipe II*, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 201-202.

30 AHCMAG, Libro 1º de actas capitulares, 1564, ff. 116-v-118-r (Guadalajara, 10-XI-1564).

31 El nombramiento de un capitular como obrero de la obra se convertirá, por una serie de razones, en una constante que aparece no sólo en la construcción de la catedral de Guadalajara.

32 AHCMAG, Libro 1º de actas capitulares, 1564, f. 118-r (Guadalajara, 10-XI-1564).

A pesar de la decisión que se había tomado sobre las reformas que debían hacerse en el templo, el prelado Ayala ordenó en 1565 la construcción provisional de otra iglesia más grande para solventar todos los problemas de espacio y poco decoro que tenía la “iglesia chica”, aprovechando parte de esa construcción y descartando la reforma que se había propuesto en la iglesia de San Miguel³³. A diferencia de la construcción anterior, el nuevo edificio conocido como “xacal grande” fue un templo de tres naves estructurado, según se deduce del material de construcción usado y los datos de fábrica, en nueve tramos, más sacristía y torre³⁴. Se continuó utilizando en su construcción materiales humildes con cimientos de piedra, muros de adobe, columnas y pavimento de madera, cubierta de paja, aunque, como aclaró Marco Dorta, con otras pretensiones arquitectónicas³⁵. Según las noticias suministradas por las cuentas de fábrica se daba la idea de un templo de no pequeñas proporciones que para la historia de la arquitectura virreinal representaba el eslabón de enlace entre la necesidad de celebrar en cualquier local las prácticas de culto y las construcciones definitivas que se acometieron con posterioridad. Por esas cuentas se sabe que en agosto de 1565 se terminaron los cimientos del nuevo templo y se empezaron a alzar las paredes de adobe. Para ello se contó con mano de obra indígena, siendo un total de 60 indios los que trabajaron durante más de tres meses fabricando los adobes de las paredes. Además, la construcción contó con 400 “cargas de xacate” para la cubierta, 16 basas de piedra en las que descansaban “postes de palo”, y encima de éstos “madres de madera grandes sobre los que se armó el dicho xacal”, 32 “tijeras de maderos rollizos muy grandes”, y “palos rollizos para atravesar las dichas tijeras” de la techumbre, así como tejas, vigas y soleras³⁶. En octubre se seguía trabajando en los muros del edificio, así como en la elaboración de las ventanas y puertas grandes del edificio. Al mes siguiente intervinieron cuatro carpinteros en la finalización de las puertas y en el labrado “de soleras y lumbreres”, siendo al final del año cuando se depositaron 160 tejas para colocarlas en el caballete del xacal. Además se conoce que en febrero de 1566 se comenzaron a

33 DÁVILA GARIBI, J.I, *Apuntes...op. cit.*, vol. I, pp. 543-544.

34 Hasta el estudio sobre el edificio realizado por Marco Dorta se había pensado en la existencia de dos catedrales en Guadalajara, la primitiva y la actual. Antes de la publicación en la que se recogieron diferentes noticias extraídas de las cuentas de fábrica de la iglesia sobre las reformas y ampliaciones que se hicieron en la capilla votiva de San Miguel, surgieron una serie de dudas al respecto. Así, no se sabía con certeza si esa capilla, a pesar de las reformas y ampliaciones que había sufrido, podía considerarse como la misma, aunque reformada, o por el contrario podía ser una nueva iglesia que sustituyó a la antigua capilla de San Miguel, la cual en parte quedó comprendida dentro de la segunda construcción. Fue dicho estudio el que despejó estas incógnitas, confirmando la existencia de esos dos templos previos a la catedral actual. MARCO DORTA, E, *Fuentes...op. cit.*, vol. I, pp. 37-46.

35 La palabra “xacal” proviene del náhuatl y hace referencia a una especie de choza cubierta con algún tipo de paja.

36 MARCO DORTA, E, *Fuentes...op. cit.*, vol. I, pp. 37-39.

realizar adobes para el coro de la iglesia y en abril se efectuaron unos pagos de las sillas del coro. La sacristía se comenzó en marzo de 1570, aunque los trabajos de labrado se iniciaron en 1569. En junio de 1570 se asentaron adobes en la sacristía, en agosto se compraron las puertas para la sala y en octubre se adquirió material para encalarla. En cuanto a la edificación de la torre se sabe que en enero de 1574 se comenzó a trabajar en ella y se efectuaron los primeros gastos para poner el reloj y las campanas, siendo en febrero de ese año cuando se comenzaron a hacer los cimientos de la torre. Aún en agosto se estaba trabajando en los muros de la torre³⁷.

El 3 de enero de 1570 se discutió en cabildo ordinario el sistema de cubierta de la iglesia, así como los materiales que se iban a utilizar en ella. El arcediano comentó que se debía llamar a un oficial para que valorara si la iglesia se debía cubrir de tejamanil o bien de paja a la tarasca³⁸. El chantre vio favorable cubrirla de paja al modo tarasco, ya que el otro sistema de cubierta era más costoso y dificultoso de realizar, así como se invertía más tiempo en su construcción. No obstante, añadió que se cubriera de tejamanil en el caso de no ser urgente la conclusión del templo. Sobre el mismo tema opinaron los canónigos de la catedral que no coincidieron en la elección de la cubierta, aconsejando uno y otro sistema³⁹.

La traza de este segundo templo que sirvió de catedral fue concebida por Alonso Robalcava por la que le pagaron 500 pesos de oro. En 1570 se construyó la sacristía y cuatro años más tarde se hizo la torre, diseñada por el mismo maestro. La torre se finalizaría bajo el mandato del obispo Francisco Gómez de Mendiola en 1574⁴⁰. Si bien el chantre de la catedral fue nombrado obrero de la misma cuando se decidió reparar la iglesia chica, el 27 de enero de 1570 se nombró como obrero al canónigo José Ramírez que sustituyó en ese cargo al chantre por motivos de ausencia⁴¹. La costumbre de asignar el puesto de obrero de la iglesia principalmente entre los capitulares continuó en los años sucesivos, ya que en la relación de las cuentas de fábrica que elaboró Jerónimo de Losada, contador de la iglesia en febrero de 1581, para reflejar la distribución del gasto que se había realizado del valor de los novenos reales y vacantes desde 1551 hasta 1580, se recogen otros nombres que ocuparon dicho cargo. Así, el canónigo Ramírez supervisó la obra durante 3 años, el padre Cristóbal García lo hizo durante 6 años y Gonzalo de Valenzuela durante

37 AGI, Audiencia de Guadalajara, legajo 64, 1574, s/f (Guadalajara, 25-VIII-1574).

38 El "tejamanil" es una palabra de origen náhuatl que se refiere a tablas delgadas cortadas en forma de listones que se colocan como tejas en las techumbres. Tienen aproximadamente un metro de largo por quince centímetros de ancho y unos tres de espesor. LÓPEZ GUZMÁN, R, *Territorio...op. cit.*, p. 198.

39 AHCMAG, Libro 2º de actas capitulares, 1570, f. 36-v, (Guadalajara, 3-I-1570). El dato sobre el tipo de cubierta del templo se mencionó en CORNEJO FRANCO, J, *Reseña...op. cit.*, p. 32.

40 MARCO DORTA, E, *Fuentes...op. cit.*, vol. I, p. 38.

41 AHCMAG, Libro 2º de actas capitulares, 1570, f. 37-v (Guadalajara, 27-I-1570).



FIGURA 1

Sector norte de la primitiva plaza principal de Guadalajara. La catedral vieja se situó en el lugar que hoy ocupa el Palacio de Justicia del Estado de Jalisco, al lado del convento de Santa María de Gracia

4 años⁴². En el caso del canónigo Ramírez consta que dio cuenta de los costos de la obra de la sacristía y de la sala de cabildo y el padre Cristóbal García lo hizo sobre los gastos realizados en la edificación de la torre⁴³. Al parecer Gonzalo de Valenzuela intervino en la construcción antes que el padre Cristóbal García, ya que el 9 de febrero de 1582 se nombró como obrero, entendido como supervisor de las obras, a Juan de Aguilar en sustitución del padre Cristóbal García con el mismo salario de 50 pesos que disfrutaba este último⁴⁴.

El xacal grande sufrió un incendio el 30 de mayo de 1574 provocado por unos “tiros de bronce” que se dispararon desde el corral inmediato al templo, alcan-

42 Cristóbal García parece que perteneció al clero regular, ya que en la documentación se hace referencia a él como padre Cristóbal García.

43 AGI, Audiencia de Guadalajara, legajo 64, 1581, s/f (Guadalajara, II-1581).

44 AHCMAG, Libro 2º de actas capitulares, 1582, f. 201-r (Guadalajara, 9-II-1582).

zando la paja de la techumbre. Este suceso destruyó el edificio apenas concluido, salvándose sólo la custodia pequeña, una parte del retablo, la sillería de coro, los ornamentos, la custodia grande y las andas del Corpus. El 29 de febrero de 1576 el prelado Gómez de Mendiola, junto al deán y cabildo tasaron las pérdidas del incendio en 20.000 ducados, solicitando al rey la prórroga de los dos novenos reales durante ocho años más para solventar el problema y comprar nuevo material para la celebración del culto⁴⁵. En 1583 se volvieron a solicitar los novenos reales durante siete u ocho años más, ya que de los fondos de los dos novenos reales que el rey había concedido durante doce años no se había podido reparar el daño que causó el incendio, adquiriéndose sólo los ornamentos necesarios para el culto y servicio del altar y alcanzando solo a cubrir los gastos cotidianos⁴⁶.

La iglesia chica y el xacal grande se ubicaron en el mismo lugar en el que años después se situaría la enfermería del convento de Santa María de Gracia, hoy Palacio de Justicia del Estado de Jalisco, frente al convento de San Agustín y las Casas Consistoriales, [fig. 1]⁴⁷. El edificio definitivo se construiría en la plaza Real que se alejaba algunas manzanas hacia el oeste de lo que fue la fundación de la primera plaza donde se ubicó la vieja catedral. La segunda iglesia provisional o xacal grande continuó sirviendo como catedral con muchas carencias económicas y sucesivas reparaciones hasta la dedicación del definitivo templo en 1618, aunque su historia no finalizó en ese año, asignándole otras funciones y reutilizando algunos materiales de la obra para la conclusión del nuevo edificio catedralicio⁴⁸.

La vieja catedral de Guadalajara fue como el resto de los templos catedralicios provisionales una construcción realizada con materiales de escasa prestancia, si

45 MARCO DORTA, E, *Fuentes...op. cit.*, vol. I, p. 39; CORNEJO FRANCO, J, *Reseña...op. cit.*, p. 42.

46 OROZCO Y JIMÉNEZ F, *Colección de documentos históricos inéditos o muy raros referente al Arzobispado de Guadalajara*, vol. V, Guadalajara, Imprenta Artística, 1926, p. 168.

47 MARTÍNEZ GONZÁLEZ, H. A, *La catedral de Guadalajara*, Guadalajara, Amate, 1992, pp. 27-28.

48 Teniendo en cuenta el estudio de Marco Dorta, el historiador Chávez Hayhoe estableció tres períodos o momentos al referirse a la primitiva catedral. El 1º desde el 12 de diciembre de 1548 a agosto de 1565 que hacía referencia a la iglesia chica o de San Miguel y que el autor denominó como “la catedral improvisada”. El 2º que abarcaba desde agosto de 1565 hasta el incendio del templo el 30 de mayo de 1574 lo señaló como “la catedral del señor Ayala”. Y el 3º entre el 30 de mayo de 1574 hasta la dedicación del nuevo templo el 19 de febrero de 1618 como “la catedral transitoria e interina”. Asimismo, en base a los datos tomados de los protocolos del escribano público Rodrigo Hernández Cordero de los años 1586-1589, el autor informó sobre la existencia en el edificio de un altar del Santo Crucifijo, y las capillas de Señora Santa Ana, del Agua Bendita, de los Cantores, y posiblemente de otra dedicada a San Miguel Arcángel, o al menos un altar por ser el titular del templo y patrono de la ciudad. CHÁVEZ HAYHOE, A, *Guadalajara de antaño*, Guadalajara, Banco Industrial de Jalisco, 1960, pp. 73-85.

bien la mayoría de ellas tuvieron que permanecer en uso un largo período de tiempo, que en varias ocasiones rebasó la centuria. La urgencia por dotar de templo catedralicio al nuevo obispado obligaba a realizar un proyecto sencillo que pudiera desarrollarse en pocos años y asistir con rapidez la celebración del culto. Esa razón justificaría los continuos reparos y ampliaciones que se llevaron a cabo en los edificios, aunque existió en la mayoría de los casos un cierto conocimiento sobre el largo proceso constructivo que suponía el levantamiento de la definitiva sede. El caso de la catedral provisional de Guadalajara no fue uno de los ejemplos que más perduró en el tiempo, si bien contó con dos construcciones temporales diferentes, una preexistente y otra de nueva obra que recibieron varias reformas y continuos cuidados. De la primera se deduce por las notas documentales que fue una obra de pequeñas dimensiones, que además debió ser de una sola nave, mientras que la segunda se realizó con planta de tres naves. Además como se ha señalado, a lo largo de la historia de ambas construcciones provisionales hubo una preocupación por elegir el tipo de cubierta más idóneo para la obra. Sobre su orientación no se conocen noticias documentales, aunque el traslado de la plaza principal más al occidente de la ciudad después de alzarse Guadalajara como la capital de Nueva Galicia en 1560, pudo influir para que la construcción de la sede definitiva registrara algún cambio en su orientación.

SU MAJESTAD ESTÁ DE PARTO. CULTURA MATERIAL Y VISUAL EN TORNO A LA FECUNDIDAD DE MARGARITA DE AUSTRIA¹

GEMMA COBO DELGADO
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen:

Antes de que Margarita de Austria (1584-1611) llegara a la Península Ibérica en 1599, ya existía una importante preocupación porque esta nueva reina dotara a la monarquía hispánica de una extensa prole que evitara los desasosiegos del reinado anterior. No obstante, este interés debe comprenderse en dos direcciones, pues no sólo la monarquía requería una amplia sucesión, sino que también la reina necesitaba de los rasgos que la fecundidad le proporcionaba -principalmente los de madre y buena esposa, a los que se une el de devota- puesto que conformaban el ideal femenino. Esta identidad era ansiada, perfectamente asumida y aprovechada por ella con el fin de adquirir mayor aceptación y visibilidad en la corte. De este modo, la problemática de la fecundidad en la pareja real, así como los artefactos que se generaban o reutilizaban en torno a ella, deben comprenderse como resultado del binomio familia-Estado y devoción-Estado, en los que el poder político era el común denominador sobre el que se articulaban el resto de realidades.

Palabras clave: Margarita de Austria, sucesión, retrato, procesiones, Virgen

Abstract: *The desire to want Margaret of Austria (1584-1611) to have many descendants, which would avoid the distress from the previous reign, existed even before she arrived at the Iberian Peninsula in 1599. However, this interest should be understood in two ways, since the monarchy did not only require an extended succession, but also the characteristics that the fertility gave the Queen -mainly those of being a mother and a good wife, together with being a devout Christian- shaped the female ideal. Because of this reason, this identity was yearned, perfectly assumed and used by her in*

¹ Esta comunicación forma parte de una investigación más amplia que llevé a cabo bajo la dirección de Miguel Morán Turina y de José Riello, a quienes quisiera agradecer sus consejos, su apoyo y su confianza.

order to get more acceptance and prominence in the court. Thus, the fertility problems in the royal couple, as well as the artifacts, which were generated or reused around her, should be understood as a result of the binomial family-State and devotion-State, in which the political power was the common denominator upon which the rest of realities are based.

Keywords: *Margaret of Austria, royal offspring, portraiture/processions, Virgen.*

"Y así jamás se ha visto tanto luto, llanto y lloro en la Corte y en todas las ciudades de España como en la muerte de esta santa Reyna. Porque era un retrato de un Seraphin, dechado de todas las virtudes y exemplo de todas las mugeres. Y ha perdido España muchíssimo en perder una Reyna tan fecunda que nos había dado Dios, inchiendo a España de tantos príncipes y princessas, cosa que ninguna Reyna de España jamás ha hecho y beneficiado con tantos herederos. Ha dexado grande exemplo de christiandad, de penitencia y devoción"². Estas palabras, formuladas tras el fallecimiento de la reina Margarita de Austria (1584-1611), reflejan la importancia que se otorgaba a la fecundidad en la vida de una reina consorte, pues desde la perspectiva del siglo XVII sería la principal razón por la que ocuparía un lugar en la historia³. En este sentido, es preciso señalar que la maternidad no se reducía a la mera reproducción biológica, sino a un prototipo de identidad⁴ femenino en el que la condición de madre asignaba a la mujer, y más aún, a la reina, su posición en la sociedad y la distinción de sus virtudes⁵. Los relatos coetáneos valoraban a Margarita de Austria, principalmente, por su fervor devocional y por su faceta de

2 Recogido en DE LAPUERTA, M., *Los Pintores de la Corte de Felipe III, La Casa Real de El Pardo*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2002, p. 28.

3 Basta recordar la pragmática a la que se adecuaban las honras fúnebres femeninas celebradas en el panteón de San Lorenzo de El Escorial, que reservaban un sitio preferente a aquellas reinas que hubiesen otorgado al reino un heredero,"úsase en España a las Reinas reinantes, que dejan sucesión, sepultarlas en el famoso templo de El Escorial en un sitio especial destinado a las Reinas fértiles, y por el contrario a las Reinas que no dejan sucesión, y que nunca han tenido hijos, usan sepultarlas en dicho templo en distinto sitio [...]. Y por ello en los ejemplos que en el pasado se han dado se ha hallado gran diferencia del uno al otro, mientras que a las que deja sucesión se encuentra en muchos manuscritos, memorias y libros impresos que se les hará un funeral grandioso, y tan soberbio casi como el que suele hacerse para los Reyes reinantes"; TESTAVERDE, A.M., "Margarita de Austria, reina y dechado de virtudes", en ACIDINI, C.; BIETTI, M., URREA, J., *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Madrid, SECCFC, 1999, (pp. 213-223/espec. p. 216).

4 Siguiendo a Molina, las identidades de género son "un proceso construido dentro de los discursos de la representación, consistente en reconocer las implicaciones sociales que acompañan la pertenencia a cada uno de los sexos. [...] las identidades con las que reconocer esa pertenencia implican distintos grados de aceptación, conformidad o rechazo" en MOLINA, A., "Visualizando el género en la Historia del Arte. El siglo XVIII español como caso de estudio", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 24, 2012, (pp. 79-92/espec., p. 82).

5 MOLINA, A., *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 225.

buena madre y esposa; por ello, se la acabó viendo como un sujeto pasivo en manos del poder masculino. No obstante, los trabajos de Sánchez han demostrado que la reina explotaba estas facetas para afianzar su poder en la corte⁶ y que participaba activamente en política⁷. Por eso el hecho de que en textos y rituales se la caracterice por su gran devoción y por ser una buena *mater familias* que no sólo garantiza la prosperidad de su familia sino también la del Estado⁸, es una configuración basada en aquellas cualidades que la sociedad esperaba de la mujer ideal en este contexto cultural. Así, tanto su maternidad como sus prácticas religiosas articulaban la identidad de la perfecta soberana, que debe comprenderse como una construcción cultural que se utilizaba con fines políticos y propagandísticos, puesto que la adhesión a estos prototipos le concedía un lugar prominente en la corte y le garantizaban el aprecio de sus súbditos.

En estas páginas se tratarán algunos de los artefactos que se realizaron ex profeso o que se reutilizaron con el fin de cubrir las necesidades políticas, religiosas y afectivas, generadas a propósito de la fecundidad y la descendencia regia, puesto que desempeñaron un papel fundamental en la vida cotidiana de los reyes y de la monarquía, entendiéndola, como familia-Estado.

La búsqueda de la fecundidad de la reina: hacia el ideal del matrimonio regio

El embarazo de la reina era cuestión de Estado incluso antes de que Felipe III y Margarita de Austria contrajesen matrimonio. Por ello una de las razones que animaron a Felipe II a elegir a su nuera en la corte de Graz fue que la archiduquesa María (1551-1608), madre de Margarita, había tenido quince hijos, once de los cuales se criaron completamente, lo que suponía una herencia más que deseada por

6 Por ejemplo, durante sus embarazos la reina ganaba atención, ella decidía dónde estar durante su embarazo y dónde dar a luz, SÁNCHEZ, M.S., *The empress, the queen, and the nun. Women and Power at the Court of Philip III of Spain*, Londres, The John Hopkins University Press, 1998, p. 165. Margarita de Austria, al igual que el resto de sus contemporáneas, asumía el orden patriarcal y jugaba dentro de sus límites.

7 Sánchez exploró las relaciones entre la piedad religiosa y el poder político de Margarita y demostró que la visión que presentan los textos coetáneos es parcial, debido a que únicamente pretenden mostrar un modelo apropiado de comportamiento femenino, sin mencionar la influencia que en la realidad sí tuvo la reina en la política, véase SÁNCHEZ, M.A., "Pious and Political Images of a Habsburg Woman at the Court of Philipp III (1598-1621)", en SÁNCHEZ, M., S., y SAINT-SAËNS, A., *Spanish Women in the Golden Age: Images and Realities*, Westport, Greenwood Press, 1996, pp. 91-107; SÁNCHEZ, M.A., *The empress...*, op.cit.; y SÁNCHEZ, M.S., "Mujeres, piedad e influencia política en la corte", MARTÍNEZ, J. y VISCEGLIA, M^a. A. (coord.): *La monarquía de Felipe III: La corte*, t. III, Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2008, pp. 146-162.

8 Ya en la época se comprendía por Estado "el gouierno de la persona real, y de su reyno, para su conseruacion, reputacion, y aumento. Materia de estado, todo lo que pertenece al dicho gouierno", COVARRUBIAS, S., *El tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, ad vocem.



FIGURA 1

Pedro Ruiz de Camargo: *Juno Lucina*, 1600.
Burgos, Arco de Santa María



FIGURA 2

Pedro Ruiz de Camargo: *Venus*, 1600. Burgos,
Arco de Santa María

la monarquía hispánica. Tras la boda por poderes en Ferrara y su ratificación en Valencia, en 1599⁹, la llegada de los esposos a Madrid fue recibida con numerosas arquitecturas efímeras en las que no faltaron alusiones a la fecundidad: una de las esculturas de Antón de Morales en la plaza del Salvador era la de "Juno Lucina, quien la gentilidad onraba por abogada de los partos"¹⁰. Un año después, este mensaje reaparecía en la decoración realizada para recibir al joven matrimonio en

9 RODRÍGUEZ, I. y MÍNGUEZ, V., *Himeneo en la corte: Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*, Madrid, CSIC, 2013, pp. 288-291.

10 TOVAR, V., "La entrada triunfal en Madrid de doña Margarita de Austria (24 de octubre de 1599)", *Archivo Español de Arte*, 61, 244, 1988, (pp. 385-403/espec. p. 402).

Burgos, donde se pretendía que alcanzaran la sucesión¹¹. A Pedro Ruiz de Camargo se le encargó decorar el intradós del arco de Santa María de Burgos con pinturas alusivas a esta ansiada fecundidad, que aún se conservan [figs. 1 y 2]. Las protagonistas son Juno Lucina, de nuevo, como esposa y diosa de los buenos partos, y Venus, como diosa del amor fecundo. Ambas sostienen cartelas que no dejan dudas sobre su mensaje, aunque quizá la más elocuente sea la del centro: "y la de Samos y la de Chipre, por largo tiempo en desacuerdo, están aquí juntas para haceros padres de hermosa descendencia"¹². Ahora bien, con estas pinturas tan sólo se evidencia la opinión y el deseo de los súbditos, pero ¿qué opinaba la reina al respecto y cómo actuaba en consecuencia?

Varias actuaciones de la reina y de su entorno más próximo demuestran una fundamentada preocupación, pues tuvieron que esperar tres años hasta la llegada del primer vástago y seis para que fuera varón. Volviendo de Barcelona, cuando pasaron por Zaragoza: "una mañana, sola, con su camarera mayor y Doña María Sidonia, se fue encubierta para recibir allí a Nuestro Señor, en el mismo altar de la Virgen"; llevaban como petición "que S. Magestad tuviera más presto sucesión" y para este fin la reina "hizo voto y promessa" a la "sagrada imagen" de la Virgen¹³. Sabemos también que Margarita hacía partícipe de estas preocupaciones al rey y así también ganaba su atención y su tiempo: estando en Valladolid, le escribió una carta hablándole de un santuario de Nuestra Señora de la Esperanza, al que le gustaría que la acompañara para que "pidamos entrambos a Nuestra Señora que nos dé un hijo presto"¹⁴. Igualmente, la archiduquesa compartía la inquietud de su hija y no cesaba de pedir noticias sobre el asunto: "me escriben que está ya en esperanza pero como ni ella, ni él me dicen nada, no lo creo, quiera Nuestro Señor que esto acontezca pronto [...] que sus niños Dios me los conceda y el Señor me dé escritos que me digan que mi hija se encuentra en esperanza"¹⁵.

11 "La noble ciudad de Burgos [...] está contentísima [...] de la gran merced y favor que Vuestra Majestad ha de ser servido de hacerla, en honrarla y favorecerla con su presencia.[...] Espera en Dios [la ciudad], que en la jornada tan dichosa, ha de ser servido, por medio de los Santuarios que en ella y su tierra hay, ha de alcanzar Vuestra Majestad sucesión, tan importante a la cristiandad y deseada por ella", véase MARTÍNEZ, M., *Puente, torre y arco de Santa María*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1952, pp. 120-129.

12 Véanse la interpretación iconográfica y las inscripciones en latín original y traducidas en ibidem y en PAYO HERNANZ, R. J., *Historia de las Casas Consistoriales de Burgos*, Burgos, Instituto Municipal de Cultura Ayuntamiento, 2008, pp. 122-125.

13 DE GUZMÁN, D., *Vida y muerte de doña Margarita de Austria*, Madrid, Luis Sánchez, 1617, fols. 104v y 105r.

14 PÉREZ, M^a. J., *Margarita de Austria, reina de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p.p. 97. Una advocación que, como se verá, tenía especial importancia en estas circunstancias.

15 *Ibidem*.

Repasando estos testimonios se entiende que, cuando por fin llegó el primer embarazo, la pareja real enviara el retrato de la reina en estado [fig. 3] a la madre de ésta; a su familia bávara; y, probablemente, otro a Isabel Clara Eugenia, la hermana del rey¹⁶. Este retrato tenía un indudable sentido informativo y afectivo, pero también político, puesto que es bastante representativo que en todas las ocasiones se enviara, probablemente, junto al del rey con armadura con el sitio de Ostende al fondo [fig. 4] aludiendo a que partir de 1601 -el año del embarazo de la reina- los ejércitos españoles se unieron a los archiduques en contra de los rebeldes flamencos¹⁷. De este modo, la pareja de retratos mostraría el buen estado de la monarquía bajo el nuevo reinado: Felipe III llevaba las riendas del ejército y del gobierno, y la reina iba a dar un sucesor al trono; era la imagen ideal del matrimonio regio. A su vez, reflejan la estrecha relación que mantenían todas las ramas de la familia, lo que suponía un buen panorama de cara a la política exterior. En este sentido, los dobles cuerpos del rey y de la reina -el físico y el simbólico¹⁸- quedaban activados como blancos privilegiados de discursos y acciones. El embarazo se convertía así en una de las principales armas políticas de la pareja real, pues legitimaba a la reina pero también auguraba el buen porvenir de la monarquía. De este modo, se aprecia cómo en los envíos de retratos entre los distintos miembros de la familia real, el afecto y el interés político eran sentimientos perfectamente compatibles y, de hecho, estaban íntimamente relacionados.

Pedir y dar gracias a la Virgen

La noticia de un embarazo era motivo de gran regocijo en la corte, y más aún el primero, que despejaba cualquier duda de esterilidad. Además, la reina en su nuevo estado contaba con la especial atención y protección de su entorno social.

16 Años después, en 1603, la reina regaló otro retrato suyo encinta a su íntima amiga, María Sidonia, la condesa de Barajas, quien la había acompañado durante sus primeros pesares; por su fecha podría representar el primer embarazo o el segundo. Véase la estrecha relación entre ambas en MARÍN, C., "Doña María Sidonia Riederer de Austria de Paar, dama de la reina Margarita de Austria y condesa de Barajas", en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y GONZÁLEZ CUERVA, R., *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre Monarquía Católica y el Imperio*, vol.1., Madrid, Polifemo, 2011, pp. 671-700.

17 Sobre los cuatro retratos documentados de la reina encinta, véase KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid, 2007, pp. 105-108. No se ha llamado la atención antes sobre el hecho de que el retrato del rey y de la reina pudieran ser pareja, no obstante, parece bastante probable que fuera así; ya que los documentos siempre indican que el de la reina va acompañado de uno del rey con armadura; las copias que han llegado sin recortes, del Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Munich, miden lo mismo; y, por los acontecimientos que reflejan, se pueden fechar en el mismo año.

18 SCHULTE, R., "Conceptual Approaches to the Queen's Body", *The body of the queen. Gender and Rule in the Courty World (1500-2000)*, Berghan Books, 2006, pp. 1-15.



Figura 3

Juan Pantoja de la Cruz: *Margarita de Austria*, 1601. Óleo sobre lienzo, 192 x 120 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.
Nº. inv.: GG_3139



Figura 4

Juan Pantoja de la Cruz: *El rey Felipe III de España*, 1601. Óleo sobre lienzo, 176 x 116 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.
Nº. inv.: GG_9490

Las preparaciones del primer parto tuvieron tanta trascendencia para Margarita que le permitieron hacer frente al duque de Lerma y que el rey escuchara y apoyara sus preferencias¹⁹. Pero, a pesar de ser una buena noticia tanto para el ámbito familiar como para el político, las preocupaciones no cesaban durante el embarazo, pues existía un gran temor al mal parto. Antes del nacimiento de sus hijos, la reina

¹⁹ Margarita se negó a dar a luz en casa del duque de Lerma, véase CABRERA, L., *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857, p. 113, y también SÁNCHEZ, M.S., *The empress...*, op.cit., p. 165. El embarazo, como rito de paso, implica la protección de la mujer durante el mismo, así como el parto le asegura en la sociedad una situación nueva, en tanto que madre, sobre todo si se trata de un primer alumbramiento; VAN GENNEP, A., *Los ritos de paso*, Madrid, 2008, p. 67.

siempre se disponía a morir, tanto que la primera vez que dio a luz redactó su testamento, fruto del cual es la fundación de la Clerecía de Salamanca²⁰.

Para lidiar con sus temores, la reina Margarita se apoyó en la Virgen, como ya se ha adelantado, a través de peregrinaciones particulares a santuarios, votos y culto a piezas devocionales creadas con otro fin y en otra época, pero que parecieron útiles en estos momentos. También se organizaron prácticas rituales y religiosas comunitarias -pertenecientes a la confusamente denominada "religión popular"²¹- a propósito de sus partos, que no eran otra cosa que una proyección pública de la vida devota y religiosa de los reyes, que en tan estrecha relación con la maternidad y la política se encontraba en el siglo XVII. Por ello, estuviera o no presente la reina, le reportaban protagonismo y visibilidad por su buen hacer como soberana²². Por último, su otro gran apoyo fueron las imágenes devocionales encargadas por ella misma a propósito de sus embarazos para su devoción particular²³.

Al comienzo del noveno mes de cada uno de sus embarazos, se realizaban las novenas en honor a las Nueve Fiestas de Nuestra Señora en diferentes iglesias y conventos vallisoletanos para "el buen suceso de sus preñezes y buen alumbramiento en sus partos"²⁴, a las que la reina asistía "con mucha deuoción, suplicando

20 Testamento y codicilo de la reina Margarita, estudiado en relación a la fundación de la Clerecía en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *Estudios del Barroco salmantino: el Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1969, pp. 21-26. Esta acción se podría incluir entre los actos votivos de la reina por el temor a un mal parto.

21 No existía como tal una religiosidad popular limitada a las clases inferiores de la sociedad, sino que era una manera de vivir la religión en todos los grupos sociales, SÁNCHEZ LORA, J.L., "Religiosidad popular: un concepto equívoco", en SERRANO, E., (ed.), *Muerte, religiosidad y cultura popular*. Siglos XIII-XVIII, Zaragoza, 1994, pp. 65-79.

22 Se verá cómo estas ceremonias están en conexión con los grandes rituales políticos, según el doble carácter con el que los define Chartier: por un lado, la propaganda que autorizaba una relación entre el poder y todos aquellos que asistían; por otro, la excepcionalidad del acontecimiento que, por un período limitado, suspendía el curso ordinario del tiempo, véase CHARTIER, R., *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, Gedisa, Barcelona, 2003 p. 146. A través de estos ritos la reina se hacía el centro de atención de la corte, véase SÁNCHEZ, M.S., *The empress...*, op.cit., p. 166.

23 Sobre esta cuestión contamos con importantes investigaciones; entre ellas son referencias fundamentales: MARÍAS, F., "Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas", *La mujer en el arte español*, VIII Jornadas de Arte CSIC, Madrid, 1997, pp. 102-116. Sobre el embarazo y parto de las reinas, así como sobre las prácticas religiosas en torno a ellas: DE CARLOS, M^a.C., "Entre el riesgo y la necesidad: embarazo, alumbramiento y culto de la Virgen en los espacios femeninos del Alcázar de Madrid (siglo XVII)", *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 13, n.º 2, 2006, pp. 263-290, y de la misma autora, "Representar el nacimiento: imágenes y cultura material de un espacio de sociabilidad femenina en la España altomoderna", *Goya*, n.º 319-320, 2007, pp. 231-245, y "Una propuesta devocional femenina en el Madrid de comienzos del siglo XVII. Simón de Rojas y la Virgen de la Expectación", *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 83-99.

24 DE GUZMÁN, D., *Vida y muerte...*, op.cit., fols. 120r y 120v. Costumbre iniciada en tiempos de Ana de Austria y analizada en profundidad por DE CARLOS, M^a.C., "Entre el riesgo...", op.cit., p. 282.



FIGURA 5

Anónimo: *Virgen de San Lorenzo*, siglo XIV. Valladolid, Iglesia de San Lorenzo.

a Nuestra Señora la disse feliz sucesso en su primer parto"²⁵. Además, se hacían procesiones que los reyes presenciaban desde un balcón y que tenían como protagonista a la "deuota imagen de Nuestra Señora de San Llorente"²⁶, pero también, por extensión, a Margarita, que aunque no participaba directamente en ellas, al estar organizadas en su honor quedaba representada ante su pueblo y tanto ella como el rey se mostraban como ejemplos perfectos de cristiandad.

La imagen de la Virgen de San Llorente [fig. 5]²⁷ data del siglo XIV y destaca por su sencillez, según Pinheiro da Veiga, "mal proporcionada y rústica, como imagen de aldea"²⁸. No obstante, tuvo una particular importancia para la soberana en estos trances por tener fama de ser milagrosa y, quizá también, por su apariencia hierática, algo abstracta en sus rasgos, pues encajaba perfectamente con el lenguaje visual que los monarcas demandaban en estos momentos para reflejar el poder;

25 DE GUZMÁN, D., *Vida y muerte...*, op.cit., fol. 120r.

26 *Ibidem*, fol. 121r.

27 En la actualidad se conoce como Virgen de San Lorenzo por la iglesia en la que se ubica. Véase sobre esta imagen BURRIEZA, J., *Virgen de San Lorenzo, patrona de la ciudad*, Valladolid, Ayuntamiento, 2007.

28 AMIGO, L., "Una patrona para Valladolid. Devoción y poder en torno a Nuestra Señora de San Lorenzo durante el Setecientos", *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, n.º 22, 2002, (pp. 23-46/ espec., p. 26).



FIGURA 6

Matías Blasco: *Procesión de gracias a Nuestra Señora de San Lorenzo* en 1601, 1621. Valladolid, Iglesia de San Lorenzo

unos rasgos que ellos mismos habían adoptado para sus retratos²⁹. Por tanto, la elección de esta imagen, carente de toda expresión como los retratos regios, se podría deber a que transmitía una lectura clara para los monarcas de la materialización del poder divino. Cuando la reina tuvo un difícil sobreparto tras el nacimiento de su primera hija, "a quatro días de la enfermedad se acordo se hiziesse vna procession general desde la Yglesia mayor a Nuestra Señora de San Llorente, y que truxessen a Nuestra Señora de San Llorente a la Capilla de Palacio, y que en ella estuuiesse descubierto el santissimo Sacramento quarenta horas velando toda la noche algunos capellanes. La imagen se puso en vn altar al lado del Euangelio. Luego se hizieron dos processiones de diciplina". Cuando la reina sanó, la imagen retornó acompa-

29 SCHROTH, S., "Re-presenting Philipp III and his Favorite; Changes in Court Portraiture 1598-1621", *Boletín del Museo del Prado*, t. XXVIII, 2000, pp. 38-49.

ñada del rey, de nuevo, procesionalmente³⁰, conforme recuerda la pintura realizada por Matías Blasco [fig. 6], que, al ser veinte años posterior, refleja lo importante que fue esa procesión para la memoria colectiva³¹. Con la ida y venida de la Virgen a Palacio, se combinaba la religiosidad particular con la comunitaria, lo que haría que el pueblo se sumase a las rogativas a favor de la reina. Asimismo, la movilización del pueblo se convertía en un ritual de poder, pues alteraba el orden de la vida cotidiana, manifestaba la relevancia de la soberana, ya que su salud era capaz de congrega a personas de todos los estratos sociales, y ofrecía la posibilidad al rey de mostrarse como buen devoto, esposo y padre. Después de que las rogativas tuvieran el resultado que se esperaba, se procedía a "cumplir las promessas y votos que la reyna auia hecho en el, cantandose visperas y missas en divuersas partes de su capilla"³². Cuando nació el príncipe, en abril de 1605, el rey "fue a Nuestra Señora de San Llorente a dar gracias por el nuevo fruto, porque la reina tiene por fe que esta señora le dio este hijo", pues tuvo "en prenda al niño³³ hasta parir", y pidió al rey que la fuese a restituir³⁴, lo que confirmaría por una parte, la reiterada participación del rey en estos rituales y, por otra, que la escultura realmente acompañaba a la reina hasta el alumbramiento. De hecho, el vínculo entre la reina y la Virgen continuaba también en las oraciones comunitarias realizadas durante el

30 DE GUZMÁN, D., *Vida y muerte...*, op.cit., fol. 125r, CABRERA, L., *Relaciones de...*, op.cit., p. 123.

31 En él aparece una inscripción: "Estando la Reina de España Doña Margarita de Austria muy apretada de una grave enfermedad, pidió se llevase a su oratorio a nuestra señora de San Lorenzo y luego la dio salud i en nacimiento de gracias la ofrecio muchos dones, y con gran solemnidad el Rey Don Felipe III la volvió a su casa". Le agradezco a José Miguel Travieso Alonso su amabilidad al facilitarme esta imagen y su inscripción.

32 DE GUZMÁN, D., *Vida y muerte...*, op.cit., fol. 122r

33 Lo mismo ocurrió años antes, durante su primer o segundo embarazo, pero en esa ocasión, la reina pidió "el niño de la Virgen de Atocha, y no le pudiendo quitar, porque es la misma pieça, [...] dieron a su magestad vn niño Iesus que la Virgen tenia cerca de si [...] y le lleuo con tan gran fe que nuestro señor seruido [...] dandole fruto y luz muy felizmente de vna princesa lindissima", PEREDA, F., *Historia de la santa y devotissima imagen de nuestra señora de Atocha*, Valladolid, 1604, fol. 48v. Respecto a esta Virgen, SCHRADER, J., *La Virgen de Atocha. Los Austrias y las imágenes milagrosas*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2006, p. 54. Por supuesto, no sólo eran requeridas las esculturas, sino también reliquias que se consideraban provechosas para estos casos, como, por ejemplo, el báculo de Santo Domingo de Silos; véase CORTÉS, L., *Nacimiento y crianza de personas reales en la corte de España, 1566-1886*, Madrid, CSIC, 1958, p. 51.

34 Pinheiro da Veiga, citado en AMIGO, L., "Una patrona...", op.cit., p. 25. La reina ofreció a la Virgen de San Llorente a sus primeros hijos y, cuando nació el príncipe, le llevó varios regalos. Un documento de Felipe IV deja constancia de ello: "haga merced [a la parroquial de San Lorenzo] de un socorro de 2.000 ducados para acabar de pagar un trono y unas andas de plata, que ofreció mi madre, que esta en el cielo, a la Santa Imagen de Nuestra Señora de San Lorenzo, que está en aquella iglesia, por mi dichoso nacimiento" véase SÁNCHEZ, D., *Historia de la Virgen Santísima de San Lorenzo. Patrona de Valladolid*, 1988, p. 54.

propio parto, pues "desde que comenzaban los dolores del parto"³⁵, se rezaban en la Capilla Real los Maitines de la Natividad³⁶ hasta que el niño nacía. De este modo, se manifiesta que la oración a la Virgen y, en particular, la devoción a la Virgen de San Llorente, representaba un eslabón clave dentro de las prácticas devocionales generadas en torno a cada uno de los episodios de la fecundidad: durante el embarazo, el alumbramiento y el parto.

Aparte de esta predilección por la Virgen de San Llorente en las prácticas religiosas más cercanas al parto de sus primeros hijos, la devoción de la reina por la Santa Madre está presente en los libros que contenía en su biblioteca³⁷ y en las imágenes que decoraban su oratorio. Tanta fue su devoción a la soberana divina, que, como es bien sabido, excedió los límites de la pura admiración para pretender una identificación con la historia bíblica, que está presente a lo largo su biografía³⁸, escrita por Diego de Guzmán, y que se manifestó visualmente en varias pinturas que Margarita encargó a Juan Pantoja de la Cruz³⁹. Las dos primeras, el *Nacimiento de la Virgen y el Nacimiento de Cristo* [fig. 7], están íntimamente relacionadas con sus expectativas sucesorias. Ambas fueron realizadas en 1603, un año en el que coincidieron dos acontecimientos desesperanzadores que aumentaron la impaciencia por la llegada del heredero: el nacimiento de su segunda hija, María, que tan sólo vivió uno o dos meses, y una falsa alarma de embarazo. En este contexto se entiende que la reina Margarita se retratara como la Virgen, acompañada de Felipe III, en el segundo lienzo, no sólo porque la Virgen era el perfecto modelo al que toda mujer debía aspirar, sino también porque buscaba identificarse con la historia

35 DE CARLOS, M^a.C., "Entre el riesgo...", op.cit., p. 269.

36 "Este aviso halló al Rey, nuestro señor, en su capilla oyendo los maitines desde su balcón; y pareciendo que los dolores apretaban y se acercaba el parto, [...] mandó que se hiciesen las devociones acostumbradas en tales ocasiones; y comenzando los maitines de la Natividad de nuestro Señor" en ALONSO, N. (ed.), *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe...*, Valladolid, Colegio de Santiago, 1916, pp. 8 y 9. Esta práctica la llevó a cabo Margarita en todos sus embarazos, como el resto de las soberanas y nobles, véase DE CARLOS, M^a. C., "Representar el nacimiento...", p. 24, n. 16.

37 En la biblioteca predominan los libros sobre la Virgen, pero también es reflejo de las diferentes realidades en las que se mueve la reina, entre la devoción, la política y la familia. La colección de Margarita se dividía en obras espirituales, marianas o hagiográficas, e históricas-políticas. Estas últimas permiten imaginar algo más que devociones en el espacio cortesano de la reina, pues demuestran que sus intereses superaban la religiosidad y que estaba al tanto de materias de gobierno. Además, los libros parecían estar enfocados a la educación de sus hijos, lo que evidencia la continuidad de las facetas de madre y gobernadora en relación a sus descendientes; véase BOUZA, F., "La biblioteca de la reina Margarita de Austria", *Estudis: Revista de historia moderna*, n.º37, 2011, pp. 43-72.

38 MARÍAS, F., "Juan Pantoja de la Cruz...", op.cit., p. 114.

39 Todo apunta, como han sostenido varios especialistas, a que estaban destinados a decorar el oratorio vallisoletano de Margarita y que con el traslado de la corte, la acompañaron al oratorio del Alcázar de Madrid, por lo que sustentarían sus oraciones privadas, véase *ibidem*, p. 112.

bíblica para tener un heredero varón y un parto sin dolor. Por otra parte, en ambos lienzos aparecen personajes de la familia de los Austria-Estiria, lo que denota las buenas relaciones que la reina mantenía con sus familiares, pues deseaba que le acompañasen en sus oraciones cuando más los necesitaba⁴⁰.

Otra de las pinturas del oratorio que identifica el embarazo y el parto de Margarita de Austria con el de la Virgen, es la desaparecida *Expectación de Nuestra Señora*⁴¹. La reina ya había recurrido a esta advocación en un santuario, como ya vimos, para pedirle la llegada del heredero, y esta imagen debía tener una finalidad parecida. Su especial importancia se manifiesta en la memoria de las pinturas, pues parece que, antes de encargárselo a Pantoja, se lo había pedido a otro pintor, cuyo cuadro no le convenció⁴². Por su fecha, 1605, es seguro que la reina lo encargara el año en que nació Felipe IV y, al menos el primero, tiempo antes del nacimiento del heredero, quizá durante su embarazo, "como si la reina se hubiese querido ver a sí misma en paralelo con la espera de la Virgen María ante el nacimiento del Niño Jesús"⁴³.

40 También se ve esta relación en que en la almoneda de los bienes de Margarita aparecen "treze retratos en naype, de personajes de la cassa de la Reyna nra. sra. que haya gloria" [822-834] *Inventarios Reales*. vol. I (1555-1623). De hecho, estos fueron los que mandó realizar a mayor escala al pintor Bartolomé González, véase KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz...*, op.cit., p. 273.

41 Véase DE CARLOS, M^a. C., "Una propuesta devocional...", op.cit., p. 111 y "Representar el nacimiento...", op.cit., p. 237.

42 "Más en 6 de junio [de 1605] vn quadro de la Espetación de Nuestra Señora ocho días antes del parto, con muchos ángeles alderredor y San Joseph de rodillas; que Su Majestad me mandó haçer para su Oratorio en lugar de otro que hiço otro pintor que no agradó; entreguéle a Hernando de Rojas en Valladolid", Apéndice documental en KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz...*, op.cit., p. 477. La disconformidad de la reina demuestra también su exigente gusto. Esta faceta de la soberana se evidencia en las palabras de Della Rena: "Pueden mandarse a la Reina cuadros, y pinturas de devoción de diferentes clases, pero de mano de pintor célebre, y serán bien recibidas porque mucho le agrada adornar su Oratorio" (LEÓN, A. J., *Descalzas Reales: El legado de la Toscana*, Valladolid, FPHCL, 2007, p. 15) y su exquisito gusto se refleja a través de su reacción cuando llegaron las pinturas, que aun mostrándose contenta y agradecida, confesó al conde d'Elci "que dos o tres le habían parecido más hermosas que las otras", quien se excusó por el apresuramiento con que se había elegido a los pintores, véase GOLDENBERG, L., "Pinturas florentinas para las Descalzas Reales de Valladolid y otros regalos a España", *Glorias Efímeras...* op.cit., (pp. 87-111/ espec. p. 91). También su participación en el terreno artístico se evidencia en el posible encargo de comedias "particulares o privadas" a distintos autores (Nicolas de los Ríos, Juan de Morales, Antonio Villegas o Gaspar de Porras), véase SHERGOLD, N.D. y VAREY, J. E., *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Tamesis Books Limited, London, 1982, pp. 43-46; algo que contrasta con el supuesto rechazo de la reina a este tipo de representaciones descrito por DE GUZMÁN, D., *Vida y muerte...*, op.cit., fols. 70v y 143r, lo cual una vez más mostraría una actitud ideal para una mujer que quizá no se correspondería con la verdadera.

43 MARÍAS, F., "Juan Pantoja de la Cruz...", op.cit., p. 111



FIGURA 7
Juan Pantoja de la Cruz:
Nacimiento de Cristo, 1603. Óleo sobre
lienzo, 260 x 172 cm. Madrid, Museo Nacio-
nal del Prado (Depositado en el Palacio de
Pedralbes, Barcelona). N.º. inv.: 1039



FIGURA 8
Pantoja de la Cruz: *Anunciación*, 1604. Óleo sobre
lienzo, 152 x 115 cm. Viena, Kunsthistorisches
Museum. N.º. inv.: GG_2516

El interés de la reina por esta advocación se debe a que el culto de la Virgen de la Expectación, como estudió De Carlos, comenzó a tener relevancia entre las mujeres a finales del siglo XVI y, sobre todo, durante el siglo XVII por ser oportuna para estas delicadas circunstancias⁴⁴. El fraile trinitario Simón de Rojas (1552-1624), quien promocionó esta devoción, llegó a ser tan reputado en la corte que Margarita encargó a Pantoja un retrato furtivo suyo que no llegó a conseguir⁴⁵. De hecho, su reputación se vio acrecentada cuando consiguió despertar a Margarita del coma que sufrió tras alumbrar a su octavo hijo para que pudiera confesar y recibir los sacramentos antes de morir. Tras este episodio, Felipe III apoyó la fundación de la

44 DE CARLOS, M.º. C., "Una propuesta devocional femenina...", op.cit, pp. 83-99.

45 El episodio en el que la reina solicita el retrato está recogido en PORTÚS, J., "Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 54, 1, 1999, (pp.169-188/espec., p. 180).

nueva congregación creada por el fraile con la que impulsaría una nueva propuesta devocional enfocada a estas necesidades⁴⁶.

Sabemos que el lienzo de la Virgen de la Expectación también se trasladó al oratorio que la reina mandó ejecutar en el Alcázar. De hecho, la pintura aparece en el inventario de Isabel de Borbón junto con otras dos imágenes de la misma advocación, una de ellas, la escultura que presidía el retablo del oratorio⁴⁷. Esto nos permite comprender, tal y como De Carlos señaló, la importancia de este tipo de imágenes, que provenían directamente del patronazgo femenino, y de las prácticas devocionales cotidianas realizadas en torno a ellas -en este caso por un grupo más reducido: las reinas y la comunidad más próxima que las acompañaban, sus damas- con el fin de conseguir un buen desarrollo de los embarazos y los alumbramientos. No se ha conservado ninguna de las imágenes de la Virgen de la Expectación del Alcázar, pero sí una del monasterio de la Encarnación de Madrid, fundado por Margarita, donde también recibió un especial culto. El éxito de la imagen y el de su promotor aumentó tras la muerte de Margarita, tanto que en el siguiente reinado se nombró a Rojas confesor de Isabel de Borbón⁴⁸.

Esta identificación explícita de las mujeres encintas, y más en concreto de Margarita, con el embarazo y el parto de la Virgen, aporta una nueva dimensión a las pinturas de Pantoja, entre las que hay que añadir la *Anunciación*, fechada entre 1604 y 1605 [fig. 8]. Para entonces habían transcurrido seis años desde que se casaron los reyes sin que aún hubiera un heredero, por lo que su esperada llegada se tuvo por fruto de la intervención divina. Antes o después del nacimiento del príncipe, la reina encargó esa pintura, en la que se vuelve a unir la historia bíblica con la sucesión regia, pues ella aparece como la Virgen y Ana Mauricia como el arcángel Gabriel, así "al Anuncio de la Encarnación de Cristo se superpone el anuncio del nacimiento del heredero"⁴⁹. El nacimiento se vio dentro de la "curiosa correspondencia", que señala De Guzmán con un sentido altamente propagandístico, de que María de Baviera naciera el día de la Anunciación, Margarita el de la Natividad y el príncipe Felipe el Viernes Santo⁵⁰. Dependiendo de la fecha del lienzo podría comprenderse que Margarita enviara este retrato a su madre para que rezara por la próspera venida del sucesor o bien para darle la noticia de su llegada, al igual que

46 DE CARLOS, M^a. C., "Una propuesta devocional...", op.cit., p. 91.

47 DE CARLOS, M^a.C., "Entre el riesgo...", op.cit., p. 277-278 y "Una propuesta devocional...", op.cit., p. 89.

48 El culto no sólo se insertó en las reinas a partir de Margarita, sino que también se extendió a las damas de la alta nobleza, *ibidem*, pp. 93-95.

49 OROZCO, E., *Mística, plástica y barroco*, Madrid, Cupsa, 1977, p. 170.

50 DE GUZMÁN, D., *Vida y muerte...*, op.cit., fols. 14; 32-32vº; 155r y 156r,



FIGURA 9

Pietro Salvestrini: *Margarita de Austria consagra a la Virgen de Valladolid al regio infante*, 1612. Óleo sobre lienzo, 205 x 265 cm. Florencia, Depósitos de las Galerías. Nº. Inv.: 1890-7799.

sabemos que también le envió un retrato del príncipe con pocos meses de edad⁵¹. Es en este contexto en el que podría encajar la identificación del pequeño Felipe con el Niño Jesús de las Descalzas Reales⁵².

"Dexó tan ricas prendas..."

Una vez visto que el nacimiento de una persona real era el centro de atención de prácticas religiosas comunitarias y particulares, debemos tener en cuenta la opinión política y familiar respecto al sexo de los nacidos, pues tiene consecuencias en la cultura visual del momento. En la realidad política de una reina consorte no se podía separar el deseo maternal, inherente al papel de la buena mujer y esposa, del papel político que la convertiría en una buena soberana: "si deseó la reyna nuestra señora tener hijos, fue para assegurar la sucession destes grandes reynos, y para

51 "Más, en 9 de julio de 1605 vn retratico chico en naype del Príncipe Nuestro Señor, el primero que se hiço con braços, bestido de blanco, sentado en vna almoada de terçiopelo [...] para ymibar Alemania el dicho dia", véase en KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz...*, op.cit., p. 477.

52 COBO, G., "Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria: Entre el afecto y la política", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 25, 2013, en prensa.

tener nuevas prendas con que asegurarse mas el coraçon de su marido"⁵³. Como reina debía proporcionar una amplia prole y más, un heredero, pues sólo así podría ocupar un lugar en la corte y que sus opiniones tuvieran visibilidad, como demuestra el testimonio de quienes la trataban: "la reina por su mansedumbre no tiene parte ni autoridad alguna en el gobierno y si no despierta con el parto de un hijo varón y no empieza a atreverse, permanecerá siempre en su indiferencia"⁵⁴. Por supuesto, Margarita era consciente de ello y al responder a su hermano, el archiduque Fernando II, cuando le pedía que mediara entre las dos ramas Habsburgo, le decía "me ha parecido que no puedo pedirle nada al Rey hasta que no tenga un niño"⁵⁵.

Cada vez que existía la posibilidad de embarazo era anunciada públicamente; tanto es así que en la relaciones de sucesos aparecía incluso el número de faltas de la reina⁵⁶. También el parto era una cuestión más pública que privada⁵⁷, pues el Consejo de Estado asistía a palacio para dar fe del acontecimiento y, sobre todo, del sexo del neonato⁵⁸. Antes de que naciera el príncipe algunos cronistas, como Luis Cabrera, "no callan cierta decepción indisimulada ante el nacimiento de una niña"⁵⁹. La ínfima importancia que tenían el resto de los hijos de cara a enaltecer a la reina queda reflejada visualmente en los lienzos que decoraron las exequias florentinas de Margarita. Si estas eran una codificación simbólica de las virtudes femeninas en relación con sus cualidades morales y políticas para servir como modelo para el

53 DE GUZMÁN, D., *Vida y muerte...*, op.cit., fol 222 v.

54 Carta de Orazio Della Rena, secretario de la embajada toscana en Madrid, 1605, f. 10r en MENICUCCI, R., "«El sol de España y las medicas estrellas»: la política toscana hacia la corona española", *Glorias Efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, cat.exp., Valladolid, Sala Municipal de Exposiciones del Museo de la Pasión, 2000, (pp. 63-86/espec. p. 74).

55 PÉREZ, M^a. J., *Margarita de Austria...*, op.cit., p. 96.

56 Véase CABRERA, L. C., *Relaciones de...*, op.cit., p. 189 o p. 226 véase también SÁNCHEZ, M.A., *The empress...*, op.cit., p. 165

57 En el parto de la infanta Ana "estuvieron los del Consejo de Estado en el cuarto de la reina, desde prima noche hasta que hubo parido, y se acabaron los maitines en la capilla real, [...]. El lunes adelante, a la diez horas, salian de consejo, y no quieren se llame princesa sino infanta, por la esperanza que se tiene que presto Nuestro Señor ha de darnos Príncipe", *ibidem*, p. 113

58 Aunque en la habitación de la parturienta sólo se encontraba un círculo muy pequeño de personas, entre ellas, Felipe III que estaba junto a ella "limpiando el sudor que le causaban los dolores, [...] y arrimándole el rostro al suyo y haciéndole muchas caricias en señal de lo mucho que la ama, las cuales serian harta parte para el buen suceso", (*ibidem*, p.130). El rey estuvo presente en todos los partos, excepto en el de la infanta María, que llegó de imprevisto. Cabrera daba testimonio de estos detalles, que transmiten el ideal del matrimonio regio, y convertía así un acto afectivo y privado en propaganda política.

59 Tal y como señaló EGIDO, T., "Valladolid, Corte del Rey Felipe III", en URREA, J., *Valladolid. Capital de la Corte (1601-1606)*, cat.exp., Valladolid, Ayuntamiento, (pp. 15-29/ espec., pp. 22-23).

resto de las reinas⁶⁰, en ellas se ve lo que realmente se valoraba a nivel representativo: en relación con su figura como madre tan sólo aparecía el bautizo del príncipe y su presentación ante la Virgen de San Llorente [fig. 9]⁶¹.

El nacimiento del heredero marcaba así un hito para el matrimonio regio⁶² y, sobre todo, para la reina, lo que se evidencia en la creación de nuevas fórmulas de representación⁶³. Hubo varios modelos iconográficos especialmente adecuados para representar a la soberana -que reflejan cómo quería ser vista en reconocimiento con las implicaciones sociales que pertenecían a su sexo y su clase social-, entre ellos el de la reina con el libro de horas, que fortalecía su imagen de reina devota y defensora del catolicismo; el de la reina embarazada, que tuvo una innegable importancia política, máxime cuando se ignoraba el sexo del feto; y, por último, el de la reina acompañada del retrato en miniatura de los miembros varones de su entorno⁶⁴. Se tiene constancia de tres retratos que siguen esta última fórmula, especialmente inte-

60 TESTAVERDE, M^a. A., "Margarita de Austria...", op.cit., (pp. 213-223).

61 Véase BIETTI, M., "Los lienzos con historias de la vida de Margarita de Austria, reina de España. 3 de octubre de 1611-6 de febrero de 1612" en *Glorias Efimeras...* op.cit, (pp. 225-288/ espec., p. 272). Aunque no tienen valor documental, se identifican con el bautizo de Felipe IV y la otra pintura es probable que se trate de la misa de parida a la que asistió Margarita en Nuestra Señora de San Llorente, acto especialmente celebrado. La relación dice así: "Ya que llegaban sus Majestades y Altezas a la puerta, salió el Cardenal, [...] a recibillos [sic], y llegada la Reina, nuestra señora, a la iglesia, salió D. Alonso Manrique, Arzobispo de Burgos, de pontifical, acompañado [...]. El cual, habiendo tomado la Reina, nuestra señora, al Príncipe en brazos, de mano de su aya, la dio una vela de cera blanca, con un doblón de diez en ella, y después [...] entraron en la iglesia", ALONSO, N., (ed.), *Relación...*, op.cit., p. 58. La escena pintada concuerda bien con el escrito: se desarrolla en la entrada de una iglesia y está saliendo el arzobispo a recogerles, parece también que Margarita le va a dar el niño al arzobispo y que la larga vela está esperando a ser requerida. Por otra parte, en otras exequias como la de A Coruña, sí se hizo referencia a todos los vástagos que había dejado en la tierra; entre las decoraciones efimeras había un águila volando al cielo con siete polluelos, un anillo del que penden siete anillos, pelicano dando de comer a siete crías, etc. Bastante representativo es el pelicano que entrega la vida por la de sus hijos y que se ajusta a la perfección al suceso de la muerte de la reina como símbolo de generosidad, buena madre y esposa, véase PARDO, R., "Un acercamiento iconográfico a las exequias de la reina Margarita de Austria (A Coruña, 1612), en LÓPEZ, S. (coord.), *La fiesta: actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, A Coruña, 1999, pp. 287-288 (p. 288). Quizá el título que El Greco hizo para honrar la muerte de Margarita de Austria y que inspiró los versos de Paravicino, pudo tener algún detalle de este tipo, aunque en el encargo no se especificara.

62 Es significativo que se realizara un retrato del rey con motivo del bautizo del príncipe, véase URREA, J., *Valladolid...*, op.cit., pp. 58-60.

63 RODRÍGUEZ, I., "Uxores Austriae. Imágenes del poder femenino habsbúrgico en el siglo XVII, en GONZÁLEZ, P. (dir.), *Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013, pp. 119-154.

64 Faltan otras fórmulas recurrentes, que se escapan de los límites de este estudio, como en la que aparece Margarita junto a su imponente perro, Baylán, véase KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz...*, op.cit., pp. 270-272.



FIGURA 10

Juan Pantoja de la Cruz: *Margarita de Austria*, 1605. Óleo sobre lienzo, 204, 5 x 121,2 cm.
Londres, Buckingham Palace. Nº. inv.: 404970

resante para este trabajo. Del primero sólo queda rastro documental; en él la reina aparecía junto a una mesa sobre la que había un naípe con el retrato de Felipe III, con quien se acababa de casar⁶⁵. El segundo se conserva en el Museo Provincial Emilio Bacardí de Santiago de Cuba: la reina lleva un medallón con el retrato del rey y podría fecharse hacia 1603, antes del nacimiento del príncipe Felipe⁶⁶. Por su parte, el tercero, realizado por Antonio Ricci y conservado en el Colegio del Corpus Christi (Valencia)⁶⁷, muestra a Margarita con la miniatura del príncipe Felipe, lo que

65 "Un retrato de pincel, al ollio, en lienzo, de la Reina Nuestra Señora doña Margarita, entero, [...], puesta la mano derecha sobre un bufete y en ella un retrato del rey, nuestro señor, y en la izquierda un lienzo", véase KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz...*, op.cit., p. 102.

66 No deja de ser una conjetura puesto que, a pesar de mi insistencia, no he podido comprobar si este retrato se trata de un original del siglo XVII y no de una copia, así como saber si está fechado o firmado. No obstante, encaja perfectamente con la descripción de un retrato de la reina que pertenecía al marqués de Leganés, véase PÉREZ, J.J., *El marqués de Leganés y las artes*, Tesis doctoral, UCM, 2008, vol.2, p. 308.

67 Sobre esta pintura, véase también SEBASTIÁN, J., "Representación femenina y arte áulico en el siglo XVII español: el caso de Margarita de Austria (1584-1611)", *Estudios de la mujer en el ámbito de los países de habla inglesa*, vol. III, Universidad Complutense, Madrid, 1998, (pp. 277-290/espec. 282).

significaría que, tras la larga espera de su nacimiento, el instrumento que describía la autoridad de la reina dejó de depender directamente, o solamente, de la imagen rey para hacerlo a través de la de su hijo⁶⁸.

No obstante, aunque a nivel representativo el resto de los infantes no tuvieran esta visibilidad, en la realidad también fueron valiosos en el entorno familiar y político. A pesar de los negativos comentarios de Cabrera cuando nació Ana Mauricia, todos la recibieron con alegría y la reina se encargó de mandar numerosos retratos de su hija a sus familiares, basta repasar las cartas de Isabel Clara Eugenia para comprender el valor que tendría en la corte⁶⁹. Incluso la segunda hija del matrimonio, la infanta María, que tan sólo vivió dos meses y cuyo nacimiento fue descrito como un disgusto⁷⁰, fue importante para el rey, que se preocupó por su salud y pidió que trajeran la "deuota imagen de Nuestra Señora del monasterio Real de San Benito" para que la pequeña mejorara⁷¹. Cuando falleció, la reina encargó hasta seis copias de su retrato fúnebre para conservar su recuerdo y enviárselo a todos sus allegados. Lo mismo ocurrió a la muerte de la séptima hija, con tan sólo siete años: Felipe III comunicó su pérdida en una trágica carta a su otra hija, Ana, ya reina de Francia, y también encargó hasta tres copias de su última imagen para enviar a los familiares. De hecho, a todos los infantes se los retrató muchas veces a diferentes edades, se les protegió contra las enfermedades y se les dio una esmerada educa-

68 Por tanto, si interpretamos estos retratos al margen del valor afectivo que pudieran tener, siguiendo a Portús y en concordancia con el retrato de la reina encinta, se comprueba que dejó de legitimarse por el rey, su marido, para hacerlo también a través de su hijo, el futuro monarca. PORTÚS, J., "«Soy tu hechura». Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España", en CHECA, F.; FALOMIR, M.; PORTÚS, J., *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, SECCFC, 1999, p. 201.

69 Véase para los retratos de los infantes, COBO, G., "Retratos infantiles...", op.cit.

70 La opinión de Cabrera, respecto a los nacimientos de las tres primeras hijas del matrimonio, reflejan decepción, sobre todo, el de María, la segunda, que cuenta "el poco contento que mostraron en Palacio cuando nació, [...] porque se esperaba que había de nacer un príncipe, con que se alegraran estos reinos [...] se mandó llamar a los del Consejo de Estado y estuvieron en Palacio hasta que la reina parió, como es de costumbre; y salió Sm. M. que había estado con la reina hasta entonces, y les dijo como había nacido otra niña [...] y la reina echó de ver en el silencio de Palacio lo poco que se había alegrado con su parto, y para darle a entender lo contrario, mando S. M. que entrasen las damas y señoras que estaban en Palacio a alegrarla y darle la enhorabuena", CABRERA, L., *Relaciones de...*, op.cit., pp. 166-167.

71 "La Infanta no tomava el pecho, y daua muestras de algun achaque. Pareciole al Rey N.S. ayudaria a su salud traer a Palacio vna deuota imagen de Nuestra Señora del monasterio Real de San Benito, traxose con gran solemnidad, pero quiso Nuestro Señor, que estos santos Reyes tuuiesen ya vna prenda suya en el cielo, ya ssi passo a el el alma desta Infanta", DE GUZMÁN, D., *Vida y muerte...*, op.cit., fol.133r.

ción⁷². Los ocho fueron importantes y, aunque en los retratos parezcan distantes, no es porque fueran infelices, sino porque, incluso, a su temprana edad estaban sometidos a los convencionalismos del retrato oficial, regidos por una severa etiqueta que afectaba a los niños de la Casa de Austria⁷³, pero que en la vida real era mucho más amable y flexible⁷⁴.

Por otra parte, también todos eran relevantes a nivel político para establecer o ratificar tratados. Mientras vivía la reina Margarita, la infanta Ana Mauricia fue clave para sellar la paz con Inglaterra, hasta el punto de aplazarse el bautizo del príncipe Felipe, de quien era madrina, para que coincidiese con la visita de los embajadores ingleses y que estos viesan la corte y a la infanta en su mejor momento⁷⁵. Estas circunstancias explican que en 1606, cuando se estaba avanzando en las negociaciones del matrimonio de la infanta con el príncipe Enrique, se enviara a Inglaterra su retrato vestida con el traje que llevaba como madrina en el bautizo de su hermano⁷⁶; así, este detalle reforzaría su mensaje amistoso mediante el valor de la memoria y el recuerdo. Junto al retrato de la protagonista, se remitieron los de sus padres⁷⁷, que también tenían un alto contenido simbólico. El rey lleva en su

72 Hay numerosas referencias en la biografía de la reina véase, especialmente, *ibidem*, fol. 189v y 197v. Sobre la educación véase DEL RÍO, M^a. J., "Infancia y educación de Ana de Austria en la Corte española (1601-1615)", en GRELL, C. (dir.), *Ana de Austria, infanta de España y reina de Francia*, Madrid, CEEH, 2008, pp. 153-182 y HOFFMAN, M. K., *Raised to rule: educating royalty at the court of the Spanish Habsburgs, 1601-1634*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2011.

73 Véase el cuidado y la protección, pero también la rigidez de la etiqueta: "La horden que n[uest]ra voluntad es que guarda el aya de la ynfantta doña María, mi hixa", en LABRADOR, F., "Casa de la reina Margarita de Austria por oficios (1599-1611)" MARTÍNEZ, J. y VISCEGLIA, M^a. A., (dirs.), *La monarquía de Felipe III: La Corte*, vol. III, Madrid, Instituto de Cultura, 2008, pp. pp. 948-950.

74 El pequeño Felipe y su hermana María, por ejemplo, lloraron durante todo el bautizo de la última como cualquier otro niño; disfrutaban de su niñez porque tenían juguetes y preparaban todo tipo de teatros y danzas, en la mascarada del bautizo de Felipe, Ana Mauricia representó la Virtud, y en *El premio de la hermosura*, estrenada en 1614, el príncipe Felipe interpretó a Cupido, cuando contaba con nueve años.

75 Sobre el atraso del acontecimiento por la llegada de los ingleses, véase MARÍN, P., "Valladolid, *theatrum mundi*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25, 2, 2006, pp. 161-193/espec., p. 165)

76 "Vn retrato entero orijinal de la Sereníssima Ynfanta Doña Anna, bestida de encarnado con saya entera y manga de punta, con que fué madrina del Príncipe Nuestro Señor, [...] para ynbiar a Yngalatera"; véase, KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz...*, op.cit., p. 482.

77 Especialmente interesante el de la reina "bestida de blanco con la misma saya que sacó el día que se casó, [...] con las armas de Castilla y León y Austria, [...] y el joyel rico y [...], y en la mano derecha vnas oras, en ellas pintada Nuestra Señora ymitando ylumniación [...] fue para ynbiar a Ynglaterra", *ibidem*, p. 481. Véase también UNGERER, G. "Juan Pantoja de la Cruz and the Circulation of Gifts between the English and Spanish Courts in 1604/5", *Shakespeare Studies*, XXVI, 1998, pp. 145-186.

armadura una Virgen con el niño y la reina aparece con un libro de horas abierto mostrando una imagen semejante [fig. 10], quizá recordando al destinatario la elocuente Virgen Vulnerata del Colegio de Ingleses⁷⁸. Esto manifestaba que sólo habría posibilidades de llegar a buen término con las negociaciones si el rey Jacobo I seguía siendo fiel a sus promesas respecto al catolicismo. Con ello volvemos a ver que, en todas las facetas de la paternidad real, se entremezclan familia, política y devoción, formando un conjunto indivisible.

Tras la muerte de Margarita su biografía pretendía presentarla como un modelo a seguir para las mujeres⁷⁹, tanto por su devoción como por su envidiable maternidad, hasta el punto de que su hija Ana Mauricia, cuando marchó para ser reina de Francia, encargó un retrato de su madre como santa Margarita⁸⁰, con una doble función: para recordar a su madre y para tenerla como referente en estas particulares devociones, pues santa Margarita es la patrona de las parturientas. Por otra parte, la construcción de la imagen ideal de la soberana adquirió un matiz político renovado tras su muerte, pues las facetas como devota, buena madre y esposa, fueron asumidas y aceptadas no sólo por la reina, sino también por los contrarios a Rodrigo Calderón, quienes se apoyaron en esta imagen para considerarla una mártir que merecía ser beatificada y su opositor, encarcelado⁸¹.

Sin embargo, con esto no se pretende indicar que toda práctica alrededor de la reina, de su devoción y de su maternidad, tuvieran un nítido sentido político, como tampoco lo es que la soberana se desinteresara de la política: precisamente la complejidad del asunto radica en la dificultad de diferenciar esas facetas, que formaban un todo indivisible. Incluso más allá del evidente mensaje político que conllevaba la fecundidad de la reina, es innegable que realmente existió una preocupación por su salud y un verdadero afecto por los infantes. El objetivo de estas páginas ha sido mostrar cómo a partir del estudio de los artefactos culturales en los que confluyen las prácticas ligadas a la familia, la política y la religión, podemos aproximarnos a lo que suponía para la monarquía la llegada de nuevos vástagos regios y, en concreto, lo que significaba en la vida de la reina.

78 BURRIENZA, J., "Reparando las heridas: el nacimiento de una devoción de «Contrarreforma»", *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, n.º 26, 2002, pp. 107-150.

79 Aparte de su sentido propagandístico, como señala Rodríguez, este libro lo hizo, precisamente, el maestro de Ana de Austria, con la intención de que ésta supiera cuál era su papel como reina de Francia y como miembro de la familia Habsburgo, RODRÍGUEZ, I., "Uxores Austriae...", op.cit., p. 120

80 MARÍAS, F., "Juan Pantoja de la Cruz...", op.cit., p. 114.

81 Sobre las acusaciones contra Calderón, y la relación de éste con Margarita, véase SÁNCHEZ, M.S., *The empress...*, op.cit., p. 72.

“ADVERTENCIA PARA UN PINTOR”, UN RECETARIO MANUSCRITO SOBRE TÉCNICAS DE PINTAR, DORAR Y BARNIZAR

JOAQUINA GUTIÉRREZ PEÑA
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen:

“Advertencia para un pintor” es un cuadernillo manuscrito que contiene fórmulas y modo de aplicarlas dirigidas a trabajos de pintar y dorar: moler y elaborar colores, estofar, encarnar y dorar, encolar, iluminar planos, barnizar etc. El recetario es anónimo y sin datar. Tiene una finalidad práctica y didáctica. Perteneció a un taller de artistas artesanos en el ámbito de un modesto taller de Soria (Herreros), activo desde el primer tercio del siglo XVIII hasta su cierre en 1925. El documento fue adquirido en 1932 por el Museo Provincial de Soria a los descendientes de la saga que gestionó el obrador de generación en generación. Hoy, se guarda en el Archivo Histórico de Soria. El texto denota un gran conocimiento de los métodos y técnicas pictóricas vinculadas al aprendizaje y a la experiencia en el taller, así como a la tratadística pictórica.

“Warning for a painter” is a written by hand booklet that contains formulas and way to apply directed them to works to paint and to gild: to grind and to elaborate colors, to estofar, to incarnate and to gild, to glue, to relieve maps, to varnish etc. The recipe book is anonymous and without dating. It has a practical and didactic purpose. It belonged to a factory of artists craftsmen in the scope of a modest factory of Soria (Blacksmiths), assets from the first third of century XVIII to its closing in 1925. The document was acquired in 1932 by the Provincial Museum of Soria to the descendants of the saga who managed the obrador of generation in generation. Today, one keeps in the Historical File of Soria. The text denotes a great knowledge of the methods and tie pictorial techniques to the learning and the experience in the factory, as well as to the pictorial tratadística.

Palabras claves: *Técnicas artísticas, recetario para pintores, retablística, talleres, siglos XVIII-XIX.*

Keywords: *Artistic techniques, recipe book for painters, altarpiece, factories, centuries XVIII-XIX.*

1.- Introducción

En el inesperado mundo de la investigación algunos hallazgos son auténticas joyas documentales, máxime cuando nos aportan luz sobre terrenos escasamente explorados a causa de la carencia de fuentes escritas. “Advertencia para una pintor”, un cuadernillo manuscrito en el que se compendian viejas técnicas de pintar, dorar y barnizar, descubierto en el ámbito de un modesto taller rural soriano, es una de ellas. Este documento, cuyo encabezamiento hemos tomado como título, tiene un carácter práctico y constituye una valiosa aportación al conocimiento de las fórmulas y técnicas pictóricas utilizadas en los talleres familiares artísticos y artesanales. De ahí que nuestro principal objetivo en esta comunicación sea dar a conocer su contenido, teniendo en cuenta su contexto histórico y artístico.

En pureza, la existencia del manuscrito se conocía ya a través de un artículo de Blas Taracena y Aguirre publicado en la revista *Archivo Español de Arte*, en el año 1933¹. En él se daba noticia de la adquisición por parte del Museo Provincial de Soria de un importante lote documental perteneciente a los descendientes de un taller de constructores de retablos del pueblo soriano de Herreros. En apenas dos folios el autor reflejaba la magnitud de lo adquirido: 21 trazas de retablos, 21 proyectos de obras menores (facistoles, cajas de reloj, andas, cruces, frontones, etc.), una planta y un alzado para la iglesia de Muriel Viejo y 21 grabados y estampas de diversos temas e importancia. El lote se completaba con varios libros de teoría artística de gran interés para conocer la filosofía y la praxis del taller, así como varios textos de literatura y una buena colección de documentos, básicamente papeles personales y familiares. Entre ellos se halló una pieza de innegable valor: la precitada “Advertencia para un pintor”.

A partir de 1932, se inicia el paulatino desmantelamiento del Museo Provincial para convertirse en el Museo Celtibérico (hoy integrado en el Museo Numantino)². Como consecuencia el fondo documental del taller de Herreros se dispersó por distintas instituciones culturales sorianas y se perdió la pista de buena parte de él. Finalmente y, tras un proceso de investigación que culminó en el 2010, hemos logrado volver a reunir todo el legado, incluido el recetario que nos ocupa.

Es bien sabido que los pintores y doradores del pasado, recurrieron en buena medida a fórmulas y métodos propios. En el taller, estos profesionales manipulaban, preparaban, transformaban y adaptaban los materiales a su alcance con el objeto de obtener las recetas óptimas que debían usar para dar vida a sus obras. Esta tarea implicaba un conocimiento muy amplio de los materiales y de sus propiedades,

1 TARACENA Y AGUIRRE, B., “Los Romera, arquitectos, tallistas y doradores de retablos” en *Archivo Español de Arte*, núm. 25, Madrid, 1933, pp. 127-130.

2 TERÉS, E., “El Museo celtibérico”, en *Revista de Soria*, núm. 49 (2ª época, verano), Soria, Diputación de Soria, 2005, pp. 83-89.

así como el dominio de las técnicas imprescindibles para conseguir el producto pictórico deseado. En este proceso se igualaban los artistas más renombrados y los más modestos, pero todos ellos se valieron de la experiencia adquirida a lo largo de un tiempo dilatado que comenzaba casi en la niñez con el aprendizaje en el taller de un maestro de la especialidad requerida, tal como nos lo describe Cennini con todo lujo de detalle: *Has de saber que el aprendizaje de esta técnica es largo: primero estudiar durante un año a temprana edad a dibujar sobre tabla; luego acudir al taller de un maestro que conozca todos los elementos inherentes a nuestro arte; ocuparse de moler los colores; aprender a moler las colas y moler el yeso, y tomar práctica con la tarea de imprimir los retablos, hacer relieves y rasarlos; dorar y granear bien durante un periodo de seis años. Luego practicar la técnica de colorear; aplicar mordientes, hacer estofados de oro, aprender a trabajar sobre el muro durante otros seis años, siempre dibujando, sin desmayar nunca, ni en días de fiesta ni en días laborales. Y así, al familiarizarse con el uso se adquirirá buena práctica. De no seguir este orden no esperes nunca alcanzar la perfección. Que muchos dicen que han aprendido el arte sin haber estado con ningún maestro; no lo creas, que yo te doy un ejemplo con este libro: aunque lo estudies día y noche, si no adquieres alguna práctica con un maestro, nunca servirá de nada y no podrás figurar con honra entre los maestros³.*

Sin duda, el dominio del oficio de estos maestros combinó tanto la continuidad de un saber transmitido de generación en generación por los artistas que les precedieron como el valor de la experiencia. Estos autores se afanaron en reflejar en sus tratados y recetarios el fruto de sus propios experimentos y habilidades con el fin de divulgarlos a todos aquellos interesados en conocerlos como lo expresaba Palomino en el prólogo a *El museo pictórico y escala óptica*: *Esta humilde obra, meditada con la experiencia de muchos años, actuada con el sudor de muchas vigiliass, y publicada a costa de grandes expensas, te presento no para tu enseñanza, si eres en la Pintura experto; sí para tu diversión, si eres curioso. Pero si aficionado deseas aprovechar, me alegraré te sirva de nutrimento, que es el fin principal a que se dirige⁴.*

Si bien muchos de aquellos tratados o recetarios han llegado hasta nosotros⁵, otros tantos son los que hemos perdido, pues nos consta que existieron en todos o en casi todos los talleres profesionales como herramienta básica de trabajo utili-

3 CENNINI, C., “Del modo en que has de aprender el arte de pintar sobre tabla”, cap. XIV de *El libro del arte*, Madrid, AKAL, 1988., pp. 145-146.

4 PALOMINO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988, t. 2, p. 42.

5 Destacamos la publicación de un manuscrito custodiado en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, estudiado por BRUQUETAS GALÁN, R. en “Reglas para pintar”. Un manuscrito anónimo de finales del siglo XVI”, en *Ph. Boletín*, núm. 24, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1998.

zables por las futuras generaciones⁶. En efecto, dichas recopilaciones de recetas y técnicas contrastadas por la experiencia constituían una forma eficaz de transmitir los conocimientos y, de evitar su pérdida. Así debieron entenderlo los escultores, doradores, barnizadores y charolistas de Herreros, cuyas recetas de pintar, dorar y barnizar han viajado en el tiempo hasta nuestros días.

La recuperación del recetario elaborado en el taller de Herreros -o una parte del mismo- nos sirve ahora para estudiar las obras que allí se realizaron, apoyándonos en el uso de las fórmulas y técnicas que los miembros del taller habían recopilado y, muy posiblemente, mejorado a lo largo de su existencia.

El propio Leonardo Da Vinci dejó un legado fundamental, tanto artístico como teórico, a través de su *Tratado de la Pintura*, el cual pudo haber sido una de las fuentes principales de las que bebió el compilador de “Advertencias para un pintor”. En concreto, pudo haberse inspirado en los consejos VIII y XXVI, en cuyo encabezamiento hallamos un título muy parecido “Advertencia al pintor”. De hecho el tratado formaba parte de la biblioteca de uno de los miembros de la saga de Herberos, Bernardo Romera⁷.

La tradicional dinámica basada en fórmulas medievales de los talleres comenzó a sufrir cambios a partir de finales del siglo XVIII, pero sobre todo durante el XIX⁸. En este sentido, sostenía Ralph Mayer que *el conocimiento y el estudio de los métodos y materiales pictóricos [en el s. XIX] atravesó una etapa oscura*⁹. El comienzo del desarrollo industrial y científico liberó a los artistas de una serie de tareas que indirectamente eran esenciales para su trabajo. Sin embargo, existieron excepciones a la tendencia general y algunos profesionales -más en los medios artesanales que “artísticos” (en el sentido más actual de la palabra)- siguieron preocupándose por el buen oficio, manteniendo en sus talleres las prácticas y los métodos tradicionales durante mucho tiempo más. Prueba de ello son las publicaciones que sobre materiales, métodos y técnicas de barnizar, pintar y dorar, destinadas a profesionales o a aficionados, van viendo la luz ya desde mediados del siglo XVIII. Entre las mismas

6 Una lista completa de estos tratados y recetarios puede consultarse en: VILLARQUIDE, A., *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*, San Sebastián, Nerea, 2004, pp. 22-23 y en MAYER, R. *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Tursen Hermann Blum Ed., 1993, pp.699-703. Sobre las técnicas y fórmulas de dorar nos remitimos al trabajo de COLINA TEJEDA DE LA, L., *El oro en Hoja: Aplicación y tratamientos sobre soportes móviles y tradicionales, muro y resinas*, Tesis doctoral (inédita) Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 9-16.

7 Nos referimos a la versión dieciochesca en castellano del tratado, realizado por REJÓN DE SILVA, D.A., *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*, Madrid, Imprenta Real, 1784.

8 MAYER, R, *Materiales y técnicas...*, op, cit., pp. 13-15.

9 *Ibidem.*, pp. 19-20.

podemos citar el *Tratado de barnizes y charoles, en que se da el modo de componer una perfectamente, parecida al de China, y muchos otros, que sirven á la Pintura, al Dorar, y Abrir, con otras curiosidades*, de Genaro Cantelli (1755)¹⁰; *l'Art du peintre, doreur, vernisseur de Jean Félix Watin* (1772)¹¹ y el *Manual de curiosidades artísticas y entretenimiento útiles* (1831)¹².

Nos consta que en el taller de Herreros se manejaba, al menos, parte de esta tratadística “moderna”, pues una de las recetas del cuadernillo (“Modo de hacer velas de sebo que parecen de cera” -ver índice del recetario-) está tomada, literalmente, del siguiente manual anónimo: *Secretos raros de artes y oficios: obra útil a toda clase de personas [Lo da a luz un artesano deseoso de extender tan importantes conocimientos a su patria]*, publicado en Madrid, en 1805¹³. Hemos identificado este tratado entre las pertenencias de uno de los artífices de Herreros, Bernardo Romera, inventariadas en 1854¹⁴.

2.- El recetario “Advertencia para un pintor”

2.1. Los antiguos propietarios

En el presente trabajo no ahondaremos en la trayectoria vital y artística de estos artífices; de eso nos ocupamos en nuestra tesis doctoral. No obstante, para una mayor comprensión de este trabajo, daremos algunas pinceladas biográficas y artísticas sobre esta sólida familia de escultores, doradores, carpinteros y charolistas, representada por tres apellidos: Verde, Romera y Andrés. Esta saga se mantuvo fiel a la tradición familiar a lo largo de dos siglos. Su radio de acción abarcó un amplio territorio de la actual provincia de Soria, aunque el núcleo central desde donde se desarrolló el trabajo fue el pueblo de Herreros.

El fundador de la dinastía fue Juan Verde, nacido en Herreros en el año 1715. En torno al año 1738 abrió taller propio en su pueblo natal abarcando un amplio abanico profesional, ya que fue tracista, escultor, tallista y pintor-dorador. A lo largo de su vida confeccionó numerosas obras de distinto género y utilidad: retablos, cajo-

10 CANTELLI, G., *Tratado de barnizes y charoles, en que se da el modo de componer una perfectamente, parecida al de China, y muchos otros, que sirven á la Pintura, al Dorar, y Abrir, con otras curiosidades*, Pamplona, 1755.

11 La obra fue traducida en castellano bajo el título *Arte de dorar según el que escribió en francés Mr. Watin con noticia de los principales colores y barnices: métodos de prepararlos y aplicarlos...*, Madrid, Imp. Real, 1793.

12 D.R.M.M., *Manual de curiosidades artísticas y entretenimiento útiles*, Reus, Imp. Francisco Sánchez, 1831.

13 *Secretos raros de artes y oficios: obra útil a toda clase de personas [Lo da a luz un artesano deseoso de extender tan importantes conocimientos a su patria]*, Madrid, Imp. Sancha, 1805, p. 112

14 Dato tomado de la documentación familiar inédita que se analiza con detalle en nuestra tesis doctoral sobre el taller de Herreros, en proceso de elaboración.

nerías, mesas de altar, imágenes, así como trabajos que le identifican como pintor dorador. Hasta su muerte en el pueblo, en 1776, cultivó un estilo de transición entre un barroquismo trasnochado y unas formas anunciadoras de una nueva moda ornamental; en torno al año 1760 incorporó la *rocalla* que, basada en modelos procedentes de Europa, se había afianzado en el gusto de la sociedad española dieciochesca.

A Juan Verde le sucedieron sus dos hijos varones, Juan Francisco (1745- 1826) y Bernardo Antonio (1748-1808), dando continuidad -sobre todo el primero- al taller en los mismo oficios de su progenitor. A los dos hermanos ha de agregarse el segundo marido de su única hija, Lorenzo Romera. Los tres maestros citados fueron fieles representantes de las formas *rococó* y chinescas, aunque la longevidad de Juan Francisco Verde le permitió construir retablos bajo los nuevos ideales del neoclasicismo y substituir las ricas y complejas formas anteriores por la austeridad de este último; así como permutar los abundantes dorados por los jaspeados.

Con el nieto del fundador, Juan Francisco Romera Verde (1776-1860), la rama de los Romera tomó el relevo en la dirección del taller. Uno de los pocos hijos de este maestro que consigue sobrevivir, Bernardo (1806-1867) es, en nuestra opinión, el compilador de las recetas del manuscrito “Advertencia para un pintor”, cuestión sobre la que volveremos más adelante.

La andadura profesional de esta saga del taller de Herreros termina con Juan Francisco de Andrés (1825-?) y su hijo Feliz Andrés Romera (1858-1925); ambos apodados por sus paisanos “pintamonas”.

2.2.- El recetario: Localización y características.

El cuadernillo fue restaurado y encuadernado por el Servicio Nacional de Restauración en 1975. Hoy, lleva una encuadernación en pergamino y se guarda en el Archivo Histórico Provincial de Soria (A.H.P.SO)¹⁵. Procedente de la biblioteca del Museo Numantino, fue depositado en el mismo el día 27 de octubre de 1986.

Desconocemos la datación exacta del manuscrito. No obstante, hemos podido constatar que el tipo de papel en el que se escribe lleva filigrana propia de la empresa de fabricación de papel que Juan y José Boronat tuvieron abierta en Alcoy en la primera mitad del siglo XIX¹⁶. La grafía también corresponde al citado siglo.

Por lo que atañe al compilador de estas recetas, una serie de evidencias nos orientan a atribuir el cuadernillo a Bernardo Faustino Romera, uno de los maestros del taller, activo en siglo XIX. Sin duda alguna, la obra es decimonónica. Además, como ya se ha mencionado, el autor utilizó algunos tratados publicados en

¹⁵ Archivo Histórico Provincial de Soria, (en adelante A.H.P.SO, Caja. 6740-4.

¹⁶ GAYOSO CARREIRA G., *Historia del papel en España*, t.III, Lugo, Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 1994, p. 135.



FIGURA 1

Fragmento del manuscrito *Advertencia para un pintor* con dibujo de una puerta

este mismo siglo como manuales prácticos¹⁷. Finalmente, y tras haber cotejado su escritura con otros documentos pertenecientes a aquél maestro, se ha advertido la similitud de su caligrafía, probablemente uno de los testimonios más sólido con el que apoyar nuestra hipótesis

El cuadernillo consta de doce hojas de papel de tamaño desigual¹⁸ escritas por ambos lados, de las cuales solo las cinco primeras van numeradas. Además de las fórmulas recopiladas sobre las que hemos hecho previamente alguna breve mención, el documento contiene otros elementos ajenos a aquéllas. De hecho, en el fol.18 se intercala el pedido de una compra doméstica que puede haberse introdu-

17 *Secretos raros de artes...*, op.cit., p. 112. Asimismo, en el recetario se utilizan las onzas como medida de masa que se mantiene vigente hasta finales del siglo XIX, aunque ya a partir de la segunda mitad del siglo se intentó establecer el sistema Métrico Decimal (SND). Véase al respecto voz “Pesas y Medidas”, en MARTÍNEZ ALCUBILLA, M., *Diccionario de la administración española*, Madrid, Impr. De la V. é hijas de A. Peñuelas, 1868.

18 Las tres primeras hojas miden 210 mm x 150 mm, las tres siguientes, 215 mm x 150 mm y las últimas miden 201 mm x 150 mm.

cido cuando se restauró el documento, tal vez porque formaría parte de los papeles del taller incluidos en lote adquirido. Asimismo, el fol.11 incluye un dibujo de una puerta [fig. 1] y, en su reverso, otro correspondiente a la letra A.

2.3 Contenido del recetario

El documento desarrolla el siguiente índice temático que exponemos aquí¹⁹.

- 1.- Modo de hacer barniz blanco
- 2.- Para ymitar el cavello de un biejo
- 3.- Para hacer las venas de todas edades y frescores de un viejo
- 4.- Modo de ymitar o sombrear una paloma
- 5.- Hacer el color de hábito franciscano y modo de cordeonearlo
- 6.- Modo de sacar un mate para ángeles dorados que parezcan como bruñido después de dorado
- 7.- Modo de dorar qualquier engrasado que tenga el bol
- 8.- Modo de hazer color para forro (sic) encarnados de los santos
- 9.- Modo de hacer sisa para dorar qualquiera cosa que aya de estar a las aguas según arte
- 10.-Modo de hacer color de caña al olio, o al temple
- 11.- Modo para que qualquier secante salga claro
- 12.- Modo de dar encarnado a un coche [u] otra qualquiera cosa
- 13.- Modo de dorar yerro
- 14.- Para ymitar un rostro recién afeitado
- 15.- Barniz para dar sobre estampas, o tras suertes de papeles
- 16.- Modo de encolar enbutidos de bronze y estaño en madera
- 17.- Para encolar nácar, marfil, y sobrevarnizados
- 18.- Cola para vidrios y piedras
- 19.- Virtud de la clara del huebo
- 20.- Modo de gastar el azul de Prusia sobre la plata bruñida
- 21.- Modo de hacer el engaste para pegar las piedras de bruñir
- 22.- Para dorar y abrir, encarnar y pintar
- 23.- Modo preparar el azul de Prusia para poderlo varnizar
- 24.- Modo de preparar el temple del huebo para gastar los colores para estofar para gaspear
- 25.- Para acer el color de ancorca, con albayalde y goma arábiga
- 26.-Modo de gastar el azul verde
- 27.-Modo de preparar qualquiera piedra para dorarla y bruñirla
- 28.- Modo único de moler el vermellón en piedra para pintar

19 Hemos respetado la ortografía original en la transcripción del documento.

- 29.- Para dorar letras de oro o [o]tras labores sobre tierra tierra o madera
- 30.- Modo de hacer un color pardo muy propio y conforme arte
- 31.- Barniz claro
- 32.- Barniz de glasilla
- 33.- Barniz de China
- 34.- Otro
- 35.- Barniz de hoginoso
- 36.- Otro
- 37.- Barniz de ámbar
- 38.- Barniz para benturina
- 39.- Barniz de clara de huebo
- 40.- Barniz para papel
- 41.- Mixtura de colores
- 42.- Modo de hacer el barniz de espíritu
- 43.- Para hazer velas de sebo que parezcan de zera
- 44.- Modo de pulimentar
- 45.- De los colores propios para delinear y labar los planos
- 46.- De la mezcla de los colores dichos y los que de ellos resultan
- 47.- Observaciones para el diseño y lavado de los planos y perfiles etcétera
- 48.- Receta para dar lustre a la madera y será en esta forma
- 49.- Modo de dar el pulimento
- 50.- Preparación del pulimento
- 51.- Barniz del pulimento
- 52.- Para ymitar al ébano, la madera de peral o aezanollo (sic) zerezo etcétera

En realidad, el texto no adopta una estructura definida, sino que más bien responde a un sentido práctico y un orden personal, desarrollado asimismo a partir de una importante economía de palabras. Se trata, a fin de cuentas, de un escueto recetario que podríamos agrupar desde otros criterios, uno de los cuales, nos llevaría, por ejemplo, a considerar conjuntamente las técnicas.

Nuestro propósito en este trabajo es analizar algunas de estas recetas y comprobar el uso que, de las mismas, hicieron los artífices del taller de Herreros. Transcribimos las recetas y, añadiendo comentarios y precisiones, buscaremos su aplicación en varias de las obras documentadas o atribuidas al taller.

2.4.- Las recetas y el taller

2.4.1- A propósito de la pintura al temple.

De antemano, hemos de advertir que la denominación y el significado de las palabras temple, témpera y templar alberga una cierta confusión, aún hoy no totalmente aclarado, en opinión de Ana Villarquide. Para esta autora, en base a fuentes antiguas (Vasari, Cennini Carducho, Palomino), se denominan como temples a las pinturas aglutinadas con diversos materiales como cola, huevo, goma y otros; mientras la palabra “temple”, que proviene del *italiano temperare*, se refiere al hecho de mezclar o aglutinar los colores²⁰. La citada autora añade, además, que el temple fue, hasta el siglo XIV y la mitad del XV el procedimiento pictórico por excelencia, hasta su paulatina sustitución por la técnica oleosa que predominaría a partir del siglo XVI. Cierta es, que hasta el siglo XVII, y más tarde, a partir del siglo XIX, resurgieron técnicas antiguas o fueron experimentadas recetas al temple, sobre todo a raíz del descubrimiento y la publicación del libro de Cennini, el cual suscitó el interés por la recuperación de este conjunto de técnicas tan complejas²¹.

En este sentido, podemos verificar, siguiendo el recetario estudiado, que en el taller de Herreros se utilizaba esta técnica con aglutinante de huevo para estofar y jaspear sobre oro, probablemente porque al ser una pintura de secado rápido se adaptaba mejor a este tipo de labores. Es obvio que nuestros artesanos de Herreros no fueron pintores de lienzo, sino pintores doradores, cuyo trabajo se centraba principalmente en revestir los retablos que construían, bien con dorados, o con jaspeados, y que estofaban y encarnaban las imágenes que esculpían siguiendo, asimismo, el criterio esmerado descrito por Watin en la cita siguiente: *En el día el cincel del industrioso escultor da viveza y alma   la madera, y el hábil dorador con los golpes finos de su repaso le vuelve toda su expresión [...]*²².

Receta n  24: Modo de preparar el temple del huevo para gastar los colores para estofar para jaspear.

Toma dos yemas de huebo, esto es, para estofar y abrir sobre el oro, las echarás (sobre) en un puchero y, a cada, echarás cascarón y medio de agua clara y luego b telas con una vrocha como si batieras chocolate y con esto puedes templar tus colores para havrir sobre claro o estofar; que es lo mesmo, si te parece fuerte a  dele agua asta que est  en su punto, y sirbe para que alquier color liso o jaspeado que

20 VILLARQUIDE, A., *La pintura sobre tela...*, op. cit., p. 143-144. Pacheco en su *Arte de la pintura* al referirse a la pintura al temple expresaba que *Mucha veneración y respecto se debe a la Pintura a temple, por haber nacido con el mismo arte y ser la primera que se usó en el mundo [...]*, Lib. I, Cap. II. (Ed. Cátedra, op.cit., p. 445).

21 *Ibídem.*, p. 146.

22 WATIN, J.F., *Arte de dorar...*, op. cit., p. 13.

no se a de abrir, y se ha de barnizar lo puedes preparar así, que es lo mesmo. Toma dos huebos con cáscaras y [y]emas en un puchero y a cada huebo con yema y clara héchale dos cascarones de agua clara o algo más a lo mesmo si tienes una corteza de limón que tenga miga échala y, a falta de esto, echa u poco de vinagre blanco que sea fuerte para que al batirlo a ras se corten y hagan unión para poderlas gastar bien en los colores que se empleen, y si te pareciere ser flogo (sic) a cada huebo dos cáscaras de ag[u]a, no echas más que uno y medio, y es mejor, y después barnizar; adbirtiendo que si le echas limón la corteza a de estar en la templa y a cada vez que vayas a destemplar o añadirlos la debes rebolber primero para que tome bien el agrio, y si le echas binagre no tienes que efectarlo (sic) sino en quando en quando asta la templa de fin²³.

Comprobamos que, además del huevo y el agua, en esta receta se incorporan otros ingredientes como la corteza del limón y el vinagre blanco²⁴.

El recetario nos proporciona un modo interesante de moler el bermellón con zumo de limón “agrio de limón.”Sabemos que Pacheco también recurría a este producto para moler ciertos pigmentos que se empleaban para la iluminación, aunque aconsejaba añadir este ingrediente solo para la ancorca²⁵, mientras que para el bermellón usaba la goma fuerte²⁶.

Receta nº 28: Modo único de moler el bermellón en piedra para pintar

Luego que tenga la losa bien limpia, molarás el vermellón con el agrio del limón, por que no ay cosa que más lo avibe ni lo haga más subido, pues aunque muchos lo muelen con aguafuerte, no están del caso²⁷.

2.4.2.- Estofados y encarnados para las tallas de madera

El recetario incluye, en relación con esta materia, algunas fórmulas interesantes usadas para las encarnaciones y ropajes cuyos efectos podemos verificar en algunas obras documentas o atribuidas al taller que hemos reproducido aquí. Las recetas que contienen información al respecto son las siguientes:

23 *Advertencia...*, p. 5.

24 PACHECO, F., (*El Arte de la pintura*, Lib. III, cap. II., Cátedra, op.cit., pp. 445-452) no menciona estos ingredientes cuando trata de la pintura al temple, ni tampoco los cita VILLARQUIDE, A., (*La pintura sobre tela...* op. cit., pp. 143-185).

25 Ancorca. Pasta tierna, quebradiza, de color amarillo dorado, véase WATIN, J.F., *Arte de dorar...*, op. cit., p. 56.

26 Según Pacheco: Los colores que se muelen en la losa con la goma fuerte para limpiarlos son: el azul [...] bermellón [...]; pero la ancorca se muele con zumo de limón y se usa de ella con la goma flaca [...], (Lib.III, cap.III), Cátedra, op. cit., p. 454

27 *Advertencia...*, p. 7, fol. recto

Receta nº2: Para imitar el cabello de un viejo

Toma sombra de Venezia²⁸, héchale un poco de blanco que haga blanquinoso, luego héchale ocre que no tinte quasi nada y después héchale azul asta que agrade el color y cuidado que a de azular un poco²⁹.

Receta nº 3: Para hacer las venas de todas edades y frescores de un viejo.

Le darás con zenizas azules³⁰ y blanco muy claro de forma que agan buen color, y si son de viejo héchale a la templa una miaja de carmín que tire un si es o no es a moradas, y los frescores de los biejos se an de dar con carmín y bermellón, las venas de los santos solo con azul y blanco, muy claritas³¹.

Podemos apreciar la utilización de estas dos fórmulas en la talla de San Pablo del retablo mayor de Villaverde del Monte (Soria), atribuida a Juan Verde [fig. 2].

Receta nº 5. Hacer el color de hábito franciscano y modo de cordeonearlo

Toma hueso de baca que sea del cañón de la pierna o de la man[o]³²; quémalo bien, y después muélelo bien como si fuera alba[yalde], y a éste le echarás blanco, asta ponerlo blanquinoso en fin asta [...] ymitar a zenizas muy clarísimo por amor del barniz, éch[ale] esto toma sombra de Venecia y la echarás un sí es no es den[...] para que renegre un poco y para que se desbanezca algo el [...] de la sombr[a] y con ello cordonear el ropaje; también es bueno [...]narlo [...] sombra y después varnizarás³³.

La talla de San Antonio de Padua de la ermita de Jesús Nazareno en Almazán (Soria) nos ofrece un magnífico ejemplo de cómo un artífice del taller, activo hacia 1800, pudo utilizar la receta anterior para realizar el hábito del santo [fig. 3].

Receta nº 8: Modo de hacer color para forro (sic) encarnados de los santos

Toma negro de hueso de baca y albayalde y az una media tinta muy clara por lo que el barñiz (sic) oscurecerá, y con ello darás el rebés del manto, y luego con plata molida da en los dobleces unas pinceladas, no más que en los altos, y el pincel sea muy abierto de pelo porque aga más propio las pinceladas y luego varniza; este modo de gastar la plata en todo del ropajes haze hermoso³⁴.

28 Sombra de Venecia. Tierra oscura, la calcinación le da un color más subido. Se emplea para bañar y dar fondos oscuros, véase WATIN, J.F., *Arte de dorar...*, op. cit., p. 69.

29 *Advertencia...*, p.1.

30 Azul de cenizas. Mineral duro que se halla en las minas de cobre, y se muele muy bien hasta reducirlo a plomo, véase WATIN, J.F., *Arte de dorar...*, op. cit., p. 66.

31 *Advertencia...*, p.1.

32 Pigmento negro de origen animal que se obtenía de la combustión de diversos materiales como el hueso de vaca o marfil.

33 *Advertencia...*, p.1.

34 *Ibidem.*, p. 2,3.



FIGURA 2
Talla de san Pablo.
Retablo mayor de Villaverde el Monte (Soria).
Atribuido a Juan Verde hacia 1766



FIGURA 3
Talla de san Antonio.
Capilla de Jesús de Nazareno.
Almazán (Soria).
Atribuido al taller de Herreros

Recetas nº14: Para imitar un rostro recién afeitado

Arás una tinta de negro de hueso y azul ésta la mezclarás según tu gusto³⁵.

Receta nº3. Modo de ymitar o sombrear una paloma.

Arás una media tinta con ancorca y blanco que ymite a la paloma; las plumas y fondos se sombrearán con verde hecho de azul de Prusia³⁶ y ancorca, que quede clarito, y luego barniz³⁷

En el año 1755 el maestro Juan Verde construyó el retablo mayor de la ermita de Muriel de la Fuente en Soria. Años más tarde, en 1800, su hijo, Juan Francisco

³⁵ *Ibidem.*, pp. 3.

³⁶ Azul de Prusia, color hermoso azul oscuro muy apreciado y de composición química, véase WATIN, J.F., *Arte de dorar...*, op. cit., p. 68.

³⁷ *Advertencia...*, p.1.

Verde lo policromó. En el ático del retablo, el espíritu Santo en forma de paloma está realizado siguiendo fielmente la receta anterior [fig. 4].

2.4.3- Técnicas de dorado

Según Watin, *el arte de dorar no es otra cosa que el arte de aplicar el oro sobre diversas materias: se dora sobre metales de oro molido y en hojas: se dora sobre cueros; se dora sobre vidrios; y últimamente se dora á cola o á sisa, sobre madera, yeso, estuco, piedra y otras especies [...]*³⁸.

El oro se aplica unas veces sobre aparejos molidos con agua y desleído en cola (a cola o dorado a mate); y otras sobre aparejos preparados en aceite (sisa); el primer modo se utiliza en obras que han de estar resguardadas de la intemperie y el segundo para todo género de obras en exteriores³⁹.

Las recetas del manuscrito que incluyen algunos de estos aspectos aquí definidos como son las siguientes:

Recetas nº 7: Modo de sacar un mate para ángeles dorados que parezcan como bruñido después de dorado.

Después que tengas el liso de los ángeles que aya de quedar a mate, para que suelte este mate un lustre ermoso y que quede bien lustroso el dorado bruñe el vol⁴⁰ antes de dorar o, si no, estrégalo bien con un papel blanco, advirtiéndolo que al bañarlo para tender el oro, lo debes bañar bien, y sin que el bol se baya, que de esta suerte te quedará el liso o lo que sea como bruñido, muy bello, y luego bañarás según tu gusto⁴¹.

Receta nº 9: Modo de hacer sisa para dorar qualquiera cosa que aya de estar a las aguas según arte.

Se muele albayalde⁴² con el ocre, y se templa con secante [...] linaza, luego lo cocerás cosa de un quarto de ora y [lue]go déjalo enfriar, y después podrás sisar a su tiempo; [...] veta que quanto más molida la sisa, más lustroso saldrá el oro, si fuera sisa para dorar cosa delicada, que no lo ayas molido bien, pásale por tela, y luego héchala en la cazuela y usa de ella; éste es el modo que en Madrid [...] dora con primor, y si al ocre le mezclas una miaja de lapiz- [...] es cosa soberana el luzir el oro⁴³.

38 WATIN, *Arte de Dorar*, op. cit., p. 3. Sobre las técnicas de dorado nos remitimos a Laura de la Colina en *El oro en hoja...*, op. cit.

39 *Ibidem.*, p. 15.

40 Los boles son arcillas muy finas de color amarillo o rojo y son las bases para los materiales que se van a bruñir, véase COLINA TEJADA, *El oro en hoja...*, op. cit., p. 58.

41 *Advertencia...*, p. 2

42 Pigmento blanco artificial. Por sus propiedades secativas y buen poder cubriente, se utilizaba mucho para imprimaciones de color mezclado con otros pigmentos.

43 *Advertencia...*, p. 2.



FIGURA 4
Detalle del ático del retablo mayor de la ermita de Muriel de la Fuente (Soria) Policromado por Juan Francisco Verde en 1800



FIGURA 5
Talla de la Virgen del Rosario. Calatañazor (Soria). Juan Verde en 1766

2.4.4- Técnicas del color

En relación a los colores usados en el taller algunos de ellos vienen descritos en las siguientes recetas: para hacer el color de caña al óleo o al temple (receta nº 10) se *toma albayalde molido con azayte de linaza, y a éste le mezclarás un poco de ocre, y azarcón⁴⁴, y con esta imprimación (sic) da dos manos, y seco dale otra mano de albayalde con ancorca [...]*⁴⁵; Para preparar el azul de Prusia para poderlo barnizar (receta nº 23) *se toma azul de Prusia bien molido, échalo en una cazuela, y lo destemplantarás con huevo o cola y le echarás un poco azul verde, mirando que toque más en azul de Prusia [...]*⁴⁶; y para conseguir un color pardo (receta nº30) *molerás en la losa sombra de Venecia y sombra del viejo, estas mezclas las templa-*

44 El azarcón es un pigmento rojo anaranjado artificial también llamado “minio”

45 *Advertencia...*, p. 3.

46 *Ibidem.*, p. 5.

*rás conforme su dictamen, y las gastarás después de templado con la cola, o con el huebo en donde corresponda*⁴⁷.

Estas técnicas del color pueden contemplarse en algunas obras del taller de Herreros. En concreto hemos elegido la imagen de la Virgen del Rosario, tallada y policromada por Juan Verde en 1766 para la iglesia de Calatañazor (Soria) [fig. 5]. Esta imagen ha sido recientemente restaurada en el taller del obispado de El Burgo de Osma. Aquí se pueden apreciar los bellos colores característicos del taller y que son también descritos en la receta siguiente:

Recetas nº 41: Mixtura de colores

Para la encarnación, albayalde fino y bermellón para encarnado, o laca para más fino, para azul albayalde y azul de Prusia; para color de rosa, carmín albayalde de azarcón para flor de romero, albayalde y carmín; para color de púrpura carmín líquido; para morado de violeta carmín y azul de Prusia; para amarillo jenuli⁴⁸ y oro, pimiente ornoza⁴⁹ o ancorca; para piel de rata, naranja, ancorca y arzacón (sic); para limón, albayalde y oro pimiente⁵⁰; para color de yerro lápiz plomo⁵¹.

2.4.5- Técnicas de pegamentos

Por lo que respecta a la clara del huevo también se utilizaba como pegamento. De hecho, la opinión favorable que le suscita al autor del recetario es elocuente de ello: *Tiene tanta virtud constrictiva que mezclada con la cal suelda vidrios, mármoles y platos quebrados; de manera que antes romperá por otra parte que por donde se pegaron*⁵² (receta nº 19)

No obstante, en el taller se utilizaron otros tipos de pegamentos para otros materiales: embutidos de bronce y estaño de madera, así como para encolar nácar, marfil y sobrebarnizados, para vidrios y piedras, y para pegar las piedras de bruñir.

2.4.6- Técnicas de barnices

Ralf Mayer define el barniz como aquel líquido que cuando se aplica sobre una superficie sólida se seca formando una película trasparente con diverso grados de brillo, dureza, flexibilidad y protección, según su composición⁵³.

47 Ibidem., p, 7, fol. recto

48 Jenuli o genuli es un pigmento amarillo artificial. Posiblemente amarillo de plomo y estaño.

49 La hornaza es un pigmento de color amarillo.

50 El oropimente es otro pigmento de color amarillo

51 *Advertencia...*, p. 10, fol. recto

52 *Advertencia...*, p.4

53 MAYER, R., *materiales y técnicas...*, op. cit., p. 233.



FIGURA 6

Tallas de san Gervasio y san Protasio. Iglesia de Izana (Soria), obra de Juan Verde en 1745



FIGURA 7

Detalle de la talla de san Gervasio, obra de Juan Verde

En el recetario del taller de Herreros, se describen varias fórmulas de barnices de fabricación casera así como la manera de aplicarlos, lo que pone de manifiesto el gran uso que se hacía de este producto para una gran variedad de objetos⁵⁴.

Los productos más utilizados en la fabricación de estos barnices son las resinas blandas (almáciga, colofonia o sandáraca) diluidas en aceites secativos y las resina más duras como el ámbar, así como otros ingredientes más flexibles (trementina, menjui etc.). Mostramos el efecto del barniz en unas imágenes del taller en proceso de restauración: las tallas de san Gervasio y san Protasio, titulares del retablo mayor de Izana (Soria), ejecutadas por Juan Verde hacia 1745 [fig.6 y 7].

Receta nº 49: Modo de dar el pulimento

Se dan 12 manos de varniz, y después de bien seco, se muele piedra pómez y tripol, y cada cosa se pone en una cazuela con agua y se moja una suela o cordován fuerte, primero se le da piedra pómez asta ygualar todos los rastros de la brocha, después tripol para suabecerlo bien, pero antes se limpia la piedra con un trapo, y

⁵⁴ Barniz para dar sobre estampas, o tras suertes de papeles (receta nº15): *Le darás una mano lijera de cola fuerte sobre papel, bien clara; estando seca harás derretir tres partes de aceite de espliego, una de resina de pez, y darás con este varniz; quando esté enjuto, dale otra mano, y quedará muy cristalino si se lo das igual. (Advertencia..., p. 4).*



FIGURA 8
Imagen de san Pablo. Retablo mayor de Pedrajas (Soria).
Policromía de Juan Verde en el año 1755

lo mesmo el tripol, para darle con un sombrero azayte, y para limpiar el azayte se buelbe de dar con otro pedazo de sombrero, arina y con ésta seré caliente bien, con lo que ba queda como un cristal⁵⁵.

En base a esta técnica debió de proceder Juan Verde en la policromía de la imagen de Santo Tomas para el retablo mayor de Pedrajas (Soria), según consta en el contrato que, para tal efecto, redactó este maestro en 1755⁵⁶: *Yten. Es condición que el Sto. Thomas sea de eslabazar, y estofar de nuevo, según requiere su ropaje, y lo mismo la encarnación siendo a pulimento (...)*. En la imagen [fig. 8] podemos comprobar el efecto “de cristal” descrito en la receta anterior.

⁵⁵ *Advertencia...*, p. 11, fol.recto

⁵⁶ A.H.P.SO, Caja. 1118, Vol. 1717, Protocolos de José Fernández Santoyo, fols. 190, 191, 192, 15/octubre/1755.

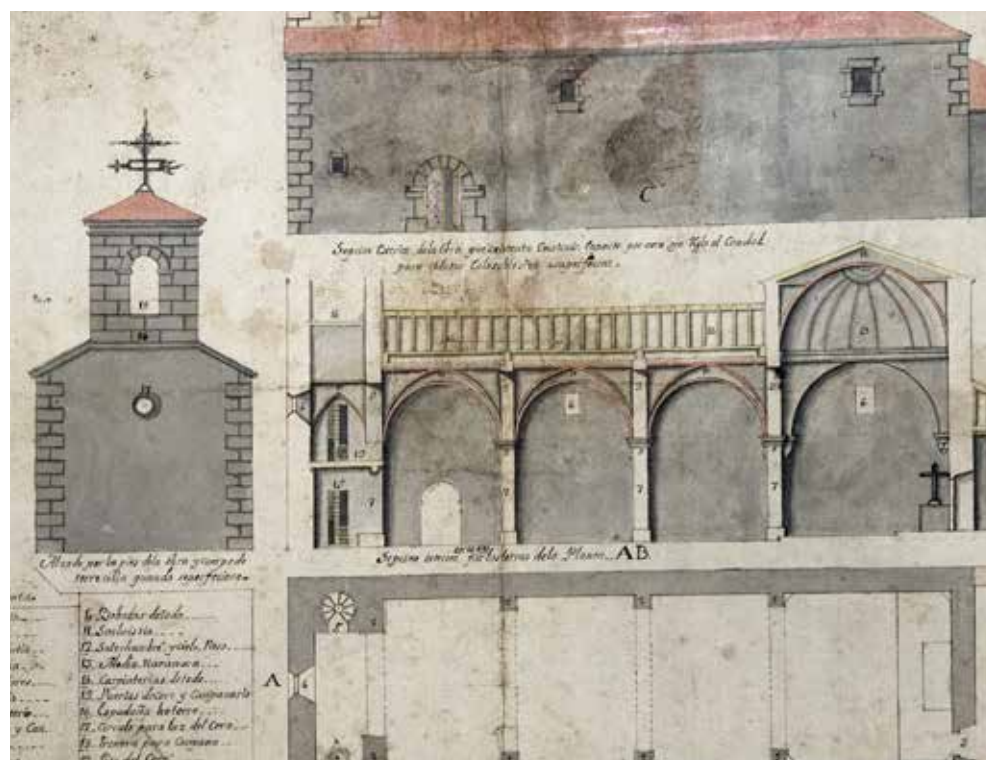


FIGURA 9
Planta y alzado de la iglesia de Muriel Viejo (Soria),
trazada por Juan Francisco Verde hacia 1800

2.4.7- Técnicas para la iluminación (recetas nº45, 46 y 47)

El cuadernillo incluye una extensa y minuciosa descripción de los colores, de cómo han de prepararse así como de la manera de aplicarlos en los planos. Desde nuestra óptica esta parte del manuscrito es una de las más interesantes puesto que, al margen de la rica información que nos aportan sobre estas técnicas, nos muestra una faceta de la actividad del taller poco conocida, aunque sí existían indicios de su práctica. Como testimonio de todo ello queda el proyecto de la iglesia de Muriel Viejo [fig. 9] firmado por uno de los miembros de la saga, Juan Francisco Verde, hacia 1800, así como una serie de estampas que pertenecieron al taller, y cuyo colorido hoy podemos, con toda seguridad, atribuir al mismo [fig. 10].

Con objeto de no extendernos demasiado nos limitaremos a nombrar los colores descritos: carmín, gutagamba, verde gris líquido, indio o añil fino, extracto de regaliza, tinta de China y carmín. El carmín es definido en el recetario como de *color*



FIGURA 10

El templo de Diana en Efeso. Pertenciente a la colección de estampas Mirabile Mundi. Taller Remondine de Bassano del Grappa (Vicenza)

rojo, que tira a púrpura, y el mejor es el que viene de Paris en polvo; la Gutagamba como una resina que se trae de la india y la mejor es de amarillo suave y sin arrugas, mientras que el verde de gris líquido, o de color de agua, para ser bueno ha de tener un color azul celeste y que no tire sobre verde; el indio o añil fino es de color azul turquí y el extracto de regaliza tiene el color de madera. En cuanto a la tinta china es una composición en forma de panes de diferentes tamaños y figuras [...] sirve para tirar las líneas de los planos y perfiles que no representan un muro de cal y canto y sombrear las partes que lo necesitan⁵⁷.

El interés de este manuscrito radica en la rica información que nos ofrece sobre los diversos procedimientos y técnicas utilizados en un taller de escultores y doradores en el ámbito de un modesto obrador rural soriano en los siglos XVIII y XIX. El estudio pormenorizado del recetario y la aplicación que de las diversas recetas hemos constatado en obras del taller indica que el mismo se mantuvo en paráme-

⁵⁷ *Advertencia...*, s/f

tros muy tradicionales. Pese a que ya en el final del siglo XVIII y, por supuesto, en el XIX otros artistas habían comenzado a utilizar nuevas fórmulas, en Herreros se seguían empleando recetas de gran antigüedad pero de eficacia comprobada. En el curso de nuestra investigación⁵⁸ y, tras una minuciosa labor de campo, hemos entrado en contacto con muchas obras dentro del área de influencia del taller que pudieron ser realizadas por alguno de los miembros del mismo pero que, hoy por hoy, no están documentadas. La atribución de las mismas es compleja y debemos ser cautos. Pero, aún así, los estudios históricos, la documentación cruzada, la comprobación del uso de estilemas⁵⁹ y otros muchos instrumentos nos están permitiendo trazar un panorama completo de las obras del taller. La comprobación del uso de ciertas fórmulas del recetario en algunas de estas obras es un recurso más en nuestra búsqueda.

58 Se trata de la investigación relacionada con nuestra Tesis Doctoral (en curso) sobre el taller de Herreros y la saga que en él trabajo, dirigida por D^a Elena Sanz Magaña. UCLM.

59 El estilema es un término que suele utilizarse para definir los rasgos o constantes característicos del estilo de una autor: LÁZARO CARRETERO, F., *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1980, p.172

LOS RETABLOS DE LAS BERNARDAS DE JAÉN: ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE UN CONJUNTO ARTÍSTICO DE LA CONTRARREFORMA

JOSÉ JOAQUÍN QUESADA QUESADA
Universidad de Jaén

Resumen:

La iglesia de las Bernardas de Jaén ofrece un conjunto de tres retablos realizado en 1634 por Gil Fernández, con pinturas de Angelo Nardi, centrado en dos temas fundamentales de la Contrarreforma: la Eucaristía y la Inmaculada Concepción. Se plantea su estudio iconográfico, identificando las claves de la devoción contrarreformista y de la espiritualidad franciscana que le sirven de argumento.

Palabras clave: Contrarreforma, franciscanismo, retablos, Jaén.

Abstract:

Las Bernardas Church in Jaén hosts a group of three altarpieces made in 1634 by Gil Fernández, with paintings by Angelo Nardi, which focus on two of the main topics of the Counter-Reformation: the Eucharist and the Immaculate Conception. We'll lead an iconographic study to identify the keys of the devotion in Counter-Reformation and the Franciscan spirituality that are the leit motiv of the altarpieces.

Keywords: *Counter-Reformation, Franciscan Order, altarpieces, Jaén.*

Dentro del panorama artístico del mundo hispánico de su época, El Greco constituye una personalidad marcadamente diferenciada. Puesto al corriente de las polémicas que apasionaban a los artistas italianos, ejemplo de artista intelectual, su concepción del arte de la pintura y su propia práctica pictórica resultan especialmente singulares en la España del tránsito entre los siglos XVI y XVII. Pero no por ello la producción de El Greco deja de estar perfectamente inserta en las

coordinadas espaciales y temporales de la España contrarreformista. A pesar de las polémicas a causa del decoro que plantearon algunas de sus obras más conocidas, su clientela la constituyen principalmente iglesias y conventos toledanos; su temática es sobre todo religiosa y sus planteamientos iconográficos están en consonancia con la decidida apuesta trentina por la imagen sagrada -aplicada con tanta intensidad en el mundo hispánico- de tanta utilidad y conveniencia como herramienta de adoctrinamiento y persuasión. Una eficacia doctrinal de la imagen de la que son ejemplo significativo los retablos de la iglesia franciscana de la Concepción de Jaén -popularmente conocida como Las Bernardas-, realizados dos décadas después de la muerte de El Greco, y que pretendemos analizar desde un punto de vista iconográfico tomando como referencia tanto las devociones contrarreformistas como la espiritualidad de la orden franciscana.

Entre las fundaciones monásticas existentes en la ciudad, el monasterio de la Concepción Franciscana, conocido popularmente como Las Bernardas, destaca de forma singular por su esplendor artístico, constituyendo en palabras del deán Martínez de Mazas *“la obra mas bien acabada de quantos Conventos tiene Jaèn”*¹. Fundado en 1618 por don Melchor de Soria y Vera, su creación reúne de forma significativa los factores que desencadenaron la explosión fundacional monástica de la Contrarreforma hispánica. A la exacerbada religiosidad del periodo y a la materialización de una obra que perpetuara las virtudes y posición social de su fundador, que le sirviera de enterramiento y en la que su alma y las de sus allegados contaran con los rezos de las religiosas, se une una inequívoca utilidad social, la de establecer un *“puerto seguro de donzellas pobres y alivio para sus padres nobles y honrados”* pues *“naçen mas hembras que varones y mueren mas varones que hembras, y que es mucho mayor el número de religiosos que de religiosas, siendo también muy dilatado el de eclesiásticos, xuntandose la muchedumbre de españoles que se consumen en las guerras, fronteras y en las Indias orientales y occidentales que sin duda ai para cada varón quatro o mas hembras y que la ley Evangélica no consiente pluralidad de muxeres biene a ser cierto que en España sobran muchas”*². La Concepción Francisca era el tercer monasterio de clarisas de la ciudad, después de Santa Clara (1246) y Santa Ana (1584), consolidando el protagonismo de la orden seráfica en la diócesis de Jaén desde la llegada de los franciscanos junto a Fernando III el Santo. La creación de las Bernardas llega en un momento en el que el desarrollo

1 MARTÍNEZ DE MAZAS, J: *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén* (1794). Barcelona, El Albir, 1978; p. 263.

2 Archivo Histórico Municipal de Jaén, 1619, abril, 29, *Súplica fundación del Convento de Monjas que hace el Sr. Obispo de Troya*, tomado de Serrano Estrella, F: *Órdenes mendicantes y ciudad. El patrimonio conventual de Jaén en la Edad Moderna*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad (tesis doctoral), 2008; p. 68.

fundacional monástico del Quinientos comienza a languidecer por la gran cantidad de cenobios ya existentes y por las crecientes dificultades para sustentar nuevas fundaciones; el importante respaldo económico de Soria y Vera fue el que aseguró la materialización de su proyecto y el que permitió la calidad formal y estética que distingue al monasterio de las Bernardas dentro de la ciudad. Originariamente Soria y Vera había previsto que fuera un monasterio de monjas cistercienses, procedentes de la fundación creada en Alcalá de Henares por el Cardenal Sandoval y Rojas en 1613, pero finalmente fueron franciscanas, seguidoras de la Regla Primera de Santa Clara y de las Constituciones de Santa Coleta de Corbie. Esta elección final no puede estar más en consonancia con las circunstancias personales del fundador, ya que él mismo era terciario franciscano, su hermana profesaba en Santa Clara y su enterramiento familiar estaba en el Real Convento de San Francisco³.

Soria y Vera es un notable miembro de la oligarquía eclesiástica local. Prior de la parroquia de San Ildefonso y obispo de Troya, con unas inquietudes por la economía que le llevaron a escribir un *Tratado de la justificación y conveniencia de la tassa de el pan y de la dispensacion que con ella hace su Majestad con todos los que siembran*, editado en Toledo en 1627, había sido nombrado en 1602 obispo auxiliar de la sede Primada por su entonces titular el Cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, pariente del Duque de Lerma, que antes había sido obispo de Jaén. Soria y Vera asumió también el cargo de Visitador de la Archidiócesis de Toledo, lo que explica el protagonismo de artistas toledanos y cortesanos en la dotación artística de las Bernardas. Desde Toledo, y realizadas por un “*gran maestro*” que al parecer fue Juan Bautista Monegro⁴ llegaron las trazas de su iglesia, de sobria y elegante arquitectura, que en 1626 estaba en pleno proceso constructivo⁵; en Toledo se supervisaron y puede que se hicieran las trazas de sus retablos, merecedores de la aprobación del exigente Ponz -quien los calificaba como obras de “*buen gusto*”⁶; y del entorno de la corte llegó el conjunto de pinturas que los exornan, piezas sobresalientes y renovadoras dentro del panorama pictórico jienense de la primera mitad del Seiscientos en las que se posó la atención codiciosa de Frédéric Quilliet en 1810, encargado de una inspección de obras de arte conventuales con destino al proyectado Museo Josefino de Madrid que afortunadamente no desembocó en

3 SERRANO ESTRELLA, F: *Ibidem*; p. 128.

4 GALERA ANDREU, P: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1977; p. 81.

5 GALERA ANDREU, P: *Ibidem*; p. 76.

6 PONZ, A: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1791, tomo XVI; p. 195.

su expolio⁷. Se trata de una serie de lienzos de Angelo Nardi, responsable de las pinturas realizadas para las Bernardas de Alcalá de Henares, fundación del Cardenal Sandoval que iba a ser en principio semillero del cenobio jienense.

La eficacia del retablo como soporte doctrinal había sido largamente probada desde la Edad Media en el arte hispánico; utilidad que la Contrarreforma, que tenía en la imagen sagrada uno de sus más útiles instrumentos de persuasión y adoctrinamiento, se encargará de potenciar. Desde el punto de vista formal, la principal aportación del Quinientos al retablo hispánico es su configuración arquitectónica que permite a sus tracistas aplicar sus conocimientos de los tratados de Vignola, Serlio o Palladio. A comienzos del siglo XVII se mantiene una estética manierista que en sus opciones más renovadoras apuesta por la utilización del orden colosal. Por otro lado, desde el último tercio del siglo XVI, la pintura vuelve a asumir el relato doctrinal y figurativo del retablo en España, después de haber sido desplazada por la escultura durante gran parte de la centuria. Así sucede en retablos tan significativos como los de El Escorial o los realizados por El Greco para Santo Domingo el Antiguo de Toledo y para el Colegio de doña María de Aragón en Madrid.

Diseño manierista de orden colosal y utilización de la pintura para el discurso doctrinal son las características formales que definen el conjunto retablístico de las Bernardas. Se trata de tres retablos que ocupan el presbiterio y los testeros del crucero del templo [fig. 1], en consonancia con las prescripciones de San Carlos Borromeo⁸ para las iglesias de monjas. Su aparente falta de hilazón iconográfica⁹ se diluye después de una detenida observación. El conjunto gira en torno al Santísimo Sacramento y a la Virgen Inmaculada y a devociones franciscanas y locales, pero estableciendo una dualidad cristológica y masculina en el lado del Evangelio; y mariológica y femenina, en el lado de la Epístola. El anagrama *IHS* del retablo del lado del Evangelio, junto al tema de que presenta *-la Encarnación-* y la *Adoración de los Pastores* en el ático del retablo mayor inciden en María como Madre de Cristo, es decir, en clave cristológica; estos lienzos se complementan con la representación de santos como son *San Francisco de Asís*, *San José* y *San Pedro de Alcántara*. El lado de la Epístola se reserva a la glorificación de María, y junto a la *Asunción* y al anagrama mariano del retablo lateral aparecen *Santa Ana con la Virgen* y el *Niño* en el ático del retablo mayor -que subraya la Concepción sin pecado original

7 Quilliet consideraba La Encarnación una “tabla capital”. Tomado de Antigüedad del Castillo-Olivares, M. D: “La expedición artística de José Bonaparte en Jaén”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 132, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1987; p. 69.

8 BORROMEIO, C: *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos (1577)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985: *En la iglesia de las monjas háganse dos capillas: una al lado derecho, otra al izquierdo, con la forma prescrita, y las mismas en el centro de la iglesia, si ahí por alguna causa es necesario que se celebren muchas misas al mismo tiempo*. p. 90.

9 ULIERTE VÁZQUEZ, M.L: *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén, Ayuntamiento, 1986; p. 98.



FIGURA 1

Vista general del conjunto de retablos de la iglesia de las Bernardas

(Gil Fernández, escultor; Angelo Nardo, pintor; 1634). Jaén



FIGURA 2

Retablo mayor

de María- y santas, en este caso *Santa Clara de Asís*, *Santa Catalina de Alejandría* y *Santa Gertrudis la Magna*.

El retablo mayor [fig. 2] se contrata en 1634 con el escultor jienense Gil Fernández, bajo la supervisión de Juan Fernández, maestro mayor de la Catedral de Toledo. Parece que las trazas se enviaron desde la ciudad imperial, aún dando a Gil Fernández la facultad de modificarlas¹⁰. Se trata de una máquina manierista de traza precisa y elegante, en madera dorada, constituida por tres calles verticales que se distribuyen en altura en banco, cuerpo principal de orden colosal y ático, con columnas corintias. La elección de este orden “*como estan las colunas de piedra de la obra nueva de la yga. mayor desta ciud. porque ansi es lo mas galano y hermoso y que los antiguos usaron mas*”¹¹ revela el protagonismo de la Catedral como templo madre de la diócesis y referente estético, refrendado en el Sínodo Diocesano de 1624; pero a su vez encarna otros valores simbólicos relacionados con la advocación del templo y su carácter monástico. Así, Serlio señalaba que el corintio es el orden más adecuado para templos dedicados “*a la Virgen María, Madre de Jesucristo, así como a todos los santos y santas que hayan llevado una vida virginal (...) Los monasterios y las clausuras, que albergan las vírgenes expuestas al culto divino, se harán de esta manera*”. El tratadista italiano no hace sino adaptar al cristianismo el

10 ULIERTE VÁZQUEZ, M.L: Ibidem; p. 99.

11 Citado en ULIERTE VÁZQUEZ, M.L: Ibidem; p. 99.

magisterio clásico de Vitruvio, para quien “*el tercer orden, denominado corintio, se caracteriza por su grácil virginidad (...) conviene admirablemente a Venus, Proserpina y a las Ninfas*”¹². Por otro lado, la dimensión triunfal del corintio -subrayada por el formato colosal- ya señalada por Alberti y ejemplificada en su elección para la basílica vaticana por parte de Bramante, resulta especialmente conveniente para estos retablos que celebran la victoria del Santísimo Sacramento y de la Inmaculada Concepción de María. El retablo mayor se completa con los dos laterales y en los tres casos se trata de arquitecturas líneas pensadas como soporte de un conjunto iconográfico de pinturas, realizadas por Angelo Nardi (1584-circa 1664), “*pintor insigne italiano (...) discípulo de Pablo Veronés*”¹³. El italiano, que se hizo cargo de ellas también en 1634, es un artista de formación toscana, afín a un manierismo florentino que enriquece con la calidad naturalista y popular y los colores de la escuela veneciana, aunque más cercanas a Bassano que a Veronés según el juicio crítico de Pérez Sánchez. El mismo Pérez Sánchez juzga el estilo de estas pinturas como más avanzado que el de su conjunto pictórico en las Bernardas de Alcalá de Henares.

El banco del retablo [fig. 3] ofrece sendas pinturas que a tenor de estar clavadas al soporte, de su factura y de su relación más débil con el resto del programa iconográfico nos hacen pensar en una mano distinta a la de Nardi e incluso posterior. Efigian a *San Pedro de Alcántara* y a *Santa Gertrudis la Magna*. Incluso ambos lienzos carecen de relación formal y técnica entre sí. La representación del primero deriva con absoluta fidelidad de una estampa del urbinés Luca Ciamberlano realizada en 1620 dentro del proceso de beatificación del santo extremeño. Esta grabado, que presenta la pobreza, la oración, la penitencia y la inspiración divina como ejes centrales de la existencia del reformador franciscano, tuvo una gran difusión como instrumento de codificación y difusión de su iconografía y atributos¹⁴, como lo testimonian en el ámbito geográfico más cercano un lienzo existente en el Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda y la portada del libro de que recogía las celebraciones llevadas a cabo en Villacarrillo con motivo de su canonización en 1669. Penosamente enclaustrado en su reducida celda y caracterizado por su extrema delgadez que le hacía parecer “*hecho de raíces de árboles*” -en palabras de Santa Teresa de Jesús-, San Pedro de Alcántara se dedica a la escritura, guiado por la inspiración del Espíritu Santo. Además de identificar esta iluminación divina, la

12 Ambas citas tomadas de MÜLLER PROFUMO, L: *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*. Cátedra, Madrid, 1985; pp. 78-80.

13 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A: *El Museo Pictórico y Escala Óptica (1715-1724)*. Madrid, Aguilar, 1947, p. 887.

14 ANDRÉS ORDAX, S: “Observaciones en torno a la iconografía de San Pedro de Alcántara: la caracterización del grabador Lucas Ciamberlano”, en *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del IV curso de verano San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana (Priego de Córdoba, 30 de julio a 8 de agosto de 1998)*. Córdoba, Cajasur Obra Social y Cultural, 2000, pp. 198-204.



FIGURA 3

Detalle del retablo mayor. En el centro, tabernáculo; a la izquierda, *San José y San Pedro de Alcántara*; a la derecha, *Santa Catalina de Alejandria y Santa Gertrudis la Magna*

Paloma del Espíritu Santo es atributo habitual del santo porque en su hagiografía se señala como unas beatas de Alcántara vieron cómo “*la divina paloma iua volando sobre la cabeza del santo*”¹⁵. En otras versiones de esta estampa es identificable el texto como el *Tratado de la oración y meditación* que se le atribuía. Se trata de una obra, no obstante, muy seca en el dibujo y notoriamente inferior en calidad al resto del conjunto.

De mejor factura en la representación de Santa Gertrudis la Magna. Benedictina cisterciense, ingresó siendo niña en la abadía de Hefta donde recibió una cuidada formación teológica, filosófica, cultural y musical. A partir de 1281 comenzó a experimentar una serie de visiones que la llevaron a centrar su vida en la mística y a poner por escrito sus revelaciones y reflexiones. Varios siglos después de su muerte, en 1536 sus escritos y autobiografía fueron publicados en Colonia y utilizados como instrumento propagandístico contra la Reforma luterana. A partir de este momento comenzó la difusión de su culto. En el caso de España, donde sus obras

¹⁵ Tomado de la *Chronica de la vida admirable, y milagrosas haçañas de el admirable Portento de la Penitencia S. Pedro de Alcántara*, de FR. I. SAN BERNARDO, publicado en Nápoles en 1667, y mencionado en Andrés Ordax, S: *Ibidem*; p. 200.

fueron publicadas en castellano en 1599, inicialmente su devoción se asoció a la de Santa Teresa de Jesús, ya que se esperaba que los paralelismos en las experiencias extáticas de ambas allanarían el camino hacia los altares de la santa abulense. En 1677 se inscribió a Santa Gertrudis en el Martiriólogo Romano, lo que revitalizó su culto junto a la publicación de numerosos opúsculos como la *Vida de la gloriosa virgen y abadesa santa Gertrudis*, del jesuita Alonso Andrade (1663). Muy exitosa fue la difusión de la devoción a esta santa en el ámbito hispánico durante el último tercio del siglo XVII y todo el siglo XVIII, sobre todo en Nueva España, siendo paradigmático al respecto el drama de Joseph de Cañizares *La más amada de Cristo santa Gertrudis la Magna* (1748). El nimbo en la cabeza de la santa nos hace pensar en una datación posterior a 1677 para la figuración que nos ocupa.

Nos encontramos en este caso con una figuración de medio busto idónea para el formato reducido de la pintura. Inmersa en su actividad como escritora y con el hábito de benedictina, Santa Gertrudis vuelve su cabeza a las alturas como si siguiera el dictado de la inspiración divina. Es habitual que la santa lleve siete anillos señalando los siete privilegios que Jesucristo había prometido a los devotos de Santa Gertrudis, en referencia al simbolismo medieval que identifica el anillo con el pacto; sin embargo en este caso sólo lleva uno. En cambio sí se adecua a la iconografía clásica de la santa el corazón con la figura del Niño Jesús en su interior, que alude tanto a la su devoción por el misterio de la Natividad como a la experiencia que tuvo de la encarnación del Divino Infante en su corazón. El báculo abacial es un atributo erróneo surgido de la confusión de la santa con Gertrudis de Hackeborn, coetánea suya que sí fue abadesa en Hefta. A la misma confusión debe obedecer la corona y el cetro, ya que tanto Gertrudis de Hackeborn como su hermana Santa Matilde, maestra de Santa Gertrudis la Magna, pertenecían a una noble y poderosa familia de Sajonia. Pero precisamente esta confusión entre ambas Gertrudis hizo que la santa, que ya era considerada modelo de virtud monacal, se convirtiera también en referente para el cargo abacial, lo que hizo su presencia idónea en cenobios de todas las órdenes, aunque no fue la franciscana la que más se distinguió en el culto a la santa¹⁶.

Pasando al cuerpo principal del retablo, se advierte la secuencia triunfal que establece la calle central con el tabernáculo eucarístico [fig. 4], la imagen titular de la Inmaculada y el Calvario del ático. La devoción eucarística es un eje central de la espiritualidad seráfica; de San Francisco de Asís relatan sus hagiógrafos que “*Su amor al sacramento del cuerpo del Señor era un fuego que abrasaba todo su ser; sumergiéndose en sumo estupor al contemplar tal condescendencia amorosa y un amor tan*

16 RUBIAL GARCÍA, A; BIEÑKO DE PERALTA, D: “*La más amada de Cristo. Iconografía y culto de Santa Gertrudis la Magna en la Nueva España*”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXV, 83. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 5-54.



FIGURA 4
Tabernáculo. Gil Fernández, 1628

*condescendiente*¹⁷. También es la Eucaristía un elemento central de la espiritualidad contrarreformista, con ineludibles consecuencias artísticas. A raíz del Concilio de Trento, que establece la facultad de reservar el Santísimo Sacramento en los templos y en consecuencia la generación necesaria de un espacio adecuado para esta reserva, se desarrolla la tipología del tabernáculo o manifestador eucarístico. De ahí en adelante, los tabernáculos eucarísticos adquieren un especial protagonismo en la retablistica hispana, siguiendo el modelo referencial desarrollado en el magnífico retablo mayor de San Lorenzo del Escorial. En este sentido, además del estímulo trentino y de la propia espiritualidad seráfica, hay que añadir la identificación del culto al Santísimo Sacramento con la casa de Austria, que en plena Contrarreforma recordaba orgullosa el acto de piedad atribuido a su fundador, Rodolfo I de Habsburgo (1218-1291), que habría cedido su caballo a un sacerdote que llevaba el Viático, recibiendo la promesa del agradecido sacerdote -revelada por Dios- de que su estirpe sería imperial y duradera.

17 Según la *Legenda Mayor*, en GUERRA, J.A: (prep): *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978; p. 436.

El tabernáculo eucarístico que nos ocupa ya había sido contratado con Gil Fernández en 1628, previamente al retablo. Se trata de un templete que, como es habitual en esta tipología, condensa las indagaciones espaciales de la arquitectura del último Renacimiento y Manierismo acerca de la planta centrada, considerada la forma perfecta de la arquitectura y atribuida al Templo de Jerusalén. Lo enmarca un arco triunfal de medio punto en cuyas enjutas aparecen serafines, las criaturas más elevadas de las jerarquías angélicas que además se repiten en el entablamento del retablo y que constituyen una evidente referencia al Seráfico Padre San Francisco. Su fisonomía manierista y su ornamentación de bolas y pináculos ilustran la influencia escorialense en la arquitectura del periodo, mientras que su estructura y despliegue iconográfico está en sintonía con las prescripciones de San Carlos Borromeo, quien recomendaba para los tabernáculos la forma “*octagonal o redonda, en la medida que parezca más elegante*” y el ornato de “*imágenes religiosas*”, entre ellas la de Cristo para la puerta del sagrario, aunque prescinda de las escenas pasionistas que señala como convenientes el arzobispo milanés¹⁸. El programa iconográfico presenta al Redentor, orbe en mano y dando la bendición, en la puerta del tabernáculo, flanqueado en sus respectivas hornacinas por San Pedro y San Pablo -privados hoy de sus atributos-, pilares de la Iglesia de Roma. Cuatro figuras alegóricas, seguramente Virtudes, también mutiladas, coronan este primer cuerpo, planteadas formalmente de forma análoga a la obra del jienense Juan de Solís en Sevilla. En cuanto al cuerpo superior nos encontramos con cinco hornacinas que alojan otras cinco imágenes de santas mártires, cuya mutilación imposibilita su correcta identificación a excepción de Santa Catalina de Alejandría con su rueda dentada o Santa Inés y su cordero. La devoción a las santas mártires de los primeros tiempos del Cristianismo había sido potenciada por la Contrarreforma, señalando Mâle cómo en el siglo XVII “*Se gustaba reunir a las vírgenes mártires, hacer una guirnalda de estas bellas flores de Roma*”¹⁹. Por otro lado estas santas que ofrecen su castidad a Jesucristo y renuncian al mundo por Él son un ejemplo paradigmático para los votos monásticos de las clarisas; no en vano, en el momento de la muerte de Santa Clara de Asís éstas se aparecen en su celda y la cubren con un manto dorado. La figuración de estas mártires tiene en común una indumentaria lujosa y profana que está en paralelo con las coetáneas propuestas de Francisco de Zurbarán en sus célebres series de santas, lo que muestra lo extendido que estaba este vestuario para las imágenes sacras a pesar de la frecuente censura de eclesiásticos como Bernardino de Villegas, que en 1635 abominaba de la indecencia de mostrar a “*unas vírgenes vestidas tan profanamente con tantos dijes y galas que no traen*

18 BORROMEIO, C: *Instrucciones...*; p. 19.

19 MÂLE, E: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentro, 2001; pp. 142-143.



FIGURA 5
Inmaculada Concepción. Anónimo toledano, 1629

más las damas más bizarras del mundo”²⁰. Desde el punto de vista formal, estas esculturas manifiestan la dependencia de la obra de Gil Fernández con la de Sebastián de Solís -estrechamente relacionados personal y profesionalmente-.

Por encima del sagrario se sitúa la imagen de la *Purísima Concepción*, [fig. 5] titular de las Bernardas y otro de los ejes centrales de la devoción seráfica, “*de talla, de estatura natural, y perfecta y tan milagrosa*”²¹. A comienzos del siglo XVII, la devoción concepcionista experimentaba un gran entusiasmo en la Monarquía hispánica. En 1621 Felipe IV había solicitado del papa Gregorio XV la definición del dogma, y aunque solo se logró un decreto que prohibía afirmaciones privadas en contra de la Inmaculada, este fue visto como todo un triunfo. En esa misma fecha, los franciscanos proclamaban a la Inmaculada Concepción patrona

20 Tomado de RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A: “Iconografía y Contrarreforma. A propósito de algunas pinturas de Zurbarán”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.

21 TORRES, A: *Chronica de la Santa Provincia de Granada, de la Regvlar Observancia de N. Serafíco Padre San Francisco*. Madrid, Imprenta de Juan García Infançon, 1683; p. 893

de su orden; proclamación con la que culminaba la prolongada tradición concepcionista seráfica, con hitos como las argumentaciones teológicas de Duns Scoto, la adopción de la fiesta de la Concepción de María en el Capítulo General de Pisa de 1263 o la extensión de esta celebración a toda la Iglesia por parte del franciscano Sixto IV en 1483.

La imagen de la Inmaculada participa del modelo castellano, tipificado por Gregorio Fernández, de gran frontalidad -lo que evidencia el referente de un modelo bidimensional- y estatismo, mirada al frente y manos juntas en oración, relativamente exótica en el contexto meridional donde a partir de la segunda mitad del siglo XVII se hará norma el intento de adoptar en la escultura los esquemas dinámicos desarrollados en la pintura. La Inmaculada se representa hierática y solemne, de forma que incluso sus rasgos aññados -propugnados por Pacheco- no llaman la atención ante la majestad que irradia, subrayada al reproducir en la talla los modelos de las imágenes de vestir con la indumentaria propia de la corte de Felipe II. Es la minuciosa descripción de los adornos del vestido, tal y como popularizaron este tipo de vestimentas los retratos cortesanos de Sánchez Coello y los cenotafios escorialenses de Pompeo Leoni, uno de los aspectos más destacables de esta talla. Como atributos concepcionistas presenta la media luna a los pies y la ráfaga o “*vestido de sol*” que incorpora el cordón franciscano, tal y como era habitual en tiempos de Pacheco, redundando en la profunda devoción de franciscanos y clarisas hacia la Inmaculada. Una ráfaga que formalmente recuerda la de los ostensorios eucarísticos, subrayando el protagonismo de la Virgen como Madre de Dios y primer receptáculo de Cristo hecho carne.

La imagen es también anterior al retablo; fue bendecida el 15 de marzo de 1629, a la vez que el templo que pasó a presidir, imagen “*que había enviado antes con su corona de plata dorada*” junto a otros ornamentos litúrgicos “*desde Toledo*”²². Este origen toledano se advierte no solo en el aludido modelo castellano -al respecto hay que mencionar la Inmaculada del retablo mayor de Santa Clara de Toledo (1623)²³- sino en la propia corona de la imagen, del tipo Habsburgo, un esquema muy difundido en la Ciudad Imperial y del que es ejemplo paradigmático la corona de la Virgen del Sagrario (1641). Lázaro Damas conecta también la imagen con la

22 Tomado de JÓDAR MENA, M: “El convento de la Concepción Franciscana o de “Las Bernardas” de Jaén: nuevas aportaciones documentales en materia constructiva”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (dir. y ed.): *El franciscanismo en Andalucía. Clarisas concepcionistas y terciarias regulares. Conferencias del X Curso de Verano (Priego de Córdoba, 26 a 30 de julio de 2004)*. Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2006; p. 120.

23 HIGUERAS MALDONADO, J (dir, coord): *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1985; p. 220.

Inmaculada del trascoro de la Catedral de Murcia²⁴, realizada en fechas coetáneas -entre 1625 y 1627- e inserta en otra capilla concepcionista; talla ésta procedente de Madrid y comisionada por un prelado franciscano, Antonio Trejo²⁵.

Este modelo foráneo es que el tomará Diego de Landeras al realizar la imagen que preside la fachada del monasterio, y está evidentemente conectado con la producción de Alonso de Mena, que lo reelabora en su taller granadino con la *Inmaculada* de la iglesia albayzinería de San José y con la imagen que preside la portada norte de la Catedral de Jaén. Desde el momento de su llegada, la imagen debió adquirir un inequívoco carácter devocional y milagroso que hizo no solo que Landeras la reprodujera en la puerta del monasterio -siguiendo la costumbre de anunciar al devoto en el exterior la imagen devocional que se veneraba en el interior- sino que se le atribuyera el milagro obrado en el fundador del cenobio, don Melchor de Soria y Vera, en un accidente vadeando el río Guadalquivir: “*la barca, la qual se iba el rio abaxo, y sin poderlo remediar, cogió la maroma a su Señoria por el pecho, y le echò en el rio; y dixo, que la Virgen Santissima, à quien se encomendo al salir de el Monasterio, le asiò de la mano, y le prestò fuerças para no soltar la maroma*” y volver así “*desde el agua a la barca bueno, y sano*”²⁶. Recordando este prodigio, Soria y Vera había dispuesto que cada 20 de diciembre -fecha del suceso- se celebrara una fiesta en honor a la Inmaculada que completaba en el monasterio el cumplimiento del calendario litúrgico concepcionista y la memoria de esta devoción. Con la dedicación de este templo a la Inmaculada, la ciudad de Jaén contó con un segundo santuario concepcionista, en este caso bajo la tutela franciscana, después del creado en la Santa Capilla de la Pura y Limpia Concepción en San Andrés en el siglo XVI.

Siguiendo el programa iconográfico, nos encontramos en las calles laterales [fig. 3] con pinturas de santos, en los que desde el punto de vista plástico destaca “*cierta monumentalidad y una más jugosa calidad pictórica*”²⁷. En el lado del Evangelio se sitúan San José y San Francisco de Asís; tratándose en el lado de la Epístola de Santa Catalina de Alejandría y de Santa Clara de Asís.

Después de haber sido relegado durante toda la Edad Media a un plano secundario, señalado por los celos y los exilios a que su paternidad putativa de Cristo lo habría condenado, San José conoce en la Contrarreforma un protagonismo destaca-

24 LÁZARO DAMAS, S: *La Inmaculada Concepción de María*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2001; p. 191.

25 SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C: “La Inmaculada del trascoro de la catedral de Murcia”, en *Murgetana*, número 54. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1978, pp. 95-98.

26 TORRES, A: *Chronica...*, p. 893.

27 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E: *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1964.

do, sobre todo para las órdenes religiosas que lo asumen como ejemplo supremo de pobreza, castidad y obediencia²⁸. Suele señalarse en este sentido la devoción hacia el patriarca por parte de Santa Teresa de Jesús, que extendió en su reforma carmelita, pero no hay olvidar que fue San Pedro de Alcántara quien inculcó esta devoción en la santa abulense. Fue también un franciscano, el papa Sixto IV, quien introdujo la fiesta de San José en la liturgia romana; y la presencia del santo no es ajena a otros programas iconográficos seráficos, como los retablos mayores de las iglesias de los Capuchinos en Sevilla y en Cádiz, obras de Murillo -en el segundo caso con la colaboración de Meneses Osorio debido a la muerte del maestro- o el grupo de imágenes para el crucero de la iglesia del Santo Ángel de Granada, obra de Alonso Cano en colaboración con Pedro de Mena. La renovada importancia de San José supuso desde el punto de vista iconográfico la generalización, desde finales del siglo XVI, de la representación del santo de forma autónoma, sin la obligación de aparecer vinculado a las escenas de la infancia y nacimiento de Cristo, y con el aspecto de un *“un hombre joven, fuerte y vigoroso, que podía servir de protector a la Virgen”*²⁹, tal y como lo concebía Molanus. Un santo feliz³⁰, paternalmente feliz, es el que representa la vigorosa y monumental figura pintada por Nardi, llevando de la mano al Niño Jesús, en actitud itinerante, y portando la vara florecida que señaló su victoria frente a los otros pretendientes de la Virgen. Esta figuración del santo como padre vigoroso y protector, especialmente adecuada para un retablo que exalta a María como Madre de Cristo, es uno de las aportaciones más características de la iconografía contrarreformista, de la que también participa el lienzo realizado por El Greco para la capilla toledana de San José en 1597.

Formando pareja con San José aparece Santa Catalina de Alejandría, patrona de la ciudad de Jaén, cuya fiesta había dispuesto Soria y Vera que se celebrara en el monasterio con misa y sermón³¹. La santa alejandrina se representa como una figura monumental que reúne sus más significativos atributos iconográficos; la rueda dentada -despedazada al contacto con su carne virginal- con la que pretendieron martirizarla; la cabeza de Majencio a sus pies, que simboliza su triunfo sobre el paganismo; la espada con la que fue finalmente decapitada; y los lujosos ropajes, joyas y diadema que la caracterizan como princesa. Según la tradición, durante el asedio que puso Fernando III el Santo a Jaén para conquistarla, *“reposando vna noche, no libre de cuidados, le aparecio Santa Catalina Virgen y Martir, y con palabras distintas le animò a la conquista de Iaen, y dio vnas llaues en seguro de*

28 MÂLE, E., *El arte religioso...*; p. 292.

29 MÂLE, E: *Ibidem*; p. 293.

30 Expresión que usa MÂLE, E: *Ibidem*; p. 296.

31 SERRANO ESTRELLA, F: *Órdenes mendicantes...*; p. 133.

la *possession que prometía*³². Éste es el origen del patronazgo de Santa Catalina sobre la ciudad y el motivo que justificaría en primer lugar su presencia en este retablo; pero además, la santa, desposada místicamente con Cristo, es en ese sentido ejemplo supremo de vida consagrada. Las joyas con la que se adorna, además de aludir a su regia estirpe -y de identificar su grandeza espiritual³³- nos la presentan engalanada para sus desposorios con el Redentor. Es precisamente esa cualidad de novia de Cristo la que la convertiría durante la Edad Media en una santa predilecta para la devoción popular, como eficacísima intercesora de sus devotos, incluyéndose en el grupo de los llamados *atorce santos intercesores*. Por otro lado, el patronazgo ejercido por Santa Catalina sobre estudiantes, filósofos, teólogos y universidades desde el Medievo -debido a las habilidades intelectuales y dialécticas que se le atribuían- hizo que los franciscanos introdujeran a la santa en un episodio de la vida de San Buenaventura, tal y como la relata el ciclo pictórico realizado para la iglesia dedicada al teólogo seráfico en Sevilla en 1628. Se trata de un lienzo de Francisco de Herrera el Viejo -hoy en la Bob Jones University Collection de Greenville, Carolina del Sur- en el que Santa Catalina se aparece a los padres y familia de San Buenaventura y les anuncia las cualidades intelectuales y teológicas de su hijo.

La siguiente pareja de santos no podría faltar en el retablo de un monasterio de clarisas; se trata de los santos fundadores, San Francisco y Santa Clara. La representación del “poverello” de Asís [fig. 6] es la de su estigmatización en el Monte Alverna, cuando recibe en su cuerpo la impresión de las llagas de Cristo Crucificado. Este conocido episodio con el que a menudo se resume su iconografía en el siglo XVII era también el que confería a San Francisco una dimensión y un prestigio del que carecían el resto de santos y fundadores de órdenes religiosas, por lo que se convirtió en motivo recurrente de la iconografía de la orden seráfica. La estigmatización es el argumento que desde temprano adoptaron los franciscanos utiliza para identificar a su fundador con Cristo, idea desarrollada en la *Conformidad entre San Francisco y Cristo*, de Bartolomeo de Pisa (1399). Al recibir los estigmas, San Francisco se convierte en la criatura más semejante al propio Redentor, en su discípulo más cercano; una semejanza en virtudes que la impresión de las llagas refrendaba en el plano físico. Orgullosos de esta privilegiado y prodigioso hecho, los franciscanos defendieron con ardor la exclusividad de la estigmatización de San Francisco, enfrentándose a los dominicos cuando éstos incorporaron la impresión de las llagas a la hagiografía e iconografía de Santa Catalina de Siena³⁴. En el lienzo

32 BILCHES, F: *Santos y Santuarios del Obispado de Jaen, y Baeza*. Madrid, Domingo García y Morrás, 1653; p. 131.

33 GALLEGO, J: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1996; p. 214.

34 MÁLE, E: *El arte religioso...*; pp. 179-180.



FIGURA 6
Detalle del retablo mayor.
La estigmatización de San Francisco de Asís



FIGURA 7
Detalle del retablo mayor.
Santa Clara de Asís

de Nardi, San Francisco, arrodillado sobre una haz de paja -probablemente su pobre e incómodo lecho durante su retiro en el monte Alverna- recibe con los brazos abiertos en cruz los estigmas, identificados como los rayos luminosos que emanan del pequeño serafín en las alturas, lo que permite a Nardi un interesante juego lumínico muy en la senda de los Bassano. No falta la figura del hermano León arrodillado, alzando la vista orante y sobrecogido hacia el cielo; si bien los primeros relatos hagiográficos de San Francisco señalan que el santo vivió esta experiencia en solitario, con el paso del tiempo se hizo conveniente la presencia de uno de sus compañeros predilectos que a modo de testigo garantizara la veracidad del milagro. Así, las *Consideraciones sobre las llagas relatan que León, buscando a San Francisco, “salió fuera, y fue buscando sigilosamente por el bosque a la luz de la luna. Por fin oyó la voz de San Francisco, y, acercándose, lo halló arrodillado, con el rostro y las manos levantadas hacia el cielo”*³⁵. Precisamente, en la figuración de San Francisco de Asís por parte de El Greco -uno de los temas más extendidos en

³⁵ *Consideraciones de las llagas*, en Guerra, *San Francisco...*; p. 907.

su producción- aparece con relativa frecuencia el hermano León, como sucede por ejemplo en su lienzo del Hospital de Mujeres de Cádiz.

Santa Clara [fig. 7] aparece en un paisaje crepuscular junto a una columna clásica, con su hábito de clarisa y su cordón de tres nudos, mostrando su más señalado atributo, la custodia con el Santísimo Sacramento con la que, cercana a su muerte, puso en fuga a los sarracenos que asediaban Asís, tal y como relata la *Leyenda dorada*: “La santa hallábase a la sazón postrada en cama, pues además de ser ya muy anciana tenía tantas enfermedades y achaques que no podía ni moverse. Las monjas, al ver el convento invadido por la furiosa soldadesca enemiga, llenas de miedo corrieron a la celda de su venerable madre, y espantadas entre sollozos refiriéronle lo que ocurría. Entonces la santa abadesa, tomando en sus manos un cofrecillo de plata en que guardaba el Santísimo Sacramento de la Eucaristía, a pesar de sentirse tan débil y tan sin fuerzas hizo conducir por sus hijas a donde según éstas estaban los soldados, y al llegar al sitio donde efectivamente estaban, plantóse valientemente ante ellos”³⁶. No obstante, y tal y como es frecuente en su iconografía, al representar a Santa Clara con la custodia no se pretende hacer un relato del este épico episodio, sino presentarla en su actitud de recogimiento como una ferviente devota de la Eucaristía, en la línea tanto de la propia espiritualidad seráfica como de la devoción contrarreformista.

En el ático [fig. 8], la *Crucifixión* se ubica en la calle central, completando la secuencia triunfal de la calle central con el Santísimo Sacramento y la Inmaculada Concepción. La escena del Calvario se resuelve con la solución clásica de tres personajes, la más extendida para el coronamiento de los retablos: Cristo Crucificado, la Dolorosa -en cuyo tocado se advierten ecos del hábito de las monjas- y San Juan Evangelista, cuyas monumentales figuras se recortan sobre un fondo tenebroso. La composición parece reinterpretar una estampa de Johannes Sadeler P³⁷, y como sucede con la *Encarnación*, debió tener éxito en la ciudad, ya que inspiró un lienzo homónimo en la clausura de las Carmelitas Descalzas y, al menos en la figura del Evangelista, la pintura del *Cristo de Chircales* de Valdepeñas de Jaén. En los laterales se ubican la *Adoración de los Pastores* y *Santa Ana con la Virgen y el Niño*. La Adoración de los Pastores recurre a la tradición medieval y franciscana de las *Meditaciones* que sistematizan el tema en torno a la humilde veneración de la Madre de Dios al recién nacido Redentor, y de los pastores hacia ambos. Los textos de meditación nacidos de la espiritualidad franciscana influyeron notablemente en la representación iconográfica de la escena, abandonando por completo las figu-

36 VORÁGINE, SANTIAGO DE LA: *La leyenda dorada*. Volumen 2. Madrid, Alianza, 1982, p. 977.

37 NAVARRETE PRIETO B: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998; p. 253.



FIGURA 8

Ático del retablo mayor. En el centro, *Crucifixión*. A la izquierda, *Adoración de los Pastores*; a la derecha, *Santa Ana, la Virgen y el Niño*

raciones anteriores que dividían el episodio en el nacimiento y que introducían elementos tradicionales como la Virgen reposando tras el parto, las parteras o el baño del divino infante³⁸. En este lienzo los efectos lumínicos hacen que la crítica lo considere el más bassanesco del conjunto³⁹. En efecto, el recién nacido recostado en el pesebre es la fuente de luz que ilumina la gruta de Belén. Esta cualidad del Niño, que enlaza con el valor simbólico dado a la luz, tiene sus orígenes en el arte bizantino y fue muy difundida por las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia; pero también fue un recurso muy utilizado por la espiritualidad franciscana. Al respecto, se pueden recordar las palabras de Celano en su *Vita Prima* hablando del episodio de la celebración de la Navidad en Greccio: “*La noche resplandece como el día, noche placentera para los hombres y para los animales*”⁴⁰ o el siguiente fragmento de un poema de Jacopone de Todi alusivo a la Natividad: “*Quando ella*

38 THODE, H: *Francesco d’Assisi e le origini dell’arte del Rinascimento in Italia*. Roma, Donzelli, 1993; p. 361-362.

39 LÁZARO DAMAS, S: *La vida de la Virgen en el arte giennense de la Edad Moderna*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1997; p. 182.

40 GUERRA, *San Francisco...*; p. 193

parturìo / il gran figliuol di Dio, / gran luce apparìo / sopra quel Verbo nato"⁴¹. Por otro lado, la predilección por la Adoración de los Pastores frente a la de los Magos, tal y como es habitual en la plástica española del siglo XVII, responde no solo a la elección de los tipos humildes y sencillos, tan afín al pensamiento seráfico, sino a los valores de "cristiano viejo" que encarnaban los campesinos en la cultura hispánica del Siglo de Oro⁴².

La figuración de Santa Ana con la Virgen y el Niño subraya la generación temporal de Cristo, cuya presencia real se manifiesta en el tabernáculo, pero también alude a la devoción concepcionista. La composición presenta a la Abuela y la Madre sentadas una junto a la otra y atendiendo al divino Infante, tal y como las describe Tomás de San Cirilo, uno de los responsables de la difusión de la devoción a Santa Ana a comienzos del siglo XVII: "*Ana vio a su nieto, lo tomó en brazos, en su seno, lo adoró, lo cubrió de besos. No sin razón, pues, la Iglesia representa sobre sus altares, en sus cuadros, al Niño Jesús entre Ana y María, sonriéndoles y jugando con ellas*"⁴³. Formalmente deriva del tema iconográfico de *Anna Selbdritt* o *Santa Ana Triple*, icono preconcepcionista que agrupaba a los tres personajes en una misma imagen y en un orden decreciente de tamaño, buscando mejorar el efecto estético y a la vez enfatizando la presencia de la abuela del Redentor. Las exigencias del decoro y las depuraciones que el ciclo de Joaquín y Ana experimentó a raíz del Concilio de Trento, pero también el naturalismo, obligaron a redefinir formalmente esta representación. Tal y como hemos señalado, el culto a Santa Ana está estrechamente relacionado con el de la Virgen y sobre todo el de la Inmaculada Concepción, y alcanzó su máximo apogeo en el siglo XV gracias a la predicación franciscana y a la primera afirmación oficial de Roma al respecto, la constitución *Cum praexcelsa* (1477) del también franciscano Sixto IV. Se debe recordar al respecto la intensa devoción de Santa Coleta de Corbie por la madre de la Virgen. La santa reformadora franciscana -cuya regla fue la adoptada en el monasterio de las Bernardas- habría experimentado varias visiones de Santa Ana, en las que ésta se le presentaba acompañada de toda su parentela, es decir sus tres hijas, habidas con sus tres esposos: la propia Virgen, hija de San Joaquín, y sus hermanas uterinas María hija de Cleofás y María hija de Salomé. Esta creencia del *trinubium* o triple casamiento difundida por Santa Coleta provocó las suspicacias de la Iglesia trentina y de varios críticos hacia los padres de la Virgen, cuya existencia y hechos sólo eran narrados por los textos apócrifos. El oficio de San Joaquín y Santa Ana llegó a suprimirse en tiempos de Pío V -1572-, y su devoción sufrió los severos embates de Bollandus, Lenain de Tillemont y Jacinto Serry. Sin embargo, la honda huella

41 Tomado de THODE, *Ibidem*; p. 362.

42 GALLEGO, *Visión y símbolos...*; p. 216.

43 Citado en MÁLE, *El arte religioso...*; p. 327.

de la devoción a la Madre de la Virgen acabó por lograr el restablecimiento de la fiesta de San Joaquín y Santa Ana en 1584 por parte de Gregorio XIII en 1584 y que alcanzara una especial relevancia en tiempos de Gregorio XV (1621-1623). Desde el punto de vista plástico, merece destacarse la entrañable nota naturalista que aporta el cesto de costura, ya utilizado por El Greco en su *Anunciación* del Colegio de Doña María de Aragón, y que en el ámbito local prelude el éxito de la *Sagrada Familia* de Mariano Salvador Maella para el trascoro de la Catedral de Jaén.

El retablo mayor culmina con la heráldica de franciscanos y clarisas -los brazos crucificados y cruzados de San Francisco y Cristo y el brazo de Santa Clara sosteniendo la custodia respectivamente- y con el busto en altorrelieve de *Dios padre* bendiciendo y sosteniendo el orbe, tal y como se hizo consuetudinario en los remates de los retablos y de algunas portadas de templos en el Renacimiento y Manierismo.

Las pinturas de los retablos laterales, la *Encarnación* [fig. 9] y la *Asunción*, [fig. 10] son las mejores de todo el conjunto, por su complejidad compositiva, su calidad pictórica y su “*avanzado dinamismo*”, plenamente barroco⁴⁴. El tema de la Encarnación participa del planteamiento triunfal -extendido desde Italia- que se le da en el siglo XVII y se desarrolla con rapidez por la Europa católica: “*el cielo invade de golpe la celda en que reza la Virgen (...) Vapores de luz y de sombra hacen desaparecer a menudo el lecho, el hogar, los muros, todo lo que recuerda las realidades de la vida*”⁴⁵.

El episodio de la Encarnación, identificable en la escena por elementos como la presencia del Espíritu Santo, la genuflexión reverencial de San Gabriel y el gesto de aceptación de la Virgen, diferente de la convencional sorpresa en la Anunciación, está dominado de forma implícita por la presencia de Cristo en su gestación en el vientre de María. Se trata del “*momento final y trascendente del episodio de la Anunciación, produciéndose tras la aceptación de María de su futuro destino y como epílogo a la conversación mantenida con el Arcángel*”⁴⁶. En un interior solemnizado por un fondo arquitectónico abovedado y clasicista, se desarrolla la Encarnación del Verbo; la Virgen, una vez superado el asombro por la visita angélica que le ha hecho interrumpir su lectura -las *Profecías* de Isaías, según el Pseudo Buenaventura-, transforma el giro arrebatado hacia el arcángel en un gesto de adoración y reverencia, con las manos alzadas, ante la gestación en su seno del Redentor. Frente a ella, San Gabriel, rodilla hincada en una nube y brazos devotamente cruzados sobre el pecho, manifiesta su veneración ante el Verbo encarnado y ante la ya Madre de Dios. La influencia de las *Meditationes* se manifestará, a partir de

44 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E: *Borgianni...*; p. 35.

45 MÁLE, E: *El arte religioso...*; p. 230.

46 LÁZARO DAMAS, S: *La vida de la Virgen...*; op. cit, p. 109.



FIGURA 9
Retablo del lado del Evangelio.
La Encarnación



FIGURA 10
Retablo del lado de la Epístola.
La Asunción

Giotto, en la emotividad de la narración plástica del tema, con la Virgen arrodillada y vinculada de forma más íntima al arcángel⁴⁷. San Gabriel presenta ecos de unos de los ángeles de la *Anunciación con profetas que predijeron la venida del Mesías*, estampa de Cornelis Cort sobre compleja composición de Federico Zuccaro; siendo la figura de la estampa la misma que toma como referencia Zurbarán para el arcángel de su *Anunciación* de la Cartuja de Jerez⁴⁸. La figura del arcángel se adecua a las propuestas iconográficas del momento, tal y como las sistematiza Pacheco: “el ángel no ha de venir cayendo, o volando, y descubiertas las piernas como hacen algunos, antes ha de estar vestido decentemente, con ambas rodillas en tierra con gran respeto y reverencia delante de su Reina y Señora, y ella humilde y vergonzosa (...) muchos serafines y ángeles y el Espíritu Santo en figura de paloma, echando de sí rayos resplandecientes de luz”⁴⁹.

47 THODE, H: *Francesco d'Assisi...*; p. 359.

48 NAVARRETE PRIETO, B: *La pintura andaluza...*; p. 126.

49 PACHECO, F: *Arte de la pintura* (edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas). Madrid, Cátedra, 1990; p. 594.

El plano superior del lienzo lo compone un grupo de dinámicos y graciosos *putti* que revolotean con rosas en las manos rodeando la paloma del Espíritu Santo, descendente hacia la Virgen a la que “ *cubrirá con su sombra*” y agrupados formando un triángulo invertido. Al respecto de esta catarata angélica que se derrama desde las alturas, conviene recordar la cita de Abelly, “*fue todo el Paraíso el que descendió a la tierra*”⁵⁰. La clásica jarra de azucenas ofrece un elegante ejemplo de orfebrería manierista en un alarde de plasmación de texturas análogo al rico textil que cubre el reclinatorio -todo un deleite en la representación de ricas telas, bordados y joyas en la línea del manierismo florentino⁵¹-. El elegante atril que sostiene el libro que lee la Virgen presenta en la peana un relieve con el rey David tocando el arpa junto a un criado, una evidente mención a la regia genealogía de Cristo -evocadora de los árboles de Jessé que tanta fortuna hicieron en los copetes de las rejas del maestro Bartolomé de Jaén en el primer tercio del siglo XVI- y que subraya la clave cristológica de esta pintura. Además de antepasado directo de Cristo, David ha sido puesto señalado como prefiguración suya, porque como señala Hugo de San Víctor en el siglo XII, “*así como David ha sido sacado de su condición de pastor para recibir el reino, Cristo ha salido de su hogar judío para reinar sobre las naciones. Como David ha matado al filisteo Goliat, Cristo ha vencido a Satán*”⁵².

La dimensión cristológica de la Encarnación como origen de la Redención y de la vida de Cristo en la Tierra se completa con su simbolismo eucarístico, al asumir el cuerpo de María el valor de tabernáculo sacramental primigenio -idea desarrollada por San Buenaventura en su *Discurso IV de la Anunciación de la B. Virgen María*⁵³-; en ese sentido, la escena representada actúa como complemento de la devoción eucarística del altar mayor. La exégesis ha señalado al respecto los paralelismos entre el episodio evangélico de la Encarnación, con la respuesta del arcángel a María (“*el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra*”, Lc. 1, 35.) y el pasaje veterotestamentario del Éxodo en el que Yahvé se hace presente en el tabernáculo (“*La nube cubrió la tienda de reunión y la gloria de Yahvé llenó el tabernáculo*”, Ex 40, 34)⁵⁴. La propia arquitectura en que se desarrolla la escena

50 MÂLE, E: *El arte religioso...*; p. 231.

51 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E: *Borgianni...*; p. 31.

52 Tomado de RÉAU, L: *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, Serbal, 1996. Tomo 1/volumen 1, p. 300.

53 AMORÓS, L; APERRIBAY, B; OROMI, M. (dir, anot, introd.): *Obras de San Buenaventura. Tomo cuarto. Teología mística de San Buenaventura*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1946.

54 MARTÍNEZ MEDINA, F.J: “El programa iconográfico de la Capilla Mayor de la Catedral”, en Martínez Medina, Francisco Javier (ed.): *Jesucristo y el Emperador Cristiano. Catálogo de la Exposición celebrada en la Catedral de Granada con motivo del Año Jubilar de la Encarnación de Jesucristo y del V Centenario del nacimiento del Emperador Carlos*. Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2000; p. 114.

sugiere un templo, emplazando el lugar del anuncio del ángel y de la Encarnación del Verbo -la primera consagración- en un ámbito mucho más solemnizado que el doméstico. La obra, de innegable calidad, debió tener éxito en la ciudad, ya que fue copiada en lienzo homónimo, aunque de formato apaisado, para el monasterio de las Carmelitas Descalzas.

En el lado de la Epístola se sitúa la *Asunción*. Tal y como la tradición iconográfica hizo convencional y conveniente para plasmar este episodio, la escena se divide en dos planos, uno inferior con el sepulcro vacío rodeado por los sorprendidos y devotos apóstoles -uno de ellos con anteojos-, y otro superior con la Virgen que, adoptando el gesto de brazos abiertos difundido por Tiziano en su *Asunción* de la franciscana iglesia de Santa Maria Gloriosa dei Frari de Venecia, asciende a las alturas rodeada de ángeles que parecen seguir el dictado de Pacheco a los pintores: “*Que le acompañen los ángeles con reverencia y música celestial, pero que no la lleven asida ni manoseada*”⁵⁵. El sepulcro, plasmado “*all’antica*”, presenta relieves con las escenas del sueño de Adán y creación de Eva y con Caín y Abel. Estas escenas veterotestamentarias enriquecen la escena con su simbolismo. María es la Nueva Eva, concebida sin pecado original, que escapa de la corrupción del sepulcro a la que la Humanidad está condenada por las faltas de nuestros primeros padres, y la madre del Redentor, cuya presencia real en la Eucaristía y sacrificio prefiguran la ofrenda y muerte de Abel⁵⁶. En medio del colegio apostólico, en el que destacan en primer término, identificados por sus atributos, San Pedro y San Pablo, en una evidente concesión de protagonismo hacia la Iglesia de Roma, se ubican cinco mujeres vestidas con el hábito de las clarisas. Dos de ellas tocan las vestiduras de la Virgen, lo que se puede vincular a la herencia de las dos túnicas de María que repartió en su despedida a dos viudas, tal y como señala Juan de Tesalónica⁵⁷, o bien a la fascinación que en la Contrarreforma seguían ejerciendo las reliquias, cuya veracidad frente a los ataques protestantes fue clave para el catolicismo; en esa línea está el relato de la Leyenda dorada que afirma que “*cuando la Virgen subió al cielo dejó en el sepulcro sus antiguos vestidos para recuerdo y consuelo de los fieles*”⁵⁸. En este sentido, es sugerente recordar la leyenda del cinturón de la Virgen, venerado en Prato, que después de su *Asunción* a los cielos María habría lanzado desde el cielo a Santo Tomás, ausente en el momento de su tránsito. Las monjas pueden sustituir en esta escena a las santas mujeres, asociadas a la liturgia de la *Asunción* -y por ende, incorporadas a la larga a su iconografía, sobre todo por Rubens y sus discípulos- por el pasaje evangélico de la visita de Jesús a Marta y

55 PACHECO, F: *Arte de la Pintura...*; p. 657.

56 RÉAU, L: *Iconografía...*; p. 118.

57 LÁZARO DAMAS, S: *La vida de la Virgen...*, op. cit, p. 434.

58 VORÁGINE, S: *La leyenda...*; p. 481.

María que en esa solemnidad se leía. Simbólicamente, tal y como recoge Juan de Cartagena, se identifica a Marta como el cuerpo de la Virgen y a María como su alma, momentáneamente separados por la muerte pero gloriosamente reunidas *ab aeternum* en el momento de la Asunción⁵⁹.

Como podemos observar, el programa iconográfico de los retablos de las Bernardas es un significativo compendio de devoción contrarreformista centrada en la Eucaristía y en la Inmaculada Concepción, con una destacada influencia de la espiritualidad seráfica, y en el culto a los santos, con especial atención al santoral de la orden franciscana y a la patrona de la ciudad. La rotunda sintonía con la espiritualidad de su época queda subrayada con la elección de los temas hagiográficos que complementan las devociones sacramental y concepcionista centrales, ya que se trata de santos cuya veneración estaba siendo reforzada por la jerarquía eclesiástica en primer tercio del siglo XVII. La devoción a San José estaba en pleno apogeo, habiendo fechado en 1621 Gregorio XV su festividad para el 19 de marzo; lo mismo ocurría con el culto a Santa Ana, restablecido después de las suspicacias que había levantado a finales del siglo XVI, y el seráfico San Pedro de Alcántara había iniciado su camino hacia los altares con su beatificación en 1622.

59 MÂLE, E: *El arte religioso...*; pp. 335-336.

NUEVAS FIRMAS E INSCRIPCIONES DE ARTISTAS APARECIDAS DURANTE LA RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA, DE YUSO (LA RIOJA)

M^a BEGOÑA ARRÚE UGARTE
Universidad de La Rioja

Resumen:

Esta comunicación tiene por objetivo dar a conocer las firmas e inscripciones de artistas aparecidas durante el desarrollo de las obras de restauración integral de la iglesia del Monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja), llevadas a cabo entre 2005 y 2010 en este monumento declarado Patrimonio de la Humanidad en 1997. Por primera vez se documenta la intervención del escultor Francisco de Ortigosa (1574) en el conjunto de 22 bustos-relicarios del camarín de reliquias; del arquitecto y tracista benedictino fray Esteban de Cervera (1656) en el retablo mayor o del pintor Juan Carazo (último tercio del siglo XVIII) en un cancel del crucero, proporcionando nuevas vías de investigación de la historia de la escultura del manierismo y barroco posterior al Concilio de Trento en España, así como de la pintura rococó en La Rioja.

Palabras clave: Busto-relicario, retablo, camarín, restauración, San Millán de la Cogolla

Summary:

NEW SIGNATURES AND INSCRIPTIONS OF ARTISTS APPEARING FOR THE RESTORATION OF THE CHURCH OF THE MONASTERY OF SAN MILLAN DE LA COGOLLA, OF YUSO (LA RIOJA)

The aim of this paper is to inform about the inscriptions of artists appeared during the development of the integral restoration of the church of the Monastery of San Millán de la Cogolla, in Yuso (La Rioja, Spain), conducted between 2005 and 2010, in this monument declared World Heritage Site by UNESCO in 1997. For the first time, it is documented the intervention of Francisco Ortigosa sculptor (1574) in the set of 22 reliquary-busts of the chapel of relics; the Benedictine architect and

designer Fra Esteban Cervera (1656) on the major altarpiece or painter Juan Carazo (last third of the eighteenth century) on a cancel of the transept, providing new ways of investigation of the history of sculpture of Mannerism and Baroque after the Council of Trent in Spain, and Rococo painting in La Rioja.

Keywords: *reliquary-bust, altarpiece, chapel of relics, restoration, San Millán de la Cogolla*

Las obras de restauración integral de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, llevadas a cabo entre 2005 y 2010¹, han puesto al descubierto diferentes firmas e inscripciones referentes a los artistas que participaron en la ejecución de algunos bienes muebles conservados en este monumento, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1997. El objetivo de esta comunicación es darlas a conocer a la comunidad científica para el desarrollo ulterior de cuantas investigaciones susciten en el campo de la historia del arte y de la conservación del patrimonio histórico, no sin antes proporcionar un estado de la cuestión previo, valorando sus aportaciones e indicando las incógnitas y vías de estudio que revelan².

Los bienes en los que se localizan estos testimonios, inéditos hasta el momento, son un busto relicario de la capilla de las reliquias, el retablo mayor y el cancel del crucero norte de la iglesia. Su cronología abarca desde el último tercio del siglo XVI al siglo XVIII, un amplio marco cronológico en el que se resumen las distintas fases de exorno y amueblamiento de la iglesia, y los estilos artísticos que se sucedieron desde el manierismo al rococó.

Comenzando por el objeto de estudio de mayor antigüedad, en el busto relicario de San Francisco³, uno de los 22, que con el del Monte Calvario, pueden contem-

1 Financiadas por convenio suscrito el 25 de mayo de 2005 entre la Fundación Caja Madrid, la Fundación San Millán de la Cogolla y la Orden de Agustinos Recoletos. Proyecto de ejecución y dirección de obra: Óscar Reinares Fernández, arquitecto; supervisión del Proyecto Cultural y dirección del Plan de comunicación y difusión: Gabriel Morate Martín, director del Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español, Fundación Caja Madrid; empresa adjudicataria: UTE SAN MILLÁN (COMSA-INSITU).

2 Esta comunicación ha sido posible gracias a los contratos de investigación y desarrollo tecnológico firmados entre la Fundación Caja Madrid y la Fundación de la Universidad de La Rioja (ref. OTEM080225A y OTEM 061001B), para el informe de la arquitectura y catálogo de bienes muebles de la iglesia, y la supervisión y seguimiento histórico-artístico de las obras de restauración. Agradezco aquí la colaboración de las investigadoras del Instituto de Estudios Riojanos (en adelante IER) M^a Jesús Martínez Ocío, M^a Cruz Navarro Bretón y Cristina Sáenz de Pipaón, y el asesoramiento de José Gabriel Moya Valgañón, al igual que a Óscar Reinares, autor del proyecto, y a Lucrecia Ruiz-Villar y Javier García Vega, directores del equipo de restauradores de IN SITU, y César Ordás, por las facilidades de coordinación y aprendizaje continuo en este trabajo, y las fotografías proporcionadas.

3 Madera tallada, dorada, policromada, esgrafiada, estofada y encarnada, 0,58 x 0,52 m. Ubicado en el muro norte de la capilla, hilera inferior (cuarto desde el este).

plarse hoy en la capilla relicario, situada tras el altar mayor en el espacio correspondiente a la planta baja de la torre, se ha podido observar una inscripción incisa en el interior de la base en la que se lee: “**FRANCISCVS / HORTIGOSSAE / SCVLPTOR / FACIEBAT / 1574**” (letras I y V dentro de la C; A y E unidas) [fig. 1 y 2]. Se trata de un texto de cuidadosa talla y distribución en cinco líneas, en la que el nombre del escultor queda separado del resto por el aplique y orificio para el anclaje de la base del busto a la peana. Ésta es semicircular con un florón en la parte inferior y forma parte de una repisa moldurada corrida que sirve a otros cinco relicarios. Sobre ella se dispone otra similar, ambas en el muro norte de la capilla, repitiéndose en el sur la misma distribución [fig. 3]. La disposición del conjunto de bustos en las cuatro repisas adosadas a los muros laterales de la capilla (en el oriental se encuentra un gran vano adintelado de iluminación) se debe a la definitiva configuración de este camarín de reliquias entre 1641-1645⁴, y 1696, año en el que Francisco de la Cueva llevó a cabo el retablito de Santa Gertrudis, cuya imagen titular se adquirió en Madrid⁵. José de Salazar pintó los muros en 1693, según firmó y fechó en la cúpula⁶, decorándola con ángeles portadores de atributos de la Pasión y evangelistas en las pechinas. En los medios puntos compuso sendas escenas al norte y sur de la Flagelación y Jesús ante Pilatos, entre naturalezas muertas de flores y frutos; debajo, las dos hileras de hornacinas de medio punto de marco dorado y hojarasca en el fondo para enmarcar los bustos y, bajo ellas, paisajes en la parte inferior de los muros, al igual que en el oriental. Pese a la falta de calidad de la obra de este pintor, especialmente en el dibujo de la figura humana, el espacio se anima con la viva policromía de las naturalezas y los motivos de roleos vegetales, guirnaldas y cintas, y el brillante dorado de los fingidos marcos y bienes muebles, creando una atmósfera de brillante sorpresa muy efectiva, de nuevo reavivada con la última

4 Primer abadiado de fray Benito Fernández del Corral, quien “hizo la capilla que está debajo de la torre que oy sirve de tabernáculo”, en Archivo de San Millán de la Cogolla (en adelante ASM), manuscrito de fray Andrés de Salazar, *Historia de nuestro glorioso padre San Millán, monje y abbad de la orden de S. Benito, y patrón insigne de España, y de ésta su observantíssima cassa. Recopilada de los libros gótico y otros no ghóticos pero muy antiguos, y de otras escrituras de su archivo*, 1607, Adiciones al capítulo 12 del lib. III, fol. 71 r.

5 Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Clero, lib. 6035, s.f. a partir del fol. 75 r.

6 Se documenta el pago en las cuentas tomadas del 4 de enero al 28 de marzo de 1693: “Yttem pagué a don Joseph de Salazar, pintor, por dorar y pintar la estancieta del altar mayor, tres mil reales” (AHN, Clero, lib. 6035, s.f.). Sobre este pintor véase GUTIÉRREZ PASTOR, I., *Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*. Logroño, IER, 1984, pp. 104-105, y “La pintura del siglo XVII en La Rioja” en MOYA VALGAÑÓN, J. G., (dir.) y ARRÚE UGARTE, B. (coord.), *Historia del Arte en La Rioja. IV. Los siglos XVII y XVIII*. Logroño, Fundación Caja Rioja, 2009, pp. 195-196.



FIGURA 1

Busto relicario de san Francisco, Francisco de Ortigosa, 1574, capilla relicario de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (foto Artempus, 2011)

FIGURA 2

Inscripción en la base del busto relicario de san Francisco, capilla relicario de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (foto B. Arrúe, 2010)

restauración. Se completa el camarín con el sagrario-relicario (1639 y 1654)⁷, que servía de trono a la imagen de la llamada Virgen de las Batallas o de la chapa de oro⁸; el retablo de Santa Gertrudis antes mencionado, y las cuatro arcas de reliquias de san Millán y su maestro san Felices (siglos XI y XII), y de los santos discípulos y santa Potamia (renovadas en los siglos XV y XVI), situadas en sendos nichos de las jambas del arco de paso a la capilla mayor⁹. En este camarín se reunieron, por

7 En abril de 1639 se encontraba en ejecución (AHN, Clero, lib. 6086, fol. 211 r.), y en el mes de agosto se concertó su dorado y estofado con el pintor Pedro Ruiz de Salazar (ASM, Pedro Monasterio Carranza, 1638-1642, leg. G 16, fols. 83 r.-84 v.). Fue restaurado en 1748 con siete piedras de jaspe procedentes de León (AHN, Clero, lib. 6027, s.f.).

8 SÁENZ RODRÍGUEZ, M., "Imaginería medieval de los monasterios de San Millán de la Cogolla". *Actas de las VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional. Los monasterios de San Millán de la Cogolla*. Logroño, IER, 2000, pp. 221-222. En la escritura de concierto del dorado del retablo mayor con el pintor Celedón Salmón de 1654 se especifica la obligación de dorar el adorno que se había de hacer sobre el relicario para esta imagen de oro (GUTIÉRREZ PASTOR, I., *Catálogo de pintura...*, op. cit., doc. 2, p. 143).

9 Sobre estas arcas y su devenir véase ARRÚE UGARTE, B., "Contribución del Real Monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja) a la historia de la orfebrería en España. Un relevante patrimonio de plata desaparecido" en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia, Universidad, 2002, pp. 49-73.



FIGURA 3

Serie de bustos relicario en el muro norte de la capilla relicario de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (foto Ó. Reinares, 2014)

FIGURA 4

Capilla relicario de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (foto Artempus, 2011)

tanto, las reliquias que fue acopiando el monasterio benedictino desde su fundación en la Cogolla¹⁰ [fig. 4].

Sólo el busto relicario de San Francisco lleva la firma del escultor, la cual se pudo ver en la restauración llevada a cabo entre junio y julio de 1989¹¹, pero no se difundió. El año concuerda con el acta levantada por el escribano y notario apostólico Gonzalo de Placencia el 4 de junio de 1574, en la que da fe del traslado a los bustos relicarios de las reliquias conservadas en una urna de plata, la cual había sido confeccionada en tiempos del abad Pedro del Castillo, según el testimonio encontrado en su interior del notario Alonso González, firmado el 25 de mayo de 1483¹². Esta documentación, que nos informa del encargo de realización de los bustos por el abad Pedro de Medina, y la firma cronológica del escultor Francisco de Ortigosa, permiten datar en torno a esa fecha y atribuir al mismo escultor un grupo de diez

10 Véase SANDOVAL, P., *Primera parte de las fundaciones de los Monesterios (sic) del Glorioso Padre San Benito*.... Madrid, Luis Sánchez, 1601, fol. 40 v.-41 v. y YEPES, A., *Crónica General de la Orden de San Benito* [Hyrache, 1610], Madrid, BAE, 1959, pp. 80-81).

11 ASM, Armario archivo de Proyectos y Obras, 26 PO/27.

12 AHN, Clero, leg. 3102. Recogido también por OLARTE, J. B., *Manuscritos de San Millán de la Cogolla (759-1900). Reseña y anotación*, Monasterio de Yuso, 2009, formato CD, nº 2300.

bustos, cuyas reliquias figuran en la escritura de traslado, eligiendo para dar testimonio de la obra el correspondiente al santo de su nombre¹³. Otros bustos se tallarían entre mediados y finales del siglo XVI¹⁴, y algún otro entrado el siglo XVII¹⁵. En 1598 se documenta el contrato para la policromía de 26 medallas, incluida la del Calvario, con el pintor de Valladolid Francisco Martínez¹⁶, que corresponderían a los 24 relicarios colocados casi un siglo después en la capilla (uno se ha perdido), más los de san Benito y santo Domingo de Silos, pertenecientes a los retablos homónimos y colaterales del mayor, con lienzos al igual que éste de fray Juan Andrés Rizi. De él se deduce que no fue una nueva policromía, encarnando rostros, brazos, manos y partes descubiertas, sino también una reparación de otra anterior, volviendo a dorar, grabar y enmendar lo “desdorado y maltratado”, lo que indica la confección de bustos en distintos periodos. Otra referencia manuscrita del siglo XVI es el “Sumario de las reliquias desta Casa de San Millán”¹⁷. Este pergamino nos informa de las reliquias conservadas en 23 medallas, más la de san Benito y el Calvario, que vienen a coincidir con el número relacionado en el testimonio de probanza de la vida y milagros de san Millán (enero de 1601)¹⁸ y las adiciones al manuscrito del padre Salazar (de 1607 a 1717)¹⁹.

Las últimas labores de restauración han permitido la observación próxima de los bustos, constatándose la renovación de las cartelas circulares con el nombre del santo a quien pertenecían las reliquias (papel pintado en negro, ocre, rojo y verde), probablemente en el siglo XIX, tras la llegada de los PP. Agustinos Recoletos en 1878. Esta remoción originó en algunos casos un cambio de adscripción a santos diferentes, sin duda motivada por exigencias de nuevas devociones, lo que se puede comprobar a través de la iconografía de las tallas y las fuentes documentales sobre las reliquias conservadas en el monasterio (antiguos Gregorio, Jorge y Segismundo, actuales Donato, Mauricio y Hermenegildo). Por otro lado, los bustos presentan en

13 Los de las santas Bárbara y Casilda, y los santos Cristóbal, Esteban, Francisco, Ignacio de Antioquia, Juan el Bautista, Justo, Pastor y Servando.

14 Los de las santas Clara, Catalina y Eulalia, y los santos Celedonio, Emeterio, Hermenegildo, Mauricio, Medel y Pancracio, y el relicario del Monte Calvario.

15 Los de los santos Ignacio mártir, Isidro y Donato.

16 AHPLR, Valle de San Millán, Diego de Miranda, 1596-1598, leg. 1942, fols. 6 r.-7 v. y CADI-ÑANOS BARDECÍ, I., “Noticias para la Historia del Arte del Monasterio de San Millán de la Cogolla”, *Recollectio*, vol. XIV, Roma, Institutum Historicum Augustinianorum Recollectorum, 1991, pp. 307-321, doc. 12). Sobre Francisco Martínez, GUTIÉRREZ PASTOR, I., “Aportaciones y revisiones de la colección de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla”. *Actas de las VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional. Los monasterios de San Millán de la Cogolla*. Logroño, IER, 2000, pp. 110-112.

17 OLARTE, J. B., *Manuscritos...*, op. cit., n° 3729.

18 AHN, Clero, leg. 3102 (“Milagros, 0.2.1.4.”).

19 ASM, manuscrito de fray Andrés de Salazar, op. cit., Adiciones al libro 2º, fol. 51 v.

la parte posterior una oquedad que se cierra con una puerta de remate semicircular con su correspondiente bisagra y cerradura. Sólo en los de san Donato, san Hermenegildo y san Pancracio esta puerta se ha practicado de diferente forma, coincidiendo con una confección que por estilo y caracteres formales parece más tardía. El interior de los relicarios propiamente dichos se encuentra vacío, a excepción del busto de San Esteban, en el que se conserva una piedra pequeña del sepulcro del santo con un acta particular de su traslado desde la urna de reliquias, asimismo de Gonzalo de Placencia y fechada el 4 de junio de 1574²⁰.

La serie de bustos sufrió en el siglo XX dos remociones, junto con las repisas, primero al museo del claustro alto (1979-1982) y posteriormente al espacio expositivo de la antigua sacristía (1999-2000), hoy Sala de Fábrica. El primero se comenzó a forjar en 1970, dado el limitado espacio del anterior “museo artístico” ubicado en dos salas contiguas al antiguo oratorio del convento en 1966²¹, decidiéndose su emplazamiento en la antigua sala capitular²². Las obras de rehabilitación comenzaron en 1979, al mismo tiempo que diversas restauraciones de lienzos, inaugurándose finalmente en 1982²³. Los 23 relicarios del camarín se trasladaron a una de las salas, acordándose su restauración en abril de 1989 por el capítulo local del convento, previa autorización del Provincialato y el visto bueno de la sección de Patrimonio de la Consejería de Cultura²⁴. La seguridad de los bienes y la afluencia de visitantes al monasterio, que se manifestaba como importante foco de atracción turística, motivaron la creación de este nuevo museo, al igual que lo habían hecho en el primero, pero ello supuso el inicio de una serie de remociones y el consiguiente y progresivo despojo de bienes muebles de la iglesia. Sin haber transcurrido diez años, una nueva idea de museo se fue fraguando; esta vez se ubicaría en los espacios de la antigua sacristía y capilla del Santo Cristo, al sur de la cabecera, cuyo arreglo se decidió en 1991²⁵. Algunos de los objetos expuestos en las salas del claustro alto, volvieron a la planta baja, entre ellos los 22 bustos y Monte Calvario con sus repisas, tras un nuevo plan museográfico elaborado entre 1999 y 2000²⁶. Este fallido plan obligó a un nuevo traslado y restauración de algunos bienes al museo del claustro alto, dada la falta de condiciones de humedad

20 OLARTE, J. B., *Manuscritos...*, op. cit., nº 2300, nota 401.

21 ASM, nº 21, Actas del Capítulo y Consejo del Convento de San Millán de la Cogolla, 1948-1990, fol. 81 r-v. y 134 (y Libro de Cosas Notables, 1948-1974, p. 129 y 133-134).

22 *Ibidem*, fol. 105 v.

23 ASM, Libro de Cosas Notables, 1974-1996, fol. 20 v., 21 r.-22 v., 23 v-24 r, 26 r. y v., 28 v. y 29 v.

24 ASM, nº 21, op. cit., fol. 191 v.

25 ASM, Libro de Cosas Notables, 1974-1996, fol. 62 v.

26 “Plan Museológico de Yuso” en *Proyectar La Rioja*, nº 14, Logroño, Proyectar G. C. P., 2000, pp. 94-95.

relativa del ambiente creado en él. Los relicarios se quedaron, a pocos pasos de su emplazamiento original, nuevamente descontextualizados, y el contenido de las salas fue objeto de una nueva remodelación. Finalmente, durante la última restauración estos espacios de la cabecera fueron recuperados para Sala de Fábrica, donde se explican las actuaciones llevadas a cabo y los hallazgos arqueológicos y restos arquitectónicos de las primitivas iglesias románica y renacentista, junto con una síntesis histórica del monasterio²⁷. Los bustos regresaron al camarín de reliquias, previa instalación de sensores de humedad y comprobación de los requisitos para su conservación, consiguiéndose que las repisas realizadas para su colocación en él recobrasen su sentido, al igual que la pintura de hornacinas doradas que les sirven de fondo y, en definitiva, la renovación de carácter contrarreformista de este significativo espacio en el devenir histórico de la iglesia monástica, desde su fundación en el siglo XI por García Sánchez III (1035-1054). Para la reubicación de los diferentes relicarios después de tantas remociones, nos basamos en el testimonio más antiguo fotográfico que teníamos, facilitado por su autor José Gabriel Moya Valgañón y perteneciente a la toma de datos de los años setenta del siglo XX para la elaboración del inventario de Logroño y su provincia²⁸.

Poco se sabe del escultor Francisco de Ortigosa. Se ha documentado en 1573 la ejecución por su parte de un Cristo atado a la columna para la cofradía de la Vera Cruz de Logroño, en compañía del ensamblador Juan de las Heras²⁹. Tal vez su origen era aragonés, si se trata del mazonero e imaginero del mismo nombre y apellido al que Jerónimo Cósida encargó el 23 de junio de 1553 la talla de columnas, pedestales y otras piezas de arquitectura del retablo de San Benito de la seo zaragozana, y posible colaborador del taller del escultor Pedro Moreto, hijo del florentino Juan, del que fue testigo de su testamento en 1555³⁰. Tal vez pudo ser el “maese Francisco” que intervino en la escultura del retablo mayor de la parroquia de San Vicente de la Sonsierra (La Rioja), según un documento de 1561 en el que figura como mediador en un incidente económico entre los imagineros Juan de Beaugrant

27 Dirección, Gabriel Morate Martín, director del Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español, Fundación Caja Madrid; diseño arquitectónico, Juan Pablo Rodríguez Frade, arquitecto; comisarios, Óscar Reinares Fernández, arquitecto, Javier Garrido Moreno, arqueólogo y Begoña Arrúe Ugarte, historiadora del arte.

28 MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1975, 1976, 1985, 3 vols., vol. 4, inédito.

29 LABARGA GARCÍA, F., “Los pasos procesionales de las cofradías riojanas de la Vera Cruz”, *Berceo*, 140, Logroño, IER, 2001, p. 90.

30 MORTE GARCÍA, C., “Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. I”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1987, doc. 96, p. 195, y CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo renacimiento en Aragón*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 42, 431 y 522.

y Juan del Campo³¹. Ciertas semejanzas formales podrían establecerse entre algunas de las imágenes de este retablo, así como en el de Ábalos, y los rostros de semblantes perturbados y bocas abiertas de los bustos de San Millán, propias, por otro lado, de la escultura manierista del momento. Por tanto, con el testimonio de la firma de este escultor se abren nuevas posibilidades de estudio en el ámbito de la escultura del renacimiento y manierismo español.

Otro hallazgo significativo durante la restauración de la iglesia fue la inscripción situada en el retablo mayor, que alude a la terminación de la obra por fray Esteban de Cervera en 1656, siendo abad fray Ambrosio Gómez: **“fr esteban serbera yzo este [sic] o [cartela] bra año 1656. siENDO ABAd /desta casa/ fr Anbrosio/ gomez.”** [fig. 5 a 8]. Se encuentra pintada en la parte baja del tímpano del frontón de la arquitectura que enmarca los lienzos del muro norte, a ambos lados de la cartela central en la que se escribió “AÑO”, completándose con “1656” en la del frontero del muro sur. Frente a éstas, es más descuidada de trazo y de extensión mal calculada, pero ejecutada con el mismo pigmento. Esteban de Cervera era monje del monasterio benedictino de San Juan de Burgos y en 1640 había trazado la sillería del coro bajo de la iglesia de San Millán, que realizó Mateo Fabricio, como se especifica en el contrato del 22 de julio³². Años después se alude a él como supervisor del dorado del retablo mayor, concertado por el abad fray Ambrosio Gómez con el pintor burgalés Celedón Salmón en 1654³³. Por ello, a la luz de esta inscripción, no sería extraño que se debiera a él la traza del conjunto de la arquitectura del retablo, resolviéndose con ella una incógnita repetidamente comentada entre los investigadores, dada la rareza del diseño en el ámbito castellano de la región. Ismael Gutiérrez en su primer trabajo sobre la obra de Rizi en San Millán, ya apuntó la importancia y posible participación de Esteban de Cervera en los proyectos de decoración de la iglesia³⁴. José Manuel Ramírez atribuyó la traza del retablo a

31 BARRIO LOZA, J. A., *Los Beaugrant en el contexto de la escultura manierista vasca*. Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1984, doc. 72, pp. 156-157. Véase RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Retablos mayores de La Rioja*, Agoncillo (La Rioja), Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993, pp. 187-188, y RUIZ NAVARRO, J., “La escultura del Renacimiento y Manierismo en La Rioja” en MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.) y ARRÚE UGARTE, B. (coord.), *Historia del Arte en La Rioja*. V. El siglo XVI. Logroño, Fundación Caja Rioja, 2007, p. 221.

32 “(...) conforme a la traza, orden y modelo que tiene echa y dada el padre fray Estevan, rrelixioso lego de la orden de San Benito, hixo de la rreal de San Juan de Vurgos, rresidente al presente en la uilla de Madrid” (ASM, Pedro Monasterio Carranza, 1638-1642, leg. G 16, fols. 79 r.-82 v. (entre el fol. 78 y 79 traza sin foliar, firmada por fray Benito Fernández y Mateo Fabricio, de 38 cm de alto y 25 cm aprox. de ancho, a una tinta; documento citado pero sin concretar la referencia en RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., “El monasterio de San Millán de Yuso (coleccionable)”, *El Chapitel, Revista dedicada al Patrimonio Cultural de La Rioja*, nº 6, Logroño, septiembre, 1998, pp. 39-40).

33 GUTIÉRREZ PASTOR, I., *Catálogo de pintura...*, op. cit., doc. 2, p. 144.

34 *Ibidem*, p. 40.



FIGURA 6

Detalle del frontón norte del retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, durante la restauración (foto In Situ, 2010)

FIGURA 5

Retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (foto In Situ, 2010)



FIGURA 7

Detalle de la inscripción en el frontón norte del retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, lado oeste (foto In Situ, 2010)



Figura 8

Detalle de la inscripción en el frontón norte del retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, lado este (foto In Situ, 2010)

Mateo Fabricio³⁵. En las VII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional, dedicadas a Rizi, se replanteó el tema, descartándose la intervención de Fabricio. Tanto Ismael Gutiérrez, como René Jesús Payo, coincidieron en la proximidad de su estilo a la arquitectura de retablos madrileña, o vinculada a la corte (Alonso Cano, Juan de Lobera, Pedro y José de la Torre, hermano Francisco Bautista, Francisco Rizi), sugiriendo el primero la posibilidad de que se debiera al propio pintor y relevante teórico, en base al diseño de la ondulación de las estrías en los tercios inferiores de las columnas³⁶. Las analogías con el retablo mayor de San Plácido de Madrid son claras, pero su contratación fue algo posterior, en diciembre de 1658³⁷. No obstante, en la escritura de contrato con Pedro y José de la Torre se menciona la obligación de realizarlo conforme a la planta y alzado que se les entregó, y cuando se retoma su conclusión en 1664, tras el fallecimiento de José y las incidencias del impago, se vuelve a mencionar la traza que en su día firmaron con el vicario fray Manuel de Porras³⁸. Ciertamente, algunos detalles podrían relacionarse con la obra de Pedro de la Torre, como la importancia en altura del basamento, con precedentes anteriores, el uso de pares de columnas corintias en el cuerpo sobre ménsulas de hojas de acanto, en la línea del desaparecido de Nuestra Señora de Begoña en Bilbao, o el uso de festones de frutos, pero a partir de botones de rosas, y el de modillones en alternancia con mütulos en la cornisa, que utiliza, por ejemplo, en el retablo de Nuestra Señora de la Fuencisla en Segovia³⁹. Sin embargo, el aspecto más significativo del retablo de San Millán es la adaptación del conjunto con su gran lienzo titular al camarín de las reliquias, aspecto, por otro lado, de notable trascendencia en los diseños de retablo baldaquino de Pedro de la Torre, y de extensa investigación en relación con la expresión artística del arte religioso posterior al Concilio de Trento. En San Millán el retablo, que es a su vez contenedor de reliquias, el sagrario-relicario, o tabernáculo, y la capilla relicario se unen en un todo de arquitectura, pintura y escultura, propio del nuevo espíritu barroco. La decisión de comunicar la capilla

35 RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Retablos mayores...*, op. cit., pp. 252-253.

36 GUTIÉRREZ PASTOR, I., "Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1653-1656)" y PAYO HERNANZ, R. J., "Relaciones artísticas entre Burgos y La Rioja en el siglo XVII" en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, I., (coord.), *Actas de las VII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional. El pintor fray Juan Andrés Rizi (1600-1681). Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*. Logroño, IER, 2002, pp. 36-41 y p. 30, nota 23, respectivamente.

37 AGULLÓ Y COBO, M., "El monasterio de San Plácido y su fundador, el madrileño don Jerónimo de Villanueva", *Villa de Madrid*, XIII, nº 47, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1975, doc. 4, pp. 42, 48 y 49.

38 AGULLÓ Y COBO, M., "Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 37, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1997, doc. 26, pp. 62-63.

39 Véase TOVAR MARTÍN, V., "El arquitecto ensamblador Pedro de la Torre", *AEA*, 183, Madrid, CSIC Centro de Estudios Históricos, 1973, pp. 278, 288 y 291.

mayor con la capilla de la planta baja de la torre tuvo que ser consensuada entre el convento y los maestros, tanto de la fábrica como de la arquitectura del retablo. Según las fuentes monásticas, la torre cuyo emplazamiento en la cabecera se había decidido en 1619⁴⁰, debió concluirse en el abadiado de fray Benito González del Corral (1641-1645), pero no será hasta el del erudito fray Ambrosio Gómez (1653-1657) cuando se practique el gran arco de comunicación con la capilla mayor⁴¹, formando parte de un proyecto no mencionado hasta entonces en los distintos contratos de construcción documentados a lo largo de la primera mitad del siglo XVII.

La inscripción aparecida confirma la conclusión en 1656 de la empresa del abad Gómez en la que fray Esteban de Cervera tuvo un claro protagonismo, frente al curioso anonimato con el que las fuentes manuscritas emilianenses presentan al autor de los lienzos. Desde luego Cervera era un artista reconocido por la Congregación, que había trabajado también en los monasterios de San Vicente de Salamanca, San Martín de Madrid, Sopetrán y San Juan de Burgos⁴². Hasta ahora, además de la documentada traza de las sillerías de coro de San Millán, se le ha atribuido la traza del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Arcos de la Llana (Burgos) por José R. Buendía e Ismael Gutiérrez⁴³, opinión no compartida por René Jesús Payo, que considera más probable de Pedro Caballero, con el que se contrató su mazonería en 1647, realizando Cervera sólo un informe o traza previa no utilizada después⁴⁴. Desde luego este arquitecto benedictino había dejado muestra de su labor de tracista en la sillería del coro bajo, y cuando en 1642 se contrató

40 ASM, Juan López de Pedrosa, 1619-1620, tomo 4º, leg. 6, fols 122 r.-123 v.

41 "(...) enprendió la generosidad de su ánimo obras grandes, vna de ellas es el retablo mayor de la iglesia con quatro columnas y repisas tan grandes y vistosas que son a las mil maravillas, abrió en la pared madre de la torre vn arco grande que es lo más que ay de admiración en la iglesia, los 4 nichos donde se ponen las arcas de los santos, los anaqueles dorados en que están puestas las medallas, fabricó los retablos de Nuestra Señora de el Rosario, de Nuestro Padre San Benito y Nuestro Santo Domingo de Silos que aunque costaron 20.400 ducados, digeron los maestros que sólo el mayor se debía valorar en 19.000 y más" (ASM, manuscrito de fray Andrés de Salazar, op. cit., adiciones al capítulo 12 del lib. III, fol. 70v.-72r.)

42 ZARAGOZA PASCUAL, E., "Artistas benedictinos vallisoletanos (siglos XV-XIX)", *Memoria ecclesiae*, 16, Barcelona, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2000, p. 334. En este estudio se le denomina arquitecto y se citan sus trabajos: custodia, tres rejas y otras cosas en Salamanca (1629-1633); la sacristía con su cajonería, cuadros y el retablo de Santo Domingo de Silos en San Martín de Madrid; adecuación de la finca del condestable del Abroñigal para el refugio de monjes expulsados de Monserrat (1641); retablo mayor, otros cinco retablos, cajonería de la sacristía, tres rejas y estantes de la Biblioteca en San Juan de Burgos; y composición del retablo de la Virgen de Sopetrán.

43 BUENDÍA J. R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I., *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1986, p. 22.

44 PAYO HERNANZ, R. J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, Excma. Diputación Provincial, 1997, t. I, pp. 168, 483, 487 y 489; t. II, p. 445.

la del alto, asimismo con Mateo Fabricio, se haría “al modo y traça” de la anterior, aunque de orden corintio⁴⁵. Este modelo sirvió años después para las sillas del coro alto de Nuestra Señora la Real de Irache, contratadas por fray Juan de Porres en San Millán con Francisco Mallagaray, maestro arquitecto vecino de la villa, en diciembre de 1655⁴⁶. Todo apunta, por tanto, a que Cervera actuó como tracista, y no como mero ejecutor del retablo. En 1640 se encontraba en Madrid, donde al año siguiente intervino en el acomodo de los monjes expulsados de Monserrat y coincidiría con fray Juan Rizi⁴⁷. Quizá volvieran a coincidir en San Juan de Burgos entre 1645 y 1647, antes de que se decidiese la compleja obra del retablo mayor de San Millán⁴⁸, pero, sin duda, también durante su realización y posiblemente después de 1656. Desde luego la resolución espacial de la apertura del vano de medio punto de importante luz en el testero de la capilla, al que se debía adaptar el lienzo titular, tuvo que ser comentada y discutida en el ámbito artístico benedictino. En el monasterio de San Martín de Madrid se encontraba en 1647 fray Ambrosio Gómez, Predicador General de la Orden, actuando de testamentario, junto con fray Alonso de San Vitores, del pintor Bartolomé Román⁴⁹. Si posteriormente fray Esteban pudo intervenir de algún modo en el retablo del anejo convento madrileño de San Plácido es una incógnita. En cualquier caso, la clara constancia de los nombres de Cervera y el abad en la inscripción apunta a la autoría del primero en la arquitectura del retablo, cuya originalidad nunca se ha puesto en duda. Ahora cabe proseguir la investigación hacia la figura de este tracista de la orden que, tal vez, tuvo una relevancia mucho mayor de la hasta ahora pensada en el diseño formal del retablo barroco español.

45 ASM, Pedro Monasterio Carranza, 1638-1642, leg. G 16, fols. 30 r.-31 v.

46 ASM, Pedro de Murga Morales, 1655-1662, leg. G 13, fols. 10 r.-11 v.

47 GARCÍA LÓPEZ, D., *Arte y pensamiento en el barroco: Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009, pp. 126-127.

48 *Ibidem*, pp. 142-156 y 160-168 (considera probable la intervención de Esteban de Cervera en la traza, dada la documentación de la sillería y dorado del retablo. En cuanto a la del desaparecido de San Juan de Burgos, atribuida a Francisco Rizi por Bosarte, no parece haber sido documentada (véase PAYO HERNANZ, R. J., “Actividad artística en el monasterio y hospital de San Juan durante los siglos XVII y XVIII” en *El monasterio de San Juan de Burgos. Historia y Arte*. Burgos, Ayuntamiento de Burgos, Instituto Municipal de Cultura de Burgos, 2000, pp. 335- 374; y GARCÍA LÓPEZ, D., “Las Pinturas de Fray Juan Andrés Ricci en el monasterio de San Juan de Burgos. Obras perdidas y halladas”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 242, Burgos, Institución Fernán González, 2011-1, pp. 209-215).

49 Véase GUTIÉRREZ PASTOR, I., “Una pintura inédita de Bartolomé Román y dos series benedictinas de San Millán de la Cogolla y de San Lesmes de Burgos atribuidas”, *Berceo*, 105, Logroño, IER, 1983, pp. 10-11, y “Obra y estilo de la pintura de fray Juan Andrés Ricci” en RICCI J. A., *La Pintura Sabia [1659]*. Edición a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda. Toledo, Antonio Pareja, 2002, pp. 144-147, 156-162.



FIGURA 9

Cancel norte de la nave crucero de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. (foto In Situ, 2010)

FIGURA 10

Detalle de la firma de Juan Carazo en el cancel norte de la nave crucero de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso. (foto In Situ, 2010)

Otras dos inscripciones se pudieron observar en el retablo. En una, situada en el vuelo de la cornisa sobre la que asienta el frontón del muro norte, se escribieron en grafito con rapidez sobre la madera sin dorar varias palabras, pudiéndose leer sólo “Juan”. En la otra, dispuesta en la cara interna del plinto de una de las pilastras meridionales del ático, se inscribió sobre el dorado con un punzón: **“se limpio/ a 9 de Agosto/ de 1826/ fr Pablo”**. Los rasgos de la grafía muestran similitudes con la anterior, la cual debería revisarse con detenimiento. En 1826 se anotan en el libro de gasto del monasterio diferentes partidas en concepto de obras y reparos sin especificar (cerca de treinta mil reales), siendo abad fray Albito Petite⁵⁰. Un fray Pablo se cita entre los monjes que regresaron en 1823 después de la segunda exclaustación⁵¹.

Una novedad aportada por la restauración de bienes muebles, fue la documentación en San Millán de un pintor que hasta entonces no se había registrado en el monasterio: Juan Carazo. Su firma en grafito en el cancel, o cortavientos, del acceso norte de la nave crucero, “Juan / Carazu / Pinsit” [fig. 9 y 10], hace pensar en la posibilidad de que interviniera, asimismo, en el dorado del cancel sur. Se trata de un pintor formado en el denominado taller de Enciso, hijo de Andrés Carazo y

⁵⁰ AHN, Clero, lib. 6066 (Libro de gasto del monasterio de San Millán de la Cogolla, 1814-1835), s.f.

⁵¹ AVELLANEDA, M., *El Escorial de La Rioja. Riquezas de su Archivo Histórico*. Monachil (Granada), Talleres tipográficos de “Santa Rita”, 1935, p. 98.

probable sobrino de Felipe Fernando Reoyo, sus pintores más significativos. Se documenta a Juan Carazo en Navarrete en 1769, como dorador vecino de Burgos, donde ayudaría a Felipe Reoyo y Pedro Domínguez Campos en el dorado de los retablos de la cabecera y las pinturas murales de la parroquia. Posteriormente se establecería en Entrena y trabajaría en la Rioja Alta, pintando en 1775 la caja de órgano de la parroquia de Nalda y documentándose hasta 1803⁵². A este periodo del último tercio del siglo XVIII correspondería su intervención en San Millán de la Cogolla.

Una reflexión final. El examen visual de las firmas e inscripciones, sea por su inaccesible ubicación, por formar parte del secreto de un órgano⁵³, o debido a la intencionalidad de su ocultamiento por parte del artista, no hubiera sido posible sin los medios aportados por las actuaciones restauradoras. En algunos casos éstas han tenido lugar por remociones de bienes que, probablemente, no hubieran sido necesarias. En otros, por fortuna, la restauración “in situ” ha contribuido a incrementar el conocimiento que de ellos se tenía. Sólo cabe esperar que las restauraciones estén siempre justificadas, que sean la última acción a la que recurrir para la conservación del patrimonio, y que no se conviertan en un pretexto para el descubrimiento de información. Esta llega, o no, y si ahora se ha manifestado, confiemos en que sirva al progreso de la investigación.

52 GUTIÉRREZ PASTOR, I., “La pintura del siglo XVIII en La Rioja” en MOYA VALGAÑÓN, J. G., (dir.) y ARRÚE UGARTE, B. (coord.), *Historia del Arte en La Rioja*, Logroño, Fundación Caja Rioja, 2009, vol. V, pp. 417-418 y 422. Pintor citado en RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La iglesia de Navarrete*, [s.l., ARGRAF S.A], 1988, nota 34 y *Retablos mayores...*, op. cit., p. 77.

53 En la restauración del órgano del coro bajo (1989-1990) se encontró en el mecanismo interior un manuscrito que informaba de su ejecución por Esteban de San Juan en 1768 (véase RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., “El monasterio...”, op. cit., p. 42 y ARRÚE UGARTE, B., “Encuentros con la música en el estudio de la historia del arte: la aportación del monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja)”, *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 37, Logroño, Universidad de La Rioja, 2013, pp. 51-53, lám. 22).

JUAN DE LUMBIER, UN PINTOR NAVARRO CONTEMPORÁNEO DEL GRECO. NUEVAS APORTACIONES DOCUMENTALES

MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA

Universidad de Zaragoza

Resumen:

Juan de Lumbier (act. 1578-†1626) fue uno de los pintores navarros más sobresalientes de los que trabajaron entre las décadas finales del siglo XVI y el primer cuarto del XVII en el área geográfica comprendida entre la Ribera de Navarra y la comarca de Tarazona. El presente trabajo suministra noticias inéditas que permiten ampliar la nómina de sus obras documentadas, como la policromía de las imágenes de Nuestra Señora del Rosario de Carcastillo (1591) y de San Esteban de la parroquia de Arguedas (1597), a lo que Lumbier suma el trabajo de pincel en los retablos de San Miguel realizados para el monasterio de Veruela (1597) y la iglesia de la Nuestra Señora de la Victoria de Cascante (1603), entre otros. Asimismo, el estudio ofrece datos relevantes sobre la biografía del artista y su último testamento (1626), fruto todo ello de la búsqueda documental realizada en diferentes archivos navarros, como el Archivo de Protocolos de Navarra o el Archivo Real y General de Navarra.

Abstract:

Juan de Lumbier (act. 1578 - † 1626) was one of the most outstanding painters of Navarre of those who worked in the final decades of the sixteenth century and the first quarter of the seventeenth in the geographical area between the Ribera de Navarra and the region of Tarazona. This work provides unprecedented news that expand the list of his documented works, as the polychrome painting of the images of Our Lady of the Rosary of Carcastillo (1591) and of St. Stephen in the parish of Arguedas (1597), to which Lumbier adds his work in two San Miguel altarpieces made for the monastery of Veruela (1597) and the church of Our Lady of Victory in Cascante (1603), among others. The study also provides relevant information on the biography of the artist and his last testament (1626), proceeding from the documentary search in Navarre's different archives such as the archive of Protocols of Navarra or the Royal and General Archive of Navarre.

Palabras: clave Juan de Lumbier; Pintura renacentista, retablos, Navarra, Siglo XVI.

Keywords: Juan de Lumbier; Renaissance painting, altarpieces, Navarre, Sixteenth century.

Apuntes biográficos

Entre los pintores navarros que trabajaron entre las décadas finales del siglo XVI y comienzos del XVII, en un marco cronológico coincidente con la presencia del Greco en España, despunta Juan de Lumbier (act. 1578- †1626). Un prolífico artista nacido en Pamplona que desarrolló a lo largo de su carrera profesional una variada producción pictórica, tanto como pintor dorador de retablos y esculturas, como en su faceta de pintor de pincel. Un artífice que desde 1582 contó con taller en Tudela, pujante capital de la Ribera de Navarra, perteneciente desde el punto de vista de la jurisdicción eclesiástica al Obispado de Tarazona, desde donde realizó obras para las distintas localidades de la merindad tudelana, alcanzando su radio de acción a los actuales territorios aragoneses de la comarca de Tarazona, el Moncayo y del Campo de Borja, además de la localidad riojana de Casalarreina.

Las primeras noticias sobre su amplia producción las dio a conocer José Ramón Castro Álava, soporte documental que procede del fondo notarial local custodiado en el Archivo Municipal de Tudela¹. Los distintos protocolos muestran a Juan de Lumbier como un artista polifacético, para el que las superficies más diversas como tabla, lienzo, madera, yeso y mármol no tenían secretos. En Tudela, donde estableció su obrador, trabajó para la catedral, entonces colegial de Santa María, y las parroquias en el dorado y pintura de monumentos de Jueves Santo, peanas, cirios y custodias, entre otros, como las policromías del desaparecido retablo de Santa Catalina de la iglesia parroquial de San Salvador (1586), de un busto de Santa Ana (1590) y sus andas, salidas de la gubia de Juan de Ayuca y de la escultura de la Asunción de la Virgen del retablo mayor de la colegiata (1606), obra de Juan Bazcardo. Para la nobleza ejecutó retablos destinados a sus capillas particulares y también acometió numerosos encargos para el ayuntamiento, decorando el reloj de la ciudad, carrozas o arquitecturas efímeras levantadas con motivo de las honras fúnebres de los monarcas.

A esta publicación sucedieron las investigaciones de García Gainza en el marco de la redacción del *Catálogo Monumental de Navarra*², los diferentes estudios de

1 CASTRO ÁLAVA, J.R., *Cuadernos de Arte Navarro. A) Pintura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1944, pp. 141-165. CASTRO ÁLAVA, J.R., *Cuadernos de Arte Navarro. B) Escultura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1949.

2 GARCÍA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1980. GARCÍA GAINZA, M.C., "Sobre el pintor Juan de Lumbier", *Laboratorio de Arte*, nº 12, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 103-114.

Echeverría Goñi consagrados a la pintura del Renacimiento en Navarra³ y el libro de Criado Mainar y Carretero Calvo centrado en la producción de Lumbier en la región aragonesa de Borja⁴.

Como resultado de todos estos trabajos sabemos que Juan de Lumbier era natural de Pamplona y que había completado su formación en Zaragoza junto a su colega aragonés Pedro Pertús *menor* (doc. 1562-†1583), con el que firmó un contrato de aprendizaje en diciembre de 1578 por un tiempo de tres años⁵, de cuyo maestro heredó una pintura de cuño manierista, colorido atornasolado y tipos físicos de tradición rafaelesca, a través del retablo de San Martín de Tours de la colegial de Tudela. Desde al menos 1582 lo encontramos establecido en dicha localidad tudelana, donde el 30 de julio rubricó capitulaciones matrimoniales con Antonia Ezquer, aportando el pintor 20 escudos y “los adreços y ferramienta necesaria para su harte de pintar”⁶. Fruto de esta unión nacieron cinco hijas, cuya primogénita, Josefa, que colaboraba con su padre en las labores de su oficio, casó con el zaragozano Pedro de Fuentes, que había ingresado en el obrador de Lumbier en 1593, siendo tras la desaparición del maestro el que asumió brevemente la dirección de la empresa familiar, taller en el que también se formaron Pedro Lerín y Pedro Oliver⁷. La buena posición económica y consideración social de Juan de Lumbier y su esposa les permitió ingresar en 1614 en la Cofradía de San Dionís de Tudela⁸, que radicaba en la colegial de Santa María⁹, para lo que se exigía demostrar limpieza de sangre¹⁰.

3 ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 291-292. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Pintura y policromía del Renacimiento en la Ribera”, en *Jornadas sobre el Renacimiento en la Ribera*, Tudela, Centro Cultural Castel Ruiz, 1993, p. 84. FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.), ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y GARCÍA GAINZA, M.C., *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 366-367.

4 CRIADO MAINAR, J. y CARRETERO CALVO, R., *Las tablas de Juan de Lumbier en el Museo de la Colegiata de Borja*, Borja, Institución Fernando el Católico, 2008.

5 CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 30, 833-834 (doc. 103).

6 CASTRO ÁLAVA, J.R., *Cuadernos de Arte Navarro. A) Pintura...*, op. cit., p. 141

7 GARCÍA GAINZA, M.C., “Sobre el pintor Juan de Lumbier”..., op. cit., p. 105.

8 GARCÍA GAINZA, M.C., “Sobre el pintor Juan de Lumbier”..., op. cit., p.106.

9 En 1518 los canónigos de la colegial de Tudela dieron permiso a los cofrades de San Dionís para construir en el claustro una capilla, en el ala oriental, con derecho de sepultura para sus miembros. El prior Lope de la Población se comprometió a colocar en su interior un altar con la imagen de San Dionís y a concluir la edificación del recinto en tres años. TARIFA CASTILLA, M.J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 464-465.

10 ORTA RUBIO, E., “Gremios y cofradías en la catedral de Tudela”, en *La catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 83-87.



FIGURA 1
San Pedro en Cátedra. Museo de la
Colegiata de Borja. Juan de Lumbier,
h. 1587-1594.
Foto: R. Lapuente San Pedro



FIGURA 2
*Retablo de Nuestra Señora del
Rosario*. Parroquia de
San Esteban de Arguedas (Navarra).
Juan de Lumbier, 1594-1598.
Foto: R. Lapuente San Pedro

El buen hacer de Juan de Lumbier llevó a Echeverría Goñi¹¹ a definirlo como uno de los pintores más cualificados dentro del manierismo de fines del siglo XVI y el primer tercio del XVII en Navarra, desempeñando en la zona media del Ebro un papel similar al del rey de armas Juan de Landa (†1613) en la diócesis de Pamplona¹². Un artista que desarrolló una pintura propia de la corriente manierista imperante en la época, de pleno carácter italianizante, con estudios pretenebristas, figuras monumentales, utilizando el escorzo como medio de expresión y aplicando a sus cuadros colores tornasolados de estirpe veneciana. Modelos figurativos con

11 ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “Pintura y policromía del Renacimiento...”, op. cit., p. 84. FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.), ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y GARCÍA GAINZA, M.C., *El arte del Renacimiento...*, op. cit., pp. 366-367.

12 Sobre Juan de Landa véase CASADO ALCALDE, E., *La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1976, pp. 103-125. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “El taller pictórico de Pamplona en el siglo XVI”, en GARCÍA GAINZA, M.C. (dir.), *El arte en Navarra. 2. Renacimiento, Barroco y del Neoclasicismo al arte actual*, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, p. 347. FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.), ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y GARCÍA GAINZA, M.C., *El arte del Renacimiento...*, op. cit., pp. 319-323.

una belleza tendente a la idealización, que deben mucho a los grandes conjuntos que los maestros flamencos Rolan Moys (doc. 1571-†1592) y Pablo Scheppers (doc. 1565-1576, †1577) crearon para las iglesias cistercienses de La Oliva (1571-1587) y Fitero (1590-91)¹³. A la pintura de pincel sumó Lumbier su maestría como pintor dorador del periodo contrarreformista, resultado de la puesta en práctica de los decretos tridentinos, tendente en líneas generales a la depuración del repertorio decorativo y a la adecuación a la finalidad litúrgica¹⁴, tan sólo comparable en el viejo reino navarro con pintores como Juan Claver (c. 1576-1630) y Juan Frías de Salazar (†1622)¹⁵. También policromó imágenes, colaborando en numerosas ocasiones con el escultor Juan de Biniés¹⁶.

De su amplia producción reseñamos algunos de los encargos más importantes, como los desaparecidos retablos de la cofradía de San Miguel de Ablitas (1587), de la capilla de Martín Jaime en la iglesia de los franciscanos de Borja (1589), de San Nicolás para la iglesia de la Asunción de Cascante (1590)¹⁷ y de la capilla de Santa Catalina de la parroquia de San Miguel de Corella (1597), por lo que las pinturas procedentes del retablo de San Pedro en cátedra de la antigua colegiata de Santa María de Borja [fig. 1] realizadas en los primeros años de la década de 1590, son probablemente las primeras del pintor navarro que han llegado hasta nosotros, muy próximas cronológicamente a las del retablo de Nuestra Señora del Rosario de Arguedas, contratado en 1594 [fig. 2]. Tampoco han sobrevivido el retablo mayor

13 CRIADO MAINAR, J., "Relaciones entre la Ribera de Navarra y Aragón durante la época del Renacimiento", en GARCÍA GAINZA, M.C. y FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coords.), *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, n.º 3, Presencia e influencias exteriores en el Arte Navarro*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2008, pp. 238-240. CRIADO MAINAR, J., "El retablo mayor del monasterio de La Oliva (1571-1587) y la renovación de la pintura zaragozana. Nuevas precisiones documentales", *Artígrama*, n.º 26, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 557-581.

14 ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Policromía del Renacimiento...*, op. cit., pp. 236-239. CANTOS MARTÍNEZ, O., *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Fundación Tarazona Monumental, 2012, pp. 41-50.

15 ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Policromía del Renacimiento...*, op. cit., pp. 413-436 y 392-413 respectivamente.

16 CASTRO ÁLAVA, J.R., *Cuadernos de Arte Navarro. B) Escultura...*, op. cit., pp. 125-136. Artista especializado en la realización de imágenes de tipo procesional y autor de varias de ellas localizadas en la Ribera de Navarra, como los Cristos Crucificados de Cintruénigo, Buñuel y Cortes de Navarra y el paso de Cristo con la Cruz a Cuestas de Murchante. GARCÍA GAINZA, M.C., "Pasos e imágenes procesionales del primer cuarto del siglo XVII", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 46, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1980, pp. 425-434. LAVILLA, L. y SOLA, E., "Juan de Biniés, escultor", *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, n.º 16, Tudela, Centro de Estudios Merindad de Tudela, 2008, pp. 87-109.

17 FERNÁNDEZ MARCO, J.I., *Cascante, ciudad de la Ribera*, t. II, Pamplona, Ayuntamiento de Cascante, Asociación Cultural Vicus, 2006, pp. 182 y 187 (nota 92).



FIGURA 3

Retablo de la Exaltación de la Santa Cruz. Parroquia de San Miguel de Cadreita (Navarra). Juan de Lumbier, 1608. Foto: R. Lapuente San Pedro

del convento de San Francisco de Tudela, cuya realización ajustó en 1599, ni el retablo que Amador Cabanillas Berrozpe y su esposa le encargaron en 1601 para su capilla en la iglesia de San Salvador de la misma ciudad. En los primeros años del siglo XVII trabajó nuevamente en Borja, acometiendo el retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé (1601)¹⁸, un retablo para esta misma iglesia bajo la advocación de Santa María Magdalena y otro retablo para la capilla de San Agustín de Hipona en la colegiata de Santa María.

En 1608 Lumbier recibió retribuciones por la ejecución del retablo de la Exaltación de la Santa Cruz y Santa Elena de la parroquia de San Miguel de Cadreita [fig. 3], cuya estructura línea se debe al escultor Blas de Arbizu, atribuyéndosele por su similitud estilística con éste otro retablo existente en este templo dedicado a la Asunción de la Virgen¹⁹. En ese mismo año Lumbier acometió junto con su yerno Pedro de Fuentes la pintura y policromía del retablo mayor de la parroquia de San

18 CORTÉS PERRUCA, J.L. y CRIADO MAINAR, J., “El antiguo retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Borja (Zaragoza). Propuesta de identificación de sus restos”, *Cuadernos de Estudios Borjanos*, nº LVII, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 2014 (en prensa).

19 GARCÍA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela...*, op. cit., pp. 40-41.



FIGURA 4

Bautismo de Cristo y Nacimiento de San Juan. Retablo mayor. Parroquia de San Juan Bautista de Cortes (Navarra). Juan de Lumbier y Pedro de Fuentes, 1608-1611. Foto: R. Lapuente San Pedro

Juan Bautista de Cortes de Navarra [fig. 4], cuya arquitectura había contratado en 1601 el ensamblador turiasonense Francisco Coco. Un retablo que presenta numerosas similitudes estilísticas y de temática con el retablo homónimo de la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante (1615), lo que ha motivado su atribución a Juan de Lumbier²⁰.

En 1610 se hizo cargo de las labores de policromía del retablo de Nuestra Señora del Rosario de la parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo -que contrató en compañía del escultor tudelano Juan de Biniés y el fustero de Sangüesa Bernardo de Casanova²¹-, año en el que asimismo realizó trabajos para Corella. Desde 1613 percibió pagos por la policromía del sepulcro de mármol del noble tudelano Miguel de Eza y Veráiz, fundador del hospital de Nuestra Señora de Gracia de Tudela, colocado en la iglesia del mismo, que no se ha conservado²². Más tarde, en 1617 se

20 GARCÍA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela...*, op. cit., p. 50.

21 CASTRO ÁLAVA, J.R., *Cuadernos de Arte Navarro. B) Escultura...*, op. cit., pp. 126-127 y 134-136 (doc. V).

22 TARIFA CASTILA, M.J., *Miguel de Eza: humanista y mecenas de las artes en la Tudela del siglo XVI*, Tudela, Castel Ruiz, 2004, p. 138.

ocupó de la pintura y policromía del retablo de la Virgen de la Barda del monasterio cisterciense de Santa María de Fitero, desmantelado en el siglo XVIII²³.

En sus últimos trabajos el nombre de Lumbier aparece asociado al de su yerno Pedro de Fuentes, como ejemplifican los contratos del retablo mayor del monasterio riojano de monjas dominicas de Nuestra Señora del Rosario de Casalarreina (1620)²⁴ y la última obra contratada por el maestro tudelano, el retablo de la Purísima Concepción de Ablitas (1625), remodelado y repintado en el siglo XVIII²⁵.

Las publicaciones existentes hasta el momento no han agotado, ni mucho menos, el estudio del fecundo artista. La revisión de los fondos de los archivos navarros han deparado nuevos hallazgos que permiten ampliar la nómina de las obras documentadas de Juan de Lumbier y aportar referencias biográficas de interés.

Nuevas aportaciones documentales

El hallazgo de documentación inédita en los archivos navarros permite completar las noticias referentes a la biografía de Juan de Lumbier, como sus orígenes familiares. Su padre, Miguel de Lumbier²⁶, era hijo de Juan de Lumbier, quien concibió además otros cuatro vástagos, Lope, Juana -que casó con el herrero Martín Sánchez de Arrazola²⁷-, Bernat y Sancho, avecindados todos ellos en Pamplona²⁸. Bernat, que trabajó en el oficio de sillero, contrajo matrimonio con María de Almandoz, fruto de cuyo matrimonio nació Lope, que no sobrevivió a los veinte años de edad al fallecer en 1608 en Echarri (valle de Larraun)²⁹.

Sancho se dedicó al oficio de pintor, al que hemos documentado trabajando en 1577 en la policromía del retablo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario del monasterio de dominicos de Pamplona³⁰ y del retablo mayor de la parroquia de la

23 FERNÁNDEZ GRACIA, F., "Traza para el retablo de la Virgen de la Barda", en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (comis.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 254-255.

24 CASTRO ÁLAVA, J.R., *Cuadernos de Arte Navarro. A) Pintura...*, op. cit., pp. 145-146 y pp. 158-161 (doc. V).

25 GARCÍA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela...*, op. cit., pp. 5 y 8 (nota 5).

26 García Gainza publicó que Antonia de Benedito, madre del pintor Juan de Lumbier, vivió en la casa que el artista y su esposa habitaron en Tudela tras su establecimiento en la ciudad en 1583. GARCÍA GAINZA, M.C., "Sobre el pintor Juan de Lumbier"..., op. cit., p. 105.

27 Archivo General de Navarra [A.G.N.]. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 327007.

28 A.G.N. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 014057.

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*. De la escultura del retablo se ocupó Miguel de Espinal GARCÍA GAINZA, M.C., ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J.J., *Catálogo Monumental de Navarra, V***. Merindad de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1997, pp. 235-237.

Asunción de Asiáin llevado a cabo por el entallador Blas de Arbizu entre 1575 y 1577³¹, ambos desaparecidos. Quizás nuestro protagonista, Juan de Lumbier recibió la primera formación de pintor en el taller de su tío Sancho, fallecido en enero de 1580, aunque no hemos encontrado documentación que lo confirme, completando posteriormente su adiestramiento con el aragonés Pedro Pertús *menor* en Zaragoza por tres años, de acuerdo a la escritura firmada 31 de diciembre de 1578³².

Siguiendo un orden cronológico en la exposición de las noticias inéditas halladas, la primera de ellas tiene que ver con el retablo de Nuestra Señora del Rosario que el escultor avecindado en Olite, Juan Ximénez de Alsasua³³, había contratado el 25 de septiembre de 1590 en la villa navarra de Carcastillo para la iglesia parroquial de San Salvador. Mueble que debía concluir en el plazo de tres meses y que estaría presidido por la imagen de la titular con el Niño Jesús en brazos³⁴. Un año más tarde, el 19 de noviembre de 1591, los primicieros le encargaron a Juan de Lumbier pintar y dorar la referida imagen de Nuestra Señora del Rosario “y grabarla y maticar el oro en forma rica de buen ornato, sencilla, ligera y no çaborrada en concabos ni otras partes, y estofarla en buena manera y aseo y en un onesto y moderado medio, que ni tire a muy rica la estofa, ni falte por menester y escasa mano, y ansi bien adreçara los ojos y rostro que mire a todas partes de la yglesia, y las andas pintara y dorara de la mesma manera para ornato suyo”. Trabajo que Lumbier realizaría en su taller de Tudela, por lo que los primicieros se comprometieron a llevar la escultura y las andas a su casa y una vez concluida la labor, que debía finalizar para la festividad de Nuestra Señora de la Candelaria del 2 de febrero de 1592, llevárselas otra vez a Carcastillo, corriendo aquellos con todos los gastos ocasionados en el desplazamiento. El pintor percibiría “por sus manos, materiales y oro y lo demas necesario que todo lo a de poner”, 22 ducados. Uno de los testigos que firmó la escritura notarial fue el propio escultor Juan Ximénez de Alsasua³⁵.

De aquel retablo sólo resta la imagen de la titular, que preside el actual retablo rococó de la segunda mitad del siglo XVIII situado en el muro del crucero del lado

31 GARCÍA GAINZA, M.C., ORBE SIVATTE, M., DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTIN, A. y AZANZA LÓPEZ, J.J., *Catálogo Monumental de Navarra, V***. Merindad de Pamplona, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1996, pp. 422-423.

32 CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento ...*, op. cit. pp. 30 y 833-834 (doc. n.º 103).

33 Autor del retablo mayor de la iglesia parroquial navarra de Mérida, pleiteó con el escultor Pedro González de San Pedro a quien reclamó parte de los modelos “y figuras del arte de escultura, ansi de barro como de yeso y cera y cosas de bulto” que había heredado de Juan de Anchieta tras su fallecimiento en 1588. TARIFA CASTILLA, M.J., “Los modelos y figuras de arte del escultor romanista Juan de Anchieta”, *Pulchrum. Scripta Varia in honorem M^o Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, 2011, pp. 782-790.

34 Archivo de Protocolos de Tudela [A.P.T.]. Tudela. Juan de Arbizu. 1590.

35 A.P.T. Tudela. Juan de Arbizu. 1591.



FIGURA 5

Nuestra Señora del Rosario. Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Parroquia de Carcastillo (Navarra). Juan Ximénez de Alsasua y Juan de Lumbier, 1590-1592. Antes (izquierda) y después (derecha) de la restauración de finales del siglo XX. Foto: M.J. Tarifa

del evangelio³⁶. La figura de la Virgen del Rosario con el Niño en brazos, a la que se le añadieron coronas barrocas, sufrió repintes posteriores, como se aprecia en la túnica de color rojo, si bien hasta hace unos años seguía conservando la policromía original en el manto, con una labor de esgrafiado en oro sobre campo azul, que desgraciadamente ha perdido tras la última intervención que ha sufrido la pieza [fig. 5].

Como hemos mencionado anteriormente, en 1594 Juan de Lumbier había contratado el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Arguedas, por el que todavía estaba percibiendo pagos en 1597. La documentación hallada revela que el 13 de julio de este mismo año de 1597 el regimiento le encargó la pintura, dorado y estofado de la imagen de bulto de San Esteban, la peana y las andas, que estaban en blanco, según las había dejado el escultor guipuzcoano Ambrosio de Bengoechea (doc. 1581-1623, †1625)³⁷, discípulo sobresaliente de Juan de Anchieta y el artista

36 GARCÍA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela...*, op. cit., p. 46.

37 CASTRO ÁLAVA, J.R., *Cuadernos de Arte Navarro. B) Escultura...*, op. cit., pp. 157-161. También participó en 1592 en la realización del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Cascante junto con Pedro González de San Pedro. CRIADO MAINAR, J., "Relaciones entre la Ribera de Navarra ...", op. cit., pp. 236-237.

más relevante de la escultura manierista guipuzcoana³⁸. Lumbier, que percibió inicialmente 50 ducados, se comprometió a concluir su labor para el primero de agosto próximo, con objeto de que la imagen del santo patrón de la localidad pudiera procesionar el día de su festividad, el 3 de dicho mes. La estimación tuvo lugar el 23 de septiembre de 1599, por parte de Miguel de Salazar (c.1550-1618)³⁹, pintor vecino de Pamplona, nombrado por Lumbier y Miguel de Arara, vecino de Sangüesa, de parte del regimiento de Arguedas, quienes valoraron el trabajo en 576 ducados. Sin embargo, los promotores consideraron este precio excesivo, por lo que iniciaron un pleito ante los tribunales reales navarros solicitando una nueva estimación, del que hemos extraído toda la información al respecto⁴⁰.

Asimismo, desconocíamos hasta el presente la participación de Juan de Lumbier en uno de los retablos que fue encargado para el monasterio cisterciense aragonés de Veruela por el abad fray Francisco Hurtado de Mendoza (1595-1602). Monje que en su amplio programa de promoción artística del cenobio, además de reanudar el proyecto de ejecución de la nueva sillería coral⁴¹, encargó para la iglesia un retablo bajo la advocación de San Miguel y varias pinturas dedicadas a San Pedro, San Pablo, la Magdalena y la Última cena, sin identificar hasta el momento⁴².

El 22 de julio de 1597 Domingo de Bidarte, ensamblador vecino de Cascante, había concluido en esta localidad un retablo para el monasterio de Veruela “de la figura y adboacion de señor San Miguel Angel que todo es de columnas y tableros, que tiene quatro columnas redondas y la caxa principal donde esta señor San Miguel y la dicha ymagen de bulto y cinco tableros principales lisos, que en ellos se an de pintar de pinzel las figuras e ystorias nonbradas en la traza”. Por ello se concertó en la misma localidad cascantina con Juan de Lumbier, el cuál debía pintarlo “segun la dicha ystoria y dorar y estofar de buenos colores y estofas”⁴³. De acuerdo

38 A su buen hacer se deben el retablo mayor de la iglesia de San Vicente de San Sebastián (1583-1592 junto con Juan de Iriarte) y en la primera década de 1600 los retablos mayores de Berástegui, San Francisco, Santa María y la Piedad de Tolosa, un sagrario para Hernani, el retablo de Olejua y el retablo mayor del convento de San Francisco de Pamplona, entre otros. ARRÁZOLA ECHEVERRÍA, M.A., *El Renacimiento en Guipúzcoa, II, Escultura*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1988, pp. 181-238. ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. (dir.), *Erretaulak- Retablos, vol. 1*, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, pp. 215-217.

39 ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., *Policromía del Renacimiento...*, op. cit., pp. 336-352.

40 A.G.N. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 071749.

41 CRIADO MAINAR, J., “La sillería coral del monasterio de Veruela”, en CALVO RUATA, J.I. y CRIADO MAINAR, J. (comis.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, pp. 241-255.

42 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “La dotación artística del monasterio de Veruela durante el siglo XVI”, en CALVO RUATA, J.I. y CRIADO MAINAR, J. (comis.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, p. 214.

43 A.P.T. Cascante. Diego Conchillos. 1597, ff. 108r -109r.



FIGURA 6

Retablo de San Miguel. Parroquia de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante (Navarra).
Martín de Alcoz y Juan de Lumbier, 1603. Foto: M.J. Tarifa

con las diferentes capítulas del condicionado, por lo que respecta a la mazonería del retablo, las cuatro columnas y pirámides del remate debían quedar doradas y “coloridas”, mientras que los frisos serían dorados y estofados, pintando en la parte posterior de la caja que albergaría el titular “un cielo claro de buenos colores”. Por su parte, a la imagen de bulto de San Miguel se le aplicaría el dorado, estofado y encarnado. Finalmente, en los pedestales del banco donde apoyaban las columnas pintaría los escudos del abad que al presente regía el cenobio verolense, así como su retrato en uno de los tableros colindantes con el Cristo.

Tanto la labor de policromía de la arquitectura del retablo como la pintura de pincel debía finalizarla Lumbier para la Cuaresma del próximo año de 1598. Concluido su trabajo, acompañaría a Domingo de Bidarte a Veruela en el momento de colocar el retablo, reparando “lo que fuere necesario en las juntas y asiento del”, pintando finalmente en el friso bajo del pedestal el año de realización del mueble y el nombre del abad regente en ese momento. Bidarte se comprometió a entregarle al pintor por su trabajo “de pintar el dicho retablo conforme a las trazas y capítulas y poner buenos matizes y colores y vien acabarlo” la suma de 150 escudos, escritura en la que fueron presentados como testigos Anton de Canfran, oficial de Lumbier y Domingo Díaz, criado del dicho Bidarte. Desgraciadamente, nada nos ha llegado de este retablo promovido por el abad Hurtado de Mendoza.

En cambio, sí se ha conservado otro de los retablos realizados en la misma localidad navarra de Cascante por Juan de Lumbier, que hasta el momento permanecía en el anonimato, localizado en la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante, originariamente templo del convento fundado por la Orden de los Mínimos en 1586⁴⁴. Nos referimos al retablo de San Miguel [fig. 6] que se encuentra en la capilla homónima fundada en 1602 por los nobles Bernardino y Jerónimo López de Ribaforada, quienes se comprometieron a dotarla en el plazo de dos años con un retablo dedicado al arcángel, una reja y los ornamentos necesarios para el buen desarrollo del culto divino⁴⁵. Retablo que fue fruto de la colaboración de Lumbier con el ensamblador tudelano Martín de Alcoz, con el que acabada de realizar otro retablo contratado el 31 de diciembre de 1602 por encargo de Miguel de Erla y Juan Jerónimo de Aguilar para la capilla de San Agustín de Hipona que poseían en la colegiata de Santa María de Borja, pieza que estuvo concluida para la festividad del titular, el 28 de agosto de 1603⁴⁶.

El 10 de mayo de 1603 Martín de Alcoz contrató el ensamblaje del retablo cascantino de San Miguel tomando como modelo el retablo que Miguel Cruzat, prior de la orden de San Juan de Jerusalén en Navarra tenía en la capilla de San Francisco de Paula de este mismo convento -que no se ha conservado-, además de la reja de madera que cerraría la capilla de acuerdo a la traza que el artista había presentado en un papel. El maestro debía tener terminado su trabajo para Navidad, por lo que percibiría 70 ducados, corriendo a cargo de los patronos el coste del carro y la cabalgadura para llevar el mueble y la cancela desde Tudela a Cascante⁴⁷.

Una vez concluida la mazonería, la policromía del retablo fue encargada el 24 de septiembre de 1603 a Juan de Lumbier, que debía pintar y dorar el retablo de la manera en que estaba policromado el anteriormente referido retablo de San Francisco de Paula, situado en la capilla colindante, y “que la ymagen principal del retablo a de ser de la adbozacion de señor San Miguel pintado sobre lienzo y arimado su tabla, y la traza del santo a de ser conforme a uno que tiene Garzia de Falzes o su hijo don Antonio de Falzes”. Además, Lumbier pincelaría el escudo de armas de los López de Ribaforada sobre la puerta de entrada a la capilla. Todo ello debía finalizarse en el plazo de dos meses, para noviembre de 1603, cobrando por su trabajo 800 reales⁴⁸. La escritura fue cancelada el 29 de noviembre de 1604 tras concluir la pintura del retablo y haber percibido la cantidad económica acordada⁴⁹.

44 TARIFA CASTILLA, M. J., *La arquitectura religiosa...*, op. cit., pp. 341-553.

45 A.P.T. Cascante. Martín de Azcona. 1602, ff. 117r -120v.

46 CRIADO MAINAR, J. y CARRETERO CALVO, R., *Las tablas de Juan de Lumbier ...*, op. cit., pp. 23, 49-53 y 85-88.

47 A.P.T. Cascante. Diego Conchillos. 1603, ff. 91r -92v.

48 A.P.T. Cascante. Diego Conchillos. 1603, ff. 249r -250r.

49 A.P.T. Cascante. Diego Conchillos. 1603, f. 250v.

Por lo que se refiere al modelo impuesto en la realización del lienzo del titular, el personaje referido es el noble García de Falces y Aibar, para el que Juan de Lumbier ya había trabajado anteriormente en 1597 acometiendo el desaparecido retablo de Santa Catalina para la capilla de la misma titularidad en la parroquia de San Miguel de Corella, además del retablo de San Bartolomé para su capilla homónima en el mismo templo (h. 1598-1601)⁵⁰.

El retablo de San Miguel, de cuerpo único sobre banco, queda articulado por dos columnas con basa sobre pedestal, de fuste estriado y capitel corintio, sobre el que se dispone un fragmento de friso que da paso al frontón triangular partido por pirámide, forma geométrica que se vuelve a colocar en los extremos del remate. La mazonería del retablo ha perdido gran parte de la policromía, pero todavía es visible el dorado, las labores de esgrafiado en campo azul en la moldura de separación del banco y en el frente de los segmentos de friso sobre los que apoya el ático, así como la policromía de carmín y azul en las hojas de acanto de los capiteles.

El cuerpo del retablo alberga la pintura de San Miguel arcángel luchando con las figuras monstruosas que caen con violentos escorzos al infierno, donde son pasto del fuego eterno. Una obra de estilo pretenebrista, con contrastados estudios lumínicos en las movidas y amplias anatomías de los personajes. El príncipe de la milicia celestial, que centra la composición en la parte superior, dispuesto en diagonal, es representado con una vestimenta de tipo militar, tal y como prescribiría más tarde el pintor y tratadista andaluz Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649)⁵¹, con coraza, manto volado y faldellín, caligas en los pies y casco en la cabeza adornado con plumas, blandiendo la espada, mientras sustenta con la otra mano el escudo en el que aparece la leyenda *Quis ut Deus*. Pintura que anteriormente había sido atribuida a Juan de Landa, por la similitud compositiva que muestra con la obra

50 Olitense de nacimiento, este personaje de ilustre linaje sirvió a los monarcas Carlos V y Felipe II en Alemania, Flandes e Italia y luchó en Lepanto y Navarino, entre otras contiendas. Fruto de su primer matrimonio en 1575 con Beatriz Garcés y Atondo nació Antonio de Falces Aibar y Atondo, corellano, señor del palacio de Eslava, familiar del Santo Oficio, alcalde de Corella y caballero con asiento en Cortes. ARRESE, J.L. DE, *Arte religioso de un pueblo de España*, Madrid, CSIC, 1963, pp. 84-88 y 154. GARCÍA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela...*, op. cit., pp. 94-95. MORALES SOLCHAGA, E., “Retablo de San Bartolomé”, en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.), *Arte para los sentidos. San Miguel de Corella y el gozo de celebrar*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, pp. 218-219.

51 “Según la variedad de los misterios que se ejercitan, así toman los ángeles los trajes: ya de capitán, ya de soldados armados..., acomodando los instrumentos convenientes a cada ejercicio de éstos”. A propósito de San Miguel en la batalla con el demonio y otras escenas bíblicas de semejante naturaleza, advierte que “es cosa asentada entre doctor, que se han de pintar en historias antiguas con armas romanas y coracinas”. PACHECO, F., *El arte de la pintura* (ed. de B. Bassegoda i Hugas), Madrid, Cátedra, 1991, pp. 566-570.



FIGURA 7
Armas de los López de Ribaforada.
Parroquia de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante
(Navarra). 1603. Foto: M.J. Tarifa



FIGURA 8
Retablo de San Juan Bautista.
Parroquia de Nuestra Señora de la
Victoria de Cascante.
Atribuido a Juan de Lumbier, 1615.
Foto: R. Lapuente San Pedro

homónima realizada por dicho artista en 1607 en el retablo colateral de la parroquia de la Asunción de Cáseda⁵², lo cual evidentemente responde al uso por parte de ambos pintores, Lumbier y Landa, de una misma fuente grabada o de modelos gráficos muy similares.

En el banco del retablo se disponen una serie de pinturas enmarcadas por formas geométricas encadenadas, presidiendo la parte central la Piedad- que presenta similitudes formales con la escena del descendimiento del banco del retablo de San Juan Bautista de la capilla homónima existente en este mismo templo de Nuestra Señora de la Victoria, cuyo retablo ha sido atribuido también a Juan de Lumbier- y a los lados los evangelistas San Juan y San Lucas. En el frente del pedestal de la columna izquierda se pintó al fundador de la Orden de los Mínimos, San Francisco de Paula y en la del lateral derecho a San Bernardino de Siena, predicador y misionero franciscano.

⁵² GARCÍA GAINZA, M.C., HEREDIA MORENO, M.C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela...*, op. cit., pp. 50-51. FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.), ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y GARCÍA GAINZA, M.C., *El arte del Renacimiento en Navarra...*, pp. 320-323.



FIGURA 9

Predicación de San Juan a los gentiles. Retablo de San Juan Bautista.

Parroquia de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante. Atribuido a Juan de Lumbier, 1615.

Foto: R. Lapuente San Pedro

También ha subsistido el escudo de armas de los López de Ribaforada que Lumbier pintó sobre el arco de ingreso a la capilla [fig. 7], “con mucho adorno y follatería”, sustentado por dos jóvenes desnudos, al modo clásico y timbrado con un yelmo.

Otro de los datos inéditos aportado es el compromiso adquirido el 30 de julio de 1609 por parte de Juan de Lumbier de dorar el retablo mayor de la iglesia de San Juan de Tudela por 1.050 ducados⁵³, desaparecido. Tampoco ha sobrevivido al paso del tiempo el sagrario del altar mayor de la parroquia de Santa María de Murchante, que doró, estofó y pintó Lumbier en su taller de Tudela, estando colocada la pieza en la iglesia para el 29 de septiembre de 1610, cuando se tasó el trabajo del pintor. Los regidores y primicieros de la localidad murchantina nombraron a Pedro de Ainzón, vecino de Borja, mientras que el artista escogió a Beltrán de Ibargora⁵⁴, vecino de Sangüesa, quienes estimaron lo realizado por el pintor en 973 reales, cobrando los supervisores por sus jornales 4 y 2 ducados respectivamente, ya que el primero había empleado dos jornadas y el segundo un solo día. Lumbier dejó en concepto

⁵³ Para la fecha del 21 de agosto de 1616 había percibido 790 ducados, por lo que todavía los primicieros le debían 260 ducados. A.P.T. Tudela. Pedro Remírez de Arellano, 1616.

⁵⁴ En 1622 Beltrán de Ibargora y su esposa, María de Biniés, avecindados en Pamplona, pleitearon por la venta de un casa que el matrimonio tenía en Lesaca valorada en 140 ducados, herencia del padre de Beltrán, Andrés de Ibargora. A.G.N. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 226109.



FIGURA 10

Nacimiento de San Juan y Bautismo de Cristo. Retablo de San Juan Bautista. Parroquia de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante. Atribuido a Juan de Lumbier, 1615. Foto: R. Lapuente San Pedro

de limosna 273 reales, por lo que finalmente percibió 700 reales, que le fueron entregados en su totalidad para el mes de diciembre del presente año de 1610⁵⁵.

Cinco años más tarde, para 1615 Juan de Lumbier había concluido la policromía, dorado y pintura del retablo de San Juan Bautista del templo del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante [fig. 8], como indica la fecha del entablamiento principal. Un mueble, que si bien hoy se encuentra en la capilla homónima de este templo, en origen ocupó la última capilla del lateral izquierdo de la nave fundada por los frailes mínimos bajo la advocación de San Diego. Una dependencia que fue adquirida el 22 de julio de 1613 por el licenciado Juan de Huici, vicario de la parroquia de la Asunción de la misma localidad, con derecho de enterramiento para sí y sus familiares⁵⁶, quien sin lugar a dudas encargó el retablo, aunque a día de hoy no disponemos de las fuentes documentales que formalizaron dicho compromiso. En el banco se suceden las escenas de la Predicación a los gentiles [fig. 9], el Descendimiento y la Decapitación del Bautista. En el cuerpo, la hornacina central la ocupa una escultura de bulto del Precursor flanqueada por tableros con el Nacimiento de San Juan y el Bautismo de Cristo en el Jordán [fig. 10], idénticos a los ejecutados por Lumbier unos años antes en el retablo de la iglesia parroquial de Cortes, quedando el conjunto rematado por un Calvario.

55 A.P.T. Cascante. Marcelo Medina. 1610, ff. 217r - 220r.

56 A.G.N. Clero. Mínimos de Cascante. Caja 33726, doc. 42.

Tablas que muestran cómo este artista adoptó los postulados de la contrarreforma, típico del momento que le tocó vivir, como el decoro, las poses de los personajes representados en sus obras, la ejemplaridad de los santos, produciendo un tipo de pintura, al igual que sus contemporáneos, influenciada por las teorías de tratadistas europeos a través de los escritos de Giovanni Battista Armerini, con su obra *Los verdaderos preceptos de la pintura* (1586-87), o los del cardenal Gabriele Paleotti con su *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582).

La alta consideración artística de que gozaba Juan de Lumbier en la Ribera de Navarra, motivó que en 1621 los regidores de Cascante solicitasen su opinión, junto con el “arquitecto” Francisco del Pontón y el escultor Juan de Biniés, a fin de que los tres artistas seleccionasen la mejor traza presentada en la subasta convocada para ejecutar el retablo mayor de la iglesia de este convento de Nuestra Señora de la Victoria. Una puja en la que participó el propio Lumbier, aunque finalmente no se adjudicó la obra⁵⁷.

Como mencionamos anteriormente, el 5 de abril de 1601 Amador Cabanillas Berrozpe y su esposa Margarita Gómez de Peralta habían solicitado a Juan de Lumbier un retablo para la capilla que poseían en la iglesia de San Salvador de Tudela⁵⁸, que hemos identificado como la de Nuestra Señora del Rosario, obra que concluyó en el plazo estipulado de cuatro años y por el que percibió en pago la cesión de una casa con su corral perteneciente a la parroquia de San Nicolás⁵⁹. En 1624 Amador Cabanillas y su mujer se percataron de que dicha vivienda, valorada en más de 300 ducados, había sido vinculada al mayorazgo por el padre de aquél, Juan Cabanillas, en su testamento rubricado en agosto de 1574, por lo que solicitaron permiso a los tribunales reales navarros para sustituir esta vivienda por otra⁶⁰.

A su vez, Juan de Lumbier inició otro proceso judicial paralelo en 1624, ante el intento de despojo del referido inmueble en el que el artista había invertido más de 200 ducados para hacerlo cómodo y habitable, como testificó Juan González de

57 TARIFA CASTILLA, M.J., *El Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante*, Pamplona, Asociación Cultural Vicus (en prensa).

58 CASTRO ÁLAVA, J.R., *Cuadernos de Arte Navarro. A) Pintura...*, op. cit., p. 144 y pp. 155-157 (doc. IV).

59 La vivienda estaba sujeta al pago de un censo perpetuo desde el año 1536 de 22 florines anuales que los propietarios debían abonar al deán de la colegial de Tudela. A.G.N. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 297153.

60 A.G.N. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 073838. Cabanillas Berrozpe solicitó entregarle al pintor “otra casa y corral con bodega de bullir, granero, caballeriza y pagar cocina, mesadería y despensa y otros muchos cumplimientos, que esta pegada a la casa principal de la rua que vínculo el padre del suplicante”.

Apaolaza, obrero de villa vecino de Tudela⁶¹. Amador Cabanillas intentó justificar incumplimiento en el contrato del retablo por parte del pintor, alegando que debía haber dorado en su totalidad la figura de San Fausto que se sacaba en procesión el día del Santísimo Sacramento en andas y sólo lo estaba por la parte delantera. Lumbier contestó que dicho compromiso no estaba recogido en el condicionado del contrato, como quedó demostrado en el pleito. Finalmente, la sentencia de los tribunales reales dictaminó el 29 de noviembre de 1625 que los Cabanillas o bien debían entregarle al pintor la referida vivienda o si no pagarle “el justo valor y precio de la madera, escoltura, colores y pintura y ocupacion del dicho retablo, con mas todas las obras y mejoras voluntarias y necesarias que se allaren estantes en la dicha casa y coral”⁶². Sin embargo, los Cabanillas apelaron este dictamen, produciéndose durante la revisión del mismo el fallecimiento del pintor, por lo que en marzo de 1626 su viuda seguía reclamando que se cumpliera la sentencia dada a su favor.

Juan de Lumbier testó en Tudela el 28 de enero de 1626, encontrándose enfermo en cama⁶³. Expresó su voluntad de ser enterrado en la sepultura que poseía en iglesia parroquial de San Nicolás de esta ciudad, donde le dirían los sufragios por el bien de su alma, para lo que dejaba 50 ducados. Como heredera universal de todos sus bienes nombró a su esposa Antonia Ezquer, la cual dispondría a su libre voluntad al final de su vida del modo de repartición de los mismos entre sus cinco hijas, yernos y nietos. Así, el codicilo especifica que la pareja había tenido a Josefa, casada en 1602 con Pedro de Fuentes, el discípulo más destacado de Juan de Lumbier⁶⁴, quienes a su vez concibieron a José, Ambrosia, Isabel, Francisca, Juana, Orosia, María y Ángela. La segunda hija, María, casó con Martín de Borja, fruto de cuya unión nació Antonio, mientras que Antonia y Ana de Lumbier eran doncellas en el momento de la muerte de su padre. El pintor firmó con trazo tembloroso el codicilo, reflejo de su gravedad, falleciendo unos días más tarde, el 1 de febrero de 1626.

61 González de Apaolaza expresó que esta vivienda tenía un corral grande, dos o tres graneros y una bodega de aceite y otra para pisar el vino, aposentos, cocina y corredores, en cuyas reformas de mejora él había trabajado. A.G.N. Tribunales Reales. Procesos. Sig. 122413.

62 *Ibidem*.

63 A.P.T. Tudela. Pedro de Agramont y Zaldívar. 1626, ff. 55r -56v.

64 El yerno de Juan de Lumbier tan sólo le sobrevivió unos meses más, testando en Tudela el 11 de octubre de 1626. A.P.T. Tudela. Lupercio Gurpegui. 1626.

LA FACHADA DE LA IGLESIA DEL COLEGIO DE LA COMPAÑÍA EN MONFORTE DE LEMOS. TEMPERAR LA ARQUITECTURA

MARÍA RIVO VÁZQUEZ¹
Universidade de Santiago de Compostela

El Colegio de la Compañía de Jesús en Monforte de Lemos fue patrocinado por el Cardenal Rodrigo de Castro y diseñado hacia 1592 por el arquitecto de origen milanés Vermondo Resta y el jesuita Andrés Ruiz. La iglesia es el eje de la fachada principal del edificio, un gran frente bitorreado de reminiscencia escurialense. De hecho, la relación del comitente, los jesuitas y los artífices con el círculo de Juan de Herrera determinaron una gran influencia del clasicismo herreriano en el proyecto; pero la fachada de la iglesia es también uno de los ejemplos más interesantes del "romanismo" en la arquitectura jesuítica española de finales del siglo XVI. Su esquema general, basado en dos cuerpos unidos por aletones, y otros rasgos siguen claramente los tratados de Serlio y Vignola y al propio Gesù de Roma. El objetivo de este trabajo es reconsiderar las circunstancias constructivas y las fuentes de la fachada eclesial para entender mejor los términos de su conciliación entre tradición italiana y española, manierismo y clasicismo.

Palabras Clave: *Monforte, Jesuitas, Vignola, Serlio, Herrera.*

The College of the Society of Jesus in Monforte de Lemos was patronized by Cardinal Rodrigo de Castro and designed c. 1592 by the Milanese architect Vermondo Resta and the Jesuit Andrés Ruiz. The church is the focus of the building main façade, a large front with reminiscences of the Escorial.

1 Becaria FPU. Trabajo realizado dentro de los proyectos del *Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907)*. Proyectos y estudios sobre patrimonio cultural financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación HAR 2011-22899 Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX; y por la Xunta de Galicia en el Programa de Consolidación e Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas GRC2013-036. Asimismo, parte de la investigación para este estudio ha sido realizada durante una estancia en el *Kunsthistorisches Institut* de Florencia financiada por la Fundación Barrié de la Maza.

In fact, the relationship between the patron, the Jesuits and the architects with Juan de Herrera's circles resulted in the big influence of Herrera's classicism in the project; but the church's façade is also one of the most interesting examples of architectural "romanism" among Spanish Jesuit buildings of the late 16th century. Its general scheme based on two levels joined by buttresses and other features were clearly patterned after the treatises by Serlio and Vignola and the Gesù in Rome. The aim of this paper is to reconsider the construction history and sources of this church's façade in order to understand better the terms of its conciliation between Italian and Spanish tradition, mannerism and classicism.

Keywords: Monforte, Jesuits, Vignola, Serlio, Herrera.

Historia constructiva

Impulsado por su inclinación contrarreformista, su relación con Felipe II y su simpatía por la Compañía de Jesús, el Cardenal y Arzobispo de Sevilla D. Rodrigo de Castro (1523-1600) empezó a barajar la fundación de un colegio jesuítico en Monforte de Lemos al menos desde 1586. Con anterioridad había ayudado ya a la creación de los de Jerez, Écija y Sevilla².

En 1592 el Cardenal completó la adquisición de un gran solar a las afueras de Monforte, se encargaron las trazas y se dispuso la subasta de las obras, que se iniciaron en abril de 1593³. No obstante, la escritura de fundación no se firmó hasta el 11 de julio de ese mismo año en Madrid⁴. En el diseño inicial intervinieron el

2 PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos (Lugo), 1592-1619", en *Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Monjes y monasterios españoles: arte, arquitectura, restauraciones, iconografía, música, hospitales y enfermerías, medicina, farmacia, mecenazgo, estudiantes*, San Lorenzo de El Escorial, R. C. U. Escorial-M.^a Cristina, 1995, pp. 495-521, espec. p. 498. Perteneciente a la noble dinastía gallega de los Lemos, Rodrigo de Castro nació en Valladolid en 1523, pasó parte de su infancia en Monforte, y en la década de 1540 estudió en la Universidad de Salamanca. Entre 1554 y 1559 realizó varios viajes por las cortes europeas que le permitieron empaparse del humanismo imperante. Fue obispo de Zamora y Cuenca, arzobispo de Sevilla desde 1584, cardenal, y consejero de estado. Desde esta privilegiada posición desarrollaría una amplia labor de mecenazgo. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Don Rodrigo de Castro, humanista, coleccionista y mecenas de las artes", en *Xornadas sobre o Cardeal Rodrigo de Castro*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, 2001, pp. 85-96, espec. pp. 85-94. Sobre el Cardenal véase COTARELO VALLEDOR, A., *El Cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos*, 2 v., Madrid, Magisterio Español, 1945.

3 La subasta, realizada en el monfortino Convento de San Antonio, tuvo lugar el 1 de octubre de 1592 en el caso de la iglesia y el 2 de octubre en el del resto del colegio. A ella concurrieron numerosos maestros de cantería, muchos de la Trasmiera. La primera la remató Juan de las Cajigas, mientras que el colegio lo ganaron Diego de Isla con Macías Álvarez y los hermanos Gregorio y Gonzalo Fatón. RIVERA VÁZQUEZ, E., *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*, A Coruña, Fundación Barrié, 1989, pp. 569 y 572; PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., pp. 503-504.

4 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Vermondo Resta y la fundación del Cardenal de Sevilla, don Rodrigo de Castro, en Monforte de Lemos", *Archivo Hispalense*, 252, Sevilla, Di-

hermano jesuita Andrés Ruiz y el arquitecto de origen milanés Vermondo Resta, responsable de las obras de la Diócesis de Sevilla⁵. El pliego de condiciones para su ejecución, que contiene una detallada descripción del proyecto, considera "trazadores" del Cardenal tanto a Ruiz como a Resta⁶, pero la denominación de maestro de la obra se aplica únicamente al primero⁷. Así, parece claro que los dos compartieron la autoría de trazas y condiciones, pero el grado de implicación de cada uno sigue generando controversias⁸.

putación de Sevilla, 2000, pp. 163-174, espec. p. 167; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Don Rodrigo de Castro...", op. cit., p. 95.

5 RIVERA VÁZQUEZ, E., *Galicia y los jesuitas...*, op. cit., p. 569; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Vermondo Resta...", op. cit., p. 168. Resta debió de nacer en Milán en 1555, aunque Ceballos plantea la posibilidad de que naciese ya en Sevilla. En 1585 fue nombrado maestro mayor de las obras del Arzobispado. MARTÍN FIDALGO, A., *Vermondo Resta*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1988, pp. 15 y 20; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Vermondo Resta...", op. cit., pp. 165-166. Ruiz nació en Toledo en 1549, ingresó en la Compañía en Salamanca en 1567, y fue novicio en Medina del Campo, donde ejerció de carpintero. Posteriormente trabajó como ensamblador y maestro de obras en los colegios de Villagarcía de Campos, Salamanca y Segovia. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Juan de Herrera y los jesuitas Villalpando, Valeriani, Ruiz y Tolosa", *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 35, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1966, pp. 285-321, espec. p. 300. Agradezco a la profesora M.^a José Redondo Cantera el haberme recomendado y facilitado este artículo.

6 PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., p. 501. Fueron las primeras trazas diseñadas por Ruiz, quien solo había ejecutado diseños de terceros. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Juan de Herrera...", op. cit., p. 303.

7 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Vermondo Resta...", op. cit., p. 167. Era habitual que los jesuitas encomendasen a un miembro de la Orden el control de sus obras para vigilar la aplicación del "modo nostro", pero la intervención y consulta a arquitectos seculares fue frecuente. Caso paradigmático es el de Juan de Herrera, que mantuvo una estrecha relación con varios de los arquitectos jesuitas más importantes de fines del XVI en España, entre ellos el propio Ruiz, e influyó decisivamente en la arquitectura de la Compañía durante este período. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Juan de Herrera...", op. cit.

8 La posibilidad de que ambos autores estuviesen presentes en la subasta, circunstancia que afirma el pliego de condiciones, también es un aspecto controvertido, ya que se ha puesto en duda la presencia de Resta. Cfr. PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., pp. 505 y 501. El 4 de mayo de 1593 el rector Pedro de Salinas había nombrado maestro mayor al hermano Juan de Tolosa, residente en el Colegio, para evitar la ralentización de la obra debido a las ausencias de Ruiz. Pero en 1594 se constata su presencia como maestro mayor y "visor" de la obra, y sabemos que el 11 de junio Resta asistió a la obra. Además ese año ambos añadieron un tramo más en los extremos de la fachada principal que contrataron con Pedro de Morlote y Juan de la Sierra el 11 de junio. PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., pp. 509-510. El 2 de septiembre de 1594 Ruiz inició un pleito como maestro y sobrestante de la casa y colegio por la lentitud de los trabajos. Poco después, el 16 de septiembre de 1594, se rindieron las cuentas de la obra, y Ruiz recibió 3.863 ducados para él, Juan de Tolosa y otro colaborador; mientras que Resta percibió 1.260 reales por 15 meses de asistencia a los trabajos. Esto, según Pérez Rodríguez, trasluce que el arquitecto hispalense había realizado estas tareas desde el verano de 1593. Después no se vuelve a citar, lo que lleva a suponer su

Lo cierto es que el hermano Andrés Ruiz quedó oficialmente al frente de las obras hasta su muerte el 10 de octubre de 1596. Entonces lo sucedió Juan de Tolosa, otro hermano jesuita que residía en el Colegio y que ya lo había sustituido ocasionalmente durante sus ausencias⁹. Respecto a los contratistas, Juan de las Cajigas fue el primer encargado de la ejecución de la iglesia y según Rivera Vázquez habría levantado la práctica totalidad de la fachada y poco más¹⁰. Tras su muerte, que a excepción de trabajos menores dirigidos por el padre Juan Cobo supuso la paralización de las obras durante varios meses, lo sucedieron Diego Vélez y Gonzalo Güemes. En su contrato, fechado el 5 de mayo de 1598 y conocido solo parcialmente, Tolosa añadió algunas condiciones¹¹. Pero ese mismo año la peste se llevó al jesuita y obligó a paralizar nuevamente los trabajos. Se reiniciaron en 1599 con el jesuita Bartolomé Martínez como "vistor y sobrestante" y dos meses antes de la muerte del Cardenal, acaecida el 18 de septiembre de 1600, se nombró director de la obra al hermano Juan Fernández Bustamante. El 13 de diciembre de 1600, tras la muerte de Vélez, se firmó un contrato con Juan de Nates en Valladolid para finalizar "la tercia parte" de la iglesia según las condiciones anteriores¹². Sin embargo su

marcha el 8 de noviembre de 1594 con el Cardenal, que había visitado las obras en el verano de 1594. PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., pp. 511-512; RIVERA VÁZQUEZ, E., *Galicia y los jesuitas...*, op. cit., pp. 572-573.

9 RIVERA VÁZQUEZ, E., *Galicia y los jesuitas...*, op. cit., pp. 570-571; PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., p. 509. La ausencia de Ruiz en las posturas y remate de la iglesia frente a su presencia un día después en las del colegio lleva a Pérez Rodríguez a plantear la hipótesis de que en principio se responsabilizase únicamente del colegio para más tarde, ante las obligaciones de Resta en Sevilla, asumir la dirección de las obras de todo el complejo. PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., pp. 506-507. Juan de Tolosa nació en 1548 en Salamanca y entró en la Compañía en 1572. Hacia 1579 vivió en el Colegio de Monterrey. Fue carpintero y ensamblador, y debió de trabajar en las obras del Colegio Salmantino, en Villagarcía de Campos, en la iglesia de Oviedo y en la iglesia del Monasterio de Montederramo. Ceballos defiende su parentesco próximo con Pedro de Tolosa, primer aparejador de El Escorial. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Juan de Herrera...", op. cit., pp. 291 y 305.

10 RIVERA VÁZQUEZ, E., *Galicia y los jesuitas...*, op. cit., p. 574.

11 Ibidem, pp. 574 y 569; PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., pp. 515-516. La muerte de Cajigas tuvo lugar antes del 5 de febrero de 1598. Ibidem, p. 513.

12 RIVERA VÁZQUEZ, E., *Galicia y los jesuitas...*, op. cit., pp. 571 y 574-575; PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., pp. 516-517. Juan Fernández de Bustamante debió de nacer hacia 1577 en Villamayor de Triviño, Burgos. Entre 1584 y 1590 consta como arquitecto en Valladolid. Trabajó en el Colegio de Salamanca, en el de Villagarcía y en la iglesia de Segovia, y fue sobrestante en Medina y Monforte. Después pasó por Palencia y Valladolid. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Juan de Herrera...", op. cit., p. 310. Juan de Nates nació en Cantabria en 1547, pero vivió casi toda su vida en Valladolid, foco más importante del clasicismo herreriano durante las dos últimas décadas del XVI. La influencia de Alberti, Serlio, Vignola, Palladio y otros italianos, probablemente a través de libros y estampas, es evidente en su obra. Participó en la construcción del Colegio de Villagarcía de Campos y en el de Palencia. REDONDO CANTERA, M.^a J.,



FIGURA 1
Colegio de la Compañía, Monforte de Lemos. Fachada principal

ausencia en documentación posterior, su labor constante en Valladolid durante esos años, la paralización temporal de los trabajos y la contratación posterior del mismo porcentaje de obra, hacen muy probable que no llegase a intervenir¹³.

En septiembre de 1602 Simón de Monasterio consta en un documento como nuevo arquitecto, pero no aparece en un contrato formal hasta años más tarde. En noviembre de 1603, cuando los restos mortales del Cardenal llegaron a Monforte, faltaba por construir la cabecera, pero el resto de la iglesia "llega a la cornisa". No obstante, las obras se habían estancado por problemas con la herencia del Cardenal, y el 14 de abril de 1608 se realizó un nuevo convenio con Monasterio para terminar la iglesia -a la que seguía faltando un tercio-con las cláusulas de Vélez y Güemes. Así, en 1613 se había completado la cúpula y las torres estaban casi terminadas, y el 4 de agosto de 1619 se consagró el templo¹⁴.

El proyecto para la fachada de la iglesia

El del Colegio de la Compañía en Monforte de Lemos [fig.1] fue un proyecto pionero y singular en la Galicia de la Edad Moderna. Hito del clasicismo en España e introductor del mismo en Galicia, se trata además del tercer colegio de la Orden en la región y, sin lugar a dudas, del de mayores dimensiones¹⁵.

"Juan de Nates, entre las influencias de Ribero Rada y Herrera", *Altamira*, 52, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1996, pp. 167-204, espec. pp. 167-171 y 180.

13 BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983, p. 268.

14 RIVERA VÁZQUEZ, E., *Galicia y los jesuitas...*, op. cit., pp. 575-576; PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., pp. 520-521. Para Bonet, uno de los primeros en cuestionar la ejecución del contrato con Nates, la finalización de la fachada de la iglesia tuvo lugar tras la incorporación de Simón de Monasterio en 1608. BONET CORREA, A., "El Colegio del Cardenal y el Clasicismo", en *Xornadas sobre o Cardeal Rodrigo de Castro*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, 2001, pp. 115-120, espec. p. 119 y 118.

15 BONET CORREA, A., "El Colegio del Cardenal...", op. cit., p. 115; MARÍAS FRANCO, F.,

Su majestuosa fachada principal traduce exteriormente sus tres grandes bloques funcionales: la iglesia en el eje central, el patio de las escuelas adosado al lado del Evangelio y el de la casa de la comunidad en el de la Epístola¹⁶. Una estructura muy bien articulada que, como se ha subrayado con frecuencia, recuerda a la de El Escorial¹⁷.

La desaparición de los planos originales impide reconstruir el proyecto inicial, pero el detallado pliego de condiciones para su ejecución permite conocer bastante bien sus características¹⁸, y pese a ser un conjunto unitario distingue claramente la iglesia del resto del edificio; incluso fijando, como vimos, su contratación por separado¹⁹. Así, se trataría de un templo de cruz latina inscrita en un rectángulo con capillas laterales intercomunicadas, cúpula sobre pechinas, bóvedas de cañón, coro alto a los pies, y testero recto²⁰.

Según dichas condiciones, la fachada eclesial debía tener tres ventanas y una puerta "cerrada con su arco a regla por de dentro y por de fuera, con su dintel y jambas enteras, (...) adornada de sus pilastras, arquitrabe, friso e cornisa (...) y con su frontispicio". El maestro de la iglesia debería "hacer en la delantera un recinto y hará por sobre las capillas e hornacinas y al lado las esquelas que tengan de alto tres pies con las molduras y miembros que la traza señala y en el friso del dicho recinto, en lo que toca en la delantera (...) unas letras hundidas en las mismas piedras del friso y embutidas con piedra negra". Y asimismo se le encargó que "encima de este recinto asiente un óculo de dos pies de alto y a las esquinas de la iglesia hará dos pedestales, sobre los cuales se asienten dos pirámides de alto e grueso con su disminución (...) y sobre estas (...) dos bolas hechas de cobre e doradas". Por otro lado se le indicaba que "los estribos de la delantera vayan adornados con sus fajas conforme la traza nuestra", y que "sobre la puerta desta delantera y debajo de la ventana que sale del coro haga un escudo de las armas del (...) Cardenal (...) y (...) otro escudo con las letras del nombre de Jesús en el timpano del frontispicio"; un "frontispicio" con "pedestales e remates de bolas". Y, para finalizar, dicho maestro tenía la obligación de hacer "toda la delantera de la iglesia y todos los estribos y esquinas della de sillería"²¹.

"La arquitectura del clasicismo en Galicia", en José M. García Iglesias, *Galicia no Tempo*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, 1992, pp. 171-184, espec. p. 180.

16 PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., p. 507.

17 Ibidem; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Vermondo Resta...", op. cit., p. 168.

18 Ibidem.

19 PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., p. 502.

20 RIVERA VÁZQUEZ, E., *Galicia y los jesuitas...*, op. cit., p. 569; PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., p. 503.

21 Transcripción de VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, L., *Documentos da historia de Monforte no Século de Ouro*, Lugo, Diputación de Lugo, 1991, pp. 81-95.

Pero lo más interesante es que a lo largo de las 56 normas para la construcción del templo se insiste en el deber de seguir los modelos de la *Regola delle cinque ordini* de Vignola²². Específicamente se debían emplear en interior y exterior, "la portada principal de la iglesia" incluida, las normas vigolescas para el orden corintio. Este encajaba plenamente con una advocación mariana como era la impuesta por el Cardenal, Nuestra Señora de la Antigua²³.

La fachada construida

Estructurada en dos cuerpos y tres calles -la central más alta, ancha y avanzada- unidas por unos breves aletones, la fachada de la iglesia del Colegio del Cardenal sigue el esquema genérico que tanto éxito disfrutaría durante la Edad Moderna fundamentalmente a partir del Gesù de Roma y, en el caso español, ayudado también por El Escorial.

El primer cuerpo, almohadillado, está presidido por la portada: una puerta adintelada flanqueada por dos pares de columnas entregadas toscanas a las que se superpone un entablamento con friso de triglifos y metopas coronado por cuatro pináculos de bolas adosados justo sobre las columnas. Entre estas dos hornacinas

22 RIVERA VÁZQUEZ, E., *Galicia y los jesuitas...*, op. cit., p. 569; PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., p. 503. En el frontón de la iglesia de la Compañía en Segovia también se impuso este tratado. Para Ceballos el fuerte influjo de Vignola en la arquitectura jesuítica española del momento no se debe tanto a que se tomase directamente el modelo del Gesù como al papel de Juan de Herrera en su popularización. Lo cierto es que tras la primera edición de la obra de Vignola en 1562 esta se convirtió rápidamente en guía imprescindible para los arquitectos de los siglos XVI y XVII, y en 1593 se tradujo al castellano. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Juan de Herrera...", op. cit., p. 307; BAILEY, GAUVIN ALEXANDER, "Just like the Gesù: Sebastiano Serlio, Giacomo Vignola and Jesuit Architecture in South America", *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 140, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2001, pp. 233-264, espec. p. 238. Sobre el desarrollo clasicismo en España véase ARAMBURU-ZABALA, M. Á., *Juan de Herrera y su influencia*, Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera, 1993; *Herrera y el Clasicismo: ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986; RIVERA BLANCO, J., *Juan Bautista de Toledo y Felipe II (La implantación del clasicismo en España)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984.

23 PÉREZ RODRÍGUEZ, F., "Algunas consideraciones...", op. cit., pp. 502-503. Vitruvio asoció los órdenes con dioses de la Antigüedad, asociaciones cristianizadas por Bramante y después delimitadas con exactitud por Serlio. Así, el corintio se consideró idóneo para la Virgen. En Monforte la elección fue, pues, coherente a la advocación del templo; aunque como observa Pena Buján también es posible que fuese una cita al Gesù romano, corintio en exterior e interior. De hecho Vignola no incluye pilastras de este orden, mientras que el Gesù y muchas obras del grupo vallisoletano-herreriano, como la propia Catedral de Valladolid, de Juan de Herrera, y otras iglesias jesuíticas, sí, especialmente en el interior. BAILEY, GAUVIN ALEXANDER, "Just like the Gesù...", op. cit., p. 240; PENA BUJÁN, C., "¿Decoro, decoración o mera evocación?: el sentido de los órdenes arquitectónicos gallegos del Renacimiento y del Barroco", *Semata*, 14, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003, pp. 407-416, espec. pp. 410-411.

y dos rehundidos cuadrangulares; y sobre el entablamento una franja de resaltes rectangulares sobre cuya zona central hay una placa rectangular con una inscripción fundacional. Las bolas, elipsoides gallonados y con anillo ecuatorial, debían de contar con un remate piramidal como la de la derecha. Las calles laterales, por su parte, presentan un óculo bajo una ventana rectangular.

En el segundo cuerpo dos pares de pilastras jónicas con rehundidos en el paramento que las separa flanquean una ventana superpuesta a las armas del Cardenal. Sobre el conjunto un frontón triangular coronado por cuatro acróteras y roto por una peineta sobre la que hoy campea un escudo real²⁴. En las calles laterales un óculo enmarcado entre puntas de diamante. Y encima el correspondiente aletón, con menudos resaltes o rehundidos y una grácil voluta final, se corona con una piña, mientras que tras la voluta, delimitando la fachada, sobresale una gran pirámide de sutiles rehundidos y pequeña bola final.

La fachada construida, por tanto, se aleja de muchas características consignadas en las condiciones. En primer lugar, por el empleo del orden dórico y jónico frente al corintio insistentemente prescrito que sí se aplicó al interior. Asimismo, la puerta principal, proyectada como un arco flanqueado por pilastras, se materializó adintelada y entre columnas²⁵, lo que implica una radical modificación de la portada. Y tampoco debió de cumplirse la ejecución de una inscripción con piedra negra en un friso ni el uso de bolas de cobre doradas para rematar las pirámides de las esquinas. Por último, otros detalles parecen difíciles de encajar, como las "fajas" que decorarían los "estribos de la delantera" o el óculo descrito, que no parece corresponderse con los ejecutados.

Manierismo y Clasicismo, Romanismo y Herrerianismo.

Como se ha avanzado, el diseño general de la fachada, con tres calles y dos cuerpos unidos por aletones, es bien conocido y tiene su punto de partida en Santa Maria Novella de Alberti. Serlio, uno de los tratadistas más influyentes del período, recogió el esquema en su *Libro IV*²⁶ [fig. 2]; pero al repetido empleo de esta

24 Ibidem, p. 185.

25 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Vermondo Resta...", op. cit., p. 169.

26 SERLIO, S., Libros I-V de Arquitectura, Salamanca, Caja España-Caja Duero, 2010 (Reprod. facs. de la ed. de los Libros I-V de Arquitectura, Venecia, 1551, Libro IV, LIII). *El Libro IV*, publicado por primera vez en 1537, fue traducido al castellano junto con el III en 1552. *Teoría de la arquitectura: del Renacimiento a la actualidad*, Köln, Taschen, 2003, p. 76; MARÍAS FRANCO, F., BUSTAMANTE GARCÍA, A., "Les éditions de la traduction espagnole par Francisco Villalpando, Tercero y Cuarto Libro de Architecture, chez Juan de Ayala à Tolède en 1552, 1563 et 1573", en Sylvie Deswarte-Rosa, *Sebastiano Serlio à Lyon, architecture et imprimerie*, Lyon, Mémoire active, 2004, pp. 291-293. El tratado de Vignola, deudor de esta obra, contiene un texto más académico y mejores grabados, además de unificar las medidas de los órdenes clásicos, pero se limita a este tema

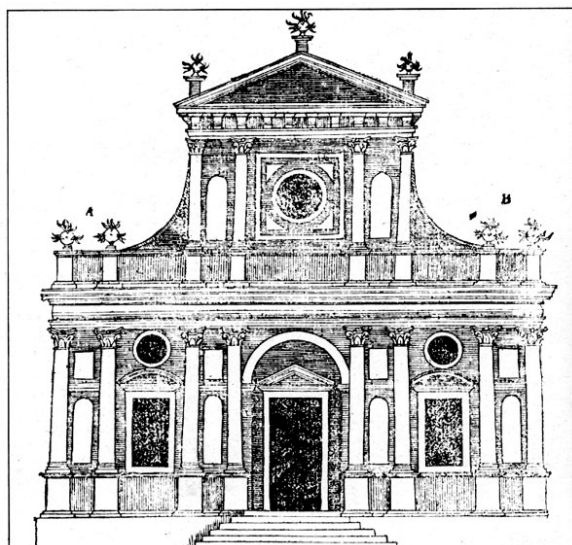


FIGURA 2
Serlio, Libro IV, lámina LIII

solución contribuyó en gran medida la difusión que tras los proyectos de Vignola y della Porta para el Gesù de Roma le dio la recién fundada Compañía de Jesús, en rápida expansión. A lo que hay que añadir, por supuesto, el gusto del momento por el estilo italiano²⁷.

Un buen número de iglesias jesuíticas españolas de los primeros tiempos de la Orden, como las de Villagarcía de Campos [fig. 3], Salamanca, Segovia [fig. 4], Palencia [fig 5] o Alcalá de Henares, siguen este esquema. No obstante, resulta difícil dirimir hasta qué punto su elección se debe más a la influencia directa del Gesù o bien a la de El Escorial, pues la relación de los artífices de estas obras jesuíticas con Juan de Herrera y el taller escurialense fue estrecha²⁸.

e incluye menos láminas. BAILEY, GAUVIN ALEXANDER, "Just like the Gesù...", op. cit., pp. 234 y 238.

27 Aunque el tratado de Serlio tuvo gran éxito y el proyecto de fachada ejecutado para el Gesù fue el de della Porta, el diseño de Vignola también fue ampliamente difundido, especialmente dentro de la Compañía, mediante el grabado que Mario Cartaro hizo en 1573. Para Bailey España es posiblemente el país que más debe a los manuales de Serlio y Vignola "and to the whole Vitruvian tradition". Ibidem, pp. 234 y 238-239. Sin duda el poder de influencia de Santa María Novella y del Gesù residió en gran medida en su aportación de soluciones a problemas organizativos de la fachada eclesial propios de dos momentos cambio estilístico. Sobre la innovación del frente albertiano véase WITTKOWER, R., *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 64-70.

28 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Juan de Herrera...", op. cit. Para un estado



FIGURA 3
Colegiata de San Luis, Villagarcía de Campos



FIGURA 4
Iglesia de la Compañía, Segovia (CC BY-SA 3.0 Foto:
Ginersg, "Iglesia Compañía Fachada Alzado" (02-2009)



FIGURA 5
Iglesia de la Compañía, Palencia

Según Bonet "en Galicia este tipo viñolesco adquirió gran importancia, pero muy pronto se transformó en una fachada entre dos torres". Además, frente a los tres accesos habituales en las obras españolas e italianas que siguen este esquema, el ingreso único es distintivo de los templos gallegos, que tienden así a privilegiar el eje central²⁹. Pero en Monforte hay que tener en cuenta que, como en El Escorial, la fachada se inserta en medio de un gran frente con portadas menores.

No cabe duda de que el racionalismo y la severidad clasicista están en la base de su diseño, pero el Colegio Monfortino no parece querer amoldarse plenamente a esta corriente. Esto es especialmente patente en la fachada de la iglesia, que incorpora motivos de cortemanierista. Muchos están presentes en láminas de Serlio, como las formas enroscadas en torno a la inscripción central y al escudo del Cardenal³⁰, el par de jarrones acróteras sobre el frontón³¹, los obeliscos y acróteras de bola con pequeño remate piramidal³², los óculos, las puntas de diamante³³, el almohadillado, e incluso las hornacinas entre las columnas inferiores. No obstante, algunas de estas características y otros rasgos como la convexidad del friso jónico³⁴ o el adintelamiento de la puerta, también frecuentes en Serlio, se encuentran igualmente en edificios de la escuela escorialense, aunque más contenidas.

Pero son más los detalles que se desmarcan de la sobriedad clasicista. La sinuosidad de las volutas en que rematan los aletones; los juegos de resaltes sobre estos y sobre los obeliscos que los flanquean; la forma elipsoidal y el anillo ecuatorial de las acróteras de bola del primer y segundo cuerpo, las inferiores también galtonadas; y, sobre todo, la peineta que rompe el frontón, son rasgos más propios del inquieto y transgresor espíritu manierista que del geométrico y mesurado clasicismo herreriano. Además, tanto en El Escorial y los frentes derivados de su escuela como en el modelo previñolesco italiano encumbrado en el Gesù existe una superposición clara de los soportes de ambos cuerpos, mientras que en la fachada monfortina las columnas que flanquean la portada y las pilastras del nivel superior marcan ejes distintos³⁵. Esto, junto con la ruptura del frontón, y la potente cornisa sobre la puerta

de la cuestión sobre el arquitectura jesuítica con especial atención al caso español véase ÁLVARO ZAMORA, M.^a I., IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., CRIADO MAINAR, J., *La arquitectura jesuítica*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (CSIC), 2012.

²⁹ BONET CORREA, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1984, p. 60.

³⁰ SERLIO, S., Libros I-V..., op. cit., Libro I, portada y Libro IV, LXXVI.

³¹ SERLIO, S., Libros I-V..., op. cit., Libro I, 11r.-12v.

³² SERLIO, S., Libros I-V..., op. cit., Libro III, LXIII y Libro IV, LVIII.

³³ SERLIO, S., Libros I-V..., op. cit., Libro II, 9r.

³⁴ SERLIO, S., Libros I-V..., op. cit., Libro IV, III, XXXIXv. y otras.

³⁵ En Santa Maria Novella existe una dislocación similar, aunque solo respecto a las pilastras laterales del segundo cuerpo, pues las centrales se superponen limpiamente sobre las columnas inferiores. Pero como bien explica Wittkower, "la presencia del ático permite disimular esta diferencia", pues

de ingreso, sin continuidad en línea de imposta alguna, restan nitidez estructural a la fachada y, por tanto, la alejan de los postulados clasicistas.

Los órdenes dórico y jónico, sin embargo, son más propios de la sobria escuela herreriana que el corintio originalmente prescrito, así como las pilastras lisas y los paneles rehundidos de los intercolumnios³⁶. Otro tanto sucede con las pirámides rematadas en bola, "firma (...) herreriana" -en palabras de Ceballos³⁷- que se puede encontrar, con variantes, en numerosos edificios de esta corriente: desde las iglesias jesuíticas de Salamanca, Segovia, Palencia y Alcalá de Henares hasta en Montederramo y el Escorial; aunque también en obras sevillanas de raíz manierista proyectadas por Vermondo Resta como el patio del Palacio Arzobispal y la Galería del Grutesco y la Portada del Jardín de las Damas del Alcázar.

Algunos indicios para su atribución

Aunque resulta muy difícil de terminar qué soluciones del Colegio del Cardenal se deben a Ruiz y cuáles a Resta u otros artífices, Ceballos ha dejado interesantes reflexiones en este sentido. En primer lugar, considera que los alzados poseen un "estilo más avanzado del que hasta entonces había practicado Resta, (...) un clasicismo monumental que se desgaja del serlianismo lastrado de tics manieristas característicos de aquél". Y esto le lleva a suponer que los jesuitas Andrés Ruiz y Juan de Tolosa, "educados en el 'modo nostro'" de la Compañía con el que tan bien encaja la sobriedad clasicista, debieron ejercer un control férreo de la obra³⁸.

Pero en la fachada de la iglesia, zona que más bebe de Serlio, Ceballos vislumbra rasgos estilísticos imputables a Resta. Concretamente le atribuye el almohadillado rústico del primer cuerpo, la cartela con una inscripción sobre la puerta, la orla de las armas de Rodrigo de Castro, y, más tenuemente, los óculos. El primero justo por considerarlo un elemento eminentemente serliano, aunque reconoce su

"actúa como barrera horizontal". Sin embargo, en Monforte la transición entre cuerpos es más abrupta al limitarse a una potente línea de imposta, por lo que la discordancia es más evidente. WITTKOWER, R., *Los fundamentos...*, op. cit., pp. 64-70.

36 Según Bonet el jónico y las pilastras lisas fueron excepcionales en Galicia durante la Edad Moderna y se circunscriben fundamentalmente a monumentos construidos por maestros vallisoletanos del círculo del clasicismo herreriano, casi exclusivamente representado por el Colegio del Cardenal de Monforte y la iglesia de Montederramo. BONET CORREA, A., *La arquitectura...*, op. cit., pp. 62-63 y 184. Pena ve en la elección de los órdenes para la fachada "un esquema extraordinariamente difundido en la escuela vallisoletana" y, en consecuencia, "una mayor escorialización del conjunto". PENA BUJÁN, C., "¿Decoro...", op. cit., p. 411.

37 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Juan de Herrera...", op. cit., p. 301.

38 Ceballos recuerda además que Ruiz y Tolosa trabajaron en algunos de los ejemplos cumbre del "modo nostro" en España como la Colegiata de Villagarcía de Campos, la iglesia profesa de Valladolid o el primitivo colegio de Salamanca. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Vermondo Resta...", op. cit., pp. 168-169.

presencia en la fachada de la iglesia jesuítica de Segovia, donde Ruiz trabajó intensamente. Sobre la decoración en torno a la cartela y la orla del escudo aduce que son habituales en Andalucía pero extraños en la arquitectura jesuítica de la Provincia Castellana de la Orden. Y, por último, considera la molduración entre puntas de diamante en torno a los óculos superiores muy del estilo iniciado por Hernán Ruiz el Joven y continuado por otros artistas del entorno sevillano³⁹.

La peineta y las acróteras eclipsoides con anillo ecuatorial se han relacionado con Nates⁴⁰, pero parece claro que no llegó a intervenir en Monforte, y ese tipo de acrótera también se puede encontrar, por ejemplo, en obras del ya citado Hernán Ruiz II⁴¹, predecesor de Resta en la Diócesis de Sevilla. Por otro lado, Bonet considera que estos dos elementos y los obeliscos que flanquean la fachada podrían ser autoría de Juan de Tolosa⁴². Si a ello unimos que las columnas entregadas pareadas y los círculos gallonados del friso se repiten, aunque con proporciones más esbeltas, en el primer cuerpo de la portada de la iglesia jesuítica de Oviedo, para la cual "es casi seguro que Tolosa hiciera los planos"⁴³, se puede plantear la hipótesis sobre si no sería precisamente el maestro jesuita el impulsor de, si no todos, algunos de los cambios en la fachada respecto al proyecto inicial. No obstante, en Serlio y en el *Manuscrito de Arquitectura* de Hernán Ruiz II, que Vermondo Resta bien pudo conocer, también aparecen metopas con círculos gallonados⁴⁴. Piñas acrótera muy similares a las que aquí rematan los aletones se encuentran en una lámina de la pri-

39 Ibidem, p. 169. Refiriéndose globalmente al segundo cuerpo de la iglesia, en 1966 el mismo autor veía "incuestionable que la composición (...) -incluida la peineta, de gusto ya barroco- se debe también al hermano Ruiz". Para ello se basaba en una de las condiciones del contrato según la cual todo elemento de la fachada habría de hacerse conforme a las trazas y directrices del responsable de la obra designado por el Cardenal, que Ceballos identifica con Ruiz. Personalmente nos parece una fórmula genérica para aludir al máximo responsable de las obras o, en todo caso, nos resultaría más comprensible que el texto se refiriese a Resta. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Juan de Herrera...", op. cit., p. 304.

40 Chueca Goitia fue el primero en observar la similitud de las acróteras con las empleadas por el maestro vallisoletano, por ejemplo, en las Angustias de Valladolid. BONET CORREA, A., *La arquitectura...*, op. cit., p. 184. La iglesia jesuítica de Nuestra Señora de la Calle en Palencia, que Chueca Goitia, Martín González y Bustamante atribuyen a Nates, posee una fachada previñolesca con una espadaña acrótera rompiendo su frontón que recuerda el diseño monfortino. REDONDO CANTERA, M.^a J., "Juan de Nates...", op. cit., pp. 180, 182 y 185.

41 Concretamente en la portada de la iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza en Corterrangel, Huelva, de hacia 1566. MORALES MARTÍNEZ, A. J., *Arquitectura del XVI en Sevilla*, Madrid, Historia 16, 1992, pp. 24-26; MORALES MARTÍNEZ, A. J., *Hernán Ruiz "el Joven"*, Madrid, Akal, 1996, pp. 84-86.

42 BONET CORREA, A., *La arquitectura...*, op. cit., p. 188.

43 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Juan de Herrera...", op. cit., p. 306.

44 SERLIO, S., *Libros I-V...*, op. cit., Libro IV, XVIII; MORALES MARTÍNEZ, A. J., *Hernán Ruiz...*, op. cit., p. 136.

mera edición en español de Vignola (1593), lo que podría indicar que fueron parte de los cambios realizados tras 1592⁴⁵.

Conclusiones

Aunque de incuestionable sustrato clasicista herreriano, la fachada eclesial del Colegio de Monforte está revestida de un manierismo que, sin desbocarse, sobrepasa el ámbito estrictamente ornamental de almohadillados, puntas de diamante y formas enrolladas. La ruptura del frontón, la brusca finalización de la cornisa de la portada y, sobre todo, la inexacta superposición de los soportes merman la claridad estructural típica de las fachadas previñolescas. Buenos ejemplos de ella son las iglesias romanas de Santo Spirito in Sassia, Santa Caterina dei Funari [fig. 6], y el propio Gesù, así como los templos jesuíticos españoles del círculo clasicista herreriano. Salvo contadas excepciones, entre ellas algunos casos de total eliminación de los órdenes y planitud extrema como el de Villagarcía de Campos, órdenes superiores e inferiores caen a plomo en limpias verticales.

Así pues, se podría aventurar la hipótesis de un diseño inicial controlado esencialmente por Vermondo Resta, autor más italianizante y próximo al manierismo que Ruiz. En los cambios que se deducen del pliego de condiciones quizás tuviera un papel destacado Juan de Tolosa. De hecho la falta de correspondencia entre los soportes del primer y segundo cuerpo podría deberse, más que a una licencia consciente propia del manierismo, a un desajuste fruto de modificaciones introducidas por un maestro menos experto, tal vez Tolosa. Además, la sustitución del corintio por dórico y jónico y la eliminación de un óculo que debía de ocupar un lugar central, sugieren una sutil desviación hacia una estética más herreriana desde soluciones italianizantes⁴⁶. Una trayectoria que bien podría ir de Resta a Tolosa. En cualquier caso, no cabe duda de que Serlio y Vignola son las fuentes clave de la fachada.

La huella de la fachada de la iglesia del Colegio del Cardenal en la arquitectura gallega es prácticamente irrelevante. Bonet menciona emulaciones de su friso con metopas de círculos gallonados en las iglesias de Monfero, Oseira, San Vicente del Pino de Monforte y San Bartolomé de Pontevedra, esta última también sede jesuítica; y ve en Oseira y San Vicente la presencia de otros elementos arquitectónicos

45 VIGNOLA, I., *Regla de las Cinco Ordenes de Arquitectura*, Madrid, 1593, lámina XXXX, http://www.sedhc.es/bibliotecaD/1593_Vignola_Regla_5_ordenes.pdf (Consulta: 20-01-2014).

46 Piénsese en Sant'Agostino in Campo Marzio, Santa Caterina dei Funari, Santo Spirito in Sassia o Santa Maria del Popolo, todas ellas iglesias de Roma. BENEDETTI, S., *Fuori dal Classicismo*, Roma, Multigrafica Editrice, 1984, pp. 57-59. Sobre la evolución de la fachada eclesial romana en la segunda mitad del s. XVI véase GIOVANNONI, G., "Chiese della seconda metà del Cinquecento in Roma", *L'arte*, 15, Milano, 1912, pp. 401-416; y 16, Milano, 1913, pp. 19-31, 81-106.



FIGURA 6
Santa Caterina dei Funari, Roma

del Colegio Monfortino, aunque peor articulados⁴⁷. Así pues, se trata de una de las pocas muestras de clasicismo herreriano en Galicia que, sin embargo, parece haber sido "temperada" para conciliar manierismo y clasicismo, romanismo y herrerianismo, y, en definitiva, adaptarse a circunstancias, gentes y lugares -como San Ignacio prescribió a sus seguidores- dentro de una Orden cuya estructura jerárquica, sin embargo, nunca dejó de ser romano céntrica.

47 BONET CORREA, A., *La arquitectura...*, op. cit., pp. 212, 232 y 245.

PUER SENEX O EL NIÑO EN LA PINTURA DE EL GRECO Y DE SUS CONTEMPORÁNEOS ESPAÑOLES, ENTRE NEOPLATONISMO Y NATURALISMO

ORIOLO VAZ-ROMERO TRUEBA

Universidad de Barcelona

Resumen:

Los pintores españoles contemporáneos de El Greco no fueron ajenos al tópico literario del puer senex, que propició unas pautas iconográficas muy marcadas del niño santo o aristocrático, educado como heredero de los bienes espirituales y materiales de su linaje. Pero el Siglo de Oro español se erige además en umbral de una nueva imagen de la infancia: el niño de la calle. Desde el Cristo Niño de corte post-bizantino pintado por El Greco (1567) hasta el expresivo naturalismo de los pícaros de Murillo, los pintores recurrirán a distintas fórmulas para loar en el lienzo una u otra visión de la infancia. Nuestra contribución tratará de revelar hasta qué punto la singular mirada de El Greco y de sus coetáneos sitúan al cretense en el centro de este debate plástico, que hallará su plenitud en la segunda mitad del siglo XVII. La selección de obras reunidas en esta comunicación ilustrará esta encrucijada de culturas y estilos para comprender mejor qué elementos de la tradición medieval subsisten o, en cambio, son eclipsados en los modelos infantiles del arte hispánico entre dos siglos.

Palabras clave: Puer senex / Infancia / Neoplatonismo / Naturalismo / Siglo de Oro español

Abstract:

The contemporary Spanish painters of El Greco were no strangers to the literary topic puer senex, which led to a very marked iconographic pattern of the saint or aristocratic child, brought up as the heir of their lineage's spiritual and material goods. But the Spanish Golden Age was also elevated as threshold of a new image of childhood: the street infant. From the post-Byzantine Christ Child painted by El Greco (1567) to the expressive naturalism of the impish "muchachitos" by Murillo, many painters will resort to diverse ways to praise on canvas one of these particular visions of childhood. Our contribution will disclose how the unique look of El Greco and his contemporaries placed him in the core of this plastic debate, which will find its fulfilment in the second half of the 17th century. The selection of works collected in this communication will allow us to illustrate this crossroads of

cultures and styles in order to better understand which elements of the medieval tradition remain or, however, are eclipsed in the childlike models of the Hispanic art between two centuries.

Keywords: *Puer senex / Childhood / Neoplatonism / Naturalism / Spanish Golden Age*

El Greco no fue un avezado pintor de niños. Quizá por este motivo, cuando aparecen en sus lienzos, lo hacen obedeciendo a significados que trascienden la mera anécdota visual o el elogio pueril. Como ocurre con las obras de sus coetáneos españoles, las figuras infantiles de El Greco poseen un valor semiológico velado, acaso ignoto para el propio pintor, pues tales significados emergen de las profundidades mismas de la cultura europea. Desde Philippe Ariès¹, Jean-Pierre Néraudeau² o el polémico John Boswell³, los historiadores de la infancia han ido desvelando el peso creciente del niño en el pensamiento occidental, dejando, sin embargo, un gran vacío en lo relativo al arte. Nuestra contribución tratará de mitigar parte de esta laguna epistemológica entrelazando diversas fuentes literarias con una selección de lienzos y esculturas del ámbito hispánico en tiempos de El Greco. Con ello, nos proponemos averiguar hasta qué punto los imaginarios poéticos paganos y cristianos de la Antigüedad tardía ayudaron a configurar la representación del niño en la obra de Doménikos Theotokópoulos y sus contemporáneos. Pero esta cuestión adquiere una relevancia especial en el período histórico que nos ocupa, pues es a finales del siglo XVI cuando se fragua una forma distinta de representar la infancia, más narrativa y alejada de la temática religiosa o cortesana tradicional, operada por un cambio profundo de sensibilidad hacia “el pequeño hombre”; un lenguaje nuevo que será acogido con enigmática timidez por el pintor de Candía, pero que acabará por extenderse a todo el panorama artístico español a partir del siglo XVII.

El niño conquista el lienzo: una pugna entre santos, príncipes y pícaros

Han pasado ya treinta años desde que el Museo del Prado inaugurase la primera exposición sobre el niño en la pintura, abarcando un vasto período que va desde el tiempo de El Greco hasta las postrimerías decimonónicas del Romanticismo⁴.

1 ARIES Ph., *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, París, Seuil, 1973. Esta segunda edición contiene una introducción que resume las nuevas investigaciones surgidas desde la primera edición de 1960. Cf. DEMAUSE L. (ed.), *The history of Childhood*, Nueva York, Psychohistory Press, 1974.

2 NERAUDAU J.-P., *Être enfant à Rome*, París, Les Belles Lettres, 1984.

3 BOSWELL J., *The kindness of strangers: the abandonment of children in Western Europe from late antiquity to the Renaissance*, Nueva York, Pantheon Books, 1988.

4 ROCHA F. J., *El niño en el Museo del Prado, diciembre de 1983-Enero de 1984*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección general de Bellas Artes y archivos, 1983.



FIGURA 1

Alonso Sánchez Coello, *El infante don Felipe (Felipe III)*, 1580. O./L., 59.1 x 48.2 cm. San Diego, San Diego Museum of Art, inv. 1936.58



FIGURA 2

Bartolomé Esteban Murillo, *Un muchacho campesino apoyado en un travesaño*, 1670-1680. O./L., 52 x 38.5 cm. Londres, National Gallery of Art, inv. NG74

Desde entonces, otras tentativas similares han visto la luz con gran acierto⁵, aunque sin contar con la incisiva mirada de Carmen Bravo-Villasante. En la exposición d1983, la historiadora se sumerge con asombro en las salas del Prado, poniendo al

5 Existe un precedente llamativo en el artículo de E. RAMÍREZ ÁNGEL, “Los niños en la novela y en la pintura”, en *Blanco y Negro* N°1715, Madrid, 30-III-1924, pp. 44-46. En un ámbito más actual cabe destacar: CALVO SERRALLER F., GARCÍA GUAL C. et al., *La infancia en el arte*, Madrid, UNICEF, 2006. Cf. CORREDOR-MATHEOS J., *Infants. Pintures, escultures i dibuixos del Museu de Montserrat*, Gerona, Centro Cultural Caja Gerona-Fontana d’Or, 2008. La Fundación Yannick y Ben Jakober de Mallorca ha contribuido a editar diversos catálogos de exposiciones itinerantes sobre el niño en la pintura, dedicando una parte muy notable al corpus de autores españoles: WIPPLINGER H.-P. (coord.), *Von Engeln und Bengeln. 400 Jahre Kinder im Porträt*, Viena, Kunstmeile Krems Betriebs, 2011. ÖGEL Z. (coord.), *Golden Children, 16th-19th Century European Portraits*, Istanbul, Pera Museum Publication, 2012. Desde un enfoque más conceptual, cabe destacar los siguientes trabajos: LANGMUIR E., *Imagining Childhood*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2006. PernoUD E., *L’Enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme*, París, Hazan, 2007. ALLARD S., LANEYRIE-DAGEN N., PernoUD E. (eds.), *L’Enfance dans la peinture*, París, Citadelles et Mazenod, 2011.

descubierto la pugna entre idealismo y naturalismo. Numerosos lienzos presentan futuros santos, reyes y reinas, delfines y vástagos de familias de alcurnia, cuya corporalidad puede compararse a la de la estatuaría antigua. Bravo-Villasante revela la razón fundamental: esas doncellas y muchachitos, rígidos y de mirada perdida no se representan a sí mismos sino lo que se espera de ellos⁶. Sus atuendos no son muy distintos de los que portan sus regios progenitores y el retratista deja entrever el código de rígida etiqueta a la que son sometidos. Los “hechizados” pequeñuelos de El Greco o los niños regios pintados por Alonso Sánchez Coello [fig. 1], Juan Pantoja de la Cruz, Santiago Morán o Juan Bautista Martínez del Mazo leerán las *Vidas de los hombres ilustres* de Plutarco, los *Disthica Catonis* y los *Emblemas morales*, como los del lexicógrafo Sebastián de Covarrubias (1610). Las niñas leerán *Proverbios morales* y *Castigos*, sin olvidar el *Exemplario contra los enganos y peligros del mundo* de Juan de Capua, ya célebre desde la primera edición de Pablo Hurus (1493).

En cambio el pícaro, que no es ni santo ni noble, pero que comparte protagonismo con ellos en las salas del Prado, encarna únicamente lo que es en el instante mismo de la escena, por lo general mucho más dinámica. Tal vez sea un niño sin educación, sin futuro y sin expectativas humanas, pero en el cuadro aparece al menos por sí mismo. Desde un enfoque puramente formal, esta nueva tipología infantil rebaja los rasgos morfológicos legados por la estética neoplatónica medieval⁷ (que durante siglos modeló la pintura bizantina y románica) para ensalzar ahora un cuerpo menos espiritualizado, basado en la ciencia perspectiva tal y como se practica en los talleres toscanos de Massaccio y Miguel Ángel y se refina en los venecianos de Mantegna, Giorgione o Tiziano.

En la España de los Austria, pintores como Juan Bautista Maíno⁸, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, Juan Carreño de Miranda y, en especial, Bartolomé Esteban Murillo se debaten cada vez con mayor frecuencia entre la antigua fórmula idealizada del niño y una interpretación más terrenal [fig. 2]. Sin embargo, la mejor puesta en práctica de esta nueva mirada no se había gestado en los talleres italia-

6 BRAVO-VILLASANTE C., “Retratos de niños, y niños en la pintura”, en ROCHA F. J., *El niño...*, p. 17.

7 GRABAR A., “Plotin et les origines de l’esthétique médiévale”, en *Cahiers archéologiques* N°1, París, 1945, pp. 15-34. Del mismo autor, véase: *Los orígenes de la estética medieval*, trad. de J. A. Ramírez, Madrid, Siruela, 2007. Cf. PUIGARNAU TORELLÓ A., *Estética neoplatónica: la representación pictórica de la luz en la Antigüedad*, Barcelona PPU, 1995. Del mismo autor, “Neoplatonismo e iconografía en la Europa medieval”, en *Anuario filosófico* vol. 33, N°67, Pamplona, 2000, pp. 655-673. Asimismo: “El rastro del neoplatonismo al romànic català”, en *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya* N°7, Barcelona, 2003, pp. 13-24.

8 *La Adoración de los pastores*, 1612-1614. O./L., 314.4 x 174.4 cm. Madrid, Museo del Prado, inv. P03227.

nos o españoles, sino en las provincias flamencas, por aquel entonces todavía bajo dominio español. En las pinturas de Hans Memling, del propio Bosch, del taller de los Brueghel, de Frans Hals e incluso de Rubens y Anton van Dyck, niños y niñas sonríen y lloran, gozan bailando en fiestas campesinas y juegan con los placeres efímeros de una existencia misérrima⁹.

En efecto, la influencia nórdica había calado en los pintores españoles desde el principio del reinado de Felipe II, que introduce el modelo del retrato flamenco en la corte castellana. En este sentido, ya puede apreciarse el detallismo extremo y una representación más veraz de los rasgos faciales en las obras de Antonio Moro y Sánchez Coello. Las florecientes relaciones comerciales con los Países Bajos permitieron también un intenso flujo de coleccionistas¹⁰, así como la incorporación de artistas flamencos a la corte española¹¹. Recordemos, a título de ejemplo, al aclamado Rubens, quien visitó Valladolid en 1603, invitado por Felipe III, y Madrid en 1628 por expreso deseo de Felipe IV.

En su estudio sobre el arte flamenco, Tzvetan Todorov utiliza un concepto que reviste para nosotros un interés mayúsculo: el del “elogio” del individuo y de su entorno cotidiano¹². Poco a poco, “lo accesorio ha adquirido el estatus de lo esencial, y lo que estaba subordinado se ha convertido en autónomo”¹³. Por eso la aparición en el arte del pícaro y del infante de carne y hueso “significa que también son dignos de ser representados, que merecen llamar la atención y sobrevivir al instante de su aparición. Pues la pintura es, intrínsecamente, elogio de lo que se pinta”¹⁴. Ahora, la fusión entre lo profano y lo cotidiano presentan en el lienzo a una criatura sin atributos mitológicos o divinos, colocada en un entorno material ilustrado con todo detalle: unas veces visible en forma de muebles y vestidos suntuosos, de juguetes y talismanes protectores, otras, expresado con un pedazo de pan o con la suciedad que cubre el rostro del joven ladronzuelo.

9 AUTIN GRAZ M.-C., *L'enfant dans la peinture*, París, Skira-Seuil, 2002, pp. 111-137. Para el estudio de los contemporáneos españoles, vid. *ibid.* pp. 139-153. Sobre la novedad aportada por los pintores flamencos, vid. MANSON M., “Histoire du jouet dans l'art, approche anthropologique, 1450-1650”, en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, vols. XXVI-XXVII, Florencia, Cadmo, 2007, pp. 129-164.

10 YARZA LUACES J., “Comercio artístico Flandes-reinos hispanos”, en RUIZ QUESADA F. (ed.), *La pintura gótica hispano-flamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona/Bilbao, MNAC/Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 107-117.

11 LAFUENTE FERRARI E., “La pintura hispano-flamenca en Castilla”, en *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Akal, 1987, tomo I, pp. 121-136.

12 TODOROV T., *Éloge du quotidien: essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, París, Adam Biro, 1993. Del mismo autor: *Éloge de l'individu; essai sur la peinture flamante de la Renaissance*, París, Adam Biro, 2000.

13 TODOROV T., *Éloge du quotidien...*, p. 10.

14 *Op. cit.*, p. 74.

Sin embargo, el cambio de percepción apuntado por Todorov no surte efecto con la misma intensidad en todos los géneros pictóricos. Existe una pugna entre estas dos sensibilidades, coexistentes pero claramente contrapuestas, que delimita las fronteras en las que se moverá el arte hispánico del Siglo de Oro. A la vista está que en numerosos cuadros de tema religioso o cortesano, la expresión facial del niño permanece anclada en arquetipos medievales. Como custodio de un linaje y de un patrimonio que le trascienden, no puede flaquear en su cometido; no puede reír ni llorar; no se distrae con juegos banales. El pintor pone en su mano una vara de madera, anticipando el cetro de gobierno, en vez de concederle un sonajero o una muñeca¹⁵. En la España de la Contrarreforma y en la Europa del Antiguo Régimen existen razones de peso para esta reticencia o, en cualquier caso, para apostar por una hibridación. Como trataremos de desvelar a continuación, a menudo estas razones son ajenas al juicio del artista, ya que responden a un patrón cultural milenario: el *puer senex*.

Cuando los extremos se tocan: la formación del tópico *puer senex*

El tópico literario *puer senex*, utilizado por el romanista Ersnt R. Curtius¹⁶ para describir “el ideal humano que aspira a nivelar la polaridad del joven-viejo”, tardó muchos siglos en convertirse en un producto artístico. El origen del “niño-viejo” o “sabio” se remonta a los poetas latinos de la tardía Antigüedad, como Cicerón, Virgilio, Estacio, Silio Itálico o Plinio el Joven¹⁷. Entre todos ellos, Ovidio es el que expresa con mayor profundidad esta fusión entre la madurez y la niñez, definiéndola como un puro don del cielo, tan sólo otorgado a semidioses y emperadores¹⁸. Las dos dimensiones de este don singular (mística y política) conforman así el sustrato primitivo que fijará las fórmulas pictóricas para representar al niño en toda Europa y particularmente en la España de El Greco.

La sorprendente persistencia de este imaginario pagano en el programa artístico de la Contrarreforma se debe a la lenta pero imparable asimilación que tuvieron versos como los de Ovidio en la tradición patristica. De esta suerte, la vertiente mística del “niño-viejo” se ramificó dibujando un recorrido que abarca desde los tempranos

15 VAZ-ROMERO TRUEBA O., *El artista y el juguete: viajes al imaginario occidental, desde la Antigüedad al Romanticismo*, tesis doctoral inédita, Barcelona/París, Universitat de Barcelona/ Université Paris-XIII, 2011, tomo III, pp.1551-1562.

16 CURTIUS E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Francke AG Verlag, 1948. Hemos utilizado la traducción española de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976 (1955), tomo I, pp. 149-153.

17 CICERÓN, *Cato maior* II, 38; VIRGILIO, Eneida IX, 311; VALERIO MAXIMO, *Factorum et dictorum memorabilium* III: I, 2; SILIO ITÁLICO, *Púnica* VIII, 464; PLINIO EL JOVEN, *Epístolas* V: XVI, 2; APULEYO, *Floridas* IX, 38.

18 OVIDIO, *Ars Amatoria*, I, 185-186.

epigramas de Juliano¹⁹ y la célebre *Vida de San Benito* compuesta por Gregorio Magno²⁰, hasta alcanzar las innumerables hagiografías tardomedievales, floreciendo al fin, bajo la forma de un jugueteo cortesano en las obras del Siglo de Oro español²¹. En 1594, el toledano Alonso de Villegas consagra un discurso a la santidad de la infancia²², que ilustra primero con el ayuno portentoso de los niños de pecho de la bíblica Nínive. Sostiene Villegas que esta penitencia logró calmar la cólera de Dios y salvar a la impúdica ciudad de la destrucción profetizada por Jonás. En el discurso del *Fructus sanctorum*, la piedad de los lactantes ninivitas se hace extensible a la primera infancia de santos como Nicolás de Bari o Bernardino de Siena.

Por aquel entonces, el término griego $\square\sqrt{\langle\text{TM}\rangle}|\textcircled{\Sigma}\rangle\} \text{ (paidariogeron}^{23})$, con el que se conocía al eremita primitivo Macario de Alejandría, se había traducido en Castilla por el de “mozo viejo”²⁴, extendiéndose a la postre a numerosos niños prodigiosos del imaginario cristiano. De ahí que la figura del *puer senex* o *paidariogeron* reaparezca una y otra vez en el *Flos Sanctorum* del también toledano Pedro de Ribadeneira (1599) o en las obras del jerónimo Fray Pedro de la Vega²⁵. El tópico, en su forma más virgiliana, se halla en la leyenda de san Pancracio (mártir a la edad de catorce años), divulgada a finales del siglo XIII por Santiago de la Vorágine y por la leyenda española de san Pelayo, en cuyas páginas se lee que desde muy niño “velaba en oración, leía libros de santos; sus pláticas eran de cosas de virtud y ajenas de parlerías, risa y disolución; y, en fin, no parecía niño sino viejo en el sesso y la madurez”²⁶. Teresa de Jesús, cuya analogía con la mística pictórica de

19 JULIANO, *Antología Palatina*, VII, 603.

20 “Fuit uir vitae uenerabilis [...] ab ipso suae pueritiae tempore cor gerens senile”. GREGORIO MAGNO, *De vita et miraculis venerabilis Benedicti Abbatis*, en: VOGÜE A. y ANTIN P. (ed. y trad.), Grégoire le Grand. *Dialogus, tome II, livres I-III*, París, Cerf, 1979, pp. 126-249, aquí p. 126.

21 GÓMEZ MORENO A., *Claves hagiográficas de la literatura española*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 97-114.

22 VILLEGAS A. [de], *Fructus sanctorum*, XXXV: “De infancia”.

23 GIANNARELLI E., “Il paidariogeron nella biografia cristiana”, en *Prometheus. Rivista di Studi Classici N°14, Florencia*, 1988, p. 279-284. De la misma autora, véase también: “Sogni e visioni dell’infanzia nelle biografie dei santi: Fra tradizione classica e innovazione cristiana”, en *Augustinianum* vol. 29, N°1-3, Roma, Diciembre de 1989, p. 213-35. BENVENUTI PAPI A., GIANNARELLI E. (eds.), *Bambini santi: rappresentazioni dell’infanzia e modelli agiografici*, Turín, Rosenberg and Sellier, 1991. Cf. BRENK B., “Auctoritas und ein Physisch Anonymer”, en CHRYSOS E., WOOD I., *East and West: modes of Communications. Proceedings of the First Plenary Conference at Merida*, Leiden, Brill, 1999, pp. 167-168.

24 RIBADENEIRA P., *Flos Sanctorum...*, Madrid, Joaquín Ibarra [impr.], 1761, tomo I, p. 95. JERÓNIMO DE SAN JOSÉ, “Compendio de la vida del beato padre San Juan de la Cruz”, en JUAN DE LA CRUZ, *Obras espirituales que encaminan a una alma a la más perfecta unión con Dios...*, Pamplona, Pascual Ibáñez [impr.], 1774, p. 10.

25 RIBADENEIRA, P. [de], *Flos Sanctorum III*, p. 553

26 Op. cit., II, p. 265.

El Greco ha sido objeto de numerosos estudios²⁷, cuenta en su *Vida* (c. 1562-1564) un episodio de infancia que revela una precocidad semejante, a la que añade un elemento lúdico. Cuenta cómo convenció a su hermano Rodrigo, compañero inseparable de juegos y de sus primeras lecturas, para “ganarse el cielo” sin salir del cercado de su casa natal: “De que vi que era imposible ir a donde me matasen por Dios, ordenábamos ser ermitaños, y en una huerta que había en casa procurábamos, como podíamos, hacer ermitas, poniendo unas pedrecillas, que luego se nos caían. [...] Gustaba mucho, cuando jugaba con otras niñas, hacer monasterios, como que éramos monjas; y yo me parece deseaba serlo”²⁸.

Cuando El Greco llega a Toledo, en la primavera de 1577, los círculos eruditos de Castilla conciben al santo como un sabio desde la niñez. Éste recibe su don por estudio (*ars*) o por gracia innata de signo divino (natura, en cierto modo), que se manifiesta incluso en su *dromenon* lúdico o “impulso de juego”²⁹, como en el caso de la santa de Ávila. No en vano, el filósofo moderno Pierre Jean-Jouve ha visto en el asombro la ciencia que une al niño con el místico³⁰. Al mismo tiempo, el párvulo de alcurnia recibe su poder por la fuerza de la sangre (*sanguis*), apoyado este último en el modelo del todopoderoso Alejandro Magno, cuyos méritos descuellan en muchas de las páginas de los *flores sanctorum*³¹. En el ámbito de la poesía cortesana, el alcance político del puer senex se refleja, por ejemplo, en los versos que Góngora dedica en 1617 al Virrey de Nápoles: “floridos años, en prudencia cano”³².

Si el niño es representado en ambos casos como heredero solemne, ya sea de un reino terrenal o celestial, el cometido del artista consistirá entonces en exaltar tan magnos atributos. Éste pasa a ser el arquitecto o el ilustrador necesario de una antropología religiosa y política de la infancia. Para ello, encontrará un apoyo eficaz en el método de representación más utilizado hasta el momento: la estética plotiniana, que supone la idealización iconográfica de todo cuerpo físico.

27 BARRES M., *Le Greco ou le secret de Tolède*, París, Flammarion, 1966 (1912), p. 111. HATZFELD H. A., *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1976 (1955), pp. 245 y 276.

28 TERESA DE JESÚS, *La vida de la santa Madre Teresa de Jesús y algunas de las mercedes que Dios le hizo...*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1861, p. 24. Para un estudio más detallado de la relación entre el juego infantil y la mística, vid. VAZ-ROMERO TRUEBA O., *El artista y el juguete...*, op. cit., t. I, pp. 359-387.

29 HUIZINGA J., *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2004, p. 29.

30 JOUVE P.-J., “L’émervillement”, en *En Miroir*, París, Mercure de France, 1954, pp. 166-168.

31 GÓMEZ MORENO A., *Claves hagiográficas...* op. cit., p. 112.

32 JAMMES R., *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 257. Cf. MAYORAL RAMÍREZ J. A., “Unas muestras del topos puer senex en el discurso poético de los siglos de oro”, en UTRERA TORREMOCHA M. V. y ROMERO LUQUE M. (coords.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, pp. 147-166.

La emoción suspendida como ideal neoplatónico de la precocidad

De entre todos los $\square\sqrt{\langle\text{TM}\rangle|\langle\text{C}\Sigma\rangle}\} \}$ orientales o *puer senex* latinos, el Niño Jesús sobresale como el paradigma de niño santo y de sangre real, pues pertenece a la estirpe de David. Pero es, por encima de todo, Hijo de Dios y sumo heredero del Reino de los Cielos, como lo sugiere la parábola de los viñadores (*Mc* 12, 1-2). La prueba apócrifa de la elección adecuada entre los tres regalos que le ofrecen los Reyes Magos (que se afianzó como derivación marginal de la Epifanía, de enorme importancia en España por acabar plasmándose en el Auto de los Reyes magos³³) acredita la precoz sabiduría de este Niño extraordinario. Lo plasma Maíno en la *Adoración del Prado*³⁴, en la que el pequeñuelo levanta el brazo derecho haciendo el signo de bendición con la mano, sopesando con solemne atisbo el oro, el incienso y la mirra. Algo similar puede verse en el episodio posterior en que Cristo se aleja de su familia para enseñar a los ancianos del templo de Jerusalén, garantes de la antigua ley mosaica (*Lc* 2: 41-50). Se trata de una precocidad que desborda incluso las expectativas de María y José, y que supera, en el Antiguo Testamento, a la del joven Tobías³⁵ o a la de Salomón. Este destello de sabiduría en el niño según fuentes orientales, rastreado por Georges Dumézil³⁶, es la imagen literaria que los artistas bizantinos escogieron para representar al Niño-Dios, como así lo han puesto de manifiesto Konrad Onasch y Annemarie Schnieper³⁷.

No es de extrañar que el joven Doménikos Theotokópoulos, familiarizado con el arte del icono, fuese fiel a la tradición bizantina del $\square\sqrt{\langle\text{TM}\rangle|\langle\text{C}\Sigma\rangle}\} \}$. Sus primeras obras, como *San Lucas pintando a la Virgen y el Niño*, realizada en el taller de Creta después de 1567, representa al Niño Jesús en un icono dentro del icono. Pero esta *mise en abyme* no basta para explicar el cuerpo sin volumen, sin peso y con pocos detalles faciales. Tales características responden a la iconografía de la *Odighitria*, resuelta con maestría por El Greco. Por la misma razón, pinta al Niño sentado sobre el brazo izquierdo de la Virgen, suspendido en el espacio bidimensional del cuadro, como si quisiera sustraerlo del orden normal que rige el mundo sensible y arrimarnos a ese otro mundo puro y “transparente”, según la expresión estilada por el propio Plotino para referirse al plano de lo divino (ΝΟΥΣ)³⁸.

33 CARDINI F., *Los Reyes Magos*, Barcelona, Península, 2001, pp. 64-65.

34 *Adoración de los Reyes Magos*, c. 1612-1614. O./L., 315 x 174.5 cm. Madrid, M.N.P., inv. P00886.

35 “Cumque esset iunior ómnibus [...], nihil tamen puerile gessit in opere.” *Tb* 1: 4.

36 DUMEZIL G., *Mitra-Varuna: essai sur deux représentations indo-européennes de la souveraineté*, París, Leroux, 1940, p. 21.

37 ONASCH K., SCHNIEPER A., *Icons: the fascination and the reality*, Nueva York, Riverside Book, 1997, p. 134.

38 PLOTINO, *Enéadas*, IV, 3: 11. GRABAR A., *Los orígenes de la estética neoplatónica...* op. cit., p. 48.



FIGURA 3(a)

Doménikos Theotokópoulos, Detalle de *La Sagrada Familia con santa Ana y san Juan Bautista niño*, c. 1595-1600. O./L., 53.2 x 34.4 cm. Washington, National Gallery of Art, inv. 1959.9.4.

FIGURA 3(b)

El Greco, Detalle de *La Sagrada Familia, santa Ana y san Juanito*, c. 1600. O./L., 107 x 69 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P00826.

Tras su paso por Venecia y Roma, donde aprende de Tiziano el voluptuoso naturalismo de la carne³⁹, el cretense ejecuta en Toledo representaciones infantiles que siguen obedeciendo a las pautas artísticas del legado plotiniano. El inventario que se hizo tras su muerte, revela que la biblioteca de El Greco contaba, entre otras obras griegas, con la *Theologia Mystica* de Dionisio Pseudo-Areopagita y ediciones italianas más recientes de filosofía neoplatónica, como las obras de Francesco Patrizzi⁴⁰. El tema de la Sagrada Familia, que Doménikos desarrolla a partir de la década de los ochenta, constituye una aplicación práctica novedosa de esa doctrina

³⁹ “Cristiano neoplatónico por educación y, como estudiante, inclinado hacia el arte bizantino, el joven [Domenico] podía admirar la técnica veneciana, pero nunca aprobar los usos en que se empleaba. Para su gusto, el arte veneciano era demasiado pagano, demasiado voluptuoso, demasiado decorativo, demasiado interesado en las apariencias y escaso en lo interior” HUXLEY A. “[Meditations on] El Greco”, en *Life Magazine* N°28, 24-IV-1950, pp. 86-96. Traducción de D. Tiptree en: *Las agallas de El Greco*, Madrid, Casimiro, 2013, p. 9.

⁴⁰ COSSIO M. B., *El Greco*, Barcelona, H. de J. Thomas, 1913, p. 7.

filosófica. Las versiones de *La Virgen y el Niño con santa Inés y santa Martina*⁴¹ y de *San José y el Niño*⁴², realizadas entre 1597 y 1600 para la Capilla de San José, muestran un mayor estudio volumétrico del cuerpo, pero la suspensión de las emociones sigue dominado la faz infantil. En el segundo tema, el pequeño se abraza a la cintura de su padre putativo, mientras éste le protege con su mano izquierda. Este gesto rompe en parte la rigidez del canon bizantino, aunque no del todo, pues ambas figuras dan la impresión de haberse detenido en el camino, reflejando así una sensación de inmovilidad completa, que es un atributo clásico de lo divino-Inteligible neoplatónico, siempre estable y uniforme.

Otras versiones semejantes se conservan en la Hispanic Society de Nueva York, en el Museo de Santa Cruz de Toledo, en el de Cleveland⁴³, en la National Gallery de Washington y en el Museo del Prado. En estos dos últimos óleos, llama la atención la figura del pequeño San Juan, que está desnudo, a pesar de que insinúa la tradicional piel de camello a su espalda y lleva un cuenco de vidrio con fruta. Con el índice izquierdo próximo a la boca, el joven profeta parece reclamar silencio al espectador; un silencio místico al que El Greco parecía estar acostumbrado en su taller, si nos atenemos al testimonio de su amigo romano Giulio Clovio. En este cuadro, el Bautista es un acompañante un tanto desligado de la escena, empezando por su mirada, que se dirige a un punto inconcreto fuera del cuadro (tal vez hacia ese mundo suprasensible anhelado por Plotino y Dionisio), pero sobre todo por el tratamiento pictórico, que le convierte en una figura desdibujada y desproporcionada respecto al resto. Esta “desmaterialización” corporal, más acentuada en el lienzo del Prado [fig. 3.b], nos recuerda esa otra desmaterialización que Plotino define como intento de captar el “alma universal” divina que reside en toda materia⁴⁴: un paralelismo que vuelve a recalcar la santidad del niño y su sabiduría de origen sobrenatural.

Muchos son los contemporáneos de El Greco, conocidos o anónimos, que pintan rostros infantiles de expresión indeterminada como signo de una santidad precoz. Estas páginas sólo nos permiten esbozar algunas referencias. Destacan los lienzos de Vasco Pereira⁴⁵, la célebre escena de *María despertando al Niño* de Sánchez

41 *La Virgen y el Niño con santa Inés y santa Martina*, c. 1597-1599. O./L., 193.5 x 103 cm. Washington, National Gallery of Art, inv. 1942.9.26

42 *San José y el Niño*, c. 1600. O./L., 109 x 56 cm. Toledo, Museo de Santa Cruz.

43 *Sagrada Familia con santa María Magdalena*, c. 1595-1600. O./L., 160 x 131 cm. Cleveland Museum of Art, inv. 1926.247.

44 GRABAR A., op. cit., p. 26.

45 *Santa Ana con la Virgen Niña*, c. 1598. O./T., 91.3 x 34 cm. Sevilla, Museo de Bellas Artes, inv. CE0667P

Cotán⁴⁶ o las tallas policromadas del *Niño Jesús* creadas en el círculo de Juan Martínez Montañés (1600-1625). Otro tema doméstico, como el de *La educación de la Virgen* pintado por Velázquez, presenta a la pequeña María, acompañada de Ana y Joaquín, con una mirada desvanecida, que suscita ternura por su inocencia pero también turbación por la firmeza con que interpela al espectador [fig. 4]. Algo parecido ocurre en el retrato de *La Virgen niña hilando* pintado por el sevillano Juan Simón Gutiérrez [fig. 5], embebido del ambiente de Zurbarán, que realizó a su vez numerosas versiones de la Virgen niña rezando, cosiendo y bordando⁴⁷. Simón Gutiérrez pudo inspirarse en el *Protoevangelio de Santiago*, narrándose allí cómo los sacerdotes del Templo de Jerusalén encargaron a la Virgen niña tejer el velo del Templo, ése que se desagarraría en el instante de morir Cristo en la Cruz⁴⁸. Aquí, el rostro de María, más duro que el de Velázquez, parece presagiar la futura muerte del Mesías.

En la *Sagrada Familia* de Washington, El Greco había representado al Niño Jesús dormido en el regazo de su madre [fig. 3.a]. Este detalle tampoco es fortuito, ya que el sueño es una forma singular de suspensión emocional y, por tanto, un atributo más del *puer senex*. En el Museo del Greco se conserva una pequeña talla anónima conocida como *Niño en el sillón*, confeccionada en los años en que el Cretense se instala en Toledo⁴⁹. El pequeño Jesús aparece sentado en una butaca frailería de aire palaciego, dormido o con la mirada perdida y con el gesto reflexivo de apoyar su cabeza, sobre el codo, en el brazo del asiento. Se hace difícil saber si su semblante expresa complacencia o tristeza, diálogo celestial o presagio del Calvario, puesto que, según recoge el académico Fray Juan Interián de Ayala: “Christo Señor Nuestro desde el primer instante de su concepción, aceptó espontáneamente la muerte y acerbísima Pasión, que le impuso su Eterno Padre, viviendo siempre aparejado para ella y pensando en ella muchas veces: sabiendo muy bien que con su muerte vencería a la misma muerte y al demonio”⁵⁰.

46 *Virgen despertando al Niño*, c. 1614. O./L., 110 x 83.5 cm. Granada, Museo de Bellas Artes, inv. CE0109.

47 Destacan la *Virgen niña en oración* (c. 1632) del Metropolitan Museum of Art en Nueva York y del Museo del Hermitage en San Petersburgo y *La Casa de Nazaret* (1645), expuesta en el Cleveland Museum of Art.

48 VALDIVIELSO GONZÁLEZ E., “Una Virgen niña hilando y un Niño de la espina de Juan Simón Gutiérrez”, en *Laboratorio de Arte* N°15, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 395-398.

49 *Niño en sillón*, 1576-1600. Talla policromada, 26 x 23.5 x 16 cm. Toledo, Museo del Greco, inv. CE00190.

50 INTERIÁN DE AYALA J., *El pintor christiano y erudito* (III, 6), Madrid, Joachin Ibarra [impr.], 1782, p. 251.



FIGURA 4
Diego Velázquez, Detalle de
La Educación de la Virgen, c.1617-1618.
O./L., 168 x 136 cm. New Haven, Yale
University Art Gallery, inv. 1900.43



FIGURA 5
Juan Simón Gutiérrez, *La Virgen niña hilando*,
finales del siglo XVII. O./L., 72 x 52 cm. Madrid,
Museo del Prado, inv. P01319.

Con este drama cósmico del Niño, presentado de un modo más íntimo, lejos de la cruenta atmósfera del Gólgota⁵¹, la piedad post-tridentina pretendía mover a la compasión individual en una época en la que la cultura hispánica se debatía entre el fervor místico y la picaresca callejera. Estas tallas recordaban en los círculos cortesanos (pues se regalaban a las mujeres de la realeza que profesaban en conventos) que el Primogénito de Dios, desde el momento de su concepción y pese a su corta edad, tiene conciencia de su cometido redentor y de su futura muerte en cruz⁵². Así quisieron expresarlo los hábiles escultores en las figuras conservadas

51 SÁNCHEZ LÓPEZ J. A., “Contenidos emblemáticos de la iconografía del ‘Niño de Pasión’ en la cultura del Barroco”, en *Actas I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 685-718.

52 PEÑA MARTÍN A., “Nacido y sepultado. El Niño Jesús y el Sepulcro”, en RINCÓN GARCÍA W., LÓPEZ-YARTO ELIZALDE A., IZQUIERDO SALAMANCA M. (eds.), *VI Jornadas Internacionales de Estudio La Orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2011, pp. 437-450.



FIGURA 6
Anónimo, *Niño Jesús*, c. 1578. Madera tallada y policromada, 41 x 26 x 25 cm. Zamora, Museo Diocesano, inv. IIC-49-275-040-0006-000



FIGURA 7
Antón de Morales [?], Detalle de *Niño Jesús de pasión dormido*, primera mitad del siglo XVII. Madera tallada y policromada, 48 x 14 cm. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, inv. 00612124

en el Monasterio de las Descalzas Reales⁵³ y el Monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid⁵⁴, en la Iglesia de San Vicente de Ávila, en el sevillano Convento de San José de Écija o en el palentino Convento de Santa Clara, en Carrión de los Condes, donde la Comunidad de Madres Clarisas custodia el llamado *Niño Jesús con dolor de muelas*, así llamado por el ostensible flemón del carrillo⁵⁵. También destaca por su aire cortesano, con su lechuguilla, el *Niño Jesús soberano* del Museo Diocesano de Zamora, procedente del Monasterio de Comendadoras de San Juan de Jerusalén [Fig. 6].

⁵³ *Niño Jesús dormido*, finales del s. XVI. Madera policromada, 42 x 23 x 31 cm. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, inv. 00612014.

⁵⁴ *Niño Jesús sentado en silloncito*, s. XVI. Madera policromada e incrustaciones de rubíes, 44 x 24 x 20 cm. Madrid, Monasterio de Santo Domingo el Real.

⁵⁵ ANDRÉS GONZÁLEZ P., *Los monasterios de Clarisas en la provincia de Palencia*. Palencia, Institución Tello Tellez de Meneses, Diputación Provincial, 1997, p. 151.

En otros casos, este mensaje de temprana santidad se ve reforzado gráficamente al incluir los instrumentos de la Pasión⁵⁶ y la calavera, según se aprecia en el *Niño Jesús de pasión dormido* atribuido a Antón de Morales y fechado en la primera mitad del siglo XVII [fig. 7]. El completísimo estudio de Ana García Sanz⁵⁷, que analiza más de trescientas figuras escultóricas del Niño Jesús entre los siglos XVI y XVII, amplía esta iconografía del sueño, que constituye la base para pinturas como *La Virgen con el Niño y san Juanito* de Luís de Morales⁵⁸. En esta tabla al óleo, el joven Bautista hace el mismo gesto de silencio que hemos descubierto en la *Sagrada Familia* de El Greco [fig. 3]. San Juanito no deja de advertirnos que el sueño de Jesús no es como el de los otros niños. Quizá por eso María se preocupa de su descanso cubriéndole el cuerpo con un sutil velo y protegiéndole de la intromisión de una mosca. La función mesiánica de este sueño infantil impacta incluso en los pintores que ya han abandonado abiertamente la rígida codificación neoplatónica del cuerpo humano. Se aprecia en la expresión extática de la joven Virgen de Zurbarán⁵⁹, en el *Niño dormido sobre la Cruz* de Alonso del Arco⁶⁰ y en numerosos lienzos y dibujos preparatorios de Murillo y su círculo⁶¹.

En este punto, el imaginario místico del *puer senex* da paso a otros tópicos, originados esta vez en un contexto puramente artístico, como el *Ubi sunt?* (“¿dónde estás?”) o el *Nascendo morimur* (“Al nacer, morimos”), que suscitan en el espectador una reflexión acerca del valor efímero de la existencia y la fragilidad de los poderes humanos. Aunque el mensaje se confunde con el de las *Vanitas* y *Memento Mori* nórdicos, en nuestro caso el Niño divino resulta ser la figura indispensable. Sin duda, este paladín desconcierta por su serenidad, plácidamente dormido o recostado junto a una calavera, abrazando la cruz y otros objetos de la Pasión (como la columna de la flagelación, elemento menos usual pero que Felipe Gómez de

56 Véase, por ejemplo, el *Niño Jesús de la Pasión*, de escuela andaluza, siglo XVII. Madera policromada, 79 x 62 cm. Madrid, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, inv. 00611739.

57 GARCÍA SANZ A., *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2010, pp. 341-363.

58 *La Virgen con el Niño y San Juanito*, c. 1570. O./L., 70 x 57 cm. Madrid, M.N.P., inv. P03147.

59 *La Virgen niña dormida*, c. 1630-1635. O./L., 110 x 93 cm. Madrid, Fundación Banco Santander.

60 *El Niño Dios dormido sobre la Cruz*, c. 1681. O./L., 63 x 91 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 0744.

61 A modo de ejemplos, véanse los dos lienzos conservados en la Dulwich Picture Gallery (DPG206 y DPG473) o el dibujo a tinta y sanguina representando al *Niño Jesús dormido sobre la Cruz* conservado en el Département d'Arts Graphiques, Musée du Louvre, en París (Inv18428). Un óleo de mayor calidad es el que se conserva en el Museo del Prado (P1003), deudor de composiciones como las de Orazio Gentileschi (P1240) y el *Cupido dormido* de Caravaggio (Indianapolis Museum of Art).

Valencia gusta de dibujar)⁶². La expresión ambigua de su rostro, imperturbable, no da señales de temor ante el dramático final. El Logos eterno hecho niño humano, confiado en su victoria definitiva sobre la muerte, ha aceptado voluntariamente esta misión antes incluso de su alumbramiento. Pero sólo la Virgen y el pequeño Bautista saben que en ese sueño se libra una batalla decisiva, según reza la inscripción pintada en la peana de un *Niño Jesús de pasión dormido* de escuela andaluza⁶³: “Ecce non dormitabit neque dormiet qui custodit Israel” (“no duerme ni reposa el guardián de Israel”). Un versículo que procede del salmista (Sal 120, 4) y que, en el Toledo de El Greco, se cantaba con gran devoción en el Oficio Parvo de Nuestra Señora⁶⁴.

Convirtiendo su sueño en un escenario de combate interior de proporciones cósmicas, este Niño prodigioso ha logrado conquistar para la humanidad el Reino de los Cielos y salvaguardar así la herencia de su Padre. De este modo, la abundante iconografía generada por los artistas españoles sobre el niño dormido en la Cruz o sobre la calavera de Adán no sólo redunda en el significado místico del puer senex, sino que da un giro inesperado hacia la segunda dimensión de este tópico si nos atenemos de nuevo a la visión de Ovidio: el poder temporal.

El niño-efigie: un producto político

El retrato de príncipes y niños de alcurnia es un género reforjado en el contexto cortesano europeo a finales del siglo XV⁶⁵, pero hunde sus raíces en el arte de la Antigua Roma. Esta fórmula artística prosperó entre las familias patricias para reforzar el poder político y social de las agrupaciones civiles a las que pertenecían (gens), identificadas a través del cognomen de los individuos y dirigidas por varios pater familias. Este mundo más propio de Ovidio que de Doménikos Theotokópoulos es, no obstante, el verdadero sustrato del puer senex, sobre el que se fijará, siglos más tarde, el imaginario místico cristiano. Como recalca Philippe Ariès⁶⁶, en la Roma de los Augustos, el *nasciturus* se convierte en un producto indispensable, en cuanto que es insustituible, especialmente en el caso del varón. El primogénito garantizaba la continuidad del *cognomen*, mientras que los hijos menores y las

62 El dibujo a tinta, realizado con pluma de caña sobre papel agarbanzado verjurado, fechado entre 1650 y 1657, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura DIB/18/1/857).

63 *Niño Jesús de pasión dormido*, principios del siglo XVII. Madera policromada, 28.5 x 7 cm. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, inv. 00611522.

64 GARCÍA SANZ A., op. cit., p. 360.

65 BONNEY F., “Enfance divine et enfance humaine”, en *L'enfant au Moyen-âge. Littérature et Civilisation. Senefiance* N°9, Aix-en-Provence y París, CUERMA-Université de Provence, Librairie H. Champion, 1980, pp. 7-24.

66 ARIES Ph., “Infancia”, en *Enciclopedia Einaudi*, Turín, Giulio Einaudi, 1979, vol. 6 p. 431-442.

niñas, iniciadas muy temprano en la maternidad, colaboraban con todos sus medios para el fortalecimiento del linaje. El culto a la figura del niño-heredero produce un cambio de sensibilidad que se aprecia en poetas como Catulo: la vieja imagen negativa de la infancia (“estúpido como un niño”) queda eclipsada por la ternura del *puer bimulus* (“niño de dos años”) acunado por su padre⁶⁷. La estampa loada por Catulo inspiró en época imperial numerosos epitafios que revelan la tristeza por la muerte del hijo, cuya edad se grababa con precisión en la lápida: tantos meses y tantos días.

En el *Carmen* 61, el mismo Catulo utiliza la expresión “*liberos dare*” para referirse al niño como sucesor de una *domus*, completando así la metáfora “*nec parens stirpe nitier*” (v. 67-68), que compara a la descendencia con los pilares de la casa⁶⁸. Este aspecto a la vez afectivo y político alcanza su máxima expresión en su *Torquatus* y posteriormente en la *Enéida*, donde Virgilio describe al pequeño Eneas jugando en el patio de su casa: “*si quis mihi parvolus aula luderet Aeneas*” (IV, 328-329). En su erudito estudio sobre la decimosexta ilustración de Ascanio-niño del *Codex Vaticanus* 3225, el historiador Michel Manson pone de relieve la importancia de representar una escena en la que el pequeño Ascanio, hijo de Eneas, protagoniza un milagro: unas lenguas de fuego de origen divino se posan sobre la cabeza del niño como señal de su futuro gobierno, pues su destino es convertirse en “padre” de los Julos, stirpe de la que, con el tiempo, nacerían Rómulo y Remo.

Esta ilustración es un producto ideológico del emperador Augusto, cuya estrategia queda al descubierto por las llamas que iluminan la cabeza del niño: un signo arcaico de soberanía, según Dumézil⁶⁹. Lo novedoso en los textos y el arte latinos del final de la República⁷⁰ es que este heredero milagroso, configurado en el atañor de las tradiciones indoeuropeas, “impersonal, continuador de un linaje real, signo y no persona, adquiere verdaderamente un aspecto humano, una presencia corporal propia”⁷¹. En el año 398, basándose en la escena virgiliana del milagro de Ascanio, el poeta Claudiano recuerda al emperador Honorio que fue prácticamente cónsul

67 MANSON M., “*Puer Bimulus* (Catulle, 17, 12-13) et l’image du petit enfant chez Catulle et ses prédécesseurs”, en *Mélanges de l’École Française de Rome*, Roma, 1978, vol. 90, N°1, pp. 247-291.

68 Cf. DOLÇ M. (ed. y trad.), *Catulo, Poesías*, Madrid, CSIC, 1979, pp. 52-53.

69 DUMEZIL G., *Fêtes romaines d’été et d’automne*, París, Gallimard, 1975, pp. 61-77.

70 MANSON M., “L’Enfant et l’âge d’or. La IVE églogue de Virgile”, CHEVALIER R. (ed.), *Présence de Virgile*, París, Les Belles Lettres, 1978, pp. 49-62.

71 MANSON M., “Quelques remarques sur le *Puer Ascanius* du *Codex Vaticanus* 3224, *Pictura* 16”, *L’Enfant au Moyen-âge...* op. cit., pp. 32-33.

desde la cuna (“inter incunabula cónsul proveheris”⁷²) y que unos signos divinos lo designaron para el ejercicio del poder, entre ellos, “un milagro de luz”: “imperii lux illa fuit; praesagus obibat cuncta nisor risitque tuo natura sereno”⁷³. Para nuestro cometido, lo más significativo queda expresado ya en la ilustración de códice Vaticano: el poder político transmuta al niño en un héroe sabio y diligente, de rostro grave y cuerpo pétreo que denota estabilidad y continuidad, atributos, todos ellos, inherentes al imaginario pagano del *puer senex*. Esta concepción, compatible con el imaginario judeo-cristiano del fuego como símbolo de poder divino, se introdujo, del mismo modo que el tópico del *puer senex* de la tradición patristica, hasta confundirse con él a través de autores como Sidonio Apolinar, Sulpicio Severo, Prudencio o el obispo de Poitiers san Venancio Fortunato⁷⁴.

El heredero de un linaje humano puede ser investido de poder político por la divinidad. Este es el significado supremo que sobrevive hasta el linaje de los Austrias. Se explica así que, en la cultura cristiana, tanto en el terreno literario como artístico, se produzca un deslizamiento claro de las virtudes del niño-divino hacia la figura del niño gentilicio o aristocrático, compaginando la moral con la política en los términos propugnados por las corrientes del “tacitismo” español en boga⁷⁵. Desde este prisma, ambos infantes (Cristo y el infante de sangre real) se conciben como sumos administradores de una herencia inviolable. Su retrato debe ser el espejo cristalino del poder político y moral que encarna, prescindiendo, por ende, de todos sus rasgos personales, especialmente los estados faciales transitorios, como la risa, el llanto, la cólera o el desdén. En cambio, el pintor debe transmitir en el lienzo las virtudes cardinales que ordenan permanentemente la educación del futuro gobernante: la justicia, la prudencia, la fortaleza y la templanza.

La enseñanza para el Ascanio del siglo XVI consiste en que el príncipe, por naturaleza, es el lugarteniente de la divinidad, el garante de sus Leyes supremas y, por consiguiente, la cabeza del cuerpo social español⁷⁶. Para servir mejor a su cometido, se impone una acción educativa que pasa por la proliferación de una lite-

72 CLAUDIANO, *Panegyricus de quarto consulatu Honorii Augusti*, vv. 154-155. Cf. MCEVOY M. A., *Child Emperor Rule in the Late Roman West, AD 367-455*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

73 CLAUDIANO, op. cit. vv. 182-183.

74 COURCELLE P., “Les exégèses chrétiennes de la IVème Églogue”, *Revue des Études Anciennes* No59, Bordeaux, 1957, pp. 294-319. MAHONEY A., *Vergil in the Works of Prudentius*, Washington D.C., The Catholic University of America, 1934

75 TIerno GALVÁN A., “Politeia y Educación de Príncipes en el Barroco español. Del ‘anti-maquivelismo’ al ‘tacitismo’”, en *Revista Española de Pedagogía*, Vol. 45, N°177, Madrid, 1987, pp. 341-370.

76 BARTOLOMÉ MARTÍNEZ B., “Valor pedagógico de los tópicos clásicos en el humanismo renacentista español”, en *Revista de Educación* N°302, Madrid, 1993, pp. 213-231, en esp. p. 218.

ratura didáctica a través de los *Tratados sobre educación de Príncipes*, que suponen la mayor fuente de información pedagógica del Siglo de Oro⁷⁷. Partiendo ya de una abundante herencia medieval, florecen durante el humanismo renacentista obras como el *Relox de Príncipes* de Antonio de Guevara (1534), *Advertencias del Emperador Carlos V* de Lasso de la Vega (1548), *Consejo y Consejeros* de Furio Ceriol (1559), el *Tratado de Consejos y Consejeros* de Felipe Bartolomé (1584), el *Norte de Príncipes* de Antonio Pérez (1594), el *Tratado de la Religión y virtudes que debe tener el Príncipe christiano para gobernar y conservar sus estados* de Ribadeneira (1595), el *Libro de la bisma educación y enseñanza de los nobles* (1596) o el *De rege et regis institutione* (1599) del toledano Juan de Mariana.

Como reza el antiguo *Carmen* de Catulo, “ninguna casa puede dar hijos sin ti, ningún padre hallar apoyo en una posteridad” (*Carmen* 61, vv. 66-68), el papel del niño-efigie es tan importante para la continuidad de la estirpe regia ungida por la divinidad que nada humano o sobrenatural puede alterar dicho papel. Tanto es así que cualquier magia o ingenio debe ser utilizado para salvaguardar al niño de la enfermedad, del mal de ojo, del alunamiento y de otros peligros biológicos o infernales. Es por ello que el ingenio de los adultos fabricó toda clase de amuletos, talismanes y demás elementos protectores o curativos. Se recurría a las piedras bezoares, a patas y garras como la del tejón y la higa. Se extraían enseñanzas basadas en los mágicos poderes que ejercían los ciclos lunares y otros astros sobre determinadas partes del cuerpo de los niños, así como los objetos para prevenir las acciones nocivas⁷⁸. Como ha puesto de manifiesto Corredor-Matheos⁷⁹, existían también juguetes profilácticos, como las campanillas brujiles, las sirenas, los sonajeros, chupadores, medallas como los ochavos de Santa Elena, los crecientes lunares de plata o Rosas de Jericó, castañas, corazones, resinas, corales y ámbar traídos de lugares lejanos. Todos estos objetos se añaden a la indumentaria de los infantes pintados por Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz o Bartolomé González Serrano.

Como consecuencia adicional de esta sinergia político-religiosa en torno al niño-heredero, el retrato del infante real de los siglos XVI y XVII recibe del Niño divino parte de sus atributos formales e iconográficos. Puede apreciarse en la expresión facial ambigua o ausente del infante y en su hieratismo corporal, llevado al extremo por Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz. El origen neoplatónico de la mirada y el cuerpo inasibles se endurece también en los lienzos de Santiago Morán y en

77 GALINO CARRILLO A., *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y XVII)*, Madrid, CSIC, 1948.

78 MORALES G., *De las virtudes y propiedades de las piedras preciosas*, Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 288.

79 CORREDOR-MATHEOS J., *El juguete en España*, Madrid, Espasa, 1988.

los encargos más oficiales de Velázquez. En sus retratos, el joven hidalgo también hereda símbolos divinos, como los instrumentos de la Pasión (que vienen a sumarse a los amuletos protectores de su rica y pautaada vestimenta), sin olvidar la figura del jilguero.

Este pájaro posee una conexión especial con Cristo pues, según una tradición apócrifa, habría querido ayudar al Maestro arrancando de su cabeza la corona de espinas⁸⁰. La imagen del jilguero entre las manos de un niño terrenal alcanza la pintura cortesana únicamente a partir de finales del siglo XV, como en el retrato del pequeño Francesco Sforza (1495-1535) pintado por Ambrogio de Predis⁸¹. He aquí que el símbolo cristológico se abaja para convertirse en un signo del poder político hereditario. Lo vemos, por ejemplo, en el retrato de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela realizado por Sánchez Coello entre 1568 y 1569, conservado en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. La pequeña Isabel, hija de Felipe II y futura gobernadora de los Países Bajos, que todavía se yergue con ayuda de un andador, sujeta con firmeza una cuerda atada a la pata de un jilguero, representado con sus colores negro, blanco y rojo característicos. El pequeño animal reaparece para refrendar la soberanía de la infanta Ana (1601-1666), hija de Felipe III, en un retrato de cuerpo entero a la edad de nueve meses, firmado por Pantoja de la Cruz [fig. 8]. Lo mismo realiza Velázquez al pintar al príncipe Baltasar Carlos hacia 1635⁸². Sin embargo, en el retrato de Fernando (1571-1577), príncipe de Asturias, se observa ya un declive de esta iconografía, pues Sánchez Coello sustituye el grácil jilguero por un adusto ave de presa. Aquí, el pájaro es un juguete del infante, una especie de cometa vivo⁸³. El símbolo de identificación del futuro gobernante con Cristo se desliza entonces por una pendiente semiológica e iconográfica que acabará por reducir el jilguero a un sonajero o incluso un caballito de madera, como puede observarse en algunos retratos oficiales del propio Sánchez Coello⁸⁴, de Santiago Morán⁸⁵ o del autor de *Las Meninas*⁸⁶.

80 FRIEDMANN H., *The Symbolic Goldfinch, its history and significance in European devotional Art*, Nueva York, Pantheon Books, 1946, p. 57.

81 *Francesco Sforza niño "Il Duchetto"*, c. 1497-1498. O./L., 36.8 x 26.6 cm. Bristol City Museum and Art Gallery, inv. K1653.

82 *El príncipe Baltasar Carlos*, c. 1635. O./L., 121 x 96 cm. Madrid, MNP, inv. P02996.

83 *Infante don Fernando de España*, c. 1575. O./L., 58 x 46.3 cm. Baltimore, The Walters Art Museum, inv. 37.551.

84 *Don Diego, hijo de Felipe II*, c. 1577. O./L., 108 x 88.2 cm. Viena, Liechtenstein Museum.

85 *La Infanta Margarita Francisca, hija de Felipe III*, c. 1610. O./L., 100 x 72 cm. Madrid, MNP, inv. P01282.

86 *Don Baltasar Carlos con un Enano*, 1632. O./L., 128 x 101.9 cm. Boston, Museum of Fine Arts, inv. 01.104.



FIGURA 8

Juan Pantoja de la Cruz, *Infanta Ana*, 1602. O./L., 81 x 71 cm. Viena, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, inv. GG_3328

En este movimiento doble, en el que el Niño divino y el niño-rey intercambian dones y signos sobre el lienzo del pintor, la corte de Castilla afianza un sentido de intercambio en particular: una asimilación del Niño Jesús a una infancia cada vez más terrenal. No hay que olvidar la práctica creciente de los muñecos religiosos “disfrazados”, que consistía en revestir a un muñeco del Niño Jesús con prendas y aderezos más o menos historiados, convirtiéndolo muchas veces en un personaje semi-profano. Fue una práctica habitual tanto en los conventos como en las capillas domésticas. Lo demuestra, por ejemplo, un villancico cantado en la iglesia del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, en la Navidad de 1690, en el que unos mozos llevaban al Niño un jubón de raso, unos zapatos abotonados, un camisón zarabolado y una espada con su rodela, indumentaria que confería al Niño una apariencia de soldado⁸⁷. Las jerarquías eclesiales temían que esta costumbre fomentase una espiritualidad desvirtuada, basada en lo que Juan de la Cruz definió como “ornato de muñecas”. La secularización del *puer senex* místico había empe-

⁸⁷ FRAILE GIL J. M., “La canastilla del Niño. Un villancico enumerativo”, en *Revista de Folklore* N°279, Madrid, 2004, pp. 75-80.

zado a observarse un siglo atrás en retablos como el de Meister Bertram⁸⁸, donde el pequeño Jesús se representa jugando con una peonza cuando una pareja de ángeles le traen la Cruz, los clavos y la corona de espinas, como anuncio de que su cometido mesiánico ha comenzado.

Dejando de lado la insustancial representación del joven paje que acompaña a San Luis Rey de Francia⁸⁹, Domenikos Theotokópoulos parece quedarse al margen de estas nuevas corrientes más heterodoxas y prefiere acogerse al lenguaje cortesano que entronca con el de la antigua *gens* romana cuando se trata de pintar a su hijo Jorge-Manuel. En su hijo único, como le sucede a Catulo y Virgilio, reconoce al sucesor ideal e irrepitable que velará por su reputación como *pater familias* y por todos sus bienes materiales. Un sentimiento que se hace patente en el retrato familiar surgido de su taller toledano, conservado actualmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [Fig. 9]. Quizá por eso, la presencia de Jorge-Manuel a la edad de diez años en la grandiosa composición del *Entierro del Señor de Orgaz* debe interpretarse como el más sentido elogio de El Greco a su hijo, que se convierte en “su” Ascanio particular, al que le acompañan también llamas de fuego: no en vano su diestra sostiene una antorcha encendida [Fig. 10].

En la España del siglo XVII que El Greco apenas tuvo tiempo de contemplar, la exaltación religiosa de la Contrarreforma surge con tanta fuerza como lo hace, aunque con más sigilo, la exaltación de la picaresca. Así, idealismo religioso y corrupción moral se encuentran en un mismo campo de batalla social y, por ende, artístico⁹⁰. La imagen del ser místico o del monarca debe convivir con la del ser de los bajos fondos, con la del marginado. En el caso del niño, se topa con el pícaro, esa criatura sin linaje⁹¹, pobre de solemnidad, habitante de la calle y merodeadora sin rumbo, pero también libre y juguetona.

Esa criatura se sitúa en las antípodas del imaginario literario del *puer senex*. Es su antítesis más visceral. Puede gozar de su infancia sin temor a que nada se la arrebate, pues nadie espera nada de él. Como apuntaba Bravo-Villasante, aparecen ahora otros niños en la pintura: “son seres desconocidos y no están allí en función de nada. No se pintan en mansiones ni en suntuosos decorados. No hay alfombras ni tablas de madera bruñida o mármoles. Allí están tirados esos niños pícaros en el

88 *Visita de los Ángeles a María, que está tejiendo la túnica de Cristo*, c. 1400-1410. Témpera/madera, 54.7 x 43.8 cm. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, inv. XKH145294.

89 *San Louis, rey de Francia, y un paje*, c. 1585-1590. Ó.L., 120 x 96 cm. París, Musée du Louvre, inv. RF1507.

90 DELEITO Y PIÑUELA J., *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 2013 (1986).

91 VINYOLES I VIDAL M. T., “Aproximación a la infancia y la juventud de los marginados. Los exósitos barceloneses del siglo XV”, *Revista de Educación* N°281, Madrid, 1986, pp. 99-123.



FIGURA 9

Taller de Doménikos Theotokópoulos, *Familia del Greco*, c. 1579 [?]. O./L., 91 x 171 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas artes de San Fernando, inv. 1223



FIGURA 10

Doménikos Theotokópoulos, Detalle de *El entierro del señor de Orgaz*, 1587. O./L., 48 x 36 cm. Toledo, Iglesia de Santo Tomé.

santo suelo, jugando a los naipes y a los dados, y más de uno alegre su cara churretosa mostrando entre los dedos una moneda: la que acaba de ganar o de apañar⁹²”.

Estos “intrusos” han comenzado a hechizar la mirada del artista y conquistan el lienzo a hurtadillas, con sus alborotados correteos, saltando a pídola o jugando al escondite. Los más afortunados llevan un pedazo de hogaza en la mano, pues, a diferencia de sus primos regios o místicos, el hambre les consume. Al trepar a los árboles, lejos de las miradas adultas, han sido sorprendidos por el pintor y, en toda su espontánea naturalidad, presagian a ese “niño pobre, inocente por naturaleza⁹³ que un siglo después será ensalzado por los partisanos de J.-J. Rousseau. Esos intrusos parecen anunciar también a los niños goyescos que un día poblarán los cartones para tapices de El Escorial y El Pardo. Es evidente que no posan. Presiden el cuadro desaliñados, no por moda o protocolo, sino por el polvo de las calles, con el pelo enmarañado, descalzos porque no tienen con qué calzarse. Estos niños son, en definitiva, el contrapunto al *puer senex* de la tradición hagiográfica y política del Antiguo Régimen. Son la puerta, apenas entreabierta todavía, hacia una nueva era de la infancia. Pero ésta es otra historia y debe ser contada en otra ocasión.

92 BRAVO-VILLASANTE C., “Retratos de niños...” en op. cit., p. 20.

93 ROUSSEAU J. J., *Émile ou de l'éducation*, París, Garnier-Flammarion, París, 1966, p. 56.

**SECCIÓN III:
TOLEDO Y EL GRECO**

LA VIDA COTIDIANA EN LA ÉPOCA DEL GRECO A TRAVÉS DE LA CERÁMICA.

ÁNGEL SÁNCHEZ-CABEZUDO GÓMEZ

Resumen

La cerámica, no sólo como objetos de uso común, sino como elemento integrante de las artes decorativas, bien aplicada a la arquitectura o como piezas individuales de ornato, en el último cuarto del siglo XVI y primeras décadas del siguiente, siguió las directrices de las artes mayores y recibió influjos no sólo de la tradición mudéjar anterior, sino de las nuevas corrientes renacentistas. Este cambio de gusto que se había producido en Toledo en los años inmediatamente anteriores a la llegada del Greco, hace que convivan ambas producciones durante los años que éste vivió en la ciudad, si bien paulatinamente se imponen los repertorios y estética renacentes.

Nos referimos a algunos de los palacios y conventos de ciudad donde el cretense pudo, con sus propios ojos, ver estas manifestaciones de azulejería, y relacionamos las lozas decoradas y sus diferentes usos en los ámbitos doméstico, farmacéutico y religioso.

Palabras clave:

Cerámica - Ceramic

Toledo - Toledo

El Greco - El Greco

Azulejos - Tiles

Renacimiento - Renaissance

La cerámica como manifestación de las artes decorativas en el último cuarto del siglo XVI y primeras décadas del siguiente, período que va desde la llegada hasta la muerte del Greco en Toledo, será el objeto de este trabajo.

Queremos adentrarnos en la retina del pintor y contemplar tanto las lozas como la azulejería que pudo ver o utiliza en la vieja capital imperial. Comenzaremos, a modo de introducción, con una breve referencia a las lozas italianas que pudo conocer antes de llegar a tierras españolas.

Domenikos Theotokopoulos había nacido en Candía (Creta) en 1541. Con la necesidad de ampliar sus horizontes profesionales como maestro pintor marchó en 1567 a Venecia, donde permaneció hasta 1570. Las producciones cerámicas de esa ciudad estaban en aquel momento en su punto álgido, y habían asimilado plenamente todos los planteamientos renacentistas. Los talleres ejecutaban tanto lozas como azulejos, en su modalidad policroma, o azul sobre blanco, y en una nueva presentación denominada “berettino” que consistía en pintar toda la pieza en un tono azul claro y decorarla con azul oscuro y blanco, aplicando este color con el pincel. Las piezas tenían, en general, un cuidado dibujo y un colorido llamativo [fig. 1]. Esta novedosa forma decorativa llegó a la cerámica talaverana unas décadas después.

En 1570, con el deseo de crecer profesionalmente, El Greco marchó a Roma, en donde sus contactos con la corte del cardenal Farnesio y otras personalidades de la ciudad, nos hace pensar que debió frecuentar ambientes refinados, donde pudo ver lozas de estas mismas características. Las producciones romanas del momento no ofrecen singularidades respecto de otros centros latinos, e incluso están por debajo de muchos de ellos: Urbino Faenza, Deruta, etc.

A Roma llegaban las mejores piezas de estas manufacturas. Las piezas “historiadas” de Urbino fueron siempre para clientes selectos. Un ejemplo de estas producciones es un enfriador de botellas de esta serie, que formó parte del servicio de mesa que el duque de Urbino encargó al taller de Horacio Fontana y que posteriormente, parte del mismo, regaló al monarca español Felipe II [fig. 2].

Nuestro objetivo, con esta incursión en las lozas italianas, ha sido mostrar algunas piezas de aquellas regiones italianas coetánea con las nuestras y presentes en la biografía del Greco antes de pisar tierras castellanas.

En 1577 el Greco llegó a Toledo, momento en el que se está produciendo en la ciudad un cambio en las producciones cerámicas. La elaboración y la demanda han virado hacia un panorama que tiene como objetivo adecuarse a las pautas renacentes.

La tradición existente hasta las décadas centrales del siglo se basaba en técnicas y gustos mudéjares. Diseños geométricos de lacerías y atauriques y las técnicas de cuerda seca y arista. Todo esto está superado en el momento en que el pintor cretense llegó a la ciudad, por la asimilación de la técnica y estética del renacimiento, y como consecuencia, todas las obras empiezan a realizarse al nuevo gusto. Este cambio que se experimenta en las artes decorativas, había acontecido en la arquitectura en la primera mitad del siglo.

Pero no sólo se produjeron transformaciones en el estilo, sino también en la hegemonía del centro productivo, que pasó de Toledo a Talavera de la Reina. Para este nuevo cambio fue determinante que Felipe II nombrara criado y maestro de azulejos al flamenco Ian Floris y le ordenara fijar su residencia en la ciudad de



FIGURA 1
Orza con decoración heráldica. Venecia mediados siglo XVI



FIGURA 2
Enfriador de botellas, con el tema del Triunfo de Galatea. Urbino, mediados siglo XVI

Talavera¹. Es este artista formado en Amberes quien enseña a los alfareros locales la técnica sobrecubierta y los nuevos repertorios renacentistas, que aunque de origen italiano, fueron asimilados en Flandes, de donde pasaron a España.

En su estancia en la ciudad de Toledo, nos podríamos preguntar ¿dónde vio el Greco estas nuevas producciones cerámicas renacentistas? Y para responder aludiremos a tres edificios: Las Casas de Vargas, el palacio de D. Fernando de la Cerda y El monasterio de Santo Domingo el Antiguo.

Las Casas de Vargas se levantaron al final de la subida de la Granja, junto a un cortado de la ciudad sobre la Vega Baja. Se construyeron por decisión del secretario de Felipe II, don Diego de Vargas, quien ocupó también el mismo cargo para la recién creada secretaría de los dominios italianos, posición que ostentó durante veinte años, de 1556 a 1576. El noble edificio se comenzó en 1557 y se concluyó en 1571. Gran parte de los salones y estancias estuvieron recubiertos con zócalos de azulejería ejecutada en Talavera, según contrato de 1561, por el alfarero Antonio Díaz, y cuyas trazas y esquemas compositivos fueron dados por Alonso de Covarrubias, según se refleja en el propio documento.

Los temas decorativos son diferentes aunque el esquema es similar. Sobre una trama de repetición se insertan unos óvalos que en un caso alojan diferentes Venus y en el otro aves alegóricas a diferentes cualidades o virtudes [fig. 3].

Desgraciadamente este palacio no ha llegado hasta nuestros días aunque conocemos restos de su azulejería que aparecieron tras los trabajos arqueológicos en el solar que ocupó el inmueble, así como por otras piezas reutilizadas en otros edificios de la ciudad de Toledo².

El Palacio de don Fernando de la Cerda está situado sobre la propia muralla y también en el cortado sobre la Vega Baja. Es un ejemplo de asimilación de la arquitectura palacial italiana del Renacimiento. Comenzó su construcción en 1571, aunque parte de la fachada e interior quedaron sin terminar. Por lo que a nuestro estudio interesa nos detendremos en la solería de la capilla, encargada al alfarero José Oliva y fechada en 1575, cuyos azulejos decorados en azul sobre blanco adoptan un diseño ochavado que se ajusta a la planta de la estancia. Se descompone en ocho trapecios iguales orientados hacia un octógono central, separados entre ellos por una cenefa serliana [fig. 4]. La composición y el diseño consiguen un efecto de gran elegancia y nos recuerda a ciertos pavimentos de azulejos de algunas capillas italianas de la primera mitad del Cinquecento.

1 PLEGUEZUELO, A. "Juan Flores (ca. 1520-1567) azulejero de Felipe II", *Reales Sitios*, nº 146, Madrid, 2000, pp. 15-25.

2 MAQUEDANO CARRASCO, B. *Los orígenes de la azulejería talaverana: Las casas de Vargas*, Talavera de la Reina, 2003, Exmo. Ayuntamiento de Talavera, p. 61.

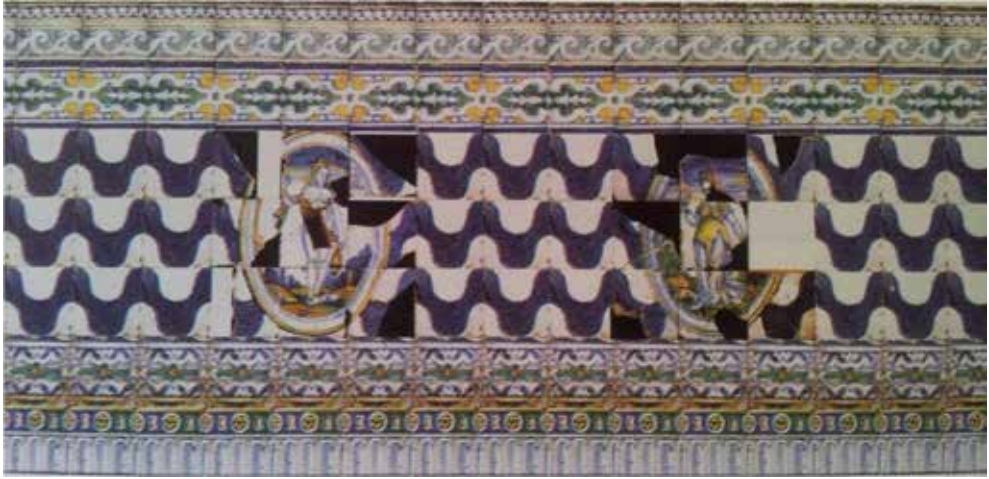


FIGURA 3
Casas de Vargas, Toledo. Reconstrucción virtual de uno de sus arrimaderos



FIGURA 4
Palacio de D. Fernando de la Cerda, Toledo. Pavimento de la capilla. 1575

El monasterio de Santo Domingo el Antiguo es el edificio que alberga el primer encargo que el Greco recibió en Toledo, por orden de don Diego de Castilla, deán de la catedral. La obra requerida fue el retablo mayor para la nueva iglesia de este monasterio, lo que nos permite admitir con seguridad que el pintor conoció de primera mano los dos ejemplos de azulejería que vamos a comentar, situados uno en el coro bajo y el otro como pavimento entre el coro y la sala contigua.



FIGURA 5

Monasterio de Santo Domingo el Antiguo, Toledo. Pavimento de tradición mudéjar, hacia 1550

Hemos escogido estos dos motivos porque en ellos se pone de manifiesto ese cambio de la tradición a la modernidad comentado líneas atrás, el cual se produce en los años inmediatamente anteriores a la llegada del cretense a nuestra ciudad y que perviven en ese momento. En definitiva el Greco está observando en directo una alteración del gusto mudéjar de las viejas residencias y conventos toledanos, hacia las formas y técnicas renacentes que dieron al traste con los viejos repertorios geométricos.

El pavimento está realizado siguiendo los modelos mudéjares y consiste en intercalar entre las piezas de barro rojo los azulejos policromos, en este caso de arista, formando dibujos de gran vistosidad [fig.5]. Estas composiciones, en la documentación de la época se denominaban alfombrillas, y solían cubrir a partir de un motivo central la solería de un gran salón. En el presente ejemplo los azulejos aún son de arista, pero ya bajo la estética de motivos renacentes, lo que nos llevan a fecharlos en torno al año de 1550.

El otro ejemplo son dos plafones realizados en técnica de sobrecubierta que están decorados con sendos óvalos, donde se aloja una cruz flordelisada como emblema heráldico, correspondiente al linaje de los Ajofrín [fig. 6]. Esto nos hace pensar que pudieron hacerse para decorar el enterramiento de esta familia, pues no olvidemos que el monasterio conserva un túmulo en piedra del Señor de Ajofrín,



FIGURA 6

Monasterio de Santo Domingo el Antiguo, Toledo. Zócalo con paneles heráldicos, hacia 1580

de finales del siglo XIV³. El diseño de estos azulejos con herrajes y ninfas aladas alrededor de los óvalos nos permite fecharlos en torno al año 1580.

Una vez vistos estos ejemplos de azulejería nos tenemos que referir a las lozas habituales en las casas principales de la ciudad, en el período que corresponde al último cuarto del siglo XVI y las primeras décadas del siguiente. Sólo nos ocuparemos de las piezas decoradas que, aunque pudieron tener un uso doméstico, la mayor parte de las veces eran de ornato.

Para el servicio de mesa, en las tabernas o casas modestas, se usaban los platos de barro, y en los refectorios conventuales y casas principales los platos y escudillas bañadas en esmalte blanco.

Talavera de la Reina (Toledo), al igual que sucedía con la azulejería, es el centro de producción hegemónico para las lozas decoradas a la nueva moda. Toledo arrastraba el peso mudéjar que simultanea con la realización de piezas contrahechas a las talaveranas.

Un hecho que fue decisivo en la expansión y generalización de los ajuares cerámicos, que es la Pragmática Sanción contra el lujo de 1601, promulgada por decisión real ante la difícil situación económica que atravesaban las cuentas públicas.

3 MARTÍNEZ CAVIRÓ, B.: *Conventos de Toledo*, Madrid, 1990, Ed. El Viso, p. 20.

En ella se exigía el inventario e incautación de todas las vajillas y piezas de oro y plata que irían destinadas a la acuñación de moneda, para ayudar al erario público.

Los efectos de la Pragmática fueron la recogida de estas piezas de oro y plata y el incremento de la demanda de piezas de Talavera como aquellas que representaban un mayor estatus al margen de las metálicas. Esta situación fue recogida por Tirso de Molina, que en su obra *La prudencia en la mujer* puso en boca de la Reina María de Molina las siguientes palabras:

*Con solo un vaso de plata
he de quedarme este día
vajillas de Talavera
son limpias y cuestan poco (...)
Nunca la prudencia yerra,
haced esto mayordomo,
que mientras dura la guerra
si en platos de tierra como,
no se destruirá mi tierra.*

Así las talaveras entraron en las casas principales y llenaron aparadores que hasta ese momento lo hacían con piezas de plata. El aparador era un estante con varias gradas que se situaba en el comedor o un salón de la casa, con el fin de que las visitas pudieran verlo, pues su contenido daba idea del nivel social de su dueño.

En Talavera las lozas decoradas en este período son el resultado de diferentes influencias, en primer lugar los antecedentes moriscos, en segundo las influencias orientales y en tercero los diseños y repertorios del renacimiento italo-flamenco [fig. 7]. Todo ello reinterpretado y asimilado de una forma no excesivamente académica, lo que las confiere un encanto y espontaneidad diferentes.

Las series habituales de este período podríamos enumerarlas así:

- Serie de reverso sin vidriar y jarros vinateros
- Serie esponjada
- Serie de mariposas
- Serie punteada azul
- Serie punteada polícroma
- Serie de trofeos e insectos
- Serie tricolor
- Serie chinesca

En los alfares toledanos, las piezas más características del momento fueron los jarros vinateros, muchos de ellos decorados en su frente con una cruz de Santiago,



FIGURA 7

Jarra serie tricolor, con decoración renaciente. Talavera, hacia 1590



FIGURA 8

Orza con dos asas, para uso bautismal. Toledo, hacia 1560



FIGURA 9
Farmacia del hospital de Tavera. Toledo

o cubiertos con decoración de “escamas”. Una variante singular de esta serie son algunos morteros y orzas de doble asa poco habituales [fig. 8].

En cuanto a las funcionalidades o ámbitos para los que se elaboraban estas piezas podríamos distinguir:

- Ámbito doméstico
- Ámbito farmacéutico
- Ámbito religioso

Al primero de ellos nos hemos referido ampliamente, como tema de nuestro estudio.

En el ámbito farmacéutico, la cerámica prestaba en las antiguas boticas un servicio extraordinario, pues todos los contenedores de las drogas, hierbas, líquidos y otros preparados estaban fabricados en este material, que ofrecía unas condiciones magníficas de limpieza e higiene. Eran diferentes las formas que estos recipientes adoptaban, según el producto a contener, así para las aguas o infusiones se utilizaban cántaros grandes con doble asa y para los ungüentos, hierbas o semillas, unos botes cilíndricos o panzudos que llamamos en el primero de los casos albarelo y en el segundo orzas.

En el Toledo del Greco hubo varias de estas boticas en manos de órdenes religiosas o en los hospitales de beneficencia. Por fortuna ha llegado hasta nuestros días



Figura 10

Orza y dos botes que pertenecieron a la farmacia del Monasterio del Escorial, Talavera, hacia 1570

la del Hospital de Tavera, [fig. 9] la cual conoció el cretense, pues trabajó para este centro y para sus patronos en diferentes ocasiones.

Como ejemplo de estas piezas farmacéuticas señalamos también la importancia de los botes y orzas que pertenecieron a la botica del Monasterio del Escorial, elaboradas en Talavera hacia 1572, y aunque hablamos de un ámbito no toledano, las influencias fueron tan cercanas que es obvio ponerlas en valor en este estudio del uso farmacéutico [fig.10], y que a su vez pudo ver el propio pintor cretense en el monasterio jerónimo.

El ámbito religioso también demanda piezas cerámicas, como las pilas bautismales o cuencos que contenían el agua para este sacramento. En la figura 8 mostramos una pieza realizada en Toledo para tal finalidad, correspondiente al último cuarto del siglo XVI. Pero sin duda fue la azulejería la que en este ámbito fue más demandada para la elaboración de retablos o frontales de altar, en sustitución de los de tela o plata, pues ofrecían una mayor durabilidad y un menor coste.

La cerámica cumplía en ese momento no sólo una función utilitaria de uso cotidiano, sino que además se convertía en un elemento decorativo, aplicado a la arquitectura, o como objeto de ornato, en definitiva una producción muy apreciada, como confirman los numerosos testamentos nobles en los que se describen las piezas como objetos de valor.

EL FOTÓGRAFO CASIANO ALGUACIL Y SU RELACIÓN CON LA FIGURA DEL GRECO

BEATRIZ SÁNCHEZ TORIJA

Centro de Estudios De Castilla-La Mancha

Resumen

Casiano Alguacil y Blázquez (1832-1914) fue un conocido fotógrafo toledano que desarrolló la mayor parte de su producción en las últimas décadas del siglo XIX. Contribuyó a valorar y a difundir la figura del Greco a través de su fotografía, mostró a los investigadores documentos interesantes sobre el pintor y avaló con su presencia y firma la compra-venta de una casa que con el tiempo se convertiría en el Museo del Greco. Este artículo relaciona las figuras de Doménico Theotocopuli y Casiano Alguacil, "el pintor" y "el fotógrafo", dos personalidades muy distintas que vivieron y fallecieron en un mismo lugar, aunque con tres siglos de diferencia.

Palabras Clave: Alguacil, Fotografía, Greco, Patrimonio Y Toledo

Abstract:

Casiano Alguacil Blázquez (1832-1914) was a well known photographer from Toledo who developed most of its production in the last decades of the nineteenth century. He contributed to value and promote El Greco painting through his photography, showed interesting documents about the painter to researchers and endorsed, by their presence and signs, the sale of a house that eventually became the Museo del Greco. This article relates the figures Domenico Theotocopuli and Casiano Alguacil, "painter" and "photographer", two very different personalities who lived and died in the same place, but with three centuries apart.

Keywords: Alguacil, Photography, Greco, Heritage And Toledo

Casiano Alguacil y Blázquez (1832-1914), al igual que El Greco (1541-1614), fue un toledano de adopción que vivió más de media vida en esta ciudad a la que representó en multitud de ocasiones y en la que, además, desarrolló gran parte de su obra.

En este año 2014, se da la extraordinaria coincidencia de que se conmemora el IV centenario del fallecimiento de Domenico Theotocopuli -el 7 de abril de 1614- y se celebra también el I centenario de la muerte de Alguacil -el 3 de diciembre de 1914-.

Breves notas biográficas sobre el fotógrafo

Casiano Alguacil y Blázquez¹ nace en Mazarambroz el 14 de agosto de 1832 y, tras pasar su infancia y juventud en Madrid, se traslada a Toledo, donde regenta un gabinete fotográfico desde comienzos de la década de los sesenta.

De ideología abiertamente republicana, consigue introducirse en los círculos intelectuales de la ciudad, participa en política formando parte de distintas corporaciones municipales durante el Sexenio Revolucionario (1868-1974) y, a partir de los años setenta, se centra en el oficio de la fotografía, dedicando especial atención a la producción de sus series monumentales, para cuya elaboración recorrió varias ciudades de Andalucía y de las dos Castillas.

A pesar de que la mayor parte de sus fotografías hacen referencia a vistas de ciudades, monumentos arquitectónicos o rincones pintorescos, también realizó retratos, fotografía institucional, reportajes para prensa y reproducciones de obras de arte; en este último apartado se incluirían las fotografías de las pinturas del Greco.

Después de varios reconocimientos públicos de su obra, la corporación municipal toledana -siguiendo una iniciativa popular- resuelve crear un Museo Artístico y Fotográfico en las dependencias del Ayuntamiento, y encarga su instalación al propio Casiano Alguacil. Este Museo ya podía visitarse a mediados de 1909.

A comienzos de 1912 se acuerda que el fotógrafo done sus clichés al Ayuntamiento a cambio de que se duplique la asignación que recibe por estar al frente del Museo. A pesar de que ambas partes acatan el acuerdo, la entrega de los negativos se va demorando y no se hace efectiva hasta octubre de 1914 .

Tras enviudar por segunda vez en diciembre de 1911, pasa sus últimos meses en el Hospital de la Misericordia de Toledo, donde fallece de senectud el 3 de diciembre de 1914².

Gracias a la cesión de unas 690 placas de vidrio³ -y otros tantos positivos- realizada por el propio Alguacil al Consistorio, cien años después se conservan un gran

1 *Toledo en la fotografía de Alguacil*, Toledo, Excmo. Ayuntamiento de Toledo, 1983.

2 GARCÍA RUIPÉREZ, M., "Las fotografías de Casiano Alguacil en el Archivo Municipal de Toledo", Conferencia impartida en el marco del VI Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha. Tras la cámara. Centenario de la muerte de Casiano Alguacil (1914-2014). Homenaje a Manuel Carrero de Dios. Toledo, 2 y 3 de abril de 2014. Este texto ha sido facilitado por el autor ya que las actas aún no están publicadas.

3 "Vida toledana. Ayuntamiento. Sesión del día 28", *El castellano*, N. 809, Toledo, 31.X.1914, p. 9.

número de las imágenes de la ciudad salidas de su cámara. Actualmente, el legado de Alguacil se conserva en el Archivo Municipal de Toledo⁴, extraordinariamente catalogado y digitalizado, lo que facilita la labor de los investigadores interesados en su obra.

La representación de la obra de arte en la fotografía de Alguacil.

La mayor parte de las imágenes de Casiano recogen monumentos y detalles arquitectónicos. Sin embargo, rastreando la totalidad de su obra pueden encontrarse fotografías que representan piezas artísticas, conservadas en su mayoría en museos y tesoros catedralicios. La información que se puede obtener a partir de estas instantáneas, no sólo hace referencia a la obra reproducida sino que, además, permite conocer las características de la sala en la que se expone -o almacena-, así como aspectos de su museografía.

Analizando las fotografías de Alguacil se puede conocer cómo era el Museo Arqueológico de León cuando estaba situado en las dependencias del Convento de San Marcos, de qué manera se colocaban las piezas en las galerías del Claustro de San Juan de los Reyes cuando funcionaba como Museo Provincial o cómo estaban decoradas algunas de las salas del Museo Arqueológico de Madrid, al poco tiempo de trasladarse a la sede actual, en el Palacio de Bibliotecas y Museos Nacionales.

No obstante, dado que él residía en Toledo, la mayoría de reproducciones de piezas artísticas hacen referencia a obras conservadas en esta ciudad, ya fueran cruces, dalmáticas, banderas, tapices o esculturas -conservadas en la Catedral Primada-, retratos pertenecientes a la Colección Lorenzana, libros o grabados. Pero las fotografías de obras de arte que más repercusión tuvieron en los primeros años del siglo XX fueron, sin duda, las reproducciones que hizo de las pinturas del Greco que, además de publicarse en formato de postal, aparecen ilustrando algunos de los principales libros sobre el cretense.

La pintura del Greco en la fotografía de Alguacil

En el AMT se conservan un total de sesenta y tres negativos con reproducciones de pinturas del Greco, pero el número de fotografías realizadas por Alguacil debió ser superior ya que el *Catálogo y detalles de fotografías de Monumentos Artísticos de Casiano Alguacil*⁵ -publicado en 1907- da noticia de algunas imágenes cuyos negativos no han llegado hasta nuestros días. En dicho catálogo las fotografías se agrupan bajo el epígrafe «Fotografías de los cuadros del Greco (Sus dimensiones 18 x 24 cms.)» y responden a una numeración que va desde el 215 al 258:

4 Archivo Municipal de Toledo [AMT].

5 *Catálogo y detalles de fotografías de Monumentos Artísticos de Casiano Alguacil*, Madrid, Ambrosio Pérez y Compañía, impresores, 1907.

215. Entierro del Conde de Orgaz (Iglesia de Santo Tomé)
216. Varias cabezas de los personajes de dicho cuadro
217. Expolio de Jesús (Sacristía de la Catedral)
218. Detalles del mismo
219. Bautismo de Jesús (Hospital de San Juan Bautista)
220. Retrato del Cardenal Tavera, íd
221. Jesús y San Juan (Iglesia de San Juan Bautista)
222. Nacimiento de Jesús (Santo Domingo el Antiguo)
223. Ascensión del Señor, íd
224. San Juan Bautista, íd
225. La Verónica, íd
226. Ascensión⁶ de la Virgen (Parroquia de San Vicente)
227. Detalles del mismo, íd
228. San Pedro, íd
229. San Eugenio, íd
230. Grupo de Jesús y la Virgen, íd
231. San Martín (Capilla de San José)
232. Ascensión de la Virgen, íd
233. San José (Parroquia de la Magdalena)
234. San Pedro Nolasco (Parroquia de San Nicolás)
235. Anunciación, íd
236. Otra de un particular
237. Crucifijo (Parroquia de San Nicolás)
238. Un apóstol (Museo Provincial)
239. Otro, íd
240. Otro, íd
241. Otro, íd
242. Otro, íd
243. Crucifijo íd
244. Vista general de Toledo íd, siglo XVII
245. Retrato de Juan de Ávila, íd
246. Id de Covarrubias, íd
247. Id de su hermano, íd
248. Alegoría de la Virgen, íd
249. San Francisco de Asís (Colegio de Doncellas Nobles)
250. Pascua de Pentecostés (Iglesia de la Trinidad)

⁶ Al hablar de la Virgen, la palabra correcta para indicar que es elevada al cielo es “Asunción”; la palabra “Ascensión” se utiliza al hablar de la subida de Cristo a los cielos. Existe un error en la utilización de este vocablo en el catálogo de 1907.

- 251. Grupo de la Virgen, Santa Ana, el Niño Jesús y San Juan (Capilla de Santa Ana)
- 252. San Bernardino (hoy Museo de Madrid)
- 253. Retrato del Greco, pintado por él mismo
- 254. Cristo con la Cruz á cuestas
- 255. Virgen de los Dolores, Sacristía de los Reyes Nuevos, catedral
- 256. Jesús con los mercaderes en el Templo
- 257. Escultura, obra del Greco que representa a la Virgen poniendo la casulla a San Ildefonso (Seminario de Toledo)
- 258. Varios retratos de personajes de aquella época

Es bastante probable que estas reproducciones fotográficas de pinturas del Greco fueran realizadas a finales de la década de los noventa -o incluso antes- y que formasen parte de la colección de imágenes que Casiano Alguacil comercializaba a través de la serie *Monumentos Artísticos de España*. No obstante, a pesar de que no se puede precisar con exactitud el momento en que fueron tomadas las imágenes, lo cierto es que pueden rastrearse tanto en prensa como en otras publicaciones, a partir del año 1901.



FIGURA 1

“Alguacil fdo.- Entierro Del Conde de Orgaz (Cuadro del Greco). Toledo.” AMT [CA-0553-VI].
Toledo

Entre todas las fotografías se destacan las que hacen referencia a:

- *El Entierro del Conde de Orgaz:*

Se conservan doce negativos sobre esta obra (AMT), de los cuales tres reproducen la pintura en su totalidad y nueve, detalles parciales. Algunas de las fotografías cuentan con el pie de foto original del autor en el que puede leerse: “Alguacil fdo.- ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ (CUADRO DEL GRECO). TOLEDO.” [fig. 1]. En el AMT también se conservan dos positivos en papel, procedentes de la colección de Luis Alba.

Las imágenes de Alguacil muestran el cuadro en su emplazamiento original en el lado occidental o de poniente de la Capilla de la Concepción de Nuestra Señora, perteneciente a la Iglesia de Santo Tomé, junto a la lápida funeraria del señor de Orgaz. Desde 1975, el lienzo se encuentra situado en el muro meridional de la capilla, mientras que la lápida funeraria continúa en el mismo lugar⁷.

Teniendo en cuenta la gran cantidad de fotografías existentes sobre esta obra, lo que diferencia a las imágenes de Alguacil es que fueron realizadas en una época bastante temprana, y que contaron con una gran difusión, especialmente las referentes a los detalles de la galería de personajes de la parte inferior del cuadro. Entre otras, publicaciones como *Toledo, an historical and descriptive account of the “city of generations”*⁸ (1907), obra de Albert F. Calvert o *El Greco, an account of his life and works*⁹ (1909), obra de Albert F. Calvert y C. Gasquoine Hartley, recogen estas fotografías entre sus páginas.

En el catálogo de 1907, las dos primeras entradas del apartado «Fotografías de los cuadros del Greco» hacen referencia a esta obra: “215. Entierro del Conde de Orgaz (Iglesia de santo Tomé)” y “216. Varias cabezas de los personajes de dicho cuadro”.

7 *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Toledo, Fundación El Greco, 2014, pp. 270-275. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Santa Cruz y los Espacios Greco entre el 14 de marzo y el 14 de junio de 2014, y <http://www.santotome.org/index.htm> (consulta 14 de abril de 2014). En 1975, tras un concienzudo estudio científico, el cuadro mereció una notable restauración por parte del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte [ICROA]. Además, unido a este proceso, fue desmontado de su emplazamiento original y dispuesto en el que ahora se puede contemplar.

8 CALVERT. A.F., *Toledo, an historical and descriptive account of the “city of generations”*, New York, Jonh Lane Company, 1907.

9 CALVERT. A.F. Y HARTLEY. C.G., *El Greco, an account of his life and Works*, New York, Jonh Lane Company, 1909.

- Las obras realizadas para la Capilla de Isabel Oballe en la Iglesia de San Vicente Mártir: *La Inmaculada Concepción*, *La Visitación*, *San Pedro* y *San Ildefonso*.

De los cuatro lienzos realizados por El Greco para la Capilla Oballe, Alguacil únicamente fotografió tres de ellos. Siguiendo la teoría de José Álvarez Lopera¹⁰, es probable que *La Visitación* que inicialmente formaba parte del conjunto, no llegara a colgarse nunca del techo de la capilla, o puede ser que estuviese colgada pocos años para ser sustituida después por una gran lámpara; en cualquier caso, las primeras noticias ciertas sobre esta pintura la sitúan en el Convento de Santa Clara de Daimiel (Ciudad Real), donde no se sabe ni cuándo ni cómo llegó. El hecho de que Alguacil no la incluya en su relación de fotografías parece indicar que a finales del siglo XIX esta pintura ya no se encontraba en la ciudad de Toledo. Tras pasar por varias manos¹¹, actualmente, la obra puede admirarse en Dumbarton Oaks, House Collection Washington D. C.

Las otras fotografías muestran a *La Inmaculada Concepción* dentro del retablo que el mismo pintor diseñó como parte del conjunto de la capilla, así como un detalle de la parte baja del cuadro. Alguacil se refiere a esta obra como “226. Ascensión de la Virgen (Parroquia de San Vicente)” en su catálogo de 1907, y es que todos los historiadores de la primera mitad del siglo XX -a excepción de Gómez Moreno- se referían a esta pintura con esa denominación. En los años posteriores la forma de designar esta obra dependía de la tendencia seguida por el investigador que la tratase hasta que, en 1990 Fernando Marías publicó que la pintura que en su momento se encargó para el retablo fue una Inmaculada Concepción y no una Asunción, como se había pensado durante años; a partir de ese momento la denominación correcta pasó a ser “Inmaculada Concepción”¹².

Las pinturas de *San Pedro* y *San Ildefonso* fueron trasladadas de su emplazamiento original en la Capilla Oballe al Retablo Mayor de la Parroquia de San Vicente, hacia 1711¹³. En este lugar fueron recogidas por la cámara de Alguacil, quien se refiere a ellas en su catálogo como “228. San Pedro íd” y “229. San Eugenio íd”. Nuevamente la denominación utilizada por el fotógrafo se corresponde con la que estaba vigente en ese momento, y es que durante muchos años se pensó que uno de los santos representados

10 ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco y la Capilla Oballe*, Madrid, Museo del Prado, 2004, pp. 20-22.

11 *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, op. cit., p. 238.

12 ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco y la Capilla Oballe*, op. cit., p. 26-27.

13 *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, op. cit., p. 234.



FIGURA 2

Postal realizada a partir de una fotografía de Casiano Alguacil.
“Cuadro del Greco. Toledo”. AMT [P-0367]. Toledo

era San Eugenio -primer arzobispo de Toledo-, hasta que August L. Mayer, siguiendo el inventario de 1614, lo identificó como San Ildefonso -patrón de la ciudad de Toledo- y, a partir de ese momento, se aceptó como válida esta última denominación¹⁴.

El retablo con la *Inmaculada Concepción*, así como las pinturas de *San Pedro* y *San Ildefonso* permanecieron en la Iglesia de San Vicente hasta que, en 1961, fueron depositados en el Museo de Santa Cruz¹⁵, donde se encuentran en la actualidad.

Las fotografías de la capilla Oballe realizadas por Alguacil tienen un gran valor documental y patrimonial ya que, más allá de reproducir las obras del Greco, las sitúan en un contexto hoy ya desaparecido. Esa constancia gráfica del lugar en el que se encontraban las obras que hoy nos resulta tan inte-

14 ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco y la Capilla Oballe*, op. cit., p. 34.

15 Las tres obras están depositadas en el Museo de Santa Cruz, pero pertenecen a la Parroquia de San Nicolás de Bari.

resante, quizá no lo fue tanto para los editores contemporáneos a Alguacil que no incluyeron estas fotografías en las publicaciones de la época, quizá porque preferían fotografías en las que todo el protagonismo recayese en la pintura. Sin embargo, algunas de estas imágenes sirvieron para la elaboración de postales, como puede verse en el ejemplar conservado en el AMT [fig. 2].

- Las pinturas realizadas para la Capilla de San José¹⁶: *San José con el Niño*, *La Coronación de la Virgen*, *San Martín con el pobre* y *La Virgen con el Niño* y *Santa Martina* y *Santa Inés*.

De los cuatro lienzos realizados por El Greco para la Capilla de San José, Alguacil únicamente fotografió dos de ellos: *San Martín con el pobre* y *La Virgen con el Niño* y *Santa Martina* y *Santa Inés*. Estas fotografías tienen un gran valor documental ya que muestran las obras en el lugar para el que fueron concebidas pero, además, adquieren un valor patrimonial extraordinario ya que las pinturas que representan fueron vendidas por los condes de Guenduláin¹⁷ -patronos de la Capilla- y salieron de España a finales de 1907¹⁸. Tras pertenecer a diferentes colecciones privadas, actualmente, pueden admirarse en la National Gallery de Washington (Widener Collection).

No existe indicio alguno de que fotografiase el lienzo de *La Coronación de la Virgen*, pero resulta curioso que reprodujese la pequeña réplica de *San José con el Niño*, hoy conservada en la Catedral de Toledo, procedente de la Iglesia de la Magdalena. El gran tamaño del *San José* y la considerable altura a la que está colocada *La Coronación* en el retablo, me lleva a pensar que la fotografía de ambas obras no debía resultar demasiado fácil para Alguacil -o para cualquier otro profesional de esa época- teniendo en cuenta las reducidas dimensiones de la Capilla y los medios técnicos de ese momento. Por esta razón, eligió la obra de la Iglesia de la Magdalena -mucho más pequeña, aunque bastante similar en lo que se refiere a la factura- para fotografiarla y

16 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *El Greco en la Capilla de San José, 1597-1599*, Toledo, Antonio Pareja Editor, 2014, pp. 10 y 12. Resulta interesante ver las fotografías antiguas publicadas en esta obra; la que aparece en la página 12 se corresponde con uno de los negativos de la colección Alguacil del AMT y es la misma imagen que se reproduce en este artículo.

17 ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y catálogo*, Volumen II. Tomo 1. Catálogo de obras originales: Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2007, pp. 185-192.

18 MUÑOZ HERRERA, J.P., “En busca del Greco. Visiones en Toledo” en *El Greco. Toledo 1900*, Toledo, Secretaría General Técnica. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2008, pp.79-82 y SÁNCHEZ LUBIÁN, E., “La polémica venta de los grecos de San José” en *ABC*, Ciudad (Toledo), 10.02.2014.

<http://www.abc.es/toledo/ciudad/20140210/abci-polemica-venta-grecos-jose-201402102109.html> (consulta 14 de abril de 2014).



FIGURA 3

Fotografía de Alguacil publicada en “Dos cuadros de El Greco existentes en la Capilla de San José de Toledo”. *La Ilustración Artística*. 24 de febrero de 1908. P. 151



FIGURA 4

La Virgen con el Niño y Santa Martina y Santa Inés, en el retablo de la Capilla de San José. Fotografía de Alguacil. AMT [CA-0599-VI]. Toledo

tenerla en su galería de reproducciones que comercializaba y enviaba a los editores que así lo solicitaban [fig. 3]¹⁹.

En el catálogo de 1907 aparece un “231. San Martín (Capilla de San José)” que corresponde a la fotografía de la obra *San Martín con el pobre* y una “232. Ascensión de la Virgen” que debe hacer referencia a *La Virgen con el Niño y Santa Martina y Santa Inés* [fig. 4]. También aparece un “233. San José (Parroquia de la Magdalena)” que se identifica con la réplica del *San José y el Niño* conservada actualmente en la Catedral. No existe mención a *La Coronación de la Virgen* en esta relación de fotografías.

19 “Dos cuadros de El Greco existentes en la Capilla de San José de Toledo”, en *La Ilustración Artística*, N. 1365, Barcelona, 1908, p. 151. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001594635&page=13&search=la+ilustraci%C3%B3n+art%C3%ADstica&lang=es> (Consulta 14 de abril de 2014). Además de por su tamaño, las dos obras dedicadas a *San José* se diferencian en su formato: la pintura de la Capilla de *San José* remata en arco de medio punto mientras que la conservada en la Catedral es rectangular. En este artículo puede verse que la fotografía publicada como supuesto San José -cuadro central de la Capilla de San José-, realmente corresponde al San José de la Iglesia de la Magdalena de Toledo.

- Los lienzos del Greco que pertenecieron a la colección de Aureliano de Beruete²⁰.

Entre las obras reproducidas por Alguacil hay tres en las que, superpuesto sobre el cuadro, puede verse un cartel con la inscripción «Propiedad de D. A de Beruete». Estas pinturas que son el *Autorretrato*, *Cristo con la Cruz* y *La expulsión de los mercaderes del templo* aparecen en el catálogo de 1907 como “253. Retrato del Greco, pintado por él mismo”, “254. Cristo con la Cruz á cuestras” y “256. Jesús con los mercaderes en el Templo” [fig. 5].

Quizá este Autorretrato sea una de las efigies del Greco más reproducida en libros y monografías sobre el artista. Parece ser que perteneció a la colección del pintor Aureliano de Beruete y Moret (1845-1912) entre 1902 y 1908²¹, y en esta fecha tuvo que ser cuando Alguacil lo fotografió, un momento bastante tardío si se compara con el resto de su producción. Desde 1924, la obra puede verse en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York²².

Las pinturas de *La expulsión de los mercaderes del templo*²³ -perteneciente a The Frick Collection de Nueva York desde 1909²⁴- y *Cristo con la Cruz*²⁵ -conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya desde 1958²⁶- también fueron reproducidas por Casiano cuando eran “propiedad de D. A. de Beruete”.

- *San Bernardino de Siena*.

La fotografía de Alguacil que reproduce el *San Bernardino* aparece enunciada en el catálogo de 1907 como “252. San Bernardino (hoy Museo de

20 VINIEGRA, S., *Catálogo ilustrado de la Exposición de las obras de Domenico Theotocopuli llamado El Greco*, Madrid, Museo Nacional de Pintura y Escultura, 1902. Las tres obras del Greco que fueron propiedad de Beruete se mostraron en la exposición que tuvo lugar en el Museo Nacional de Pintura y Escultura (actual Museo Nacional del Prado), en 1902. Es interesante señalar que las salas del Museo del Prado, ochenta años después de esa primera exposición, acogieron una segunda muestra dedicada al artista cretense. Véase *El Greco de Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.

21 *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, op. cit., p. 152.

22 <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/436574?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=el+greco&pos=5> (consulta 27 abril 2014).

23 DE SALAS, X y FRATI, T., *La obra pictórica completa de El Greco*, Barcelona, Ed. Noguer, S. A., 1977, p. 107.

24 <http://collections.frick.org/view/objects/asitem/search@/0/primaryMaker-asc/title-asc?t:state:flow=8a59f128-98ac-4a2a-bdfe-cf7bdf4cf671> (consulta 27 abril 2014).

25 RUIZ GÓMEZ, L., *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 128.

26 <http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html;jsessionid=4a3234e2eb7c11dfc388df15e48c20c13cbb48e7066650fb3741d215644d1e2?inventoryNumber=065577-000> (consulta 27 abril 2014).

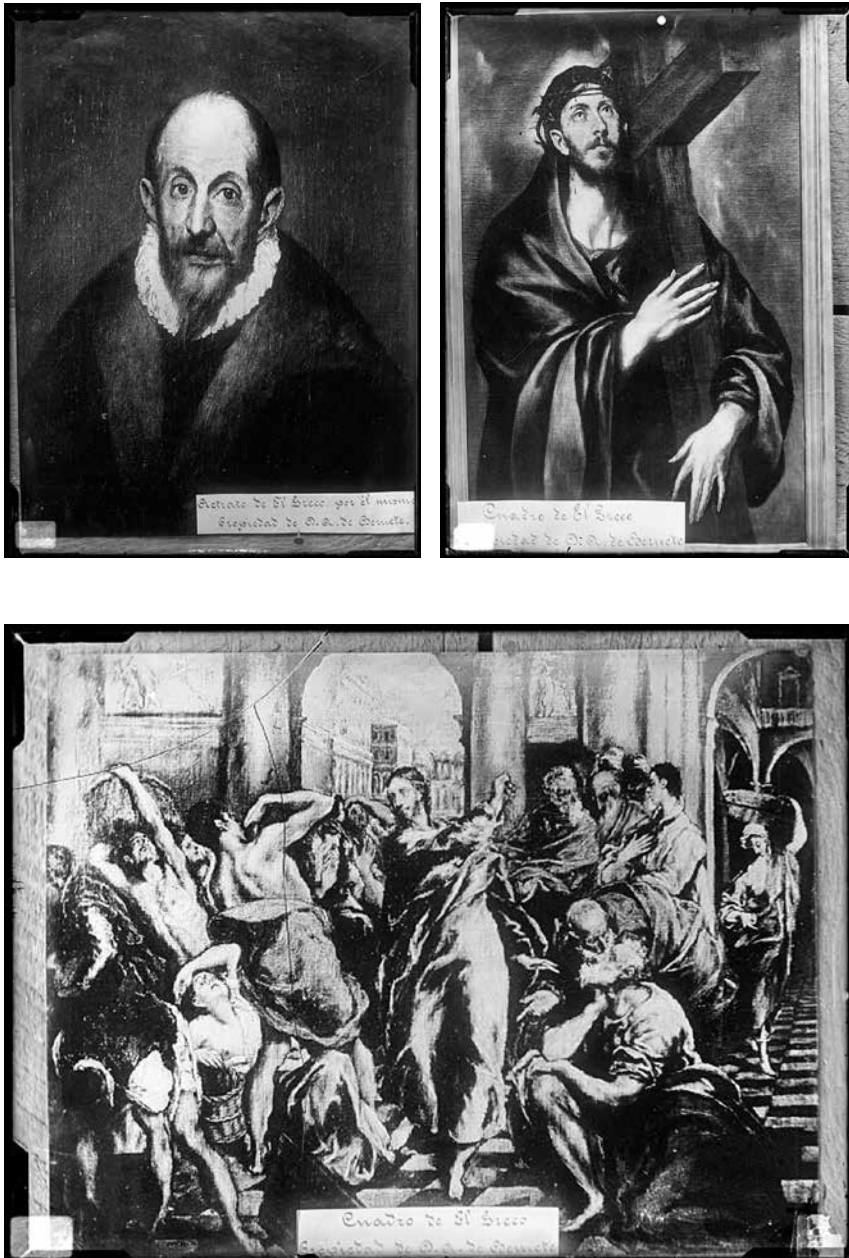


FIGURA 5

Autorretrato, Cristo con la Cruz y La expulsión de los mercaderes del templo.
Fotografías de Alguacil. AMT [CA-0568-VI], [CA-0602-VI] y [CA-0603-VI]. Toledo

Madrid)”. Y es que la pintura estuvo en su emplazamiento original del Colegio de San Bernardino de Toledo hasta que desapareció en 1846, y sus bienes pasaron a formar parte del Instituto de Segunda Enseñanza de la ciudad. El retablo que albergaba la pintura fue cedido al Convento de Santa Isabel de los Reyes²⁷ mientras que el lienzo permaneció en el Instituto, lugar en el que Alguacil debió fotografiarlo, despojado ya de su “marco” [fig. 6].

En 1902 fue llevado a Madrid con motivo de la exposición de obras del Greco que tuvo lugar ese año en el Museo del Prado, organismo al que quedó adscrito por Real Orden del 31 de julio de 1902. Otra Real Orden del 14 de diciembre de 1910 lo devolvió a la ciudad de Toledo, mediante depósito de la obra en el Museo del Greco, el 19 de diciembre de ese mismo año. El marco arquitectónico de la obra que había sido cedido al Convento de Santa Isabel fue adquirido en 1962 por el Patronato de las Fundaciones Vega-Inclán para el Museo del Greco, lugar en el que hoy puede contemplarse el conjunto tal y como se concibió.

El elenco de pinturas del Greco reproducidas por Alguacil se completaría con otras obras de temática religiosa, algunos retratos masculinos y varias instantáneas de *Vista y plano de Toledo*, un lienzo protagonizado por esa bella ciudad que tantas veces ambos artistas representaron.

Estos casos analizados son sólo algunos ejemplos que muestran el gran valor patrimonial de la fotografía como documento histórico, a partir del cual se puede extraer gran cantidad de información sobre la pieza artística.

Fotografías de Alguacil reproducidas en publicaciones relacionadas con El Greco

Las pinturas del Greco que resultaban más conocidas o las que se conservaban en museos como el Prado fueron fotografiadas por varios profesionales como J. Laurent y Cía, Lacoste, Moreno²⁸, Andersen, etc. Sin embargo, las obras más desconocidas que todavía se encontraban en Toledo, localizadas en pequeñas iglesias, guardadas en el Museo Provincial o “escondidas” en alguna otra colección apenas habían sido reproducidas, y uno de los primeros en recogerlas con su cámara fue Casiano Alguacil.

27 ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y catálogo*, op. cit., p. 195.

28 ARGERICH FERNÁNDEZ, I., “El archivo fotográfico Moreno y la representación de las obras del Greco” en *El Greco. Toledo 1900*, Toledo, Secretaría General Técnica. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 303-322.

El 1 de abril de 1901 un conjunto de doce “obras del Greco que se conservan en Toledo” fueron reproducidas en *La Ilustración Artística* gracias a las “fotografías de D. Casiano Alguacil” [fig.7]²⁹.

Como ya se ha dicho anteriormente, es bastante probable que las instantáneas fueran realizadas años antes, pero sería a partir de este momento cuando comenzarían a reproducirse tanto en la prensa ilustrada como en las publicaciones relacionadas con El Greco o con la ciudad de Toledo.

Algunos de los libros en los que se han podido rastrear fotografías de Alguacil son obra de los más afamados especialistas en el pintor, ya sean españoles, alemanes o ingleses. Y es que Casiano Alguacil además de vender las fotografías en su comercio toledano, también se ofrecía a enviarlas a domicilio previa suscripción a *Monumentos Artísticos de España* -su serie más conocida- pero, además, la prensa de la época nos da noticia de cómo anunciaba sus fotografías de obras de El Greco: “Cuadros del Greco. Treinta fotografías, 18 x 24. Veinte pesetas, sueltas á una peseta. Se remiten certificados. Pago adelantado. C, Alguacil. Toledo” y “30 postales platino, con cuadros del Greco, a 8 pesetas”³⁰.

En 1905, Miguel Utrillo publica *Domenikos Theotokopulos “El Greco”*³¹, el que está considerado como el primer estudio sobre el pintor cretense. Este libro recoge diez fotografías de Alguacil pero, de todas ellas, la que se torna más interesante es la reproducción de lo que él llama *Vista de Toledo*³², en la página 45 de esta publicación. Esa imagen no ha llegado hasta nosotros aunque sí conocíamos su existencia ya que Alguacil, en su catálogo de 1907, nos daba noticia de ella: “244. Vista general de Toledo íd, siglo XVII”.

Manuel Bartolomé Cossío en su obra *El Greco* de 1908, no sólo agradece la colaboración de su amigo Alguacil en la búsqueda de documentos sino que, además, entre las láminas del libro reproduce al menos diez fotografías, especificando su autoría de manera expresa: “Fot. Alguacil. Toledo”.

En las “guías” de Albert F. Calvert (1907 y 1909)³³, también aparecen un buen número de fotografías de Alguacil. Los libros de August L. Mayer -*El Greco. Eine einföhrung in das leben und wirken des Domenico theotocopuli genannt El Greco*,

29 “Obras del Greco que se conservan en Toledo”, en *La Ilustración Artística*, N. 1005, Barcelona, 1901, p. 220. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001556116&page=10&search=la+ilustraci%C3%B3n+art%C3%ADstica&lang=es> (Consulta 14 de abril de 2014).

30 “Anuncio”, *Álbum Salón*, N. 1, Barcelona, Miguel Seguí, 1903, p. 209.

31 UTRILLO, M., *Domenikos Theotokopulos “El Greco”*, Barcelona, Colección de vulgarización “Forma”, Editorial Thomas, 1905.

32 La denominación actual de esa obra es *Vista y plano de Toledo*.

33 CALVERT, A. F., *Toledo, an historical and descriptive account of the “city of generations”*, op. cit. y CALVERT, A. F. y HARTLEY, C. G., *El Greco, an account of his life and Works*, op. cit.



FIGURA 6

San Bernardino de Siena. Fotografía de Alguacil. AMT [CA-0575-VI]. Toledo



FIGURA 7

Fotografías de Alguacil publicadas en el artículo “Obras del Greco que se conservan en Toledo”.
La Ilustración Artística. 1 de abril de 1901. p. 220

en su edición de 1911³⁴ y en la de 1916³⁵- también muestran alguna fotografía del artista toledano, aunque sin citar su autoría.

En “*Cuadros del Greco*” por Ángel M. de Barcia -artículo incluido en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1908)³⁶-, en *El Greco. Opúsculo de Divulgación*³⁷ -editado en Toledo por Junta Organizadora del 3º centenario del Greco (1914)- e, incluso, en la obra *Estudios Hispánicos: El Greco en España* -publicada en 1928 por Emilio H. del Villar- se incluyen fotografías de Alguacil, acompañadas de su nombre “Fot. Alguacil” o incluyendo algún detalle que demuestre su autoría.

Aquí se han mostrado algunas publicaciones que recogen entre sus páginas instantáneas realizadas por el artista toledano; podrían citarse muchas más, pero el listado es extenso y supera las limitaciones de esta comunicación.

Relación de Casiano Alguacil con personalidades que contribuyeron a ensalzar la figura del Greco en los albores del siglo XX: Manuel B. Cossío y Benigno de la Vega Inclán y Flaquer -marqués de la Vega Inclán-.

Más allá de la mera reproducción de algunas de las pinturas del Greco conservadas en la ciudad de Toledo, Casiano Alguacil también contribuyó a la revalorización de la figura del pintor cretense que tuvo lugar en esos primeros años del siglo XX.

Apoyó la labor investigadora de Manuel B. Cossío³⁸ quién, en su artículo “Documentos inéditos para la Historia del Arte” publicado en 1905 en la revista *La Lectura*, agradece la complicidad de su amigo Casiano:

34 MAYER, A. L., *El Greco, eine einföhrung in das leben und wirken des Domenico theotocopuli genannt El Greco (mit 50 abbildungen)*, München, Delphin Verlag, 1911.

35 MAYER, A. L., *El Greco, eine einföhrung in das leben und wirken des Domenico theotocopuli genannt El Greco (mit 74 abbildungen)*, München, Delphin Verlag, 1916.

36 DE BARCIA, A. M., “Cuadros del Greco”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1908, Tomo XIX. Láminas VIII, XIX y X.

37 *El Greco. Opúsculo de Divulgación*, Toledo, Junta Organizadora del 3º centenario del Greco, 1914.

38 En el AMT se conserva una carta del 17 de abril de 1613, de Dominico Theotocopuli, en la pide al Corregidor de Toledo que nombre tasadores que valoren el retablo que ha hecho para la Capilla de Isabel de Oballe. Este documento -con firma autógrafa del Greco- conservado desde antiguo en el Archivo Municipal de Toledo y descubierto por Alguacil, fue dado a conocer por Manuel B. Cossío en distintos escritos publicados a partir de 1905.

Recientemente, Rafael del Cerro Malagón ha publicado un artículo en el que se expone el contacto que existió entre Manuel B. Cossío y Casiano Alguacil a finales de 1904.

DEL CERRO MALAGÓN. R., “Manuel B. Cossío, Casiano Alguacil y El Greco en la Navidad de 1904”, *ABC*, Ciudad (Toledo), Artes & letras, 19.04.2014.

<http://www.abc.es/toledo/ciudad/20140419/abci-manuel-cossio-casiano-alguacil-201404192102.html> (consulta 20 de abril de 2014).

Débese el hallazgo de tan singular documento á mi amigo D. Casiano Alguacil, quien sabedor del interés con que persigo cuanto concierne al Greco, hablóme, el pasado día de Navidad, en una de mis excursiones á Toledo, de varios papeles que, referentes al artista, había visto en aquel archivo municipal, donde la moderna abundancia de kodacks ha obligado á refugiarse, con modestísimo empleo, al clásico fotógrafo toledano³⁹.

Cossío nuevamente recuerda esta aportación [fig. 8] en su publicación de 1908:

En mis rebuscas por Toledo, he hallado dos nuevos datos, de los poquísimos que puedo añadir para ilustrar la vida del Greco. El primero consiste en el único autógrafo suyo, que, aparte de las firmas, conozco. Debo la noticia del mismo al clásico fotógrafo toledano D. Casiano Alguacil, quien me habló de varios papeles, que, referentes al artista, había visto en el Archivo municipal de dicha ciudad. Hállanse éstos en uno de los muchos legajos, sin número de orden, que aguardan la formación de su índice en las alacenas que hay en la pared de la segunda estancia⁴⁰.

en la que junto a imágenes de Moreno, Varela, Anderson o Laurent, publica algunas del fotógrafo toledano.

Alguacil también coincidió con el Marqués de la Vega Inclán, cliente habitual de su establecimiento fotográfico⁴¹, ávido coleccionista e importante mecenas, al que Cossío había inculcado el gusto por El Greco. Es posible que la amistad existente entre ambos fuese la razón por la que Casiano ejerció como testigo en la compra-venta de una casa situada en la toledana calle del Tránsito, en la que Federico Latorre y Rodrigo -en representación de los propietarios Eduardo, María, Consuelo y Teresa Martínez del Campo de Bessón, residentes en Burgos- otorga el inmueble a Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer, ante el Ilustre Notario de Toledo Luis Fernández-Manrique y Rucavado, el 2 de Septiembre de 1905 [fig. 9].

Casiano Alguacil y Blázquez y Ángel Jiménez Ortega estuvieron presentes en el acto como testigos instrumentales, según queda recogido en el “Otorgamiento” y la “Autorización” de dicha escritura.

39 COSSÍO, M. B., “Documentos inéditos para la Historia del Arte Español”, *La Lectura*. Revista de Ciencias y de Artes, N.50, Madrid, Ambrosio Pérez y Cía. Impresores, 1905, pp. 139-146.

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002666751&page=1&search=la+lectura.+revista+de+ciencias+y+de+artes&lang=es> (consulta 20 abril 2014).

40 COSSÍO, M. B., *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, 1908, Tomo I, p.39.

41 En la Hispanic Society of America se conserva una gran cantidad de fotografías de Casiano Alguacil, que llegaron a esa institución gracias a una donación realizada por el Marqués de la Vega Inclán a su amigo Archer Milton Huntington, en 1933.

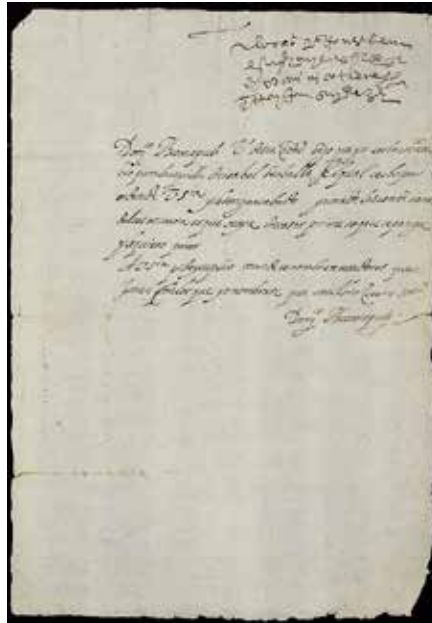


FIGURA 8

Documento referente a la capilla Oballe de la Iglesia de San Vicente de Toledo con firma autógrafa del Greco. AMT [CU032]

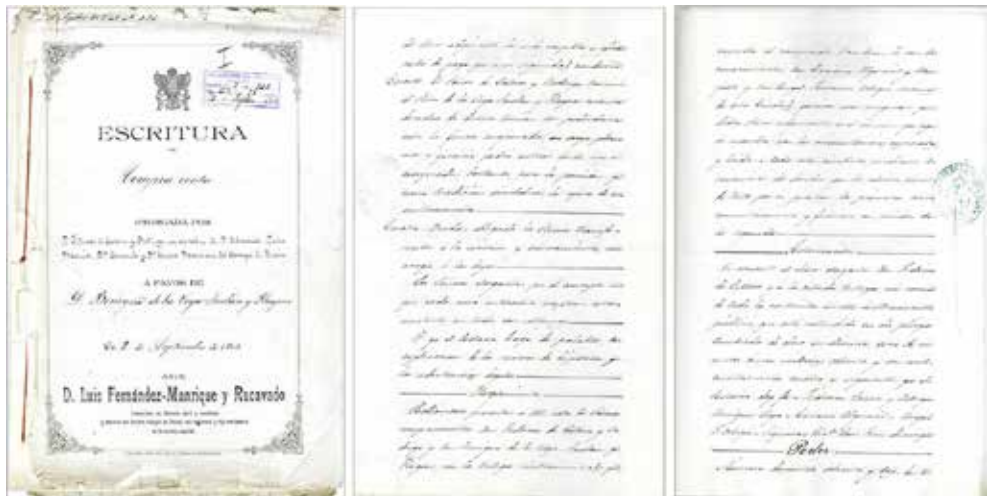


FIGURA 9

Escritura de compra-venta de una casa sita en la calle del Tránsito de Toledo (pp. 1, 8 y 9), en la que aparece el nombre de Casiano Alguacil como testigo del acto. Archivo Vega Inclán [FD2498]. Museo del Romanticismo. Madrid

A continuación se exponen algunos fragmentos extraídos del documento original:
Una casa sita en esta ciudad y en calle del Tránsito, señalada con los números diez y nueve antiguo y cinco moderno: consta de cuatrocientos quince metros y sesenta y nueve centímetros; y linda por la derecha con un corral sin número, el cual ha desaparecido y hoy pertenece á la vía pública; por la izquierda con casa número veinte antiguo y dos moderno, y por la espalda con el Palacio de Villena.

[...] El precio de esta venta es la cantidad de mil pesetas

[...] Hallámonos presentes en este acto los señores comparecientes D. Federico de Latorre y Rodrigo y D. Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer, con los testigos instrumentales que, respecto al comprador, también lo son de conocimiento, D. Casiano Alguacil y Blázquez y D. Ángel Jiménez Ortega, vecinos de esta ciudad, quienes nos aseguran que dicho señor adquirente es el mismo que aquí se nombra, con las circunstancias expresadas; y leída á todos esta escritura, mediante la renuncia del derecho que los advierto, tienen de leerla por sí, prestan los primeros su consentimiento y firman en unión de los segundos⁴².

Este inmueble formaba parte de una serie de casas situadas en la judería toledana -cercanas al Palacio de Villena- que el Marqués adquirió, rehabilitó y adecuó para albergar el Museo del Greco. El arquitecto encargado de realizar la restauración del conjunto fue Eladio Laredo que optó por realizar una recreación histórica de la vivienda, al margen de que el pintor, posiblemente, nunca viviese en ese lugar concreto⁴³.

El *Catálogo del Museo del Greco de Toledo*, publicado en 1912, narra el proceso de cesión de los edificios habilitados por el Marqués para Museo, al Estado español.

En la sesión del Congreso de los Diputados celebrada el 31 de Octubre de 1907, el Excmo. Sr. Duque de Tamames sometió á la Cámara una carta del Sr. Marqués de la Vega Inclán, en que exponía su decidido propósito de

42 Archivo Vega Inclán [FD2498] Museo del Romanticismo, Madrid. Escritura de compra-venta de una casa sita en la calle del Tránsito de Toledo (una de las propiedades adquiridas por el marqués de la Vega Inclán para convertirla, años después, en dependencias del Museo del Greco). 1905. Toledo, 2/IX/1905. pp. 1, 8 y 9.

43 LAVÍN BERDONCES, A. C., “La consagración del mito del Greco en Toledo: Vega Inclán, el Museo del Greco y el homenaje de 1914” en *El Greco. Toledo 1900*, Toledo, Secretaría General Técnica. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 171-209 y <http://museodelgreco.mcu.es/sobreNosotros/historiaDelMuseo/elFundador.html> (consulta 25 de abril de 2014).



FIGURA 10

Alguacil fdo. Detalles de un patio. Toledo.

[FD024742] Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Madrid

«ceder á la Nación un edificio habilitado para Museo en la mansión del Greco, edificio absolutamente independiente del resto de la finca, bajo la guardia y custodia del Estado y la intervención técnica de un Patronato, compuesto de las personas de más valía en materia de arte». Además de la influencia moral (añadíase en la carta) que ejercería esta fundación y Patronato en la cultura artística de España (especialmente en Toledo), era su objeto primordial la salvación de más de 40 lienzos del Greco, que fatalmente estaban pereciendo en la imperial ciudad.

Aceptado este ofrecimiento por el Sr. Ministro de Instrucción Pública con expresivas frases y con la unanimidad de la Cámara, que resumió el Presidente del Congreso en un voto de gracias, procedió desde luego el señor Marqués á realizar su propósito. Por lo que respecta al edificio, no reuniendo la Casa del Greco las condiciones especiales que requiere un Museo, hizo reedificar en los terrenos contiguos á las ruinas del palacio del Marqués de Villena y Casa del Greco, y bajo la dirección del arquitecto D. Eladio Laredo y Carranza, un antiguo Palacio del Renacimiento que exigía inme-

diata demolición por su ruinoso estado, así como por el de sus artesonados y preciosos restos

[...] y edificado que fué en Toledo el futuro Museo del Greco á expensas del Marqués de la Vega Inclán, en 15 de Abril de 1910 dirigió este señor una razonada instancia al Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, en que exponía su propósito de ceder á la Nación el edificio ya habilitado y decorado para Museo del Greco.

Por Real Orden de 27 de abril de 1910 se admitió la oferta del edificio hecha por el Sr. Marqués para servir de Museo de las obras del pintor cretense, y con objeto de que en su día constituyera la base de un Museo de Arte Español, donde pudiera estudiarse desde El Greco hasta D. Vicente López.

[...] El 9 de junio de 1910 se firmó la escritura pública de cesión gratuita al Estado, otorgada por el Sr. D. Benigno de la Vega Inclán y Flaquer, Marqués de la Vega Inclán, como donante, y por el Ilmo. Sr. Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que lo era a la sazón D. Eugenio Montero y Villegas, en nombre y representación del Estado⁴⁴.

Resulta curioso comprobar que Casiano Alguacil, mucho antes de que este edificio albergarse el Museo del Greco, recogió un detalle de su patio [fig. 10] en una fotografía perteneciente a su serie de tipos toledanos⁴⁵.

Por todo lo expresado en estas líneas podemos concluir que Casiano Alguacil fue un hombre que difundió la obra del artista cretense a través de su fotografía, mostró a los investigadores documentos interesantes sobre el pintor y avaló con su presencia y firma la compra-venta de una casa que con el tiempo se convertiría en el Museo del Greco. Pero, ante todo, fue un hijo de su tiempo, que encontró su sitio en una ciudad que no era la que le había visto nacer y que a través de la fotografía, consiguió inmortalizar la imagen de un Toledo decimonónico, no muy diferente al que trescientos años antes había representado en sus lienzos el pintor griego.

⁴⁴ *Catálogo del Museo del Greco de Toledo*. Madrid. Imprenta Artística de José Blass y Cía. 1912, pp. 3-6.

⁴⁵ Sendos positivos de esta fotografía se conservan en la colección del Museo del Traje. CIPE y en la colección del Museo Sorolla, ambas en Madrid. Su negativo no se conserva entre los depositados por el autor en el AMT.

EL GRECO EN EL PALACIO FARNESE Y EL RETRATO DE FULVIO ORSINI

CALOGERO PIRRERA

Resumen:

*El vínculo entre **El Greco** y el humanista **Fulvio Orsini** es un hecho señalado a menudo por la historiografía. No sólo Orsini fue el intermediario con el cardenal **Alessandro Farnese**, sino que fue él mismo uno de sus comitentes en Roma. En la lista de su colección se hallan enumeradas siete obras del pintor, de las cuales han permanecido: la *Vista del Monte Sinaí* y el **Retrato de Giulio Clovio** en la *Galleria Nazionale di Capodimonte* en Nápoles. No sabemos a ciencia cierta qué resultado tuvo la relación entre **El Greco** y el cardenal, sólo se sabe que en 1572 este invitó al artista a abandonar el palacio. No obstante, la relación entre el pintor y Orsini continuó de tal manera que el traslado a España del Greco ha sido interpretado como un hecho en conexión con el estrecho contacto que Orsini tenía con el humanista español Pedro Chacón. Parecería además, que más allá de la cita que el humanista hizo en su lista, no existiría ningún otro signo material de unión con el pintor; sin embargo esta afirmación sería errónea, pues **El Greco** pintó un retrato *dal vero* de Orsini. Dicho retrato se conserva en el **Statens Museum for Kunst de Copenhague**. Si se realizara una comparación estilística con el *Retrato de Clovio* y fisonómica con las efigies de Orsini, el resultado obtenido no ofrecería lugar a dudas.*

*The connection between **El Greco** and the Italian humanist **Fulvio Orsini** has been already pointed out by many historians. Not only was Orsini a mediator for the painter with Cardinal **Alessandro Farnese**, but also he himself commissioned several of his works of art in Rome. In the list of Orsini's collection we find seven works of the painter, of which the following have reached our days: his *View from Mount Sinai* and the **Portrait of Giulio Clovio** in the *Museum of Capodimonte* – Naples. We do not have evidences about the outcome of the relationship between **El Greco** and the Cardinal. Yet we know that the latter kindly invited the artist to leave his palace in 1572. However, the relationship between the painter and Orsini continued, so that the **El Greco's** move to Spain has been interpreted as connected with Orsini's close relationship with the Spanish humanist Pedro Chacón. Allegedly, beyond Orsini's mention of **El Greco** in his list, there would be no further evidences of their relationship. Yet such a statement is untrue, since **El Greco** painted a portrait of Orsini himself. The portrait*

at issue is kept in the *Statens Museum for Kunst in Copenhagen*. If only a stylistic comparison were made between this portrait and the one of Giulio Clovio - as well as a physiognomy comparison with Orsini's effigies, the result would remove all doubt.

La importancia de la experiencia del Greco en el Palacio Farnese de Roma es un hecho incontrovertible que la historiografía no ha dejado nunca de señalar. Con el respaldo de algunas cartas de las que se hablará más adelante, es sabido que este paréntesis del pintor empieza aproximadamente a finales de 1570 para terminar en el verano de 1572. Asimismo, la crítica ha identificado y apuntado el crisol y el interlocutor selecto del pintor durante este periodo: el notorio Fulvio Orsini, eminencia intelectual de las más complejas e internacionales de la Roma de la segunda mitad del siglo XVI.

La cultura tan variada de Orsini abarca intereses tanto arqueológicos y literarios como históricos y filológicos; impulsores estos de su querencia por coleccionar todo aquello producido por el intelecto humano, desde las obras literarias hasta las materiales. Dichos objetos fueron encuadrados en un contexto en el que cada marca del pasado se leía como testimonio vivo de la historia. No solo fue editor de numerosas ediciones críticas de líricos e historiadores latinos, sino que también fue agudo bibliófilo, arqueólogo, coleccionista de gemas, monedas, epígrafes y nudo imprescindible de la iconografía moderna. Su "avidez" en coleccionar objetos y su posición privilegiada como proveedor de obras de arte y de antigüedades para los Farnese, le permitió realizar un acopio particular y extraordinario de pinturas y dibujos contemporáneos de varios artistas (Miguel Ángel, Rafael Sanzio, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Daniele da Volterra y Sofonisba Anguissola, por mencionar solo los más importantes), descrito -y vinculado a los Farnese- por él mismo en su testamento¹.

La *Nota delle pitture, cartoni e disegni*² incluida en el testamento de Orsini redactado el 21 de enero de 1600 (perecerá el 18 de mayo del mismo año), además

1 De las 113 obras enumeradas, hasta ahora solo unas treinta han sido identificadas. La mayoría de ellas, junto con otras obras de la colección Farnese, se hallan en la Galleria Nazionale di Capodimonte de Nápoles mientras que las demás se han encontrado en varios museos del mundo. Para leer del debate aún abierto sobre esta colección, véase HOCHMANN M., "Les dessins et le peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse", *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 105, Roma, École Française de Rome, 1993, pp. 43 - 91 y BERTINI G., "La quadreria farnesiana e le più antiche collezioni in essa confluite", *Parma: le Tradizioni dell'Immagine*, I, Parma, Università di Parma. Istituto di Storia dell'Arte, 1994, pp. 63 - 91.

2 La copia del inventario completo de sus pertenencias ha sido descubierta por Pierre de Nolhac entre las cartas del humanista Gian Vincenzo Pinelli, quien había recibido las listas directamente de Orsini, ahora en la Biblioteca Ambrosiana. Para el listado de los cuadros y de los diseños, NOLHAC P. DE, "Une galerie de peinture au XVI siècle. Les collections de Fulvio Orsini", *Gazette des Beaux-Arts*, XXIX, París, Gazette des Beaux-Arts, 1884, pp. 427 - 436, espec. pp. 431 - 436.

de suponer una de las primeras y más detalladas descripciones de una colección desde un punto de vista técnico (marco, soporte, tema, artista y valoración de la obra), nos desvela las inclinaciones artísticas del erudito hacia las artes de su tiempo. Se aprecia entonces un apego a los dibujos, de nuevo con una posición más que digna en las teorías artísticas del siglo XVI, que él expone en “cuadros”, elevándoles así al mismo nivel de la pintura, pero sobre todo un apego al retrato, género entre los primeros en documentar el paso del hombre por la historia³. Y será justo un retrato, como ya veremos, el testimonio del enlace artístico e intelectual entre el romano y El Greco.

En 1567, el pintor se había trasladado a Venecia desde la isla de Creta que por aquel entonces formaba parte de los dominios venecianos en Oriente. En una carta que Tiziano escribe a Felipe II el 2 de diciembre de 1567, el artista hace referencia a un “*molto valente giovine mio discepolo*”, su colaborador en ese entonces para la realización de obras destinadas a ese mismo rey⁴. Se supone que ese joven discípulo era El Greco, que por aquel entonces ya tenía contactos con Tiziano y con la pintura lagunara en general⁵, aunque consideraciones recientes han rechazado esta hipótesis, viendo en ese joven discípulo el pintor Emanuel Amberger oriundo de Augusta⁶.

3 El interés historiográfico para la figura de Fulvio Orsini se fue definiendo en la segunda mitad del siglo XIX gracias a los estudios de Nolhac. Trazando las relaciones del arqueólogo con los miembros de la familia Farnese, los cardenales Ranuccio, Alessandro y Odoardo, que servía (y también con los eruditos, los mecenas y los artistas de la segunda mitad del siglo XVI), Nolhac describe una personalidad destacada más bien autónoma aunque metida por completo en la esfera de los Farnese. Véase NOLHAC P. DE, *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, París, Vieweg, 1887.

Una aportación fundamental de la bibliografía contemporánea se ha con ocasión de la muestra sobre los Farnese de Parma, Nápoles y Múnich de 1995 (FORNARI SCHIANCHI L., SPINOSA N., *I Farnese. Arte e collezionismo*, Milán, Electa, 1995) y de la de Roma de 2010 (BURANELLI F., *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad ambasciata di Francia*, Florencia, Giunti, 2010). Más reciente un estudio detallado (CELLINI G. A., “Il contributo di Fulvio Orsini alla ricerca antiquaria”, *Memorie/Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, 9, 18, 2, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2004), fundamental para definir la personalidad de Orsini en cuanto “padre de la iconografía” además de su cultura humanística y anticuaria polivalente. Véase también MATTEINI F., “Fulvio Orsini”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana. Alberto M. Ghisalberti, 79, 2013, pp. 649 - 653.

4 La carta ha sido publicada en CAVALCASELLE G. B., CROWE J. A., *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, Florencia, Le Monnier, 1877 - 1878, II, p. 370.

5 JUSTI C., *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlín, G. Grote, 1908, II, p. 206. Dicha hipótesis ha sido recogida en PALLUCCHINI R., “Il greco e Venezia”, en PERTUSI A., *Venezia e l'oriente fra tardo medioevo e rinascimento*, Florencia, Sansoni, 1966, p. 357 y PUPPI L., “El Greco in Italia e l'arte italiana”, en ÁLVAREZ LOPERA J., *El Greco. Identità e trasformazione. Creta, Italia, Spagna*, Ginebra, Skira, 1999, pp. 95 - 113, espec. p. 95.

6 PUPPI L., *Su Tiziano*, Milán, Skira, 2004, pp. 28 - 30.

Pero, más allá de una supuesta participación en el taller del pintor de Cadore, Giulio Clovio, célebre miniaturista croata del Palazzo Farnese, al presentar El Greco en una carta del 16 de noviembre de 1570 al cardenal Alessandro Farnese (por entonces en Viterbo), hará referencia a Tiziano, además de ensalzar sus dotes de retratista: “è capitato a Roma un giovane Candiotto, discepolo di Titiano, che a mio giuditio parmi raro nella pittura; et, fra l’altre cose, egli ha fatto un ritratto da se stesso, che fa stupire tutti questi Pittori di Roma. Io vorrei trattenerlo sotto l’ombra di V. S. Ill.ma et Rev.ma senza spesa altra del vivere, ma solo de una stanza del Palazzo Farnese per qualche poco di tempo, cioè per fin che egli si venghi ad accomodare meglio”⁷. Poco tiempo después de esa fecha, el artista se instaló en el Palacio Farnese, tomando tal vez el relevo del grabador Cornelis Cort que, tras una breve etapa en la corte de los Médicis en Florencia, se había ido a Venecia en 1569.

El Greco residió en el palacio hasta el verano de 1572, fecha en la que fue expulsado de repente, tal y como se aprecia de una carta que el pintor escribió al cardenal Farnese el 6 de julio y en la que reivindicaba su dignidad, pidiendo explicaciones por tan brusco alejamiento⁸.

No se dan a conocer las razones que llevaron al cardenal a interrumpir su hospitalidad hacia el pintor que tal vez, sea por su conducta sea por sus trabajos, no había acabado de satisfacer a su mecenas. “*Scacciato e mandato via di questa sorte*”, el artista no entiende, o pretende no entender, y exige explicaciones. Sin embargo, se remitirá a una respuesta puesto que querrá seguir trabajando por el Farnese, sin por ello dejar de reafirmar que “*non trovo en me occasione, né causa per la quale meritassi questo scorno*”⁹.

7 La carta ha sido publicada en RONCHINI A., “Giulio Clovio”, en *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi*, 3, Módena, Regia Deputazione di Storia Patria per l’Emilia e la Romagna, 1866, pp. 259 - 270, espec. p. 270, n. VII. Se ha formulado la hipótesis que el intermediario entre El Greco y Clovio ha de ser buscado en la familia veneciana de los Grimani, para los que el miniaturista había trabajado, cfr. CALÌ M., “Il Greco fra Venezia e Roma: cultura e orientamenti religiosi. Dalla linea neoplatonica a Venezia all’umanesimo farnesiano”, *Dialoghi di Storia dell’Arte*, 4/5, Pozzuoli, Paparo, 1997, pp. 60-73, espec. pp.65-66; o pues en Giovanni Soranzo, embajador veneciano en Roma en 1570 para una importante misión diplomática, cfr. “El Greco in Italia...”, op. cit., pp. 99-101.

8 La carta ha sido publicada en PÉREZ DE TUDELA A., “Una carta inédita de El Greco al Cardenal Alessandro Farnese”, *Archivo Español de Arte*, 73, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 2000, pp. 267-268. En otra carta desde Caprarola escrita por el secretario Ludovico Tedesco se confirma la expulsión del pintor. Escrita el 18 de julio de 1572, la misiva informaba al cardenal Alessandro del estado de las obras, y comunicaba que “*col pittore greco ho reiterato l’officio fatto seco per prima*”. Dicha carta se puede hallar, aunque parcialmente, en PARTRIDGE L., “The Sala d’Ercole in the Villa Farnese at Caprarola P. 1”, *The Art Bulletin*, 53, Nueva York, College Art Association of America, 1971, pp. 467-486, espec. p. 480, nota n. 61.

9 Cfr. PÉREZ DE TUDELA A., “A proposito di una lettera inedita di El Greco al cardinale Alessandro Farnese”, *Aurea Parma*, 85, 2, Parma, G.D.P. Ed., 2001, pp. 175-188, espec. pp. 177-178.



FIGURA 1

El Greco, *La curación del ciego*, Parma, Galleria Nazionale, inv. n. 201

A pesar de esta experiencia desagradable el pintor no se alejará de Roma. De hecho, en un documento del 18 de septiembre de la Academia de San Lucas se halla que “*Dominico Greco pintor a dato p. tutto il suo introito del arte*”, inscrito como miniaturista, igual que Clovio¹⁰. Tal vez, al perder el respaldo de los Farnese, intentó calificarse en la Academia para algún día abrir su propio taller y así tener nuevos comitentes. No es de excluir que tuviera relaciones con el Palacio Farnese, por lo menos hasta 1573, cuando Pirro Ligorio, ausente en la capital desde 1568, al visitar sus amigos en el palacio, menciona en sus notas haberse topado con un personaje “*forestiero*”, de talante huraño, que alguien opina ser El Greco¹¹. Pasada esa fecha, puede que el artista hubiera vuelto a Venecia antes de partir rumbo a España, tal vez para continuar el diálogo con la pintura lagunara. A pesar de la falta de documentación sobre este viaje, la crítica parece estar de acuerdo en encontrar los reflejos del nuevo encuentro con el arte de Tintoretto, combinados con *la maniera romana* de Miguel Ángel o de Clovio¹², como se puede apreciar en *La curación del*

10 El documento ha sido publicado y discutido en MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ D., “El Greco, en la Academia de San Lucas”, *Archivo Español de Arte*, 40, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1967, pp. 97-106. Puede que El Greco se haya dedicado al arte de la miniatura en Palacio Farnese precisamente bajo la guía de Clovio. Cfr. TRAPIER E. DU GUE., “El Greco in the Farnese Palace, Rome”, *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 51, París, 1958, pp. 73-90, espec. p. 75.

11 Cfr. COFFIN D. R., “Pirro Ligorio on the nobility of the arts”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, Londres, Warburg Inst., 1964, pp. 191-210, espec. p. 203, n. 48.

12 Para su influencia sobre el pintor, cfr. “El Greco in the Farnese Palace...”, op. cit., pp. 76-90.

ciego (Parma, Galleria Nazionale, inv. n. 201) [fig. 1] que se conservó en el Palacio Farnese hasta 1662. Según los críticos, esta pieza fue realizada después de 1573¹³, año en el que el artista ya no vivía en el Palacio. Esta intuición sobre el estilo nos hace mirar con buenos ojos la hipótesis según la cual el pintor no había cortado del todo sus relaciones con Farnese o con alguno de sus intermediarios.

Para El Greco, Roma, y en particular el Palacio Farnese, había sido un centro internacional de cultura, donde se hallaban muchos artistas italianos y extranjeros, ocupados en las varias obras fomentadas por la familia Farnese como por ejemplo la decoración del Oratorio del Gonfalone o la empresa de Caprarola¹⁴. Giulio Mancini, ya en 1620, hablaba del pintor de manera detallada: “*comunemente era chiamato il Greco. Questo havendo studiato in Venetia et imparticolare le cose di Titiano era venuto à gran segno nella professione, e quel modo di operare. Onde venutosene a Roma et in quel tempo che non v'eran molti huomini et quelli di maniera non così risoluta, ne così fresca come pareva la sua pigliò grand'ardire, tanto più che in alcune cose private diede gran sodisfattione, delle quali se ne vede hoggi una appresso all'Avvocato Lancilotti quale da alcuni vien stimata di Titiano*”¹⁵. En este

Para su relación con los manieristas romanos, véase ROBERTSON C., “El Greco and roman manierism”, en HADJINICOLAOU N., *El Greco in Italy and Italian art*, Réтино, University of Crete, 1999, pp. 397-403.

13 Para un análisis exhaustivo y crítico del obra véase LEONE DE CASTRIS P., en FORNARI SCHIANCHI L., SPINOSA N., *I Farnese...*, op. cit., pp. 248-250, n. 55.

14 No se han encontrado documentos suficientes para poder afirmar con toda seguridad que El Greco trabajó en Caprarola. Lo que sí se puede deducir de una apostilla hallada en su copia personal de las *Vidas* de Vasari es que con toda probabilidad visitó el palacio, “The Sala d’Ercole...”, op. cit., p. 480, nota n. 61. La tesis se recoge en “El Greco in Italia...”, op. cit., p. 102. Marini supone una intervención del pintor en la fuente de la *Sala d’Ercole*, atribuyéndole el fresco que se encuentra sobre la puerta falsa a la derecha de la fuente. Aquí se representa a un caballero con un libro que, conforme a una identificación previa bastante dudosa (PARTRIDGE L., “The Sala d’Ercole in the Villa Farnese at Caprarola P. 2”, *The Art Bulletin*, 54, Nueva York, College Art Association of America, 1972, pp. 50 – 62, espec. p. 54, fig. 25), piensa ser el mismo Fulvio Orsini, bibliotecario e iconógrafo de casa Farnese. Cfr. MARINI M., “Momenti della pittura nel palazzo di Caprarola”, en PORTOGHESI P., *Caprarola*, Roma, Edizioni Grafiche Manfredi, 1996, pp. 41-82, espec. pp. 65-67.

15 El biógrafo cuenta también la famosa anécdota del Juicio de Miguel Ángel. *Se dice que frente a dicha obra El Greco comentó que “se si buttasse a terra tutta l’opera, l’havrebbe fatta con honestà et decenza non inferiore a quella et di buona depictione”*. El pasaje ha sido citado por primera vez en LONGHI R., “Il soggiorno romano del Greco”, *L’Arte*, 17, Milán, Centro Nazionale di Studi di Storia dell’Architettura, 1914, pp. 301-303, espec. p. 301. Cfr. “Considerazioni sulla pittura. Giulio Mancini. Pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno. Accademia Nazionale dei Lincei”, *Fonti e documenti inediti per la storia dell’arte*, 1, 2, 8°, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957, I, pp. 230-231, II, pp. 128-129. Mancini recuerda también un discípulo del Greco, el sienés Lattanzio Bonastri, que le podría haber proporcionado noticias acerca del pintor, cfr. “Il soggiorno romano ...”, op. cit., p. 302. Sobre el posible taller del Greco en Roma, aunque no documentado, véase IOANNOU P. K., “En torno al taller del Greco en Roma”, en

contexto Mancini relaciona directamente El Greco a los pintores de los Farnese como Marcello Venusti, Girolamo Muziano, Girolamo Siciolante da Sermoneta y Federico Zuccari¹⁶, con los que seguramente debió de haberse enfrentado¹⁷, tal vez por intercesión de Clovio y de Orsini, ya que este último poseía algunas obras de dichos artistas¹⁸. Además de estos pintores, Zeri añadirá el nombre de otros como el de Giovanni de' Vecchi o el de Anthonie Blocklandt van Montfoort, unidos por una especie de misticismo pictórico a lo *gothic revival* que de alguna manera será el estilo característico del Greco toledano¹⁹.

En el Palacio Farnese El Greco no fue acogido solo por Clovio, sino que también por Orsini, su comitente más relevante en Roma²⁰, que hasta llegó a tener siete obras de él: un “*QVADRO corniciato di noce con un paese del monte Sinai di mano d'un Greco scolare di Titiano... 10*”, un “*QVADRO corniciato di noce intagliata col ritratto di Don Giulio Miniatore di mano del soprad(dett)o Greco... 20*” (estas dos son las únicas obras encontradas hasta ahora y se conservan al día de hoy en el Historical Museum of Crete en Heraclión y en la Galleria Nazionale di Capodimonte en Nápoles, inv.n. Q 191) [fig. 2], un “*QVADRO corniciato di noce con oro col ritratto di un giouine di berretta rossa di mano del med(esim)o... 5*”²¹ y “*QVATTRO tondi di rame col ritratto del Cardinal Farnese S. Angelo Bessarione Cardinal et Papa Marcello di mano del med(esim)o... 10*”²².

A pesar de que las susodichas sean las únicas pruebas documentadas que relacionan Orsini al Greco, mencionado aquí de manera bastante general como “*un greco scolare di Titiano*” (tal vez porque esa lista era parte de lo que Orsini legó a Odoardo Farnese), cabe suponer que sus obras no se valoraron con demasiado menospre-

HADJINICOLAOU N., *El Greco y su taller*, Atenas, SEACEX, 2007, pp. 69-95.

16 “Considerazioni sulla pittura...”, op. cit., I, p. 209.

17 LEONE DE CASTRIS P., en FORNARI SCHIANCHI L., SPINOSA N., *I Farnese...*, op. cit., p. 246. Cfr. “El Greco in Italia...”, op. cit., p. 102.

18 Cfr. BROWN J., “*El Greco and Toledo*”, en IDEM, *El Greco of Toledo*, Boston, Little Brown, 1982, pp. 75-148, espec. p. 83, p. 109.

19 Cfr. ZERI F., *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Vicenza, Neri Pozza, 1997 (1957), pp. 36-40.

20 MAYER A. L. VON, “Fulvio Orsini, ein gönner des jungen Greco”, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 32, 5/6, Leipzig, E. A. Seemann, 1921, pp. 11-120; VEGUE Y GOLDONI A., “En torno a la figura del Greco”, *Arte Español*, 8, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1926-1927, pp. 70-79, espec. p. 71; WATERHOUSE E. K., “El Greco Italian Period”, *Art Studies*, VIII, Cambridge, Harvard University Press, 1930, pp. 61-88, espec. p. 63.

21 Se opina, sin seguridad, que podía ser un autorretrato en *Ibidem*.

22 Estos pequeños tondos sobre cobre (posiblemente miniaturas) con las efigies de Alessandro y Ranuccio Farnese, el cardenal Bessarione y papa Marcello Corvini han sido relacionados al interés de Orsini para las moneda antiguas por DAVIES D., *El Greco*, Londres, Yale University Press, 2003, p. 251.



FIGURA 2

El Greco, *Retrato de Giulio Clovio*, Nápoles, Galleria Nazionale di Capodimonte, inv.n. Q 191

cio. Esto se puede inferir por el hecho de que el comitente acabó poseyendo un lote de estas obras y que, estimando cada obra en escudos, como por ejemplo el retrato de Clovio que valía 20 de ellos, dio un valor bastante normal para semejante retrato, desde luego menos digno que un original de Tiziano, de 50 escudos, pero aun así más valioso que la obra de un simple “aprendiz” del artista de Cadore, que no iba más allá de los 10 escudos²³.

Además de los lazos de intermediación y de comisión directa, los dos fueron estrechando una relación de convivencia que, en un entorno tan estimulante como el del Palacio Farnese, no tardó en desembocar en confrontación intelectual y cultural. Es más, puede que El Greco tuviese la posibilidad de hablar su lengua materna ya que Orsini era conocedor de la cultura helénica y bizantina²⁴. Fue así que el coleccionista, metido en aquel clima cultural de alcance internacional tan excitante, guió a El Greco, orientándolo hacia el conocimiento de la Urbe y de sus obras de

23 Estos dos cuadros, de los que se hablará luego, pertenecen a los que fueron hallados de la colección de Orsini. Se conservan en la Galleria Nazionale di Capodimonte de Nápoles (inv. n. Q 1135, inv. n. Q 1136), y tienen los números 1 y 52 en la *Nota* de Orsini. Cfr. “Une galerie de peinture...”, op. cit., pp. 431-433.

24 PUPPI L., “Il soggiorno italiano del Greco”, en BROWN J., *El Greco: Italy and Spain*, Washington, National Gallery of Art, 1984, pp. 133-151, espec. p. 145.

arte, con muchas de las cuales el pintor, al vivir por ese entonces en un lugar tan sumamente rebotante de obras como el Palacio Farnese, tuvo un contacto directo²⁵.

Asimismo las amistades de Orsini desempeñaron un papel muy importante para el artista. Se suele identificar al abogado Lancilotti mencionado por Mancini con Orazio Lancellotti, que estuvo relacionado con Orsini en cuanto su ejecutor testamentario y por ende encargado de vender la colección siempre y cuando Odoardo Farnese no hubiera aceptado su legado²⁶.

Se conjetura también que El Greco tuvo la ocasión de entrar en contacto con el filósofo neoplatónico Francesco Patrizi da Cherso²⁷, amigo de Orsini. De la amistad entre los dos eruditos queda un rastro cierto en una carta que Orsini escribió al cardenal Alessandro el 3 de agosto de 1577, donde rogaba que intercediera por Patrizi, “*uno delli dotti huomini che sia nell’età nostra*”, por aquel entonces catedrático de la Universidad de Ferrara, en la búsqueda de una de las copias de las poesías latinas y vulgares del poeta Francesco Maria Molza²⁸. Patrizi, erudito dalmático que vivió entre Venecia, Padua y Ferrara, se fue a España por primera vez en 1572 para vender un lote de setenta y cinco libros griegos a la biblioteca del Escorial, y volvió otra vez a la península ibérica en 1575, una fecha más cercana al viaje del Greco desde Italia²⁹. Después de su muerte en 1614, entre las muchas pertenencias del pintor se registró un libro del filósofo que quizás El Greco tuvo la oportunidad de conocer en Venecia y que, desde luego -a través de dicho libro- coadyuvó lo

25 Cfr. “El Greco in the Farnese Palace...”, op. cit., pp. 74-75.

26 “El Greco Italian Period...”, op. cit., pp. 65 – 66. Cfr. CAMÓN AZNAR J., *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe S. A., 1955, I, p. 144; WETHEY H. E., *El Greco and his school*, Princeton, University Press, 1962, I, p. 8. Más que a este amigo suyo, que por cierto nunca fue abogado, se podría pensar en otros miembros de esta familia oriunda de Perugia, cfr. CHRISTIANSEN K., in DAVIES D., *El Greco...*, op. cit., pp. 97 - 99, espec. nota n. 9.

27 “Il Greco fra Venezia...”, op. cit., p. 62.

28 Patrizi estaba empeñado en ayudar Tarquinia Molza (nieta del poeta), famosa mujer renacentista culta y virtuosa, en su proyecto de publicar un libro sobre esas poesías. La carta ha sido publicada en BOSELLI A., “Il carteggio del Card. Alessandro Farnese conservato nella Palatine di Parma”, *Archivio Storico per le Province Parmensi*, XXI, Parma, Regia Deputazione di Storia Patria per l’Emilia e la Romagna, 1921, pp. 99-172, espec. pp. 165-167, n. 3. La precedente carta de Patrizi dirigida a Orsini, en la que pide por el ayuda del cardenal, ha sido citada parcialmente en NOLHAC P. DE, *La bibliothèque de Fulvio Orsini...*, op. cit., p. 82, nota n. 2. Cfr. STRAS L., “Musical portraits of female musicians at the Northern Italian courts in the 1570s”, en MCIVER K. A., *Art and music in the early modern period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, Aldershot, Ashgate, 2003, pp. 145-172, espec. pp. 150-152.

29 Cfr. MARINI M., “El Greco: Creta gli diede la vita e i pennelli, Toledo una patria migliore dove cominciare a ottenere, con la morte, l’eternità”, en ÁLVAREZ LOPERA J., *El Greco. Identità...*, op. cit., pp. 131-143, espec. p. 143, nota n. 6. Atractiva pero sin corroborar la noticia de Marini sobre un retrato de Patrizi realizado por El Greco en 1569, ahora en una colección privada neoyorquina (cm 58,5 x 44).

profundo de su actitud especulativa, come se hace patente en sus apostillas al tratado vitruviano de Daniele Barbaro presente en su colección en las que alguien, al leerlas, halló una teoría artística teñida de tonos neoplatónicos³⁰.

Con toda probabilidad Orsini desempeñó un papel crucial incluso en la realización de algunas obras del Greco para presuntos comitentes, quizás los mismos mencionados por Mancini y a los que el pintor “*diede gran sodisfattione*”, aunque sobre todo para los Farnese, de los que ambos estaban al servicio. Esta familia incluía en sus colecciones *La curación del ciego* de Parma³¹ (en la que se han identificados unos supuestos retratos de los miembros de dicha familia³²) de la que ya se ha hablado, y *El soplón* (Galleria Nazionale di Capodimonte, Nápoles, n. inv. Q 192)³³.

Esta obra, pese a la claras ascendencias venecianas tan típicas de Bassano (al que se solía atribuir el cuadro), retoma con mucha probabilidad un tema de derivación clásica encontrado por Białostocki en un antigua pintura caracterizada por una técnica lumínica muy impactante. De hecho, en esta obra de Antifilos de Alexandria, pintor rival de Apeles según cuenta Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, un niño está soplando sobre un fuego³⁴. La elección ecfrásticas del tema, seña de la colaboración del pintor con un humanista, se podría remontar entonces a los intereses anticuarios de Orsini y de su círculo intelectual³⁵. Es más, semejante tema, en relación potencial con las escenas de género, no escapa de alguna manera de las preferencias coleccionistas de Orsini que ya tenía obras parecidas, como un Giorgione que representaba “*due teste d’una vecchia er un giouine*”, o unos dibujos de Sofonisba Anguissola, donde el filtro de la cita clásica, expreso a través de temas populares, se refería a una tradición humorística y moralizante típica de la Edad Media que sin embargo no había perecido con la llegada de Renacimiento³⁶.

30 MARÍAS F., BUSTAMANTE GARCÍA A., *Las ideas artísticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*, Madrid, Ed. Cátedra, 1981, pp. 182-192. El libro, recordado entre sus pertenencias bajo el título Diez diálogos, podría ser el *Della retorica dieci dialoghi* (1562). Véase “*Il Greco fra Venezia e Roma...*”, op. cit., pp. 60-62, p. 72, nota n. 8.

31 En este cuadro se puede apreciar una lectura del templete romano abovedado, inciso y descrito por Sebastiano Serlio en las *Regole generali di Architettura* (1563), véase “*El Greco in the Farnese Palace...*”, op. cit., pp. 78-80.

32 Cfr. LEONE DE CASTRIS P., en FORNARI SCHIANCHI L., SPINOSA N., *I Farnese...*, op. cit., p. 248.

33 Cfr. ROBERTSON C., *Il Gran Cardinale, Alessandro Farnese Patrons of the Arts*, Londres, Yale University Press, 1992, p. 203.

34 BIAŁOSTOCKI J., “*Puer sufflans ignes*”, en *Arte in Europa: scritti di storia dell’arte in onore di Edoardo Arslan*, Milán, Tipografia Artipo, 1966, pp. 591-595, espec. p. 592.

35 “*El Greco and Toledo...*”, op. cit., p. 83. Ya se había atribuido el tema de la obra a la cultura de Chacón en “*El Greco Italian Period...*”, op. cit., p. 82.

36 Cfr. DAVIES D., *El Greco...*, op. cit., p. 221.

Por desgracia, las fuentes no documentan el traslado del Greco a España y la primera mención de su estancia en Toledo se hará el 2 de julio de 1577, cuando se le encargó hacer algunas obras para el Monasterio de Santo Domingo el Antiguo y para la catedral³⁷. Hay quien afirma que el pintor había salido de Venecia el año anterior, donde algunos críticos creen había vuelto una vez más, tal vez en el séquito de Don Juan de Austria que, vinculado a Venecia gracias al embajador de Felipe II, Don Diego Guzmán de Silva, tuvo que dirigirse a Milán cuando la corona española le nombró gobernador general de los Países Bajos en mayo de 1576. Supuestamente El Greco, tal vez atraído por las obras que se estaban llevando a cabo en el Escorial, en ebullición por aquel entonces, salió de Venecia y se fue a Milán y de allí a Génova y Barcelona para luego acabar en Castilla³⁸.

Sin embargo, es opinión común que su viaje a España encontrara sus razones en el círculo del cardenal Alessandro. Además de un parentesco con la familia real, Farnese había sido nombrado protector del reino de Aragón y tenía nexos políticos con la corte de Felipe II³⁹. Por estas razones embajadores e intelectuales españoles como Antonio Agustín y Pedro Chacón solían frecuentar la casa de Farnese. Al ser amigos de Orsini, quedan documentadas muchas y frecuentes correspondencias y colaboraciones profesionales⁴⁰. El bibliotecario conocía también a Benito Arias Montano⁴¹, que estuvo en Roma en 1572 y en el verano de 1575 para una misión por el rey español en cuanto encargado de la biblioteca del Escorial. Puede que el erudito, al encontrar el pintor⁴² en el Palacio Farnese gracias a Orsini o a Clovio, que justo había sido invitado por Montano a prestar sus servicios en la corte de Felipe II⁴³, le hubiera dado noticias con respecto a dicha corte.

O tal vez El Greco quiso sumarse a una corte donde ya hubieran muchos retratistas como por ejemplo Sofonisba Anguissola, en activo con su pincel propagandístico y oficial para la corte⁴⁴. Sin embargo, el nexo más seguro es el de Chacón,

37 Los documentos han sido publicados y discutidos en SAN ROMÁN F. DE B., “Documentos del Greco, referentes a los cuadros de Santo Domingo el Antiguo”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 10, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, pp. 1-13. Cfr. MARIAS F., BUSTAMANTE GARCÍA A., *Las ideas artísticas de El Greco...*, op. cit., pp. 194-196.

38 Sobre esta hipótesis, véase “El Greco in Italia...”, op. cit., pp. 111-112.

39 Cfr. CLAUSSE G., *Les Farnèse peints par Titien*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1905, p. 170; ROBERTSON C., *Il Gran Cardinale...*, op. cit., p. 35.

40 NOLHAC P. DE, *La bibliothèque de Fulvio Orsini...*, op. cit., pp. 60-62.

41 Cfr. *Ibidem*, p. 60, nota n. 1.

42 Cfr. “El Greco and Toledo...”, op. cit., p. 94. Sobre Montano y El Greco: REKERS B., *Arias Montano*, Madrid, Taurus, 1973, p. 33, p. 47.

43 Las negociaciones para dicho traslado empezaron en 1567, pero en 1572 Clovio rehusó la invitación, cfr. BRADLEY J. W., *The life and works of Giorgio Giulio Clovio, miniaturist*, Londres, Quaritch, 1891, pp. 188-190.

44 Cfr. DAVIES D., *El Greco...*, op. cit., p. 253.

en Roma desde 1572, que ya ha sido recordado como familiar de Orsini⁴⁵. El intelectual español había llegado a la Urbe en el séquito de Don Luis de Castilla, deán de la catedral de Cuenca, que se quedará en la ciudad hasta 1575⁴⁶. Este personaje, que será uno de los ejecutores testamentarios del Greco, era el hijo natural de Don Diego de Castilla, deán de la catedral de Toledo y primer comitente español del Greco, como se aprende del documento que certifica la presencia del pintor en esa misma ciudad el 2 de julio de 1577. Bajo su pedido realizó *El expolio* para la sacristía de la catedral y otras obras para la iglesia de Santo Domingo el Antiguo⁴⁷.

El resultado más importante del encuentro entre El Greco y Fulvio Orsini ha de buscarse en un retrato del humanista hecho por el pintor. Con toda probabilidad es un retrato viril del periodo italiano del Greco, hoy conservado en el Statens Museum for Kunst de Copenhague (inv. n. KMS-sp-146) [fig. 3]. Dicho retrato, dada su relación con los años de estancia en Roma del Greco y por eso identificado con algún personaje desconocido que pertenecía a la esfera de los Farnese⁴⁸, tuvo el honor de ser acogido en la colección de Peter Paul Rubens, donde fue considerado un autorretrato de Tintoretto.

Los críticos modernos, que leerían la firma en el cuadro del Greco solo en 1898, solían identificar al personaje con Giovanni Battista della Porta. No obstante, el enfrentamiento con la efigie presente en su *De humana physiognomonia* de 1586 parece ser bastante arriesgado a nivel fisionómico, además de la falta de documentos que puedan comprobar un encuentro con el pintor. De allí, se le identificará con Andrea Palladio⁴⁹. Sin embargo, en los primeros años del penúltimo decenio del siglo XVI, fecha de ejecución del cuadro, el famoso arquitecto debía tener ya

45 NOLHAC P. DE, *La bibliothèque de Fulvio Orsini...*, op. cit., p. 29. Cfr. MANN R. G., *El Greco and his patrons. Three major projects*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1986, p. 21.

46 VEGUE Y GOLDONI A., “En torno a la figura...”, op. cit., pp. 77-78. Cfr. GUDIOL J., *Doménikos Theotokópoulos, El Greco. 1541-1614*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1971, p. 295.

47 Sobre la implicación de los Farnese y de Orsini en la partida del Greco para España y de las relaciones del erudito con las personalidades ibéricas, se ha ocupado primero VEGUE Y GOLDONI A., “En torno a la figura...”, op. cit., pp. 70-79. Cfr. CAMÓN AZNAR J., *Dominico Greco...*, op. cit., pp. 143-144; MARAÑÓN G., *El Greco y Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 31; DAVIES D., *El Greco...*, op. cit., pp. 66-67.

48 Dudosamente y por eliminación han salido los nombres de Benito Arias Montano, de Fulvio Orsini y del abogado Lancellotti mencionado por Mancini, BRAY X., en DAVIES D., *El Greco...*, op. cit., p. 264, n. 71.

49 WILLUMSEN J. F., *La jeunesse du peintre El Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen*, Paris, Crès, 1927, p. 75. Para un resumen de las diferentes opiniones sobre la identificación del hombre retratado, véase, aunque en favor de Palladio: HADJINICOLAOU N., *El Greco in Italy...*, op. cit., pp. 538-540, n. 48 y PUPPI L. en BELTRAMINI G., BURNS H., *Palladio. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, Venecia*, Marsilio, 2008, pp. 225-226, n. 113.



FIGURA 3

El Greco, *Retrato de Fulvio Orsini*, Copenhagen Statens Museum for Kunst, inv. n. KMS-sp-146



FIGURA 4

Anónimo, *Retrato de Fulvio Orsini*, Milán, Pinacoteca Ambrosiana, inv. n. 1372

setenta años, mientras que el hombre retratado frisaba los cuarenta y cinco. Es más, los atributos iconográficos del retrato son más parecidos a los de un erudito que a los de un arquitecto, que solía ser acompañado por compases, escuadras y folios llenos de proyectos⁵⁰.

Desgraciadamente no se conocen efigies *dal vero* de Orsini, pero sí se conocen unos retratos del erudito pertenecientes a algunas colecciones, como el del cardenal Feredico Borromeo, al día de hoy en la Pinacoteca Ambrosiana (inv. n. 1372) [fig. 4], que seguramente se rehacía a un modelo perdido⁵¹. Este cuadro, junto con una estampa que representaba al bibliotecario *FULVIUS URSINUS ROMANUS* [fig. 5] en calidad de canónigo, son los puntos de partidas de las diversas efigies de Orsini

50 Sobre el iconicidad de los atributos iconográficos de retrato del siglo XVI del arquitecto véanse los cuadros: Lorenzo Lotto, *Retrato de arquitecto*, Berlín, Staatliche Museen, inv. n. 153; Tiziano, *Retrato de Giulio Romano*, Mantua, Palazzo Te, inv. n. 01170386; Jacopo Tintoretto, *Retrato de Sansovino*, Florencia, Galleria degli Uffizi, inv. n. 1890-957; Paolo Veronese, *Retrato de Vincenzo Scamozzi*, Denver Art Museum, inv. n. E-126.

51 Sobre el retrato véase CELLINI G. A. en BURANELLI F., *Palazzo Farnese...*, op. cit., pp. 354-355. La estudiosa toma en consideración el retrato realizado "*dal vero*".

que se hallan en las colecciones modernas, todas rigurosamente relacionadas a los dos modelos arriba mencionados. Es más: dicha estampa fue realizada para la edición de 1600 del *Italarum Doctrina Illustrium Imagines* de los grabadores e impresores flamencos Philips y Theodoor Galle, padre e hijo⁵². Es sabido que Theodoor conocía Orsini, ya que se quedó una temporada en Roma para realizar las láminas grabadas con las obra de su colección para una reimpresión de una obra de Orsini de 1598⁵³.

Estas imágenes representan a Orsini en una edad mayor a los sesenta años. En el retrato en la Ambrosiana, por ejemplo, en el que se le retrata sin gorro, salta a la vista su calvicie parcial, esa misma calvicie todavía incipiente en el personaje más joven que El Greco retrató a principios de los años setenta del mismo siglo, caracterizado por una espesa barba que sin duda alguna se acerca mucho a las que se aprecian en las dos efigies de Orsini. Puede que el pintor empezara la ejecución de este cuadro durante el periodo en el que permaneció a Palazzo Farnese, cuando Orsini, nacido en 1529, debía tener cuarenta años o poco más, edad que podría corresponder a la del personaje de la obra que hoy se halla en Copenhague, sobre todo si se considera que la comparación fisionómica está totalmente a favor de la identificación propuesta. Los dos modelos comparten el mismo rostro alargado del retrato de Copenhague caracterizado por unas entradas pronunciadas, por la misma nariz aquilina y la barba que termina debajo de los amplios pómulos.

El personaje retratado por El Greco lleva un elegante traje oscuro de sabor clerical y un atuendo igual al de Clodio (a su vez un canónigo) en el retrato de Nápoles, que, sin duda alguna, fue ejecutado en el Palacio Farnese. Además de ello, ambos tienen el mismo escenario indefinido a sus espaldas, un fondo del mismo color de la pared que, en el retrato de Clovio, se interrumpe para abrirse en una pequeña ventana, conforme con el estilo veneciano y parecido al *Retrato de Paulo III Farnese con camauro* (Nápoles, Galleria Nazionale di Capodimonte, inv. n. Q 1135) [fig. 6] de Tiziano que Orsini tenía en su posesión⁵⁴.

El porte de los dos hombres a sueldo de los Farnese en los retratos del Greco hace referencia a la misma gestualidad retórica que conviene a los personajes de ese entorno literario, artístico y aristocrático. El pose artificioso de la mano derecha de

52 GALLE P., GALLE T., *Italarum doctrina illustrium imagines. Seorsim editae Graecorum IX. qui primi Graecas litteras in Italiam transq. Alpes invexerunt icones cum elogiis Pauli Jovii et aliorum*, Amberes, Plantin, 1600, p. 22. Cfr. Sellink M., *Philips Galle (1637-1612)*, Róterdam, Sound & Vision Interactive, 1993, II, p. 315.

53 NOLHAC P. DE, *La bibliothèque de Fulvio Orsini ...*, op. cit., p. 42. Cfr. JESTAZ B., *Le collezioni Farnese di Roma*, en FORNARI SCHIANCHI L., SPINOSA N., *I Farnese...*, op. cit., pp. 49-67, espec. p. 56.

54 Con toda probabilidad es el segundo retrato realizado por el pintor para el papa Farnese. Véase ROBERTSON C., *Il Gran Cardinale...*, op. cit., p. 253, nota 51.



FIGURA 5

Theodoor Galle, *Fulvius Ursinus Romanus*, desde GALLE P., GALLE T., *Italorum doctrina illustrium imagines. Seorsim editae Graecorum IX. qui primi Graecas litteras in Italiam transq. Alpes invexerunt icones cum elogiis Pauli Jovii et aliorum*, Amberes, Plantin, 1600



FIGURA 6

Tiziano, *Retrato de Paulo III Farnese con camauro*, Nápoles, Galleria Nazionale di Capodimonte, inv.n. Q 1135



FIGURA 7

Tiziano, *Retrato de Pietro Bembo*, Washington, National Gallery, inv. n. K1333

Orsini parece ser retomado de esos mismos códigos de la gestualidad que un artista como Jacopino del Conte había impuesto a Paulo III en los dos retratos realizados bajo encargo pontificio en los años cuarenta del siglo XVI: el *Retrato de Paulo III con su sobrino Ottavio Farnese* (antes en Roma, colección de Alfredo Barsanti; hoy en Egipto, colección privada), conservado en aquel entonces en el Palacio Farnese⁵⁵, y el otro donde el pontífice, sentado en una silla, tiene un miembro de la curia a su lado (Roma, Chiesa di Santa Francesca Romana). Esa gestualidad, que cada vez expresa una actitud psicológica y de representación determinada, había alcanzado su apogeo con las refinadas ejecuciones firmadas por Sebastiano del Piombo, como por ejemplo en el *Retrato de Anton Francesco degli Albizzi* (Houston, Museum of Fine Art, inv. n. 61.79). De hecho, el artista veneciano tenía un sitio guardado para él tanto en la colección de los Farnese como en la de Orsini que, en su *Nota*, enumera muchos retratos y un cuadro de tema religioso todos realizados por el artista⁵⁶.

Un ademán retórico que tiene sus raíces en Venecia, un estilema utilizado por Tintoretto al retratar el procurador lagunar Antonio Cappello (Venecia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 236) después de que Tiziano ya hubiera realizado el segundo retrato de Pietro Bembo (Washington, National Gallery, inv. n. K1333)⁵⁷ [fig. 7], obra que el novel cardenal llevó consigo en Roma en 1540 y que se encontró luego en el siglo XVII en la colección Barberini⁵⁸. Además de literato, Bembo fue agudo coleccionista de obras arqueológicas, de cuadros (sobre todo retratos) y de textos antiguos que en parte, al fallecer el padre en 1547, Orsini adquirió del hijo Torquato que los había heredados⁵⁹. Considerado una piedra angular y todo un modelo cultural para Orsini, Bembo se quedará en su memoria y en su colección bajo forma de retrato (hoy conservado en el Museo di Capodimonte, inv. n. Q 1136), obra que

55 Se trata de la obra identificada en ZERI F., *Pittura e Controriforma...*, op. cit., p. 12, fig. 2.

56 Cfr. LEONE DE CASTRIS P., en FORNARI SCHIANCHI L., SPINOSA N., *I Farnese...*, op. cit., pp. 187-188. Entre los cuadros encontrados: copia de Sebastiano del Piombo, *Retrato de Giulia Gonzaga*, Mantua, Palazzo Ducale, inv. n. 12632; *Retrato de Clemente VII sin barba*, Nápoles, Galleria Nazionale di Capodimonte, inv. n. Q 147; *Retrato de Clemente VII con barba*, Nápoles, Galleria Nazionale di Capodimonte, inv. n. Q 141; *Retrato de Paulo III con su sobrino Ottavio Farnese*, Parma, Galleria Nazionale, inv. n. 302; *Cabeza de hombre*, Nápoles, Galleria Nazionale di Capodimonte, inv. n. Q 1930-828.

57 Cfr. ÁLVAREZ LOPERA, J., *Los retratos del Greco*, en PORTÚS PÉREZ J., ÁLVAREZ LOPERA J., *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 120-145, espec. p. 121.

58 Sobre el retrato véase RUSK SHAPLEY F., *Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art*, Washington, Editors Office, 1979, I, pp. 482-483.

59 Según se sabe, después de unas negociaciones documentadas por cartas, Orsini consiguió adquirir piezas importantes de su colección editorial. Las cartas en cuestión, desde 1575 hasta 1581, han sido publicadas en NOLHAC P. DE, *La bibliothèque de Fulvio Orsini...*, op. cit., pp. 410-418. Cfr. CELLINI G. A., "Il contributo di Fulvio Orsini...", op. cit., pp. 248 - 249.

el humanista, como la crítica contemporánea, había atribuido correctamente a un “discípulo” de Tiziano⁶⁰.

También en el cuadro de Copenhague realizado por El Greco la relación entre personaje y espacio presenta una impostación iconográfica conforme con la escuela de Venecia y de Tiziano. Además de unos cuantos detalles, el pose de Fulvio Orsini pintado por El Greco parece calcar el de un retrato que Tiziano hizo en 1548 de Antoine Perrenot de Granvelle (Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, inv. n. 30-15) [fig. 8], amigo y otro modelo cultural para Orsini. Granvelle, cardenal desde 1561, había ido manteniendo una frecuente correspondencia y contactos continuos con Orsini en su estancia romana. De hecho, además de sus intereses humanísticos compartidos en el ámbito de la arqueología, ambos eruditos eran mecenas muy sensibles. Su relación se localiza en los documentos desde 1566, año en el que Orsini le guió entre las obras de Palacio Farnese⁶¹. Solo se puede especular sobre si el romano pudo ver o no (para luego informar al Greco) el retrato de Tiziano que, según algunos documentos epistolares, el artista envió a su comitente en Bruselas en cuanto lo terminó⁶².

Se sospecha que Orsini conocía el cuadro en forma de copia o de estampa que Granevelle hubiera podido llevar consigo a Roma en una de sus numerosas visitas. Tal vez Orsini sugirió al Greco reproducir en el retrato que le estaba haciendo ese pose tan impregnado de solidez y nobleza intelectual que se superpone muy bien en la sección derecha del cuadro de Tiziano, ya que ambos personajes representados, además de mantener una proporcionalidad espacial parecida, insisten con y se caracterizan por esa misma mano refinada y sosegada apoyada sobre un libro, a su vez apoyado sobre un soporte, que los dos sostienen con un aire vagamente disimulador.

Otro elemento que vigoriza la hipótesis de que el retrato fuera concebido y por lo menos empezado entre las paredes de Palacio Farnese se halla en el retrato de Clovio hecho por El Greco y perteneciente a la colección de Orsini. Lo que ratifica la semejanza y la continuidad de las ambientaciones de los dos cuadros es el detalle del *Officium Virginis* miniado por Clovio que, en el de su autor, queda abierto luciendo sus páginas donde se representan la *Creación del Sol y la Luna*

60 Sobre el retrato, véase UTILI M., en SPINOSA N., *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Caracci*, Nápoles, Electa, 2006, pp. 154-155, n. 25.

61 Sobre la amistad y la comunicación epistolar entre Orsini y Granvelle, véase NOLHAC P. DE, “Lettere inedite del cardinale de Granvelle a Fulvio Orsini e al cardinale Sirloto”, *Studi e Documenti di Storia e Diritto*, V, Roma, Tipografia della Pace, 1884, pp. 247-276.

62 Hay una análisis exhaustiva sobre estos documentos en MEIJER B. W., *Tiziano e il Nord*, en AIKEMA B., BROWN B. L., *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Milán, Bompiani, 1999, pp. 498-557, espec. pp. 548-549, n. 164.



FIGURA 8
Tiziano, *Retrato de Antoine Perrenot de Granvelle*,
Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv. n. 30-15

y la *Sagrada Familia*⁶³, mientras que en el de Orsini queda cerrado y apoyado al mueblecito que se vislumbra a su lado. He aquí un uso del *Officium Viriginis* como atributo específico del erudito: bibliotecario culto además de bibliófilo. En el retrato de Copenhague, debajo de dicho libro, se aprecia lo que parece ser un instrumento de escritura, otro atributo iconográfico que bien casa con la carrera de Orsini, que justo en 1570 había publicado su obra más renombrada, *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et nomismatibus expressa*.

Ambos cuadros pintados por El Greco reproducen la tapa del *Officium* con los mismos colores y los mismos lazos de tela roja que al atarse cierran el libro. Como ese libro no es nada más que la obra maestra de Clovio, conservado hoy en la Pierpont Morgan Library de Nueva York, cabe deducir que sendos retratos fueron empezados en el Palacio Farnese. Sin embargo, si se conoce la historia del cuadro del miniaturista desde la cita por parte de su primer coleccionista, es decir Orsini, que lo describió en su *Nota* bajo el número 43, el de Copenhague viene acompa-

⁶³ “El Greco in the Farnese Palace...”, op. cit., pp. 75-76. Cfr. ROBERTSON C., *Il Gran Cardinale...*, op. cit., pp. 30-34 e p. 226.



FIGURA 9
El Greco, *Retrato de Vincenzo Anastagi*,
Nueva York, The Frick Collection, inv. n 12.1.68

ñado de muy pocas noticias. De hecho, como ya se ha recordado, se hallará por primera vez en la colección de Rubens, aunque identificado como autorretrato de Tintoretto⁶⁴.

Por consiguiente, el retrato de Orsini procede de los modelos lagunares de Tiziano y de Tintoretto y se caracteriza por la posición frontal en movimiento y por la construcción piramidal de la figura insertada en un fondo negro. Su realización anticipa sin duda alguna la del Retrato de Vincenzo Anastagi (Nueva York, The Frick Collection, inv. n 12.1.68) [fig. 9] pintado por El Greco alrededor de 1575, cuando aquel hombre fue nombrado sargento mayor del Castel Sant'Angelo de Roma⁶⁵. He aquí un nuevo sentido de entender el cuadro por parte del Greco, tal vez empujado por un nuevo enfrentamiento con el arte de retratar de Tiziano y la luz de Tintoretto, que va acompañado de una particular fuerza cromática y una nueva

64 Para la identificación del retrato de Copenhague como autorretrato de Tintoretto listado en el lote 14 de la venta de los bienes de Rubens de 1641, véase "El Greco Italian Period...", op. cit., n. 24.

65 Sobre el retrato, véase WETHEY H. E., "El Greco in Rome and the portrait of Vincenzo Anastagi", *Studies in the history of art*, 13, Washington, National Gallery of Art, 1984, pp. 171-178.

manera de tratar al espacio lleno ahora de ritmos y contraposiciones ausentes en un Greco más joven.

Pese a que no se pueda decir a ciencia cierta quién de los famosos residentes o visitantes de Palacio Farnese comisionó el retrato de Orsini, resulta fácil inferir, aunque no se hallara ningún documento en respaldo de esta hipótesis, que dicho comitente fue el mismo Clovio que, posando para un retrato que habría regalado a su amigo Orsini, tal vez con la complicidad del Greco, había empujado el bibliotecario a hacer lo mismo.

Lo que sí se puede afirmar con toda seguridad, y no solo a través de un enfrentamiento estilístico, es que el retrato de Copenhague fue empezado por el pintor en el Palacio Farnese después del 16 de noviembre de 1570 (fecha en la que Clodio le introdujo a Farnese con una carta de presentación) y que en julio de 1572, cuando tuvo que irse del palacio a toda prisa, todavía no estaba terminado. Para ello, El Greco tuvo que llevarlo consigo, como seguramente hizo con otras obras encargadas por el cardenal Farnese. Sin embargo, el retrato de Fulvio Orsini no llegaría nunca al palacio y menos aún se encontrarán citas o menciones en los archivos de los Farnese o en el testamento de Giulio Clovio del 27 de diciembre de 1577⁶⁶.

Cabe pensar que el pintor se quedó con él en Roma o lo llevó a Venecia consigo, y de allí consiguió venderlo o cederlo. Si esto fuera así, puede que Rubens⁶⁷, visitadas Venecia y Roma repetidamente entre 1600 y 1608, lo hubiera comprado en un mercado, siempre ávido por adquirir obras de arte para sí mismo o para Vincenzo Gonzaga, su señor.

Ni siquiera habían pasado cuarenta años, pero tanto el recuerdo del artista que lo había realizado como el mismo personaje retratado se habían disipado en la memoria del tiempo.

66 El testamento, junto con las obras poseídas por el miniaturista, ha sido publicado y discutido en BERTOLOTTI A., "Don Giulio Clovio, principe dei miniatori. Notizie e documenti inediti", *Atti e memorie delle Deputazioni di Storia Patria dell'Emilia*, 7, 2, Módena, Vincenzi, 1882, pp. 259-279.

67 Sobre Rubens coleccionista, véase MULLER J. M., Rubens. *The artist as collector*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

INSTRUMENTOS TERRENALES, MÚSICOS CELESTIALES. REPRESENTACIONES MUSICALES EN LA OBRA DE EL GRECO

FRANCISCO JOSÉ ROSAL NADALES

Departamento de Música del I.E.S. "Hernán Pérez del Pulgar", Ciudad Real

Resumen:

El presente trabajo estudia la presencia de escenas musicales en las obras de El Greco. A pesar de algunas descripciones realistas de los instrumentos, que debió conocer de primera mano, el pintor siempre sitúa las escenas musicales en la zona celestial de sus pinturas y los instrumentos son ejecutados por ángeles, nunca por seres humanos, en un doble intento de divinización de la música y glorificación del mensaje religioso.

Palabras clave:

El Greco, ángeles músicos, iconografía musical, vihuela de arco y laúd.

Abstract:

This Project is focused on the presence of musical scenes in El Greco's paintings. In spite of some realistic descriptions of the instruments, which he should have known very well, the painter always sets the musical scenes in the celestial dome of his paintings and the instruments are always played by angels, never by human beings, trying both to deify music and glorify religion.

Keywords:

El Greco, musician angels, musical iconography, vihuela de arco and lute.

Introducción

En el siglo XIX el escritor y diplomático Juan Valera, de vasta cultura, se consideró “profano en música”. No obstante, aportó múltiples descripciones de óperas, zarzuelas y conciertos de su tiempo, no solo en la correspondencia que mantuvo con varias personas sino también en la recreación posterior en sus obras. Algo similar ocurrió, siglos antes, con El Greco. En los comentarios que añadió en su ejemplar de los *Diez libros de arquitectura* de Vitrubio Polión (traducido al italiano por Daniele Barbaro) dejó escrito: “Yo de Musica no sse”¹. Tal frase formaba parte de una serie de opiniones en las que indicaba su contrariedad por la intención vitruviana de aplicar proporciones matemáticas a la arquitectura, la pintura y la música. Sin embargo, El Greco, en el terreno práctico, nos legó varias representaciones de instrumentos musicales y escenas de música de un enorme valor para diversas disciplinas académicas, todas enmarcadas en pinturas de carácter religioso y afines a las directrices emanadas de la Contrarreforma. Pintura y música que, para él, mantenían una estrecha relación; la misma que la vista y el oído, sentidos complementarios que se potencian cuando alguno de ellos falta. Nada merma el valor de sus pinturas musicales el hecho de haber introducido tales escenas en una exigua parte de su producción o que representaciones similares de creencias religiosas no contasen con ellas a pesar de ofrecernos un esquema compositivo, especialmente de los ángeles, casi idéntico².

Buena muestra de la valía de esta presencia de la música en las obras de El Greco es el interés que ha despertado en musicólogos y otros especialistas que buscan describir y desentrañar las intenciones del cretense con tales representaciones. Así, Federico Sopena y Antonio Gallego detallaron las escenas musicales en las obras de El Greco conservadas en el Museo del Prado³; en años más recientes, Alfonso de Vicente⁴ ha estudiado tanto la presencia de la música como su ausencia, ubicándolas respectivamente, como más adelante podremos presentar, en las zonas

1 MARÍAS, J. Y BUSTAMANTE, A., *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 237. El libro perteneció a su biblioteca particular y en este año se puede contemplar en la exposición “La Biblioteca del Greco” del Museo del Prado.

2 Véase la similar disposición de los ángeles en *El bautismo de Cristo* (1597-1600) del Museo del Prado y la de *La Inmaculada Concepción* de la Colección Thyssen-Bornemisza [fig. 5], y la no presencia de escena musical en aquélla.

3 SOPEÑA, F. Y GALLEGU, A., *La música en el Museo del Prado*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1972.

4 VICENTE, A., “El universo musical de un pintor humanista: El Greco”, en *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, Madrid, vol. 8/2, 2001, pp. 56–76. Existe versión digital y actualizada por el mismo autor en:

<http://www.capelladeministrers.es/index.php/noticias/394-el-universo-musical-de-un-pintor-humanista-el-greco.html> (consulta: 7-05-2014).

celestiales y terrenales de sus pinturas. En este año de 2014, ese interés se ha visto redoblado y diversos congresos y reuniones científicas estudiarán no solo la música pintada por El Greco sino también la que pudo escuchar en Toledo y que, necesariamente, debió de influirle, y algunas de sus ideas sobre la música, consideradas más adelantadas que las de sus contemporáneos⁵.

Las primeras recreaciones musicales

El corpus de este estudio se centra en obras que El Greco dio a la luz en Toledo, ciudad en la que se asentó a partir de 1577. No obstante, la primera representación musical se halla en un tríptico que se conserva en la ciudad italiana de Módena, perteneciente a su etapa veneciana. Allí se describe la *Adoración de los pastores* (1567-1569), cuya acción es ensalzada desde las alturas por un coro de ángeles. Ya podemos adelantar que El Greco siempre utilizó como músicos a los ángeles con fisonomía humana adulta, incluso en esta ocasión en la que no hay instrumentos, solo cinco ángeles cantores -sin perfiles claros- que entonan una partitura sostenida sobre las piernas.

La ausencia de instrumentos en esta primera pintura queda rápidamente compensada con las creaciones hechas tras su traslado a España. La rica actividad musical en El Escorial y, especialmente, en la ciudad imperial y su estancia definitiva y plena en la misma influyeron decisivamente a la hora de introducir escenas con instrumentos musicales en sus pinturas.

Así ocurre con *El martirio de San Mauricio* (1580-1583) [fig. 1], primera gran obra de El Greco que contiene una escena musical con instrumentos. Aunque ya había realizado obras que, por temática y concepción le hubiesen permitido anticipar el momento (*La Asunción de la Virgen* de Santo Domingo el Antiguo, de 1577, o la *Alegoría de la Liga Santa*, de dos años más tarde, por ejemplo), no es hasta la culminación de *El martirio de San Mauricio* (1580-1583) cuando asistimos a su primigenia representación de los ángeles instrumentistas en la gloria, “en cuyo semblante, actitud, ropaje y hasta en las mismas alas, acentúa el pintor, por primera vez, el realismo y la tensión nerviosa”⁶.

De espaldas aparece un ángel tañendo una vihuela de arco, nombre que se dio en España a la *viola da gamba*; también, por su tamaño y sonoridad grave, se la conoció como violón. Un laúd de frente -a diferencia de otras ocasiones que apa-

5 A este respecto, la opinión más actualizada se puede localizar en GUAYERBAS, J., “Alfonso de Vicente destaca las teorías «modernas» del Greco sobre la música de su época”, en *La Tribuna de Toledo*, 02-02-2014, edición digital en [http://www.latribunadetoledo.es/noticia/Z52B115E1-B7E0-3767-7B67CC6C8B86AECA/20140202/alfonso/vicente/destaca/teorias/modernas/greco/musica/epoca\(consulta: 11-05-2014\)](http://www.latribunadetoledo.es/noticia/Z52B115E1-B7E0-3767-7B67CC6C8B86AECA/20140202/alfonso/vicente/destaca/teorias/modernas/greco/musica/epoca(consulta: 11-05-2014)).

6 COSSÍO, M. B., *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, 1908, p. 210.



FIGURA 1
El martirio de San Mauricio (1580-1583),
El Escorial



FIGURA 2
*La Inmaculada Concepción
contemplada por san Juan Evangelista*
(1580-1586), Museo de Santa Cruz,
Toledo

recerá de espaldas-, aunque el tañedor gira su rostro, una flauta que en el instante captado no toca y un cantor que sostiene la partitura, completan la escena. Aunque ya debió de conocer los instrumentos allí representados, todavía no incluye los rasgos realistas -salvo la posición de la mano del arco en la vihuela- que veremos en otras obras posteriores.

Ningún instrumento musical aparece en la zona terrenal de la pintura, algo que será norma en el pintor cretense. Esto significa que El Greco traslada una creación humana, como puede ser un instrumento musical, a un ámbito celestial, en una especie de divinización de la música, otorgándole un lugar y una empresa más altos que la mera ejecución terrenal. La intención del pintor se refuerza al insistir en la nula existencia de instrumentos en la escena inferior, plena de soldados y sentido militar. El Greco podría haber introducido algún instrumento de viento metal típico

de los ejércitos para transmitir las órdenes⁷; sin embargo, lo recalcamos nuevamente, los instrumentos no aparecen en la tierra y sí en el cielo. La intención no es describir lo terreno, sino glorificar mediante la música de seres celestiales el mensaje que esa zona mundana lanza hacia las alturas. No solo las coronas y las palmas esperan a las almas de los martirizados, también la música les recibirá a su llegada al Cielo. Doble ascenso hacia las alturas, pues: de los personajes y de la música.

En *La Inmaculada Concepción contemplada por san Juan Evangelista* (1580-1586) del Museo de Santa Cruz, Toledo [fig. 2] todos los ángeles músicos de la gloria aparecen de frente al espectador, en un grupo muy similar al de la obra anterior. Salvo el instrumentista de vihuela de arco, que no está ahora representado, comprobamos la presencia de cuatro ángeles músicos que enmarcan a la Virgen. A la izquierda del espectador, un ángel tañe un arpa; a la derecha, otro ángel interpreta al laúd renacentista; ambos aparecen en actitud de tocar. Al lado del laudista parece vislumbrarse un flautista que no toca y muestra su cara vuelta hacia un lado como era común en otras obras de El Greco. El grupo musical se completa con un cantor, al lado del arpista, que sostiene la partitura.

Un cambio radical se presenta en *El entierro del Conde de Orgaz* (1586-1588), donde pensamos que El Greco no tiene intención de crear una escena musical a semejanza de otras pinturas ya culminadas. La presencia en un lateral del Rey David, con su arpa, se debe a exigencias de la narración bíblica: el atributo del Rey David es el arpa y así se ha transmitido en multitud de representaciones pictóricas y escultóricas; del mismo modo, Noé figura con la barca y Moisés sostiene el cayado con el que abrió las aguas del Mar Rojo. No es un instrumentista el allí reflejado, pues, sino un símbolo bíblico que aparece, a su vez, con su propio objeto representativo: el arpa. Por otra parte, si El Greco hubiese querido mostrar un concierto celestial, hubiera recurrido a ángeles de tamaño mayor, como en otras ocasiones, no a una simple figura casi escondida.

No obstante, sí hay dos ejemplos en los que el ángel músico aparece también difuminado y prácticamente pasa desapercibido si no prestamos cuidadosa atención. Nos referimos a dos versiones de la *Coronación de la Virgen*, la del Museo del Prado (1590-1595) y la del Museo de Santa Cruz (1591-1592) [fig. 3]. En la parte izquierda de ambas pinturas, casi confundido con la nube que lo sostiene, aparece un intérprete de vihuela de arco. Se presenta de espaldas al espectador, como en *El martirio de San Mauricio*, aunque en la versión conservada en Santa Cruz gira su rostro hacia la escena, participando más en lo que acontece en la zona inferior.

⁷ Recordamos la aparición de un heraldo que toca la trompeta en la parte inferior del Cristo crucificado (1587-1596, colección Zuloaga).

Esplendor de los ángeles músicos

Ya hemos adelantado que su estancia en El Escorial y, sobre todo, su vida diaria en Toledo puso en contacto a El Greco con una rica y variada presencia musical. Esta idea viene a completarse con una famosa noticia, transmitida en otros estudios sobre la música en la obra del cretense, debida a Jusepe Martínez, quien cuenta que “ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía goza de toda delicia”⁸. Podemos confirmar, según esta frase, que El Greco conoció, aún más de cerca, la música profesional en el periodo que va de 1585 a 1589, lo que le permitió una representación más realista de los grupos musicales. La frase la recogieron, entre otros, Cossío⁹, Sopena y Gallego en su libro sobre los instrumentos en cuadros del Museo del Prado en 1972 y, más tarde, la reproducirá también Alfonso de Vicente. Ahora bien, si el Greco apreció la ejecución musical dentro de los ambientes mundanos, ¿por qué no representó una ejecución similar en sus creaciones?; ¿por qué siempre la eleva hacia el mundo celestial? Como ya hemos indicado, podría sugerir el carácter superior del arte de los sonidos, capaz de embelesar en la tierra y glorificar en el cielo, dando el conveniente recibimiento en las alturas a quienes todo creyente debe alabar según el mensaje cristiano, especialmente la Virgen María.

La Anunciación (1596-1600) del Museo del Prado [fig. 4] es, sin duda, la más completa y bella representación de una escena musical en la obra de El Greco. Existe un boceto anterior que pertenece a la colección Thyssen-Bornemisza. La obra se concibió para el retablo del colegio madrileño de doña María de Aragón. Los estudiosos de la pintura de El Greco coinciden en señalar que estamos ante una nueva concepción de su arte, especialmente en la representación de la gloria -justamente donde están los músicos- y en la utilización del color y de la luz.

La colocación de las figuras tiene un claro sentido ascendente, con centro en la paloma del Espíritu Santo y nuevamente vuelve a ser la zona celestial la que recrea la escena musical porque El Greco no consiente -permítasenos la expresión- que los intérpretes se acerquen al suelo, ni siquiera sobre una nube como hace con el ángel de la Anunciación. La decisión del pintor vuelve a quedar clara: las agrupaciones instrumentales pertenecen a las alturas aunque provengan del mundo terrenal. Aunque se ha afirmado que “el coro angélico pone digno acompañamiento al portentoso suceso y cierra el gran empuje ascensional de la composición”¹⁰, pensamos que no se trata solo de un digno remate, sino que su importancia es mayor, por el realis-

8 PITA, J. M., *El Greco*, Barcelona, Carroggio, 1985, p. 65.

9 COSSÍO, M. B., *El Greco*, op. cit., p. 51.

10 COSSÍO, M. B., *El Greco*, op. cit., p. 51.



FIGURA 3
Coronación de la Virgen (1591-1592),
Museo de Santa Cruz. El ángel que tañe la vihuela
de arco es casi imperceptible al lado del Hijo



FIGURA 4
La Anunciación (1596-1600),
Museo del Prado

mo buscado, por la disposición del conjunto musical y por tener las figuras de los músicos un tamaño cercano al de la propia Virgen.

A pesar de la glorificación idealizada de la escena inferior por parte de la superior, los instrumentos aparecen recogidos con rasgos ciertamente realistas. No podemos pedir exactitud y realismo totales, no es esa la intención de un artista que recrea, pero sí hemos de insistir en que, a estas alturas de su vida, El Greco debió de estar en contacto directo con instrumentos y grupos de instrumentistas.

Otro de los aspectos permanentes en la representación de las escenas musicales en El Greco es la utilización de ángeles músicos, no querubines como era habitual en otras representaciones pictóricas anteriores y lo será también con posterioridad. Solo con ángeles músicos e instrumentos auténticos consigue El Greco transformar lo real en ideal; con querubines hubiese sido todo ideal. Se trata de figuras de gran

tamaño, en ocasiones igual o ligeramente inferior a los personajes centrales representados.

La colocación de los instrumentos en este cuadro podría ser, perfectamente, la utilizada por una agrupación musical de su tiempo. A la izquierda el cantor y el flautista, es decir, los músicos encargados normalmente de la melodía; en el centro los instrumentos de cuerda pulsada, como la espineta, el laúd (de espaldas) y el arpa; y en el lateral derecho el instrumento que sostiene la armonía: la vihuela de arco o violón.

Otros rasgos realistas son la colocación de las manos de los instrumentistas, similar en la mayoría de los casos a la utilizada por músicos humanos; véase cómo toma el arco el ángel del violón, con la palma de la mano hacia arriba según era costumbre entre los ejecutantes de este instrumento. Igualmente es realista la presencia de una partitura abierta, con la sensación de que el concierto ya avanza en el tiempo. Podría tratarse, perfectamente, de la interpretación de una obra vocal polifónica en la que algunas de las voces han sido sustituidas en la interpretación directa por instrumentos, actuación nada infrecuente en el Renacimiento si no se disponía de los suficientes cantores. Dice Atlas: “Mucha de la música vocal publicada en el siglo XVI estaba pensada para llegar también a los instrumentos.”; así, en una edición se puede leer “apropiados tanto para la voz como para los instrumentos”; “muchos miembros de conjuntos de violas o de flautas de pico debieron de pasar no pocas veladas leyendo las últimas chansons, madrigales y motetes (sin su texto, claro está)”¹¹. También es un rasgo de realismo el representar los trastes de la vihuela de arco y la inclinación del instrumento hacia el lado externo.

No obstante lo anterior, el flautista aparece con las manos colocadas de una forma poco habitual hoy día, esto es, con la mano derecha en la zona superior del instrumento cuando lo normal es situar la izquierda. Es posible que El Greco esté reproduciendo la manera de tocar un algún flautista por él conocido, ya que siempre dibuja las manos en este orden. Además, “durante el Renacimiento no se había fijado una posición ‘correcta’. En los instrumentos de siete agujeros se colocaban dos agujeros, uno frente al otro, para el dedo pequeño de la mano izquierda o el de la derecha. El que no era utilizado se tapaba con cera”¹². Por este motivo hemos localizado representaciones pictóricas en las que un instrumentista toca con las manos cambiadas respecto de la ejecución habitual hoy día. Por otra parte, el instrumentista de flauta es el único que no está tocando en el momento que recoge el cuadro; incluso aparece con la cara vuelta hacia otro lado.

11 ATLAS, A., *La música del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2002, p. 548.

12 PÉREZ R., “Los instrumentos musicales durante el periodo 1450-1600”, en RUBIO, S., *Historia de la música española*, 2, Madrid, Alianza Música, 1988, p. 290.

En cuanto al arpa, presenta la figura del diseño denominado “gótico”, con volutas en la parte superior, la columna prácticamente recta y una caja armónica no muy ancha. Se sabe que las arpas formaban parte de las capillas para ejecutar el oficio divino, así como en las catedrales; la de Toledo no fue una excepción. Del laúd solo vemos la parte trasera de la caja de resonancia, en la que se puede apreciar el abombamiento característico periforme, así como parte del mástil y del clavijero, con la tradicional curvatura hacia atrás. Si consideramos el cuerpo del ángel de proporciones humanas, el tamaño de este laúd es algo superior al de otros, lo que lleva a Sopena y Gallego a afirmar que debe ser un ejemplar de la misma familia en transición hacia los archilaúdes, de mayor tamaño¹³. Por su parte, la espineta se asienta sobre una nube (en el mundo real se solía colocar sobre una mesa) de características casi sólidas¹⁴ y se observa su forma particular en la disposición de la caja de resonancia, con las cuerdas tensadas perpendicularmente a las teclas; aunque era un instrumento de reducidas dimensiones, en esta ocasión aparece aún más pequeño, lo que justifica que el ángel que lo tañe solo pueda utilizar una mano.

Con estas consideraciones puede quedar claro que El Greco no solo estuvo en contacto con agrupaciones musicales de su tiempo, ya fuese en su propia casa como atestigua Jusepe Martínez, ya fuese en casa de personajes importantes con los que trató, así como en los diferentes ámbitos de la ciudad de Toledo donde estuvo la música muy presente. También se puede afirmar que El Greco no se limitó a asistir a esos conciertos como mero espectador-oyente; los rasgos realistas que incluye en la manera de tocar y en el dibujo de los propios instrumentos parece indicar que se fijó con especial atención en ellos al natural, seguramente cuando tenía en mente que iba a reproducirlos con posterioridad en sus cuadros; podríamos decir que El Greco “se documentó” sonora y visualmente de lo que más tarde iba a pintar. A este respecto incluimos una información sobre el músico toledano Diego Ortiz (ca. 1510-ca. 1570), quien “publicó su *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones nuevamente puestos en luz* (Roma, 1553) (...) Es un libro para vihuela de arco (viola de gamba), un instrumento cuyo desarrollo tuvo lugar entre músicos profesionales sin que alcanzara apenas implante significativo en los círculos del delectantismo cortesano¹⁵. Si la vihuela de arco era un instrumento para profesionales y El Greco la recogió en su pintura con rasgos

13 SOPEÑA Y GALLEGO, *La música...*, op. cit., p. 91.

14 Para un mejor conocimiento de estos ambientes celestiales que de etéreos se transforman en consistentes, véase CABALLERO, F. J., “El Greco. Algunos elementos de los fondos de las obras de la época toledana”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, I, 15, (UNED) 2002, pp. 95-116.

15 GÓMEZ, M. (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 2. De los Reyes Católicos a Felipe II, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 253.

realistas y con frecuencia, es muy posible que se confirme la idea de que el pintor cretense conoció de manera directa este instrumento, a los instrumentistas y a las agrupaciones profesionales donde prestaban sus servicios.

Muy diferente es la escena musical presente en la *Inmaculada Concepción* (ca. 1605-1610) de la Colección Thyssen-Bornemisza [fig. 5]. Solo un músico instrumentista se puede apreciar en esta obra: un flautista. Como en todos los casos anteriormente tratados, vuelve su cara y no ejecuta en el instrumento. A la izquierda del espectador parece desarrollarse una escena de canto, al menos con un ejecutante vocal que sostiene la partitura; del resto de ángeles que forman el conjunto no está claro si su actitud es musical o simplemente de adoración a la Virgen. A semejanza de otros ángeles cantores ya estudiados, este mueve la mano como indicando el movimiento de la melodía. Tal movimiento, similar a los del canto llano, ya está indicado por El Greco en sus anotaciones a la obra de Vitruvio y ahora se limita a reproducirlo pictóricamente: "...paresseme que lArte que usan los Griegos se yten- de ne la calidad la cantidad por unos sennales que azen nella figura de los quales van revolviendo la mano quando quantano..."¹⁶.

La Asunción de la Virgen (ca. 1608-1613) del Museo de Santa Cruz en Toledo [fig. 6], formó parte del retablo ubicado en la capilla de la familia Oballe, sito en la iglesia toledana de San Vicente. En esta ocasión, como el personaje central (la Virgen) asciende hacia la zona celestial-superior del cuadro, los ángeles músicos se encuentran rodeándola en forma de semicírculo. Es una especie de vórtice que, con la ayuda del ángel inferior, eleva a la Virgen a las alturas, precisamente donde se encuentran los ángeles músicos, de ahí la importancia de estos en la recepción en el Cielo de la propia Virgen; la idea que transmite El Greco podría ser: cuando María es llevada a su morada celestial, ya están allí los músicos para recibirla según lo que Ella es y representa. Si se nos permite la comparación con el mundo real, sería como el recibimiento adecuado a un personaje de primerísimo nivel que es acogido con los sonos de la música a su llegada; esto debió conocerlo El Greco en su que- hacer diario en Toledo y ahora lo transmite pictóricamente, aunque magnificado al tratarse de la Virgen y el Cielo.

Insistiendo en la importancia otorgada a la música en esta escena, señalamos también el gran tamaño del ángel que tañe el laúd, equiparable a la Virgen. La colocación de los instrumentistas es similar a la de otros cuadros ya estudiados, con los graves en la parte derecha del espectador y con un flautista que, tampoco en esta ocasión, tañe su instrumento. El laúd, por su parte, vuelve a estar de espaldas y no podemos conocer sus detalles organológicos.

16 Véase nota 1.



FIGURA 5
Inmaculada Concepción (ca. 1605-1610),
Colección Thyssen-Bornemisza



FIGURA 6
La Asunción de la Virgen
(ca. 1608-1613),
Museo de Santa Cruz en Toledo

En la última obra que trataremos, el *Concierto de ángeles* (parte superior de *La Anunciación*, ca. 1608-1610) de la Pinacoteca Nacional de Atenas [fig. 7] los instrumentos no están representados con el mismo realismo que ya hemos reseñado; tampoco los instrumentistas. Pita lo considera de “factura extraordinariamente suelta”¹⁷. Este *Concierto de ángeles* formaba parte de una obra única, con destino al Hospital de Tavera, que se cortó a fines del siglo XIX en dos mitades disímiles en tamaño; la parte superior era la musical. El intérprete de violón empuña el arco con displicencia, sin la forma natural de tocar este instrumento. La espineta ha perdido su lugar central de otras veces y queda relegada a la zona izquierda de la imagen, prácticamente oculta a la vista por la oscuridad; el intérprete se gira hacia la partitura como si la leyese. La luz recae sobre los instrumentistas centrales, especialmente

17 PITA, J. M., *El Greco*, op. cit, p. 147.



FIGURA 7
Concierto de ángeles (ca. 1608-1610), Pinacoteca Nacional de Atenas

sobre el arpista. El laúd, una vez más, está de espaldas y el mástil solo es insinuado. Por fin, el ejecutante del instrumento de viento, probablemente un flautista, no nos muestra su cara ni los rasgos de ese instrumento, por lo que también ha sido considerado como una trompeta curva; si se tratase de un flautista, sería el único en la obra de El Greco que aparece en el momento de tocar. El cantante sujeta la partitura sobre sus rodillas. Por último, aparece la figura de un músico que no tañe instrumento alguno, aunque da la impresión de que canta.

Conclusiones

La presencia de escenas musicales en varias obras de El Greco sugiere que conoció, de manera directa y en manos de profesionales, la música instrumental y vocal de su tiempo y se inspiró en ella para recrear sus escenas celestiales. Siempre utilizó ángeles músicos y nunca instrumentistas humanos, ni siquiera querubines. Otorgó una gran importancia a los instrumentos, dotándolos de rasgos realistas y enmarcándolos en un ambiente celestial que elevaba la dignidad de la música. Salvo la escena dedicada a San Mauricio, todas las demás que contienen música están pintadas como glorificación de la Virgen. Bien por sus propias convicciones, bien por las ideas de quienes le encargaban las obras, ya fuese por el ambiente contrarreformista, El Greco se muestra en este aspecto como Alfonso X cuando decidió ser trovador -sustituyase por pintor en este caso- de la Virgen.

ALONSO DE ÁVILA, PLATERO TOLEDANO CONTEMPORÁNEO DEL GRECO

FRANCISCO JAVIER MONTALVO MARTÍN

Universidad de Alcalá de Henares

Resumen:

Hace treinta y cinco años que se dio a conocer la primera obra de Alonso de Ávila. Desde entonces hasta hoy hemos reunido un catálogo de catorce piezas, lo que resulta bastante amplio, teniendo en cuenta que se trata de un platero de la segunda mitad del siglo XVI, época que por su lejanía hace más difícil la conservación. En este trabajo nos ocupamos de clasificar correctamente algunas obras mal identificadas, de añadir alguna inédita, y de establecer la adecuada secuencia cronológica de las mismas, hasta completar la catorcena. Por último, realizamos un estudio sobre la localización actual de las piezas, la clientela que las encargó, las dimensiones de las mismas, y la evolución estilística de los diferentes modelos de cálices conservados.

Abstract:

Thirty-five years ago the first work of Alonso de Ávila became known. Since then until now we have assembled a catalogue of fourteen pieces, which is quite broad, if we take into account that he was a silversmith from the second half of the XVI century, an epoch, which due to its remoteness makes the conservation more difficult. In this work we have correctly classified some pieces, which were identified wrongly at first, we have included some unpublished and we have established the adequate chronological sequence of all of them, completing the fourteen. Finally, we have performed a research about the current location of these pieces, the customers who did order them, the dimensions of the pieces, and the stylistic evolution of the different models of preserved chalices.

Palabras Clave: *Alonso de Ávila. Platería. Toledo. Siglo XVI.*

Keywords: *Alonso de Ávila. Silver work. Toledo. XVI century.*

Repartidas por diferentes poblaciones de Toledo, Ciudad Real, Jaén, Albacete, Guadalajara, Logroño, Palencia, Salamanca y León, conocemos catorce obras del platero Alonso de Ávila, que trabajó en Toledo desde mediados del siglo XVI hasta 1585. La mayoría se encuentran marcadas por él, por lo que no hay duda de su autoría, si bien no siempre se han identificado correctamente.

A pesar del elevado número de piezas conservadas, son escasísimos los datos biográficos conocidos de este platero, lo que nos impide pergeñar una semblanza profesional más amplia. No obstante, se trata de uno de los mejores artífices toledanos de la segunda mitad del siglo XVI, que supo abrirse camino en una ciudad en la que también estaban trabajando Marcos Hernández, Gregorio Baroja, Diego de Valdivieso y especialmente Francisco Merino, uno de los más grandes de toda la platería hispana.

En primer lugar, actualizaremos sus datos biográficos y el catálogo de sus obras, incorporando algunas nuevas, y realizando una propuesta de datación de las mismas, basándonos en razones formales. Nos ocuparemos también de otros aspectos, tales como la localización actual de las piezas, la clientela, el tamaño de los numerosos cálices conservados y la evolución estilística de los mismos, entre otros.

El primer historiador en citar a Alonso de Ávila fue Enrique de Leguina y Vidal en 1894, quien tan solo dijo que era platero toledano del siglo XVI¹. La siguiente mención la proporcionó Rafael Ramírez de Arellano en 1915, repitiendo la misma escueta noticia, sin concretar más en la datación².

Cinco años después, el propio Ramírez de Arellano aportaba otro dato biográfico, al indicar que ya había fallecido en 1590, pues su viuda, María de Santa Ana, contrajo nuevas nupcias, en tal año, con el también platero Alonso de Torralba, en la capilla de San Pedro de la catedral de Toledo³.

Hubo que esperar hasta 1979 para que los investigadores José Manuel Cruz Valdovinos y José María García y López añadieran nuevas noticias sobre este artífice, al adjudicarle los cálices de la iglesia del Salvador de Baeza y el de la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid⁴.

1 LEGUINA Y VIDAL, E. *La plata española: apuntes reunidos*. Madrid. Librería de Fernando Fe. 1894, p. 151.

2 RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Estudio sobre la orfebrería toledana*. Toledo, 1915, p. 221. (Reproducción facsímil. Toledo. Diputación Provincial de Toledo. 2002, p. 221).

3 RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Catálogo de artífices de Toledo*. Toledo, 1920, p. 13. (Reproducción facsímil. Toledo. Diputación Provincial de Toledo. 2002, p. 13). Dicha capilla es la parroquia de la catedral toledana.

4 CRUZ VALDOVINOS, J. M. Y GARCÍA Y LÓPEZ, J. M., *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén. Instituto de Estudios Giennenses. 1979, pp. 30-31; cat. n° 8; fig. 14.

En 1982 el profesor Cruz Valdovinos incrementa el catálogo de obras de Alonso de Ávila, al publicar los cálices de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Toledo, de la parroquial de El Real de San Vicente (Toledo), y de la catedral de Sigüenza⁵.

Luis Guillermo García-Saúco Beléndez en 1983 añadía un cáliz que se halla en la iglesia parroquial de Liétor (Albacete), aunque no supo identificar correctamente las marcas⁶; pero, sin duda, es obra de Alonso de Ávila, como muy bien confirmara en 1999 Cruz Valdovinos⁷.

La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Villar de Peralonso (Salamanca) cuenta con un cáliz, perfectamente marcado por nuestro platero, que fue dado a conocer en 1990 por el historiador Manuel Pérez Hernández⁸.

Aunque no presenta marcas, la profesora María Begoña Arrúe Ugarte, identificó en 1993 otro cáliz de Alonso de Ávila, que se conserva en la iglesia parroquial de Santiago de Azárrulla (La Rioja)⁹.

En 1998 la catedrática María Victoria Herráez Ortega publicó tres obras nuevas marcadas por este artífice, que se encuentran en dos poblaciones de la provincia de León. A la iglesia de Santa Marina de Riosequino de Torío pertenecen un hostiario y un cáliz; mientras que a la iglesia de San Tirso de Matueca de Torío corresponde un cáliz¹⁰.

La fecha exacta del fallecimiento de Alonso de Ávila en 1585 fue proporcionada en 1999 por Cruz Valdovinos¹¹.

El historiador Juan Crespo Cárdenas dio a conocer en 2007 la custodia portátil de la iglesia parroquial de los Santos Felipe y Santiago de Fontanarejo (Ciudad Real)¹².

5 CRUZ VALDOVINOS, J. M., "Platería" en A. BONET CORREA (coord.) *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1982, p. 89.

6 GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G., "Algunas obras de orfebrería toledana del siglo XVI en la provincia de Albacete" en *ALMUD: revista de estudios de Castilla-La Mancha*, nº 7-8. Ciudad Real. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha de la Universidad de Castilla-La Mancha. 1983, p. 185; fot. 5.

7 CRUZ VALDOVINOS, J. M., "Platería" en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.) *Las artes decorativas en España. II. Summa Artis XLV*. Madrid. Espasa Calpe. 1999, p. 562.

8 PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca. Diputación de Salamanca. 1990, pp. 110-111; pieza nº 50.

9 ARRÚE UGARTE, A., *Platería riojana (1500-1665)*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. 1993, pp. 327 y 346; cat. nº 45; lám. 59.

10 HERRÁEZ ORTEGA, M. V., "Orfebrería del renacimiento en León: piezas foráneas" en *Estudios humanísticos. Geografía, historia, arte*, nº 20. León. Universidad de León. Facultad de Filosofía y Letras. 1998, pp. 185-187.

11 CRUZ VALDOVINOS, J. M., "Platería" en *Las artes...* op. cit., p. 562.

12 CRESPO CÁRDENAS, J., *Plata y plateros en Ciudad Real. 1500-1625*. Ciudad Real. Diputación Provincial de Ciudad Real. 2007, pp. 196-199 y 310.

Con motivo de la exposición celebrada en dicho año de 2007, en el Centro Cultural Las Claras de Murcia, comisariada por Jesús Rivas Carmona y José Manuel Cruz Valdovinos, se hizo recuento de las piezas anteriores al estudiar detalladamente el citado cáliz de la colección Hernández-Mora Zapata, que formó parte de la muestra¹³.

El profesor Aurelio Barrón García en el año 2009 nos puso en la pista de otra obra de Alonso de Ávila al mencionar un cáliz de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Piña de Campos (Palencia), que presenta su marca personal, aunque en ese momento no la identificara correctamente¹⁴.

Hace poco, hemos hallado en colección particular una caja cilíndrica con su marca personal y la de localidad de Toledo, que bien pudiera ser la única pieza de uso doméstico conservada de este artífice, pero sin descartar que sea un hostiario para guardar las formas antes de la Consagración.

Por tanto, hasta la fecha se conservan catorce obras de Alonso de Ávila, de las que once son cálices, una custodia portátil, un hostiario, y una caja.

Debido al elevado número de cálices conservados, conviene establecer una propuesta de datación de los mismos, atendiendo a su estructura y decoración, y a los cambios que paulatinamente fue introduciendo en ellos, y dado que no contamos con fechas exactas, proponemos unas dataciones aproximadas en periodos de cinco o diez años. El más antiguo es el de la iglesia parroquial de Villar de Peralonso, ya que presenta copa acampanada; subcopa semiesférica con decoración relevada de cuatro querubines y guirnaldas, de elevado bulto; astil cilíndrico, entre arandelas; nudo aovado con festones colgantes de frutos y flores relevados; y pie circular con decoración relevada de guirnaldas que alternan con los bustos de cuatro apóstoles inscritos en sendos tondos; por lo que cabe fecharlo hacia 1550¹⁵.

En torno a 1550-1555 podemos datar el de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Toledo, ya que el nudo es un poco menos aovado que en el ejemplar anterior, tendiendo a una forma esférica aplastada, algo más avanzada¹⁶. Por estos mismos

13 CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia. Fundación Cajamurcia. 2007, pp. 34-35.

14 BARRÓN GARCÍA, A. A., "El marcaje de la plata en Palencia durante los siglos XVI y XVII" en J. RIVAS CARMONA (coord.) *Estudios de Platería San Eloy 2009*. Murcia. Universidad de Murcia. 2009, pp. 164 y 182.

15 PÉREZ HERNÁNDEZ, M., op. cit., pp. 110-111; pieza nº 50. El autor lo fecha a mediados del siglo XVI; está dorado; mide 22, 14, 9 cm; y presenta las marcas de localidad de Toledo y personal del artífice.

16 PEÑAS SERRANO, P., *Eucaristía y Arte en Toledo*. Toledo. Ediciones Toledo, S.L. 1992, p. 44. El autor lo data hacia 1550; está dorado; mide 24,5, 15,10 cm; y presenta las marcas de localidad de Toledo y personal del artífice. M. REVUELTA (dir.), *Inventario artístico de Toledo*. Madrid. Ministerio de Cultura. 1983, vol. I, p. 265. La autora lo fecha a finales del siglo XVI; y dice que presenta la siguiente inscripción: CRISTO DE LA VEGA.

años, o quizás un poco después, es decir, alrededor de 1555-1560, debió de hacer el de la iglesia de Santiago de Liétor, pues es semejante en forma y decoración al precedente¹⁷; así como el cáliz de la iglesia de El Salvador de Baeza¹⁸, pues en ambos casos se observa una evidente inclinación a aplastar aún más el nudo, hasta convertirlo en un grueso toro, aunque el repertorio ornamental sigue siendo semejante al de los cálices precedentes, pero esquematizando un poco más los motivos decorativos.

Por su tendencia a la simplificación y su decoración menos profusa y abultada, que en los ejemplares anteriores, el de la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid [fig. 1] cabe fecharlo entre 1560 y 1565, pues mantiene el mismo tipo, pero la decoración se ha ido reduciendo en extensión y bulto, ya que la subcopa aparece lisa; los cuatro querubines del nudo se hallan solos, sin festón colgante alguno que los una, y con las alas grabadas, en vez de relevadas; y en los motivos del pie, únicamente la decoración que está inscrita en los tondos es relevada, pues el resto es grabada¹⁹. Semejante al anterior es el cáliz de la iglesia parroquial de Santa Catalina de El Real de San Vicente, pues presenta copa lisa con doble bocel a media altura; nudo de grueso toro con querubines relevados; y pie circular con decoración grabada de guirnaldas y tondos en alternancia, por lo que cabe datarlo también hacia 1560-1565²⁰.

El de la iglesia de Azárrulla se muestra un poco más avanzado que el anterior de la colección madrileña, tal y como se puede observar en la decoración del nudo, que presenta rosetas en lugar de querubines; y en la del pie, que reproduce motivos esquematizados de tipo vegetal y seres fabulosos, pero grabados; por lo que cabe datarlo en torno a 1565-1570²¹.

A partir de 1570 cambió sustancialmente el modelo de cáliz, sobre todo en lo que afecta a la copa, ya que desaparece la subcopa relevada sobrepuesta; y al vástago, ahora más sencillo y menos decorado. En el ejemplar de Piña de Campos

17 GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G., op. cit., pp. 185; fot. 5. El autor lo data en la década de 1570; está dorado en parte; mide 23, 17, 11 cm; y tiene las marcas de localidad de Toledo, la personal de Alonso de Ávila, aunque no la identificó, y una tercera que reproduce: FN^o (la o sobre la N).

18 CRUZ VALDOVINOS, J. M. Y GARCÍA Y LÓPEZ, J. M., op. cit., pp. 30-31; cat. n^o 8; fig. 14. Los autores lo fechan hacia 1550; no está dorado; mide 25,5, 15, 10 cm; y no presenta marca alguna.

19 CRUZ VALDOVINOS, J. M., *El esplendor del arte...* op. cit., pp. 34. El autor lo data hacia 1575; está dorado en parte; mide 20,8, 14, 8,9 cm; y presenta las marcas de localidad de Toledo y personal del artífice.

20 Es de plata en su color. Presenta la siguiente inscripción: CERRO. Pero no se nos ha permitido medirlo ni fotografiarlo, por lo que no podemos aportar estos datos.

21 ARRÚE UGARTE, B., op. cit., pp. 327 y 346; cat. n^o 45; lám. 59. La autora lo fecha hacia 1550-1560; es de plata en su color; mide 22, 15,5, 9,5 cm; no presenta marca alguna; con la siguiente inscripción en el pie: MARIA DE QARASQOSA.



FIGURA 1
CÁLIZ. H. 1560-1565. Colección
Hernández-Mora Zapata, Madrid



FIGURA 2
CÁLIZ. H. 1570-1575. Iglesia parroquial
de San Miguel arcángel
de Piña de Campos (Palencia)

[fig. 2] se observa que el pie sigue siendo similar al de los anteriores cálices, ya que cuenta con decoración relevada de cuatro tondos que encierran bustos, unidos por festones colgantes grabados; la copa es ligeramente acampanada con bocel a media altura, pero sin subcopa; y el vástago es completamente distinto, ya que comienza con un jarroncillo, seguido de un cuello con cuatro hermas sinuosas que apoyan sobre la zona superior del nudo de jarrón, por lo que cabe datarlo en torno a 1570-1575²².

Respecto al cáliz de la catedral de Sigüenza [fig. 3] resulta bastante sencillo y con poca ornamentación, pues la copa es acampanada con bocel a media altura; el vástago está formado por un gran nudo liso aovado, entre dos cuellos de doble escocia; y el pie es circular compuesto por un primer cuerpo troncocónico y otro de perfil convexo con la única decoración de tres medallones grabados que encierran

²² Solamente está dorado el interior de la copa; mide 26, 25, 8,3 cm; y presenta las marcas de localidad de Toledo y personal del artífice. Aprovecho para dar la gracias al profesor Aurelio Barrón García por proporcionarme la fotografía de esta obra, y a Jesús Manuel Herreros por comprobar las medidas.



FIGURA 3
CÁLIZ. H. 1575-1585. Catedral de Sigüenza



FIGURA 4
CUSTODIA. H. 1570-1575. Iglesia parroquial de los Santos Felipe y Santiago de Fontanarejo (Ciudad Real)

símbolos de la Pasión de Cristo y eucarísticos (cruz, tres racimos de uvas y cáliz), por lo que debe de estar realizado en torno a 1575-1585)²³.

Por su parte, los dos ejemplares de las poblaciones leonesas de Matueca de Torío y Riosequino de Torío, son tan parecidos entre sí, y con el anterior de la catedral de Sigüenza, que también debemos de datarlos entre 1575 y 1585²⁴.

La custodia portátil de la iglesia parroquial de Fontanarejo, que fue estudiada ampliamente por el licenciado Juan Crespo Cárdenas, es la obra de mayor empeño y tamaño entre las conservadas de Alonso de Ávila [fig. 4]. Destaca por su estructura de doble templete ovalado, vástago con nudo hexagonal, y pie oval que apoya en seis patas de garra con bola; toda ella con abundante decoración escultórica, como

23 ESTEBAN LÓPEZ, N., *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*. Madrid. 1992. Tomo II, pp. 354-355. 942. Tesis doctoral. UCM. La autora lo data en el último tercio del siglo XVI; es de plata en su color; mide 18,6, 13,8 cm; y presenta las marcas de localidad de Toledo y personal del artifice.

24 HERRÁEZ ORTEGA, M. V., op. cit., pp. 186-187. El de Matueca de Torío lo fecha la autora en la segunda mitad del siglo XVI, pero sin concretar más; es de plata en su color; mide 21,8, 13,6 y 8,8 cm; y presenta la marca personal del platero. El de Riosequino de Torío lo data después de 1560; es de plata en su color; mide 21,2, 13,8 y 8,8 cm; y presenta la marca personal del platero.



FIGURA 5
CAJA. H. 1575-1585. Colección particular

los relieves de los seis tondos que encierran los bustos de apóstoles en el pie; las figuritas de los seis niños sobre las columnas del cuerpo inferior; las estatuillas de los seis hermes que soportan el entablamento del cuerpo superior; la figura de Cristo Resucitado, bajo el templete superior; y la de Cristo Crucificado del remate; de tal manera que se debe de fechar hacia 1570-1575, como muy bien indicaba dicho historiador. Sobresale también por su marcaje completo, su gran peso, su elevada altura, y calidad artística²⁵.

El hostiario de la iglesia parroquial de Santa Marina de Riosequino de Torío es una pieza sencilla, pero bien estructurada. Está formado por una caja cilíndrica de bordes moldurados, con tapa troncocónica coronada por un Crucifijo; y presenta las marcas que indican el autor y la localidad en la que se hizo; por lo que debemos de fecharlo entre 1575 y 1585, como el cáliz del mismo templo²⁶.

La caja de colección privada [fig. 5] es cilíndrica con molduras en los bordes, como en el anterior hostiario, pero la tapa es de perfil convexo, sin elevación cónica

25 CRESPO CÁRDENAS, J., op. cit., pp. 196-199. El autor la fecha hacia 1575; está en parte dorada; mide 67 cm de altura, y 23 x 16,5 cm del pie; pesa 4.585 gramos; y presenta las marcas de localidad de Toledo y personal del artífice. El viril es posterior.

26 HERRÁEZ ORTEGA, M. V., "Orfebrería del...", ob. cit., pp. 185-186. La autora lo data después de 1550, pero sin concretar más; es de plata en su color; mide 13 cm de altura y 10 cm. de diámetro de la base; y muestra las marcas de localidad de Toledo y personal del artífice.

y sin Crucifijo, por lo que podría ser de uso doméstico, sobre todo porque el interior no está dorado, como suele ser lo habitual en los hostiarios. Por su estructura tan depurada y por la ausencia de decoración, es probable que esté realizada en los años finales de su carrera, es decir, hacia 1575-1585, siguiendo la estela del manierismo tardío²⁷.

Resulta sorprendente que más de la mitad de las obras conservadas se encuentran en templos ajenos a la antigua jurisdicción eclesiástica de la otrora extensa archidiócesis de Toledo. Además se hallan repartidas por numerosas y distantes poblaciones entre sí, como Palencia, Salamanca, Baeza, Sigüenza, Azárrulla, Matueca de Torío y Riosequino de Torío, quizás como fiel reflejo de su prestigio, más allá del área de influencia de la archidiócesis toledana.

Obviamente, las obras que se custodian en los mencionados centros religiosos, debieron de ser encargadas por ellos mismos, pero nos encontramos al menos con tres excepciones. En primer lugar, el cáliz de la iglesia de San Justo de Toledo presenta una inscripción referente al Cristo de la Vega, por lo que es probable que, en origen, perteneciera a esta ermita, y en fecha imprecisa pasara a este otro templo toledano. Por su parte, el cáliz de El Real de San Vicente muestra una escueta inscripción que dice: Cerro, quizás alusiva a su primitivo propietario: la ermita de este lugar, ahora en ruinas, que se encuentra en la zona alta del municipio. Por otro lado, el cáliz de la iglesia parroquial de Santiago de Azárrulla debió de ser donado a este templo por María de Carrascosa, tal y como reza la inscripción que presenta, pero no hemos podido encontrar noticias sobre esta mujer, que aporten más datos sobre la obra.

Referente a las dimensiones de las obras, cabe indicar que la custodia mide de alto poco más de tres cuartos de vara, y es probable que se encargara con esa medida. Por su parte, la altura de los cálices oscila entre los 18,6 cm del de la catedral de Sigüenza y los 25,5 cm del de El Salvador de Baeza, siempre alrededor de un palmo; el diámetro del pie también es variable, desde los 13 cm del de la catedral de Sigüenza hasta los 17 cm del de la iglesia de Liétor, lo que supone las dos terceras partes de la altura; mientras que el diámetro de la copa va desde los 8 cm del seguntino a los 11 cm del de Liétor, lo que representa las dos tercera del diámetro del pie, manteniendo unas proporciones armónicas entre sus elementos.

Respecto a la función de las piezas, salvo la caja cilíndrica, que bien pudiera ser, como dijimos antes, de uso doméstico, pero sin descartar su función litúrgica para guardar formas sin consagrar, el resto de las conservadas son de uso religioso, y la mayoría cálices, como es lo habitual, pues se necesitan para el culto, más que cualquier otro tipo de objeto.

²⁷ Es de plata en su color, incluido el interior; mide 3,5 cm de altura y 9,9 cm de diámetro; pesa 112,5 gramos; y presenta las marcas de localidad de Toledo y personal del artífice.

Desde el punto de vista estilístico, la custodia pertenece al manierismo propio de la década de 1570, cuando comienza a primar lo estructural sobre lo decorativo, pero sin prescindir de la figuración. El hostiario y la caja reflejan claramente el lenguaje depurado y arquitectónico del manierismo tardío. En cambio, los numerosos cálices conservados, reflejan una amplia evolución, desde el lenguaje plateresco del primer renacimiento, de 1550 hasta 1565; pasando por el manierismo figurativo, de 1565 a 1575; hasta llegar al lenguaje tardomanierista, de 1575 hasta 1585, que prescinde de todo tipo de decoración; demostrando Alonso de Ávila, que supo adaptarse perfectamente a los cambios estéticos producidos en la platería toledana de la segunda mitad del siglo XVI.

Lamentablemente no contamos con los datos suficientes para sacar conclusiones sobre el precio que pudieron tener en su día estas obras, pero es muy probable que los cálices de Sigüenza, Matueca de Torío y Riosequino de Torío fueran los más baratos, pues son lisos y apenas tienen decoración.

En suma, contamos con un amplio catálogo de obras de Alonso de Ávila, platero de Toledo, que se encontraba en plena madurez artística cuando llegó el Greco a dicha ciudad castellana, sede de uno de los centros artísticos más importantes de España en el campo de la platería.

RETRATO ENIGMÁTICO. LA DAMA DEL ARMIÑO, STIRLING MAXWELL Y LA RECEPCIÓN DE EL GRECO

HILARY MACARTNEY
University of Glasgow

Resumen:

*El retrato hoy llamado la Dama del armiño en la colección Stirling Maxwell en Glasgow ha fascinado a los espectadores desde su exposición en la Galerie Espagnole de Luis-Felipe en el Museo del Louvre en París en 1838. A partir de ese momento se ha vinculado su fama con la fortuna crítica de El Greco como su (presunto) autor a nivel internacional. Entre los visitantes a la Galería figuró el joven Sir William Stirling Maxwell, cuyo texto sobre el pintor griego en sus *Annals of the Artists of Spain* (1848) iba a proporcionar la información más amplia sobre El Greco en inglés escrita hasta entonces, a pesar de sus críticas al estilo tardío del pintor. Stirling se convirtió en propietario de la "joya" que había elogiado en su libro al comprar el retrato en la subasta de la colección del rey francés en 1853. Tras su préstamo frecuente a exposiciones temporales y su reproducción repetida, la Dama se ha convertido a su vez en el cuadro más famoso de su colección. Esta comunicación esboza la historia compleja de la recepción que tuvo el retrato. También se resumen los debates sobre la identidad de la retratada (hija del pintor; Jerónima de las Cuevas, Infanta Catalina Micaela, etc.), la atribución artística (a El Greco, Sofonisba Anguissola, Sánchez Coello, etc.) y la fecha. Se termina con unas reflexiones sobre el análisis científico que ahora se propone sobre la pintura y si éste por fin permitirá resolver las dudas sobre este retrato tan enigmático.*

Palabras clave: *El Greco Dama del armiño, Sir William Stirling Maxwell, Sofonisba Anguissola, Jerónima de las Cuevas, Infanta Catalina Micaela, Galerie Espagnole*

Abstract:

The portrait now known as the Lady in a Fur Wrap in the Stirling Maxwell Collection in Glasgow has fascinated viewers ever since it was exhibited in Paris, in the Spanish Gallery of King Louis-Philippe of France at the Louvre in 1838. From then on, its fame became linked with the rise in the international reputation of El Greco as its (presumed) creator. Amongst the visitors to the Galerie

Espagnole was the young Sir William Stirling Maxwell, whose entry on the painter in his *Annals of the Artists of Spain* (1848) was to provide the fullest information on the painter in English up to that date, notwithstanding the author's criticisms of the artist's late style. Stirling went on to become the owner of the "gem" he had praised in his book, when he bought it at the auction of Louis-Philippe's collection in 1853. Through its frequent loan to temporary exhibitions and its repeated reproduction, the *Lady* in turn became the most famous picture in the Stirling Maxwell collection. This paper sketches the complex history of the reception of the portrait. A summarised account is also given of the debates on the identity of the sitter (daughter of the painter, Jerónima de las Cuevas, Infanta Catalina Micaela, etc.), the artistic attribution (to El Greco, Sofonisba Anguissola, Sánchez Coello, etc.), and the date. It concludes with some reflections on the scientific analysis of the painting now planned, and whether this will finally resolve the questions surrounding this most enigmatic portrait.

Keywords: *El Greco Lady in a Fur Wrap*, Sir William Stirling Maxwell, Sofonisba Anguissola, Jerónima de las Cuevas, Infanta Catalina Micaela, *Galerie Espagnole*

Esta comunicación propone esbozar la historia compleja de la recepción de una de las obras más famosas y enigmáticas relacionadas con El Greco - el retrato hoy día generalmente conocido en España como la *Dama del armiño* (o *Lady in a Fur Wrap* en el mundo anglófono; [fig. 1]¹). El retrato ha fascinado a los visitantes desde su exposición en la *Galerie Espagnole* del Museo del Louvre en París de 1838 a 1848 como parte de la colección reunida por el barón Taylor para el rey Luis Felipe de Francia. De hecho fue el único lienzo de El Greco en esta colección que fue recibido favorablemente². La fama del retrato, que en aquella época se consideraba una representación de la hija del pintor, fijó a su vez la atención de un público mucho más amplio, especialmente a nivel internacional, en la figura y la obra de El Greco. Un joven escocés de nombre William Stirling (más tarde Sir William Stirling Maxwell) visitó la *Galerie* con cierta regularidad mientras recopilaba sus *Annals of the Artists of Spain*, la primera historia erudita del arte español en inglés que se publicó en 1848. Para él, la exposición de El Greco en la colección Luis Felipe, y este retrato en particular, representaba un punto de referencia que le dio entrada a un estimo significativo del pintor, a pesar de sus muchas críticas.

Durante la preparación de los *Annals* Stirling también tuvo la oportunidad de estudiar algunas obras maestras del Greco en sus viajes por España de 1842 y 1845.

1 Agradezco la ayuda de Rocío Ruiz Nieto en la preparación del texto español. En el campo de la recepción de El Greco estoy endeudada en especial a ÁLVAREZ LOPERA, J. *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987; Y HARRIS FRANKFORT, E. "El Greco's 'fortuna crítica' in Britain", en HADJINICOLAOU, N. (dir.), *El Greco of Crete: Proceedings of the International Symposium, Iraklion, Crete, 1-5 September 1990*, Iraklion, Municipality of Iraklion, 1995, pp. 481-97.

2 BATICLE, J. y MARINAS, C., *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848*, Paris, RMN, 1981, no. 268.



FIGURA 1

El Greco, *Dama del armiño*, colección Stirling Maxwell, Pollok House, Glasgow. © CSG CIC Glasgow Museums Collection

Hizo una breve visita a Toledo en su ruta desde Madrid hacia Andalucía a finales de 1842 y también en abril de 1845 rumbo a Madrid desde Valencia, cuando también hizo una parada en Illescas³. Sus notas de 1845 sobre el *Espolio* y el *Entierro del Conde de Orgaz* sugieren que Antonio Palomino fue su guía principal, en especial por el elogio que hace a las cabezas ticianescas. En el *Espolio* Stirling encontró otros puntos de interés biográficos al creer que el pintor había incluido no sólo un autorretrato sino también un retrato de su hija. Adaptó sus notas para los *Annals*, enfatizando que su fuente para la identidad de la hija era el retrato en la colección Luis Felipe: “... el griego mismo figura como el centurión de armadura negra. Asimismo ha pintado a su hermosa hija - quien se distingue por el paño blanco en la cabeza - como una de las tres Marías en primer plano; al menos si su retrato en el Louvre fuera auténtico”⁴.

Palomino hizo duras críticas contra la “extravagancia” de la manera más tardía del Greco, incluso contra la pintura que describiría como “despreciable, y ridícula”,

3 STIRLING, W., Agendas de viaje, Stirling of Keir Papers (T-SK), entregados a Glasgow Archives, T-SK 28/9, 30 de noviembre, 1842 y T-SK 28/11, 22-24 de abril, 1845. Agradezco a Archie Stirling su permiso de citar los papeles.

4 STIRLING, W. *Annals of the Artists of Spain*, Londres, John Ollivier, pp. 277-78.

además de “lo descoyuntado del dibujo” y “lo desabrido del color”⁵. Stirling seguiría el ejemplo de Palomino en sus variopintas opiniones de los cuadros del Greco en la colección de Luis Felipe:

En el Louvre encontramos cerca de sus excelentes retratos una *Adoración de los pastores* en su estilo más extravagante, donde las luces sobre los paños rojizos y las nubes oscuras son representadas por rayos verdes de un tono tan desdichado que estos objetos inofensivos parezcan unas masas de carne amoratada y descolorada”⁶.

Volviendo a los retratos, concluyó: “No obstante, el perpetrador de tales enormidades a veces pintó unas cabezas que se destacaban del lienzo con la fuerza sobria de las de Velázquez y coloreó sus figuras y sus paños con un esplendor que rivalizó el de Ticiano”⁷.

Tales contrastes entre las dos maneras del Greco también hacen eco de los comentarios de Théophile Gautier: aunque no compartía totalmente el romanticismo del francés, a Stirling le gustaba lo vívido de sus descripciones y reconocía que había escrito bien e ingeniosamente sobre este pintor. De este modo, citaría el texto de Gautier sobre el *Cristo en la Cruz* en la sacristía mayor de la catedral de Burgos, donde describió al Greco como:

... Pintor extravagante y singular, cuyos cuadros podrían tomarse por bocetos del Ticiano

... Para dar a su pintura la apariencia de una gran valentía de toque, lanza aquí y allá pinceladas de una petulancia y de una brutalidad increíbles, luces finas y aceradas que atraviesan las sombras como hojas de espada; todo esto no quita para que el Greco sea un gran pintor⁸.

Stirling no incluyó el elogio hacia la *Dama del armiño* que sigue a estos comentarios de Gautier, pero es cierto que lo habría tenido en mente a la hora de escribir el suyo: “Seguramente habréis visto en el museo español de París el retrato de la hija del Greco, magnífica cabeza que ningún maestro desdeñaría, y podréis apreciar lo admirable que era aquel pintor cuando estaba en su [sano juicio]”.

La ternura del texto de Stirling sobre la *Dama del armiño* nos recuerda la importancia que tenía para él el arte del retrato, y en particular la capacidad que éste tiene de dar permanencia a lo transitorio y de ofrecer un enlace tangible con el pasado:

5 PALOMINO, A., *Museo pictórico y escala óptica. El Parnaso español pintoresco laureado* (1724), Madrid, Sancha, 1796-97 ed., p. 427.

6 STIRLING, W. *Annals*, op. cit., p. 286. Ahora se encuentra en el Museo Nacional de Arte Rumano, Bucarest.

7 Ibidem.

8 STIRLING, W. *Annals*, op. cit., pp. 286-7, nota 1. Ver también GAUTIER, T., *Viaje por España*, (1843), trans. Enrique de Mesa y Rosales, Madrid, Calpe, 1920 ed. p. 62.

El retrato de su hija es una de las joyas más puras [del Louvre] e incluso en la Galería Real de Madrid sería una joya. Está pintada en la flor de su vida y de su belleza; sus ojos oscuros y su tez rica son finamente complementados por el manto de piel blanco que cubre su cabeza; y su semblante, en cuya representación su padre afectuoso ha manifestado su mayor destreza, es uno de los más hermosos que jamás la muerte ha desvanecido y que el pincel ha rescatado de la tumba⁹.

El rechazo de Stirling por los aspectos más extremos del estilo tardío del Greco, continuó siendo compartido por la mayoría de los críticos hasta principios del siglo XX¹⁰. No obstante, la entrada acerca del Greco en los *Annals* no deja de ser bastante equilibrada en su totalidad y constituyó la descripción de este artista más completa existente en inglés a mediados del siglo XIX. Y gracias a la venta de la colección de Louis-Philippe en 1853, su propia colección de obras del Greco se convertiría en única en la Gran Bretaña de esa época. En dicha venta, compró cuatro pinturas, incluyendo el retrato de la dama que tanto lo había cautivado¹¹. Ya en 1851 había adquirido el retrato de la *Dama con una flor en el pelo* [fig. 2] en la subasta del General John Meade, quien había ejercido de cónsul británico en Madrid; y más tarde, en la venta del Conde de Quinto de 1862, compraría la versión del *Cristo con la Cruz* acuestas actualmente en el Metropolitan Museum, Nueva York (Colección Lehman)¹². Además de esas seis pinturas al óleo, su colección de dibujos incluía dos estudios, de *San Juan Bautista* y de *San Juan Evangelista*, para el retablo mayor del Convento de Santo Domingo el Antiguo en Toledo¹³.

9 STIRLING, W. *Annals*, op. cit., p. 285.

10 Ver FORD, R., *Handbook for Travellers to Spain and Readers at Home* (1845), Carbondale, Southern Illinois University Press, 1966 ed., p. 1147 sobre el Espolio. Comentarios comparables en ROBINSON, J.C. *Memoranda on Fifty Pictures*, Londres, publicación privada, 1868, pp. 38-39; y JUSTI, C. *Diego Velazquez und sein Jahrheit*, Bonn, Cohen, 1888, pp. 48-52. Una opinión posterior más moderada en JUSTI, C. “Los comienzos del Greco”, *Estudios de Arte Español*, II, *La España moderna*, Madrid, [Valentín Tordesillas], 1913, pp. 230-39.

11 CHRISTIE & MANSON, *Catalogue of the Pictures Forming the Celebrated Spanish Gallery of His Majesty the Late King Louis Philippe*, Londres, 6-7, 13-14, 20-21 de mayo, 1853, lotes 21 *Pompés Léoni [sic]*, 22 *Gentilhombre de la época de Felipe III*, 82 *Hija del Greco*, 112 *Juicio final (Adoración del nombre de Jesús)*.

12 Sobre la *Dama con una flor en el pelo*, ver CHRISTIE & MANSON, *Catalogue of the ... Collection of Pictures Formed by the Late Hon. General John Meade*, Londres, 6-8 de marzo 1851, lote 284; y BROWN, J. (dir.) *El Greco of Toledo*, Toledo, OH, Toledo Museum of Art, 1982, no. 60. Sobre el *Cristo*, ver Christiansen, K., “Christ Carrying the Cross”, en DAVIES, D. (dir.), *El Greco*, Londres, National Gallery, 2003, no. 32.

13 Ver DAVIES, D. (dir.), *El Greco*, op. cit., nos. 18-19. Otras obras en la colección Stirling Maxwell incluían una miniatura atribuida a la escuela del maestro (Pollok House, PC 29), además del grabado de la *Adoración de los pastores* de Diego del Astor sobre El Greco (Metropolitan Museum, Nueva York; 1978.545.1).



FIGURA 2

El Greco, *Dama con una flor en el pelo*. © Colección particular/ The Bridgeman Art Library



FIGURA 3

El Greco, *Adoración del nombre de Jesús*, National Gallery, Londres. © National Gallery Picture Library

Sus adquisiciones procedentes de la Galerie Espagnole reflejaban también sus intereses eruditos en los *Annals*. Stirling habría estado interesado en la versión pequeña de la *Adoración del nombre de Jesús* (ahora National Gallery, Londres; [fig. 3] por ser un ejemplo de la costumbre del pintor de guardar estas versiones como archivo visual de su trabajo, según contó Francisco Pacheco tras su visita a Toledo en 1611, como sería apuntado por Stirling en los *Annals*¹⁴. Igualmente, el elogio de Palomino a la versión en el Escorial y la identificación en el *Notice de la Galerie Espagnole* de uno de los personajes representados como Carlos V hubieran sido de interés para él como historiador del Emperador¹⁵. Asimismo, el *Retrato de*

14 STIRLING, W., *Annals*, op. cit., p. 288, citando a PALOMINO, A. *Museo pictorico*, op. cit., p. 429.

15 PALOMINO, A. *Museo pictorico*, op. cit., pp. 426-7; *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole ...*, París, Musée du Louvre, 1838, no. 264. Ver también STIRLING, W. *The Cloister Life of the Emperor Charles the Fifth*, Londres, John Parker, 1852; y BLUNT, A. “El Greco’s Dream of Philip II: An Allegory of the Holy League”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III: 1-2, Londres, University of London, 1939-40, pp. 58-69.

Pompeo Leoni (ahora Colección particular, Ginebra) coincidiría con el interés que Stirling sentía por la manera en la que los artistas se representan a sí mismos, incluyendo su papel y estatus social, y el mecenazgo por los Habsburgo y por la Iglesia, ideas que aparecerían como temas centrales en los *Annals*.

Otro tema que fascinaría a Stirling sería la reproducción de las obras de arte, incluyendo la cuestión de la fidelidad a los originales de los métodos convencionales de hacer copias o grabados, así como las posibilidades del nuevo proceso de la fotografía. Así, quizás no es de extrañar que la primera obra atribuida al Greco que sería fotografiada fuera *La Dama del armiño*, siendo una de las 66 obras de arte incluidas en el tomo de ilustraciones en talbotipo, de edición limitada, que acompañaría a los volúmenes de texto de los *Annals* [fig. 4]¹⁶. La fotografía era entonces una técnica muy nueva, y el proceso utilizado en este caso, inventado por William Henry Fox Talbot, era muy inestable. El fotografiado directo de cuadros era todavía demasiado complejo como para poder producir resultados fiables. Además, esta nueva técnica era aún considerada por muchos como tan sólo uno de los pasos a seguir en la reproducción de obras de arte. En el caso de la *Dama del armiño*, una acuarela hecha por William Barclay [fig. 5] fue usada como intermediaria, la cual a nuestros ojos resulta una copia de poca fidelidad¹⁷.

Los enormes avances en la tecnología fotográfica en la década de 1850 dieron lugar a que fotógrafos y cámaras empezaran a aparecer con asiduidad en museos, y también en las grandes exposiciones de arte dirigidas a un público masivo, que comenzaban a ser organizadas. En la exposición *Manchester Art Treasures* de 1857, en la que el arte español procedente de colecciones británicas tuvo un impacto significativo, puede detectarse quizás por primera vez una concienciación de la importante contribución que las reproducciones fotográficas podrían hacer en la creación de los cánones de grandes obras de arte. Diez obras españolas de la exposición fueron incluidas en *The Photographs of Gems of the Art Treasures*, una publicación de alta calidad con fotografías realizadas por Caldesi y Montecchi, entre ellas la joya artística ya en posesión de Stirling [fig. 6]. Como fotografía de una pintura, demuestra algunos de los problemas constantes del fotografiado de este medio, en especial el hecho de que el tejido del lienzo aparece reflejado de manera demasiado

16 Ver MACARTNEY, H. "Experiments in Photography as the Tool of Art History, No. 1: William Stirling's *Annals of the Artists of Spain* (1848)", *Journal of Art Historiography*, 5, Birmingham, Barber Institute, 2011, pp. 1-17.

17 Sobre los encargos de Stirling a Barclay (1797-1859), ver MACARTNEY, H., 'La colección de arte español formada por Sir William Stirling Maxwell', en M. D. Antigüedad del Castillo-Olivares y A. Alzaga Ruiz (dir.), *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011, (pp. 235-264), espec. p. 250. Las dimensiones más cuadradas de la copia podrían indicar la intención original de Stirling de reproducirlo en los tomos del texto.



FIGURA 4
Nicolaas Henneman, *Dama del armiño*,
Talbotipo de la acuarela de William Barclay,
*Illustrations to the Annals of the Artists of
Spain*, London, 1848,
© Museo Nacional del Prado



FIGURA 5
William Barclay sobre El Greco,
Dama del armiño, acuarela,
1844-6, © CSG CIC Glasgow
Museums Collection

FIGURA 6
Caldesi & Montecchi, *Dama del armiño*,
fotografía en *Gems of the Art Treasure
Exhibition, Manchester, 1857*, Ancient
Series no. 20, Manchester y Londres,
Colnaghi, 1858.

Con permiso de la Brotherton Collection,
Leeds University Library



prominente. De igual modo, el efecto etéreo que se aprecia por encima del hombro podría indicar las extensiones hechas al lienzo (ver abajo)¹⁸.

En el contexto del impacto que el arte español tuvo en el arte del siglo XIX y principios del siglo XX, es también significativo señalar el rol que las reproducciones jugaron en el proceso de transmisión y transformación. De este modo, en uno de ejemplos más emblemáticos, el de la versión de Cézanne de la *Dama del armiño* [fig. 7], pintado en torno a 1885-6 y correspondiente a un momento clave de su desarrollo artístico, el pintor francés no se inspiró directamente en el cuadro original sino en una reproducción que dista (al menos) por doble del mismo: el grabado de Jean-Baptiste Laurens que apareció en el *Magazin Pittoresque* en 1860 y que está a su vez basado en un grabado anterior sobre madera hecho durante la exposición de Manchester¹⁹. El tratante de arte Ambroise Vollard informó al académico Meier-Graefe sobre la gran pasión que sentía Cézanne por los españoles, a pesar de no haber estado nunca en España, y sobre su uso de “reproducciones mediocres” del Greco. No obstante, al ver el cuadro de Cézanne, el mismo Meier-Graefe insistió: “No es que me recuerde mucho al Greco, es que es un pedazo de él”²⁰.

Es sorprendente hasta qué punto el cuadro de Cézanne parece reconstruir una obra de rasgos más griegos o bizantinos. Pero ya en 1843, una litografía de la *Dama del armiño* en el curioso *Atlas des nouvelles recherches historiques sur la principauté française de Morée* de Jean Alexandre Buchon, que fue quizá la primera reproducción de la *Dama*, la había presentado como arquetipo griego. Tal asociación entre la Dama, el supuesto aspecto griego de la modelo y la identidad griega del Greco persistiría hasta el siglo XX²¹. También desde principios de dicho siglo fue creciendo la importancia dada a la identidad del Greco como pintor bizantino, y a la posible continuidad de trazos bizantinos que podrían encontrarse en su estilo. Una de las primeras figuras que estudiaría ese tema fue el artista danés Jens Ferdinand Willumsen, cuyo descubrimiento del arte del Greco durante sus visitas a España en 1910-12 influyó profundamente en la nueva tendencia expresionista

18 La línea blanca en la esquina de la parte inferior derecha parece ser un desperfecto de la fotografía.

19 Ver REWALD, J. (dir.), *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, Nueva York, H. Abrams, 1996, no. 568. Para ejemplos posteriores de la transferencia y transformación de la imagen, ver PORTÚS, J., “El Greco y la pintura europea del Surrealismo a las nuevas figuraciones”, en BARÓN, J. (dir.), *El Greco y la pintura moderna*, Madrid, Prado, 2014, (pp. 288-314) espec. pp. 301-2 y Fig. 187.

20 Citado en REWALD, J. (dir.), *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, Nueva York, H. Abrams, 1996, no. 568.

21 Ver HADJINICOLAOU, N., “El Greco revestido de ideologías nacionalistas”, en ÁLVAREZ LOPERA, J. (dir.), *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, Madrid, Museo Thyssen, 1999, (pp. 57-83) espec. p. 75 y Fig. 4-7.

de su propio estilo en esa época, incluyendo el uso de colores más intensos. Se escribió con Sir John Stirling Maxwell, hijo mayor de Sir William y heredero de la *Dama del armiño* en 1916 y 1922, mientras preparaba su libro sobre El Greco que se publicó en 1927. Nunca logró ir a Pollok y basó sus comentarios recogidos en el su libro en la fotografía del cuadro y en las respuestas precisas de Sir John a sus preguntas minuciosas sobre los tonos y los pigmentos. No obstante, el retrato se convirtió en parangón de la tesis de Willumsen, quien concluyó: “el tocado es de Creta y de estilo anciano. La dama entonces debe ser una muchacha cretense, y el cuadro pintado en el período más temprano del pintor en Venecia”²². Sus argumentos tanto sobre los orígenes del tocado y de la retratada como sobre la fecha y el lugar de esta pintura fueron más tarde rechazados por historiadores del arte.

Otro enfoque sobre los orígenes del Greco surgió en la exposición del arte griego desde la Edad Antigua hasta la época moderna que tuvo lugar en la National Gallery de Escocia en 1943. Su inspiración principal fue *The Birth of Western Painting*, por Robert Byron y David Talbot Rice, publicado en 1930, un estudio pionero sobre el arte bizantino y su relación con el arte occidental, cuyos objetivos incluían el de mostrar las raíces bizantinas del Greco²³. Una de las salas hizo eco de ésta tesis al mostrar juntos “por primera vez en cualquier exposición” ejemplos del arte bizantino de antes de la época del Greco, contemporáneos con él y posteriores a su tiempo, además de cuadros del mismo pintor²⁴. De los seis cuadros del Greco, cuatro eran de la colección Stirling Maxwell, incluyendo la *Dama del armiño*²⁵.

De este modo, el préstamo frecuente de la *Dama* a muchas de las exposiciones temporales más significativas a lo largo del siglo desde su primera presentación en público en 1838 la había convertido en emblema de la obra del Greco y del arte español, además del arte griego o bizantino. Figuró en la primera gran exposición dedicada al arte español en la New Gallery en Londres en 1895-96 y en la de *Spanish Old Masters* en las Grafton Galleries, Londres, en 1913-14, fecha del primer

22 J.F. Willumsen a Sir John Stirling Maxwell, 6 de enero, 1922, Maxwell of Pollok Papers (T-PM), entregados a Glasgow Archives, T-PM 122/2/40. Agradezco a la familia Maxwell Macdonald su permiso de citar los papeles. Ver también WILLUMSEN, J.F., *La Jeunesse du peintre El Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantine en peintre européen*, 2 tomos, París, Crès, 1927, p. 51, con fotografía de una cretense en traje típico con tocado blanco.

23 BYRON, R. y RICE, D. T., *The Birth of Western Painting: A History of Colour, Form and Iconography*, Londres, Routledge, 1930. Talbot Rice era catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Edimburgo desde 1934.

24 SELTMAN, C. y CHITTENDEN, J. *Exhibition of Greek Art 3000 B.C.-A.D. 1938*, Edimburgo, National Gallery of Scotland, 1943, p. 4.

25 La *Dama y el Gentilhombre* (véase nota no. 11) prestados por Sir John Stirling Maxwell, la *Adoración del nombre de Jesús y el Cristo con la Cruz acuestas* por el coronel William Stirling de Keir, nieto de Sir William. Otras versiones de la exposición en Kelvingrove Art Gallery, Glasgow el mismo año y en la Royal Academy, Londres en 1942 y 1946.

texto del crítico Roger Fry sobre El Greco²⁶. La exposición de arte español celebrado en el Burlington Fine Arts Club en Londres en 1928 señaló un punto definitivo en la acogida del Greco y en especial de nuestro retrato, y parece haber dado lugar a varias ofertas de compra. Una de éstas, de un marchante londinense, fue por “una cantidad extravagante” no especificada, aunque temía que ‘ningún precio, fuere lo que fuere, sería bastante tentador’. La respuesta de Sir John a cualquier oferta fue: “no está en venta”²⁷.

Mientras tanto, conforme los conocimientos eruditos sobre El Greco fueron aumentando a partir de finales del siglo XIX, las asociaciones románticas y biográficas del retrato con la hija del Greco, las cuales habían estimulado el interés que Stirling y otros visitantes de la Galerie Espagnole desarrollarían por este pintor, serían finalmente abandonadas, debido a la falta de prueba que El Greco tuvo hija alguna. No obstante, esa identificación fue reveladora en cuanto al reconocimiento que hace del carácter íntimo e informal del cuadro muy inusual, en un período en el que pocos retratos de mujeres son conocidos, aparte de los correspondientes a la realeza o a miembros de la corte y la nobleza, en los cuales se observan típicamente los convencionalismos de formalidad y distanciamiento. La posibilidad de identificar a la modelo del pintor en la *Dama del armiño* con Jerónima de las Cuevas, amante del Greco y madre de su hijo Jorge Manuel, sería entonces explorada por varios escritores desde principios del siglo XX²⁸. Sin embargo, su propia figura enigmática, al igual que la pintura, ha atormentado a los eruditos quienes han intentado elucidar sus datos biográficos y su genealogía²⁹.

Quizás el mayor defensor de la teoría de que Jerónima es la retratada fue Sir Ellis Waterhouse, uno de los grandes historiadores del arte británicos, quien creía haber descifrado la letra griega gamma en el más grande de los anillos que lleva la *Dama del armiño*, asociando dicha letra con la inicial del nombre de Jerónima. Más tarde, tal descubrimiento habría contribuido a su descripción del cuadro como

26 ROBINSON, J.C. (dir.), *Exhibition of Spanish Art*, New Gallery, Londres, 1895-96, no. 81. BROCKWELL, M. W. (dir.), *Spanish Old Masters*, Grafton Galleries, Londres, 1913-14, no. 128. Ver también FRY, R., “Some Pictures by El Greco”, *Burlington Magazine*, 24:127, Londres, Burlington Magazine, 1913, pp. 3-4.

27 Cartas a Sir John Stirling Maxwell, 1928-30, T-PM 122/2/40: de Gerard Crutchley, Londres, 22 de octubre, 1930.

28 A partir de SAMPERE Y MIQUEL, D., “Domenikos Theotokopoulos”, *Revista de la Asociación artística-arqueológica barcelonesa*, 18, Barcelona, Vives y Susany, 1900, p. 393.

29 Ver espec. MARIAS, F., *El Greco: Life and Work - A New History*, Londres, Thames & Hudson, 2013, pp. 155-6; WETHEY, H., *El Greco and his School*, Princeton, Princeton UP, 2 tomos, I, pp. 11-12. Según Marias es probable que muriese joven, quizás en el parto de su hijo Jorge Manuel en 1578 o en la epidemia de influenza de 1580. En los inventarios de los bienes del Greco y de Jorge Manuel no aparece ningún retrato de ella.

“quizás el primer retrato “moderno” de una mujer querida”³⁰. Para otros, lo que había atisbado no era nada más que una pincelada pintada para indicar el reflejo de la luz. Como director de las National Galleries of Scotland, Waterhouse organizó la exposición de *Spanish Paintings from El Greco to Goya* para el Festival de Edimburgo en 1951, en la cual la mayoría de las obras procedían de la colección de Stirling Maxwell³¹. La exposición reunió a la *Dama del armiño* con otro retrato enigmático, la *Dama con una flor en el pelo* [Fig. 2] tras la venta de ésta al vizconde Rothermere en 1925³². Éste cuadro firmado por el Greco fue igualmente identificado en el siglo XIX como un retrato de la hija del pintor. Además de la flor, la vestimenta que lleva la retratada se parece en líneas generales a la que aparece en la *Dama del armiño* - su tocado cae como una capucha de tela diáfana alrededor de su cuello y garganta, a través del cual se pueden discernir un collar oscuro y un cuello ligeramente descotado [fig 7]. Tanto el vestuario como el estilo de la pintura parecen indicar una fecha en la década de 1590. La identidad de la representada sigue siendo aún desconocida, aunque Sánchez Cantón sugirió que representa a Antonia de los Morales, la cual se casó en 1603 con Jorge Manuel, hijo del Greco³³.

A finales del siglo XX, David Davies planteó de nuevo “la vieja cuestión” de si la identidad de la modelo de la *Dama del armiño* era Jerónima, como una posible explicación al tono informal del retrato³⁴. La relación entre la modelo y el espectador es un punto clave de la fascinación que genera el retrato y de la modernidad que en él siempre se ha percibido. En un comentario acerca de la reacción de la dama ante la mirada del espectador, al ceñirse las pieles con gesto autoconsciente, Davies incluiría a esta imagen dentro de la tradición de la Venus Púdica, cuya “sensualidad refinada, casi casta” en este caso está “destinada a los ojos de un solo hombre”. Así el aire de intimidad del retrato persuadió a Davies de dejar abierta la conjetura de que Jerónima fuera la modelo, a pesar de la falta de pruebas documentales.

No obstante, y a pesar del carácter informal del cuadro, la teoría que ha ganado más aceptación en los últimos años es la de que el retrato representa a la hija

30 WETHEY, H., *El Greco*, op. cit., II, no. 148; WATERHOUSE, E., *El Greco: The Complete Paintings*, Londres: Granada, 1980, p. 7.

31 Después de la muerte de Sir William en 1878, se repartió su colección entre sus dos hijos y las casas de Pollok y Keir respectivamente. La dispersión de la parte de Keir comenzaría en los años 1920, con ventas mayores en las décadas de 1960 y 1990; ver MACARTNEY, H., ‘La colección de arte español’, op. cit., pp. 235-264.

32 WATERHOUSE, E., *Catalogue of an Exhibition of Spanish Paintings from El Greco to Goya*, Edimburgo, Edinburgh Festival Society Ltd., 1951, nos. 14 y 13 respectivamente.

33 SÁNCHEZ CANTÓN, F. *La mujer en los cuadros del Greco*, Barcelona, Amigos de los Museos, 1942, p. 28.

34 DAVIES, D., “La dama del armiño”, en CHECA CREMADES, F. (dir.), *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Sociedad estatal para ... los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, no. 234.

más joven de Felipe II, la Infanta Catalina Micaela. Ciertamente las lujosas pieles, especialmente si es de armiño, aunque algunos piensan que es de lince, parecerían indicar que la representada es de la realeza, o que al menos pertenece a la nobleza. La identificación de la modelo con Catalina Micaela es aún más persuasiva cuando se compara la *Dama* con un retrato, tradicionalmente atribuido a Alonso Sánchez Coello y actualmente a su taller, que se encuentra en el Prado (no. 1139), y que también se ha identificado como de la Infanta [fig. 8]. Éste, por supuesto, es más convencional en cuanto al vestuario y al distanciamiento típico de los retratos de mujeres de alto rango. Sin embargo, las similitudes faciales son impresionantes, como demostró Carmen Bernis en su artículo de 1986 en el cual incluyó un fotomontaje del rostro del retrato del Prado sobre el cuadro de la *Dama*³⁵. El retrato del Prado ha sido fechado entre 1584 y 1585, siendo ésta la fecha del matrimonio de la Infanta con el duque de Saboya y su partida para la tierra de su marido.

Otra sugerencia apunta a que se trata de Juana de Mendoza, duquesa de Béjar. Dicha teoría fue publicada por Jeannine Baticle en 1984, basándose en el parecido entre las modelos de la *Dama del armiño* y del retrato identificado como de Juana de Mendoza de niña con un enano por Sánchez Coello, procedente de la colección de los duques de Montellano, además de una miniatura atribuida a Sánchez Coello en el Museo del Louvre de una joven vestida de traje de corte adornado con joyas³⁶. La autora identificó a las tres imágenes como retratos de la Duquesa e incluso puso en duda que se pudiera identificar el retrato del Prado [fig. 8] con Catalina Micaela, aunque afirmó que había existido cierta confusión sobre los retratos de dicha Infanta³⁷.

Tales argumentos enfatizan la dificultad que existe a la hora de distinguir entre las similitudes de los rasgos de muchas de las retratadas y los ideales de la belleza y las convenciones retratísticas de la época. De igual modo, David Davies ha observado que el maquillaje que aparentemente llevan algunas modelos, incluyendo la *Dama del armiño*, hace dificultosa la tarea de identificación y de asignarles una edad³⁸. La identidad de la modelo conlleva también implicaciones con respecto a la fecha de ejecución del cuadro, la cual se ha asignado tradicionalmente al período

35 BERNIS, C., “La *Dama del armiño* y la moda”, *Archivo español de arte*, 234, Madrid, CSIC, 1986, (pp. 147-170) espec. p. 149, Lám. 1B.

36 BATICLE, J., “A propos de Greco portraitiste: identification de la *Dame à la fourrure*”, en BROWN, J. (dir.), *Studies in the History of Art*, 3, *El Greco, Italy and Spain*, Washington, National Gallery of Art, 1984, pp. 11-21.

37 Ver también ÁLVAREZ LOPERA, J., “La dama del armiño”, en ÁLVAREZ LOPERA, J. (dir.), op. cit., no. 27, donde señaló dudas semejantes sobre si el retrato del Prado represente a Catalina Micaela.

38 DAVIES, D., “El Greco’s Portraits: The Body Natural and the Body Politic”, en DAVIES, D. (dir.), op. cit., p. 253.



FIGURA 7
Paul Cézanne, *Femme au boa*,
© Colección particular, Londres



FIGURA 8
Taller de Sánchez Coello, *Infanta Catalina
Micaela*, © Museo Nacional del Prado

de 1577-80. La Infanta no nació hasta 1567 y murió en 1597. Asimismo, Juana de Mendoza no se casó con el Duque de Béjar hasta 1595, fecha en la que tendría probablemente no más de veinte años.

Otros criterios que podrían contribuir a una estimación de la fecha del retrato son el vestuario y el peinado, los cuales podrían tener a su vez implicaciones para la identidad de la modelo y la del artista. La gran especialista en la historia del traje, Carmen Bernis, insistió en que la *Dama del armiño* debía de pertenecer a la década de 1590. Su argumento se basa principalmente en el peinado de alto copete que se considera elemento característico de la moda de esa década. La lechuguilla de la manga también parece pertenecer a dicha década por su forma y el tamaño, aunque Bernis reconociera que “no está pintada con detalle”³⁹. Las prendas que más destacan en el retrato, sin embargo -el bohemio forrado de piel y la toca- no nos permiten precisar la fecha del retrato, ya que su forma se mantuvo durante mucho tiempo⁴⁰. El bohemio había sido introducido en España a mediados del siglo XVI como traje de corte masculino. Un ejemplo forrado de pieles y muy similar al de la *Dama del armiño* aparece en el retrato del *Príncipe Don Carlos* (Prado no. 1136) de Sánchez

39 BERNIS, C., “La *Dama del armiño*”, op. cit., p. 166. El tono ocre poco común podría indicar el uso de hilo de oro.

40 BERNIS, C., “La *Dama del armiño*”, op. cit., p. 154.

Coello fechable hacia 1557. Luego el bohemio fue adoptado como traje de mujeres de alto rango⁴¹. Las mujeres de diversa condición, salvo las doncellas, llevarían la toca hasta la segunda década del siglo XVII⁴². La que lleva la *Dama del armiño*, por ser tan fina y transparente con cenefa de encaje, debe ser de muy alta calidad. De todas formas, Davies insistió en que ningún tocado parecido aparece en los retratos de las infantas y, como envuelve la cabeza de modo informal y asimétrico, con un extremo que sobresale a un lado, este detalle de descuido “excluiría la pertenencia de la dama a la realeza”⁴³. En el caso de los anillos, tan similares a los de las modelos reales, Davies observó que no los lleva en los mismos dedos que Catalina Micaela en sus retratos. El collar es incluso más intrigante siendo de tipo más bien popular que precioso, cuya forma al menos se percibe bajo el velo.

La cuestión de la atribución artística es el tema que se ha convertido en el centro principal del debate en los últimos años. Ya desde principios del siglo XX ha habido algunos detractores, incluyendo Aureliano de Beruete, que sugirió que podría ser Tintoretto, y Lafuente Ferrari, que apuntaba más hacia Alonso Sánchez Coello⁴⁴. Se han argumentado que las cualidades estéticas venecianas de la pintura y sus colores, así como la representación detallada de los rasgos faciales, los cuales han sido comparados con los de los retratos romanos del artista Scipione Pulzone, favorecen una fecha temprana en la carrera del Greco en España, en torno a 1577-1580, si es que la atribución tradicional a este artista se mantiene. Y de hecho muchos especialistas en El Greco han continuado defendiendo esta idea, incluyendo José Álvarez Lopera, David Davies y, más recientemente, Fernando Marías. Los defensores de la atribución tradicional suelen hacer referencia a la gran calidad artística de este retrato, la peculiar habilidad del Greco de adaptación de su estilo, además del elegante gesto de la mano (a pesar de las críticas de su dibujo) y el elemento psicológico en la representación de la modelo “por vez primera en la pintura española”⁴⁵. Así

41 Para otro ejemplo, ver el retrato de una *Joven desconocida*, h. 1567, de Sánchez Coello en el Prado (no. 1140).

42 Ver estampa de GRASSI, B., *Dei veri ritratti degli abiti de tute le parte del mondo*, Roma, P. Bertelli, 1585, en BERNIS, C., “La moda en la España de Felipe II”, en SERRERA, J.M. (dir.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Prado, 1990, (pp. 65-111) espec. Fig. 76.

43 DAVIES, D., “La dama del armiño”, en op. cit., no. 234.

44 BERUETE, A., “Exposition d’oeuvres de peintres espagnols en Guildhall de Londres”, *Gazette de Beaux-Arts*, XXVI: 53, París, Gazette de Beaux-Arts, 1901, (pp. 252-55) espec. p. 252; BERUETE Y MORET, A. *El Greco, pintor de retratos*, Madrid, Blass, 1914, pp. 14-15; Lafuente Ferrari, E. *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Dossat, 1946, p. 111.

45 MARÍAS, F., “Retratos”, en MARÍAS, F. (dir.), *El Griego de Toledo*, Toledo, Fundación El Greco, 2014, p. 161.

Álvarez Lopera concluyó: “No creo que ningún otro pintor de los que trabajaba en España en esa época fuese capaz de semejante refinamiento técnico y expresivo”⁴⁶.

Desde finales de la década de 1980 la campaña más ferviente que defiende una nueva atribución de la autoría del cuadro ha sido la que apunta hacia la pintora Sofonisba Anguissola, y con tal éxito, que ésta se ha convertido en la atribución predominante⁴⁷. Tanto como historiador como coleccionista del arte en España, el mismo Stirling se interesó por la vida y la obra de Sofonisba. Su texto sobre la pintora en los *Annals* se enfoca en el reconocimiento internacional que recibió durante su vida, citando a Vasari, y el mecenazgo real de Felipe II y su familia⁴⁸. Sus comentarios sobre la escasez de obras de la pintora y la sorpresa que expresó ante la carencia de ejemplos de su arte en el Museo Real (Prado) en Madrid (a pesar de la inclusión de una obra de su hermana Lucía) anticiparon el interés por recuperar la obra y la fortuna crítica de Sofonisba en los últimos años. De igual modo, su descripción del *Autorretrato tocando la espineta* (colección Spencer, Althorp) recuerda el interés que mostró Stirling por los retratos de artistas a lo largo de los *Annals* y en 1854 consiguió ser dueño de su propio ejemplo, el *Autorretrato pintando un cuadro de la Virgen con el Niño* de hacia 1556 (ahora Museo Zamek, Lancut; [Fig. 9]⁴⁹).

Tras sus esfuerzos incansables, Maria Kusche ha intentado reconstruir la vida y la obra de Sofonisba a través de cartas y otros documentos, además de la re-atribución de ciertos cuadros clave. En ésta tarea, su punto de partida ha sido el retrato de la *Infanta Catalina Micaela* en el Prado [fig. 8], cuya atribución tradicional a Sánchez Coello rechazaría, identificándolo como una pintura de Sofonisba realizada en Génova en 1585. Continuó con una ampliación del argumento de Carmen Bernis sobre la relación entre el retrato del Prado y la *Dama del armiño*, afirmando que: “no sólo está representada la misma persona, sino también fueron pintadas las dos por la misma mano”⁵⁰. Situó, entonces, la producción de la *Dama* en Turín en 1591 y sugirió que este retrato de carácter privado podría ser el que, según las cartas de Felipe II a Catalina Micaela, llevó el duque de Saboya al rey en aquel

46 ÁLVAREZ LOPERA, J., “La dama del armiño”, en op. cit., no. 27, p. 365.

47 Ver en especial Kusche, M., “Sofonisba Anguissola en España, retratista en la corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa,” *Archivo Español de Arte*, 248, 1989, pp. 391-420; “Sofonisba Anguissola retratista de la corte española,” *Paragone*, XLIII: 34-35 (509-511), Florencia, Servizi Editoriale, 1992, pp. 3-34; “Sofonisba Anguissola. Vuelta a Italia. Continuación de sus relaciones con la corte española,” *Paragone*, XLIII: 36 (513), 1992, pp. 10-35.

48 STIRLING, W., *Annals*, op. cit., pp. 185-190.

49 CHRISTIE’S, *Venta de la colección del reverend Newton Dickinson Newton*, Londres, 20 de marzo de 1854, lote 77; SOTHEBY’S, *Old Master Paintings*, Londres, 3 de julio de 1963, lote 35.

50 KUSCHE, M., “Sofonisba Anguissola. Vuelta a Italia”, op. cit., p. 23.

año⁵¹. Un tercer cuadro que Kusche relacionó con la *Dama* y el retrato del Prado fue el retrato de la niña con un enano de la colección de los duques de Montellano. En este caso, identifica a la modelo como Margarita de Saboya, hija mayor de Catalina Micaela, pintada por Sofonisba en 1599. Así, María Kusche reclamó para la pintora cremonense tres bellos retratos que también fueron fundamentales para el argumento distinto de Baticle. Como respuesta a las dudas sobre las diferencias de estilo y de calidad entre el retrato de Catalina Micaela en el Prado y la *Dama del armiño*, argumentó Kusche que en éste “lleva pues la suma de influencias italianas y españolas a un concepto suyo nuevo del retrato” que incluye una manera “más libre, más segura, más ... original” y “mucho más vivaz que en el primer retrato de la Duquesa”⁵². No obstante, a pesar de los muchos avances en las investigaciones sobre Sofonisba, siguen habiendo muchas dudas sobre el desarrollo de su estilo y dejan abierta la cuestión de si pudiera ser la pintora de nuestro retrato.

Las atribuciones a ambos, El Greco y Sofonisba, también dependen de las comparaciones con Sánchez Coello, como el principal pintor de la corte de Felipe II y heredero de la tipología del retrato de corte establecido por Antonis Mor, ya que era a su estilo al que se argumentan que estos dos artistas extranjeros adaptaron el suyo propio a su llegada en España. Por ésto Sánchez Coello sigue teniendo relevancia en cualquier debate sobre la autoría del retrato de la *Dama*, así como en particular, por el tratamiento similar del bohemio en su retrato del *Príncipe Don Carlos*.

La fama del cuadro de la *Dama* también ha influido en su historial de restauraciones. Ya en 1922, Sir John Stirling Maxwell había declarado su intención de quitar el barniz, quizás debido a la inclusión del cuadro en una exposición de la colección de su padre en la National Gallery de Escocia⁵³. Sin embargo, esta intervención quedaría pendiente hasta 1928 cuando, estando el cuadro en Londres en la exposición de arte español en el Burlington Fine Arts Club, Sir John pidió consejo sobre la acumulación de polvo y el barniz decolorado a su amigo D. S. MacColl, crítico de arte, pintor y antiguo conservador de la Wallace Collection, donde Sir John era miembro del consejo de administración⁵⁴. MacColl opinó que sería muy

51 KUSCHE, M., “Sofonisba Anguissola. Vuelta a Italia”, op. cit., p. 24, citando a Bouza Álvarez, F. (dir), *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Turner, 1988, p. 144. Bernis también creyó que el retrato fue pintado en Italia. La relación con un Retrato de joven, antes en la Colección Thyssen Bornemisza, de igual postura y gesto y hoy atribuido a la Escuela norteitaliana, queda por explicar. Ver Sotheby's, The Bentinck-Thyssen Collection, Londres, 6 de diciembre, 1995, lote 74.

52 KUSCHE, M., “Sofonisba Anguissola. Vuelta a Italia”, op. cit., p. 24.

53 T-PM 122/2/40 J. F. Willumsen a Sir John Stirling Maxwell, 25 de enero, 1922. Sir John Stirling Maxwell era miembro del consejo de la National Gallery of Scotland. La exposición no tuvo catálogo. Sus datos se conservan en los archivos de la Galería.

54 Ver CONSTABLE, W. (dir), *Catalogue of an Exhibition of Spanish Art*, Londres, publicación privada, 1928.



FIGURA 9

Sofonisba Anguissola, *Autorretrato*, © Museo Zamek, Lancut/ The Bridgeman Art Library



FIGURA 10

El Greco, *Dama del armiño*, radiografía, 2004. Con permiso de la National Gallery, Londres.

interesante “ver limpio ese cuadro hermoso”, pero recordando la polémica que había estallado sobre la limpieza de los cuadros de Ticiano en la National Gallery en Londres en el siglo XIX y que aún seguía siendo motivo de críticas, le avisó que el resultado podría ser un poco deslumbrante al principio en comparación con el barniz marrón existente. Finalmente parece ser que Sir John no quiso ver el retrato completamente “desnudo” y sólo consintió una limpieza superficial que fue encargada a W. A. Holder, restaurador de confianza de la National Gallery⁵⁵. En 1952, poco antes de la muerte de Sir John, se llevó a cabo otra restauración del cuadro, en la cual apareció una forma curiosa en la esquina de la parte superior derecha del cuadro⁵⁶. Dicha forma podría explicarse como parte de una moldura arquitectóni-

55 T-PM 122/2/40, D.S. MacColl a Sir John Stirling Maxwell, 13 y 27 de junio, 1928; W.A. Holder a Sir John Stirling Maxwell, 7 de junio, 1928. Para la polémica de la limpieza de los cuadros, ver HENDY, P. (dir.), *Exhibition of Cleaned Pictures (1936-1947)*, Londres, National Gallery, 1947.

56 WETHEY, *El Greco*, op. cit., no. 148. Se puede comprobar la apariencia de la supuesta moldura en las fotografías del cuadro antes y después de su restauración. Sin embargo, la reproducción en Wethey es de antes de la limpieza. Ver también VÁZQUEZ CAMPO, A., *El divino Greco*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1974, p. 244, para su viaje a Pollok House en 1959 y el cambio de los colores después de la limpieza (entonces) reciente del lienzo.

ca en un cuadro cuyas dimensiones hubieron sido reducidas, pero en este caso su inclusión queda sin explicar. El cuadro ahora mide 63 por 50 cm, debido al entelado del lienzo original. No se sabe la fecha exacta del entelado, pero la fotografía de 1857 [fig. 5] parece indicar que éste ya había sido llevado a cabo por entonces⁵⁷. Los bordes del lienzo original habían sido desplegados, y asimismo las dimensiones fueron aumentadas también debido al borde de más de 4 cm en ambos lados del lienzo nuevo. No es de sorprender que los bordes que antes envolvían su bastidor muestren señales de mucho desgaste. También hay una zona de deterioración mayor en la parte superior derecha del cuadro.

La radiografía hecha en el 2004 con motivo de la exposición sobre el pintor en la National Gallery en Londres [fig. 10] ayuda en cierto modo a aclarar la historia del estado físico del cuadro. En ésta se ve que se trata de un lienzo antiguo de tejido fino acanalado. Se notan, además, las guirnaldas de tensión a la izquierda del cuadro que parecen coincidir con el borde original del lienzo. Hay retoques sobre muchas de las zonas de pérdida de pintura, notablemente en el manto de piel. Las zonas más claras indican la existencia de blanco de plomo. De este modo, es evidente que el rostro es la parte más trabajada por el tratamiento de las luces y las sombras. En cambio, la supuesta moldura en la parte superior derecha no se ve⁵⁸.

Siendo ahora el IV Centenario de la muerte del Greco, no sería sorprendente que surjan otras teorías y nuevos debates sobre este retrato tan enigmático. Tal es el caso de la afirmación de que el cuadro es o una falsificación intencional decimonónica o un retrato del siglo XIX que se ha confundido con uno del siglo XVI según un periodista cuyas ideas han sido publicadas en la prensa recientemente⁵⁹. En cualquier caso, para que una falsificación pueda tener éxito, primero es necesario establecer un mercado para el original, así como compartir un conocimiento de cómo es el original. Sin embargo, ya hemos visto como El Greco era todavía poco conocido, especialmente a nivel internacional, y además que aún no existían modelos familiares auténticos sobre los cuales se podía basar la falsificación.

57 El proceso de entelado era muy común en esa época. Stirling comendaría esta tarea a Messrs. Leedham en Londres para muchos de sus cuadros. También es posible que ya hubiera sido llevado a cabo anteriormente cuando el cuadro se encontraba en la colección de Luis Felipe o bien cuando estaba en posesión de Serafín García de la Huerta. Las medidas anotadas en las *Notices* de la Galerie Espagnole son un poco más pequeñas que las que tiene hoy día - 0.62 x 0.46 m pero en muchos casos estas anotaciones no son fiables.

58 Una radiografía previa data de 1981. Según una nota en los archivos sobre el cuadro en Glasgow Museums, un conservador anterior había especulado sobre la posibilidad de que la cabeza había sido pintado dos veces.

59 P.ej. *Sunday Mail* (Escocia), 26 de enero, 2014, p. 13, basándose en los alegatos de Antonio García Jiménez.

Los argumentos que rodean a nuestro retrato reflejan su belleza y complejidad excepcional pero ninguno parece resolver todas las dudas. La gama de teorías e interpretaciones también sirve para recalcar el hecho de que nunca se ha preparado un catálogo razonado de las pinturas españolas en la colección Stirling Maxwell. Finalmente se ha planteado un proyecto de investigación sobre dicha colección, incluso un catálogo, además del análisis técnico de algunas obras claves. Por supuesto, la *Dama del armiño* se incluirá en el grupo de obras que se propone analizar, junto con otros retratos de la época de Felipe II, como los de Sánchez Coello de *Felipe II* (PC 159) y *Ana de Austria* (PC 137), el de *Don Juan de Austria* atribuido a Juan Rúa (PC 6) y el *Gentilhombre* del Greco (PC 17). No se puede garantizar resultados definitivos en la investigación científica, pero es cierto que podremos averiguar mucho más de cómo está pintado este retrato tan enigmático y de su relación con otros cuadros importantes de esta y otras colecciones⁶⁰.

⁶⁰ Facilitará la comparación técnica de la *Dama* con la que se ha llevado a cabo ya de obras relevantes en otras colecciones, como por ejemplo el Museo del Prado. Ver, en especial, GARRIDO, C., “Estudio técnico”, en SERRERA, J.M., op. cit, pp. 215-43.

LA IMPORTANCIA DE LOS INVENTARIOS EN EL ESTUDIO DE LA PLATERÍA CATEDRALICIA: LOS INVENTARIOS DEL SAGRARIO, DE 1588 Y 1619, DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL PRIMADA DE TOLEDO. ORO, PLATA Y PIEDRAS PRECIOSAS

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA

Resumen:

A la hora de abordar el estudio del tesoro catedralicio, es fundamental acudir a los inventarios. Esta documentación eclesiástica aporta al investigador datos específicos sobre las obras artísticas atesoradas en un templo, como su origen, material o procedencia, permitiendo conocer cómo éstas se hallaban en el momento en el que se elaboró el inventario, lo que ayuda a comprender como ha evolucionado la pieza y el tesoro en todo su conjunto, ya que en muchas ocasiones éste ha variado con el paso de los siglos, y solo mediante estos listados se puede conocer el verdadero esplendor de los ajuares religiosos que se fueron formando en gran medida, gracias a las elites civiles y eclesiásticas, verdaderas mecenas de las preseas.

Palabras Clave: Tesoro, Inventario, Catedral.

Abstract:

When approaching the study of the cathedral treasure, it is essential to go to inventories. This documentation provides the researcher ecclesiastical specific data treasured works of art in a temple, like his origin, source or materials, allowing to know how they were at the time when the inventory was taken, which helps to understand how it has evolved the part and the whole treasure at all, since in many cases this has changed over the centuries, and only through these listings could be found the true splendor of religious regalia, that were formed largely through the civil and ecclesiastical elites, true patrons of the jewelry.

Keywords: Treasure, Inventory, Cathedral.

En las catedrales suelen aglutinarse las máximas expresiones del arte: pintura, escultura, retablos, textiles, orfebrería etc... que a lo largo de los siglos han ido engrosando el patrimonio artístico de éstas. No solo hay que valorar la variedad de obras de arte que atesoran, también hay que destacar que en estos templos participan los grandes artistas del momento, ya que las catedrales, como cabeza visible de una diócesis, deben contar con la presencia de los artífices más notables, que la realcen por encima del resto. Otro aspecto que hay que tener en cuenta es la condición del tiempo, éstas no solo son espacios que aglutinan piezas de varios estilos, también conforman un recorrido histórico de la vida del templo, desde los momentos más desfavorables hasta los instantes de mayor esplendor, por lo que mediante las obras de arte de un determinado lugar se puede conocer la situación económica, el nivel intelectual o culto de sus preladados, las relaciones de estos con los grandes mecenas o las grandes fortunas, las ideas y los intereses de una época determinada. En definitiva la obra artística es la mejor muestra del paso del tiempo por una catedral, ella es fiel reflejo de lo acontecido.

Las causas que han propiciado esta amalgama de obras de arte a lo largo de los siglos tienen mucho que ver con el ser humano. Este, en pos de aumentar su gloria personal, ha utilizado la catedral como foco de sus donaciones. Monarcas y nobles son los principales benefactores, de ahí que entre los tesoros se hallen los pendones de las grandes batallas de un país, o reliquias adquiridas por la mediación de un rey. A pesar del papel que estos han desempeñado para aumentar y engrandecer artísticamente el ajuar de los templos, son los obispos los que más han contribuido a su equipamiento. Este, y el clero en general, se sentía obligado a dotar a su sede de las necesidades materiales que requiriese, ya que la catedral era considerada la “esposa del obispo”. Este compromiso moral tenía también un tinte de obligación legal, ya que, aunque las rentas de un prelado fueran bajas, esto no le eximiría de cumplir con su catedral¹. Teniendo en cuenta que muchos de estos donativos artísticos emanan de esa necesidad de ver ampliada la magnificencia de uno mismo, no es menos cierto, que en otras ocasiones estas dádivas tienen un componente religioso, que puede deberse a unas predilecciones devocionales, es decir, las empresas artísticas van a depender de las concepciones religiosas, teológicas o litúrgicas del dadivoso, que mediante su idea de lo sagrado va a aumentar la dignidad de su sede, aumentando la suya propia².

Dentro de los campos artísticos que más generosidades reciben por parte de los preladados se encuentra el ámbito de la platería, algo que no es de extrañar dada su

1 PÉREZ SÁNCHEZ, M. *La Magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*, Murcia, Academia de Alfonso X el Sabio, 1997, pp. 23-112.

2 RIVAS CARMONA, J. “El patrocinio de las platerías catedralicias”, en. Jesús Rivas Carmona, *Estudios de Platería 2004*, Murcia, Editum, 2004, pp. 481-498.

importancia en el culto, de ahí su consideración como un objeto de gran contenido teológico, y por tanto el deber de mostrarlo como una pieza artística de primerísimo nivel³. Junto a esto, los trabajos con materiales preciosos dan un mayor esplendor a la catedral, por lo que se convierten en uno de los caminos más sencillos para expresar las ideas religiosas del momento y del donante⁴, así como su poder y estatus. Por tanto, se hace indispensable comprender las ambiciones y las intenciones del obsequioso, ya sea miembro del clero, de la monarquía o de la nobleza, para llegar a apreciar que sentido cobra una determinada pieza. En definitiva, una suma de personajes eclesiásticos y civiles que por razones diferentes van a ir contribuyendo a la configuración del tesoro catedralicio.

El inventario de 1619 fue realizado medio siglo después del inicio de la contrarreforma católica. Ésta trajo consigo una renovación de la liturgia, lo que conllevó un gran impacto en el escenario eclesiástico, sobre todo en las catedrales. Sin embargo estas actuaciones no fueron las protagonistas del nuevo movimiento surgido en Trento, el verdadero papel renovador y acorde a la exaltación de la eucaristía lo desempeñó la platería, de ahí que se refleje un importante aumento de piezas entre los inventarios del siglo XVI y los del XVII, y es que el nuevo ceremonial emanado del concilio precisaba de más y nuevas creaciones⁵. Por estas razones, fueron adquiriendo un importante ajuar que por desgracia no ha llegado íntegro al siglo XXI⁶. Diversos motivos por todos conocidos: guerras, saqueos, robos, fundiciones, etc... han hecho que no se pueda apreciar el verdadero impacto de la contrarreforma en la orfebrería, aunque los ejemplos conservados en esos primeros

3 CRUZ VALDOVINOS, J. M. “La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción”, en Miguel Ángel Castillo Oveja, *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, Fundación BBVA, 2001, pp. 149-170.

4 RIVAS CARMONA, J. “Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia”, *Imafronte*, número 15, Murcia, Universidad de Murcia, 2000-2001, pp. 291-309.

5 Fue tal la cantidad de objetos que las capillas pasaron a ser verdaderos escaparates de plata, ver: PÉREZ SÁNCHEZ, M. “La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos”, *Verdolay*, número 6, Murcia, 1994, pp. 154-159. Junto a la platería, los ornamentos textiles también tuvieron un gran desarrollo, ver: PÉREZ SÁNCHEZ, M. “Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII”, *Imafronte*, número 12-13, Murcia, Universidad de Murcia, 1996-1997, pp. 271-292.

6 Esto no significa que en las iglesias protestantes se acabara con el tesoro de la catedral, sino que varío su uso, como demuestra: KROESEN, J. “El tesoro de la catedral de Halberstadt (Alemania). Testimonio de la fuerza conservadora del luteranismo”, en Jesús Rivas Carmona, *Estudios de Platería 2006*, Murcia, Editum, 2006, pp. 327-340.

años, por ejemplo en la Catedral de Sevilla⁷, dan una idea de la estrecha vinculación del sacramento con las obras en plata y materiales preciosos⁸. Un motivo importante para el desarrollo de la platería española vino de la mano del descubrimiento de América, que aportó una ingente cantidad de oro y plata con la que se vieron saciadas las nuevas necesidades⁹. Con todo ello, la contrarreforma vino a engrosar el número de piezas que se recogían en los inventarios, algo que no decayó en los siglos sucesivos, sino que se vio acrecentado por el desarrollo del culto.

La catedral de Toledo, como primada de España, no se podía quedar atrás en estas décadas de esplendor contrarreformista. A finales del siglo XVI comenzó la construcción de la Sacristía Mayor, de la capilla de la Virgen del Sagrario y del Ochavo, todo ello gracias a la iniciativa del cardenal don Gaspar de Quiroga (1577-1594), que quiso dejar atrás la Edad Media de la catedral, para adecuarla a los nuevos gustos con estos nuevos espacios que él no vería terminados, ya que su construcción se prolongó a lo largo del siglo siguiente, concluyéndose durante los episcopados del cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas (1599-1618) y el cardenal infante don Fernando de Austria (1620-1641). La sacristía mayor se concibió como una larga planta rectangular terminada en un altar con un retablo en mármol diseñado por Ignacio Haan, en el que se puede contemplar el *Expolio* del Greco. Los laterales de esta estancia son los que acumulan las grandes cajoneras y armarios que guardan las alhajas y ornamentos litúrgicos. Este espacio fue concebido por Nicolás de Vergara y Juan Bautista Monegro, que desarrollaron su labor a principios del siglo XVII, al mismo tiempo que se daba inicio a las obras de la capilla del sagrario y del ochavo, donde también intervinieron. La capilla de la patrona de la ciudad consta de una planta cuadrada con cúpula, donde destaca la intervención pictórica de Vicente Carducho. Concluida en 1616, tres años ante del inventario, fue inaugurada con la presencia de Felipe III. La última de las estancias fue concebida con el fin último de albergar la importante colección de reliquias que posee la catedral, por ello, a la espalda de la capilla del sagrario, se inició el ochavo, una capilla de forma octagonal, que repite dicho número simbólico en todo su desarrollo, y que contó con numerosas vicisitudes, ya que fueron varias las ideas planteadas, desde las iniciales de Nicolás de Vergara hasta las de Lázaro Goiti, pasando por las de

7 Ver: SANZ, M. J. *La orfebrería sevillana del barroco*, Sevilla, Excma. Diputación de Sevilla, 1976.

8 Ver: RIVAS CARMONA, J. “El impacto de la contrarreforma en las platerías catedralicias”, en Jesús Rivas Carmona, *Estudios de Platería 2003*, Murcia, Editum, 2003, pp. 515-536.

9 SÁNCHEZ LAFUENTE GEMAR, R. “La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista”, en Jesús Rivas Carmona, *Estudios de Platería 2005, Murcia, Editum, 2005*, pp. 487-504. Este mismo autor, indica que el estudio sobre los tesoros catedralicios se han centrado más en las piezas que en la evolución de los ajuares, algo que ayudaría a conocer el ritmo con el que se desarrollan los mismos en las etapas sucesivas.

Jorge Manuel Theotocopuli, lo que conllevó un gran retraso en la obra, que no vio cumplida su función hasta que en 1673 se procedió al traslado de las reliquias¹⁰.

Desde los tiempos del tesoro catedralicio, las catedrales han visto aumentado su ajuar considerablemente, esta cantidad de piezas artísticas y la necesidad del ser humano de controlar todo lo que le rodea y de saber cuál es el alcance de sus posesiones, le ha llevado a crear una serie de mecanismo, donde regular y documentar su patrimonio. Esta misma idea se puede extrapolar a un cabildo catedralicio, que en un intento de controlar todas sus riquezas ha dado origen a unos inventarios, más si cabe, después del esplendor vivido por las catedrales tras el concilio de Trento, sobre todo en el ambiente de la orfebrería, donde catedrales e iglesias, destacando las más importantes de España como la primada de Toledo, vieron enormemente aumentados sus bienes.

La investigación del tesoro es una tarea necesaria para conocer el desarrollo histórico de un determinado lugar. El estudio de estos ajuares por parte del investigador sirve como guión seguro para evaluar ese proceso histórico, que en ocasiones se ha visto afectado en la pieza en sí, es decir, el objeto artístico puede haber sufrido un cambio de contenido, lugar o incluso haber desaparecido, pero gracias a los documentos se podrá saber con qué fin fue creado, para qué lugar, por quién y multitud de preguntas más a las que la obra de arte de por si no puede dar respuesta. Por ello se hace fundamental el estudio de los inventarios si se quiere abordar el proceso de cambio, en este caso, de una catedral. Ésta va a ser en muchos casos el mayor ejemplo de la grandiosidad de una diócesis, por lo tanto, las innovaciones, las últimas tendencias, los mejores artistas y las mejores ideas van a tomar forma en estos lugares, confinando una riqueza artística que como ya se ha comentado derivará de la plasmación de las ideas de unas determinadas personas. De este modo, para iniciar un proceso de investigación sobre las colecciones de una catedral, es conveniente acercarse en primer lugar a los inventarios que periódicamente se han ido realizando, salvo interrupciones, bajo dictamen del obispo o del cabildo, que precisaban de conocer el contenido de sus colecciones, pero no meramente el número de piezas, sino su composición o valor económico, para así saber cuáles eran sus fuertes y sus debilidades¹¹. La realización de estos inventarios cobra mayor fuerza en esas colecciones de platería, dada su alta calidad teológica, y sobre todo, económica, lo que lleva a anotar con todo lujo de detalles las características de las piezas. También, estos listados tienen en muchas ocasiones la función de controlar

10 NAVASCUES PALACIOS, P. *Historia breve de la fábrica de la catedral de Toledo, la catedral de Toledo, obra y fábrica*, Barcelona, Lunweg, 2011, pp. 11-74.

11 PÉREZ SÁNCHEZ, M. "La significación del inventario en el estudio de los tesoros catedralicios. El ejemplo de la Catedral de Murcia a través del inventario del Tesoro de 1807", en Jesús Rivas Carmona, *Estudios de Platería 2004*, Murcia, Editum, 2004, pp. 445-466.

el número de piezas, para enfrentarse a futuros problemas, como pueden ser los robos, por lo que llegan a convertirse en documentos de un gran valor legal.

Durante siglos en la catedral primada se han ido realizando diferentes inventarios. En ellos se anotaba la relación de bienes artísticos y documentales que se conservaban tanto en la biblioteca y archivo capitular como en el sagrario. En esta última estancia se recogían en un principio de forma conjunta hasta que con el paso del tiempo se tendió a diferenciar entre libros y alhajas. Ya en el siglo XIII, dentro del *Liber Privilegiorum*, se realizó con motivo de la toma de posesión del cargo de tesorero del canónigo Rodrigo Yuares, un inventario dividido en cuatro partes, la primera de ellas desarrollaba una lista de los libros habidos en el sagrario, contabilizando hasta sesenta y seis, esto indica que los libros eran considerados piezas de primer nivel, ya que estaban confiados al tesorero y no a un bibliotecario o archivero; en segundo lugar hace una relación de los objetos litúrgicos, donde contabilizaba unos veinte, entre cálices, incensarios, etc...; la tercera parte vislumbraba las vestiduras sagradas, y por último, realizó una lista con las donaciones recibidas mientras él ocupaba el cargo¹². Desde ese momento existe un progresivo control, realizándose un gran número de inventarios, desde el ya comentado, pasando por los encargados por don Gil de Albornoz (1343), por don Francisco Jiménez de Cisneros (1503) o por el cardenal Lorenzana (1790), entre muchos otros¹³. Los inventarios, por tanto, componen una documentación fundamental para el conocimiento del proceso histórico que ha vivido la catedral.

El primer inventario del sagrario realizado en el siglo XVI fue en tiempos del arzobispo don Francisco Jiménez de Cisneros en 1503. En comparación con los confeccionados en 1588 y 1619, refleja un ajuar extenso aunque no con el esplendor de estos últimos. Por ejemplo de las catorce cruces anotadas a principios de siglo, se pasa a treinta en el de 1619; lo mismo sucede con las mitras que contienen materiales ricos, que pasan de ocho a quince. Varias décadas más tarde, en 1580, el cardenal don Gaspar de Quiroga solicitó un nuevo inventario con motivo de la visita que le llevó a esa estancia, que ocho años más tarde volvería a repetirse, recogiendo en este último las indicaciones que con motivo de la visita de 1580 ordenó el prelado. Posteriormente, se realizó uno en 1619. En todos estos inventarios del sagrario van a destacar por cantidad y calidad los relicarios, dada la importancia que el culto a las reliquias suscitó en Europa, lo que conllevó un afán acaparador por parte de las catedrales occidentales, que van a dedicar durante siglos gran can-

12 GONZÁLEZ RUIZ, R. "La Biblioteca Capitular de Toledo en el siglo XIV", *Toletum*, número 6, Toledo, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 1973, pp. 29-56.

13 FERNÁNDEZ COLLADO, A. *Guía del archivo y biblioteca capitulares de la catedral de Toledo*, Toledo, Instituto teológico San Ildefonso, 2008, pp. 64-67.

tividad de recursos a aderezar estas reliquias con los mejores materiales. La catedral de Toledo fue acumulando una gran cantidad de ellas, desde los paños en los que Cristo fue envuelto, pasando por un trozo del casco de Santiago el menor, hasta un sinfín de huesos de diferentes, y en ocasiones desconocidos, santos y santas. El inventario que el arzobispo Quiroga envió realizar en 1588, recoge con gran lujo de detalles el número de relicarios que alberga el sagrario, unos setenta, donde se incluyen las dos últimas adquisiciones que se incorporaron a la estancia tras la visita del arzobispo en 1580. Este inventario, al igual que sucederá con los siguientes, va a ir dando una serie de datos que ayudan a comprender la configuración de los relicarios, el material en el que están hechos, si poseen o no piedras preciosas, qué clase de piedras tienen, de qué color, con qué forma, que imágenes se pueden apreciar en la pieza, si tiene inscripciones, quien las donó, de donde proceden, aparte, claro está, de que poseen en su interior. En definitiva, estos registros aportan una ingente cantidad de datos que la pieza por sí sola no puede ofrecer.

El segundo inventario del cardenal Quiroga fue efectuado con fecha del cinco de julio de 1588 por el canónico tesorero don Francisco García Vallobaso ante Joan de Segovia, escribano de la catedral: *“Comenzó a tomar cuenta a Francisco Ortega, sacristán mayor del dicho sagrario de las reliquias, relicarios ornamentos de oro y plata, piedras y perlas, brocados telas de oro y plata, seda y otras cosas que hay en el dicho sagrario que todo está a cargo del dicho Francisco Ortega. La cual cuenta le pidió por la visita inventario que hizo el ilustrísimo y reverendísimo señor cardenal don Gaspar de Quiroga, arzobispo de Toledo...”*¹⁴. Este y el de 1619, son claros ejemplos del importante papel que desempeñan estos trabajos, unas anotaciones imprescindibles para tomar conciencia del radiante momento que atravesó el templo en el siglo XVI.

En primer lugar va a recoger la extensa lista de relicarios que guarda la capilla del sagrario. La escueta labor del canónico le llevó a seguir unos patrones para gran parte de los relicarios. Lo primero que indicaba era la forma que este tenía, si era un arca, una custodia, un busto, una figura humana o una extremidad del cuerpo. Después de indicar qué forma tiene la reliquia revela que alberga en su interior. Seguidamente va a proceder a una descripción de la pieza artística, que en muchos casos es importantísimo dado que con el paso del tiempo muchas de estas obras se pueden haber perdido, y solo gracias a estos trabajos se conoce como era la disposición de esa reliquia. Pero no solo se debe acudir cuando la obra que se busca no está, también se ha de acceder a ellos siempre, porque la pieza puede conservarse, pero puede que ésta haya sufrido alguna variación que no sea apreciable o que se desconozca, por lo que acudiendo a su inventario se puede saber si ha sido modifi-

14 Archivo Catedral de Toledo. Inventario 1588, s.n.

cada. También, va a aportar información acerca del donante o del personaje que en ella dejó su impronta, por ejemplo se conoce que donó don Gil de Albornoz, entre otras cosas: “*Una imagen de san Ildelfonso de plata dorada de tres cuartos de alto con una mitra y báculo en la mano derecha y en la otra un vaso de cristal, guarnecido de plata sobre un pedestal que le tienen tres leones con las armas de don Gil de Albornoz*”¹⁵. Uno de los más destacables magnánimos que tiene la catedral es San Luis de Francia, santo monarca que legó varias reliquias a esta ciudad, como pueden ser astillas del Lignum Crucis¹⁶. Aunque no solo el rey francés contribuyó al tesoro del sagrario, también, Felipe II mandó llevar a Toledo una reliquia de la madre de Constantino, Santa Elena, que reposa dentro de un tabernáculo cubierto de granates, turquesas y esmeraldas¹⁷. No fue ésta la única entrega que realizó, poco después ordenó llevar desde Flandes a Toledo el cuerpo de Santa Leocadia, empresa que desempeñó el jesuita Miguel Fernández, y que según refleja el inventario contó con procesión y presencia real para el día de su entrada en la ciudad¹⁸.

Todas estas aportaciones son verdaderamente relevantes, pero si por algo va a llamar la atención un inventario, es por el detalle con el que se anota el material y las piedras preciosas que en muchas ocasiones decoran los tabernáculos, y es que mediante el uso de estos elementos, las reliquias van a resplandecer de luz y color, causando expectación. Con referencia al uso de materiales y piedras preciosas, va a dominar la plata. Junto a ella, para darle esplendor y luz a la obra van a destacar los brillantes. Entre las que más llaman la atención se encuentra la primera obra recogida en el listado, donada a esta catedral por el rey San Luis de Francia, en la que se alberga una de las tantas partes de Lignum Crucis que tiene la catedral y que está revestida por cuatro zafiros, dos balaxes, dos granates, dos topacios y veinte perlas¹⁹. También destaca el relicario donde están los huesos de San Andrés, depositados en un vaso de ágata con un gran número de esmaltes²⁰. No solo se va a indicar la cifra de piezas o su clase, también se va a hacer mención, en algunos casos, a su forma, como sucede en el relicario que contiene los restos de Santo Tomás, donde los seis engastes de piedras son redondos, cuadrados y triangulares²¹. Todo ello refleja el importante papel descriptivo de los inventarios, ya que sin ellos, y si como pasa en muchas piezas, las piedras preciosas se han perdido, no se sabría qué perfil poseían con anterioridad. Además de la forma de las piedras, algunas reliquias van

15 A.C.T. Inventario 1588, Folio 169 R.

16 A.C.T. Inventario 1588, Folio 161 V.

17 A.C.T. Inventario 1588, Folio 175 V.

18 A.C.T. Inventario 1588, Folio 175 V.

19 A.C.T. Inventario 1588, Folio 161 V.

20 A.C.T. Inventario 1588, Folio 164R y 164 V.

21 A.C.T. Inventario 1588, Folio 165 V.

a ser decoradas con multitud de esmaltes, de los que se va a indicar, en algunos casos, el color que tienen, como se desprende del relicario de San Francisco, donde hay esmaltes verdes²², o del de Santa Catalina en el que los esmaltes se combinan entre azul y verde²³. A pesar de que la mayoría de las piezas son de gran valía, también las hay que son falsas, para ello se puede ir a la descripción que se da del relicario que contiene la cabeza de San Mauricio²⁴, donde se revela que la diadema de la cabeza tiene cinco engastes de piedras falsas. En otros casos, como en el relicario de San Juan Apóstol, se dice que las piedras son de poco valor²⁵. Este mismo relicario va a portar otra información con respecto a las piedras, ya que se llega a indicar el número de piedras que faltan. Sin duda alguna los relicarios que posee la capilla del sagrario de la catedral de Toledo son de extraordinario valor, llenos de piedras preciosas, que a la luz del fuego, deberían de desprender gran cantidad de luz y de color. El último ejemplo al que se puede hacer mención, dada la cantidad de rubíes que lleva incrustados, se encuentra en la nave de plata sobredorada donde se alberga la camilla de Santa Leocadia y que tiene ochenta y cinco rubíes, aunque según el inventario faltan tres²⁶.

Por último, va a dejar constancia del interés por el buen decoro de los ornamentos que tuvo el arzobispo Quiroga, ya que en muchas piezas se indica que ya se han hecho los aderezos según mando el prelado en la visita de 1580, como sucede con la reliquia de San Bartolomé: “...sobre la cual hay una linterna de plata con esmaltes azules y por remate una lengua de escorpión, lo cual se aderezo como se mando en la visita”²⁷. Incluso el arzobispo, al ver el mal estado de algunas obras, requirió realizar nuevas piezas donde albergar con dignidad las reliquias. Así sucedió con la que contenía la cabeza de San Juan Bautista, que en un primer momento el arzobispo mando arreglar, pero que más tarde, debido a un pedestal que el arcediano de Guadalajara, don García de Loaysa, solicitó al platero Diego de Valdivieso²⁸, para ese mismo relicario, y que no quedó acorde con la imagen superior del santo, por lo que su señoría instó a Valdivieso a realizar una figura de medio cuerpo y de tamaño natural nueva²⁹.

Durante el tiempo que la cátedra de Toledo estuvo en sede vacante tras el fallecimiento del arzobispo Sandoval y Rojas, el cabildo de la catedral dio forma a un

22 A.C.T. Inventario 1588, Folio 167 V.

23 A.C.T. Inventario 1588, Folio 172 R.

24 A.C.T. Inventario 1588, Folio 168 R.

25 A.C.T. Inventario 1588, Folio 167 V.

26 A.C.T. Inventario 1588, Folio 172 V.

27 A.C.T. Inventario 1588, Folio 164 V.

28 RAMÍREZ DE ARELLANO, R. *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 2002, p. 373.

29 A.C.T. Inventario 1588, Folio 163 R y V.

nuevo inventario del sagrario. Esta nueva recopilación de objetos, va a destacar por el aumento de información que se da con respecto a la llegada de algunas de las reliquias más importantes que se albergan en el templo. Por ejemplo va a señalar el lugar de procedencia de la reliquia de Santa Elena, que donó el rey Felipe II pocas décadas atrás, indicando que proviene del monasterio de monjas regulares de Santa Elena de la orden de San Benito de Venecia, donde guardan el cuerpo de la madre del emperador, y que fue gracias a la intervención del embajador en Venecia, don Diego de Guzmán de Silva³⁰. Lo mismo va a suceder con la reliquia de San Eugenio, que a pesar de estar recogida también en el otro inventario no va a ser desarrollada por igual en este nuevo, ya que ahora se hace saber que llegó procedente de la Abadía de Saint Denis de Paris, gracias a la intervención de Felipe II ante Carlos IX, y que fueron entregados en Burdeos al canónigo de Toledo don Pedro Manrique de Padilla³¹. Los restos del cuerpo del santo arzobispo toledano llegaron a la ciudad entre un gran jubilo. Dada su importancia el cabildo encargó en 1568 a los artistas Nicolás de Vergara y Francisco Merino una urna de gran valor³². Poco más tarde el cabildo, para hacer gala de su agradecimiento, encargó una lámpara para San Denis, para la que se contó con la intervención de Diego Dávila, Marcos Hernández y Gonzalo Hernández³³.

Frente a la equidad de los inventarios de Quiroga, los nuevos van a prestar mayor interés en las grandes piezas. Por ejemplo la misma arca de San Eugenio va a tener una descripción exhaustiva que va a ocupar varias páginas: “...*en un arca de plata blanca dorada en partes de la forma de urna que tiene de largo, vara y media y un dozavo poco más o menos, está sentada sobre cuatro garras y cada garra tiene debajo un ladrillo cuadrado de plata de alto de una pulgada y de una sesma, de cada garra sale una arpa ceñido un festón que cubre las partes vergonzosas. En la delantera en medio esta un escudo de las armas reales que le abrazan dos figuras de hombres y parece ser que le tienen sobre si dos términos que le sustentan sobre las espaldas. Debajo esta una letra negra que dice: Pío V Pontífice Máximo, Philippo II, Hispaniarum Rege, Anno Dei 1569. Al lado derecho del dicho escudo esta San Eugenio vestido de pontifical, sentado en una silla que parece que está predicando y algunas figuras de hombres y mujeres que le están oyendo y tiene una letra negra que dice: Toletanis Christus Nunciatur Eugenium Episcopum Suscipiunt, al lado izquierdo está el martirio de este bien aventurado...*”³⁴. Continúa la descrip-

30 A.C.T. Inventario 1619, Folio 1 R.

31 A.C.T. Inventario 1619, Folio 2 R y V.

32 FERNÁNDEZ COLLADO, A. *La Catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte y personas*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1999, pp. 170-182.

33 RAMÍREZ DE ARELLANO, R. *Estudio sobre la orfebrería...*, op. cit. pp. 78-79.

34 A.C.T. Inventario 1619, Folio 2 R y V.

ción ofreciendo todo tipo de detalles, desde las medidas, las formas, las figuras que aparecen, los escudos e incluso las inscripciones que en ella se encuentran.

Un caso similar se va a repetir con el cuerpo de la patrona, Santa Leocadia, que llegó a Toledo en 1587 desde el monasterio de San Ghislén, en la diócesis de Cambrai, también por intervención real. En el inventario se van a anotar incluso una serie de testimonios del proceso de translación que se efectuó desde Flandes: “*Otro testimonio escrito en latín en pergamino con sello pendiente del mismo pergamino en gosa Delata en que certifica el arzobispo comesacense que son los huesos de la bien aventurada santa, y como el abad de San Ghislen los entrego al Padre Miguel Hernández de la compañía de Jesús, en fecha de 11 octubre 1585*”³⁵. De este modo se puede saber cuál fue el proceso de entrega de estos importantes restos, que personas intervinieron, las fechas de entrega y demás observaciones que pudieron surgir.

Esta nueva entrega de 1619 va a contar con dos apartados diferenciados dentro del capítulo de las reliquias que se poseen. El primero de ellos tiene como objetivo poner de relieve las reliquias que llegaron a la fábrica toledana por mediación del arzobispo don García Loaysa y Girón. Ofreciéndose una relación de diez relicarios, todos ellos adquiridos bajo el mandato de este prelado. Entre ellos está: “*Un relicario custodia de plata con un cuerpo de ocho columnas todo dorado, torcidas las columnas y otro cuerpo encima de este con otras ocho columnas menores y dentro del cuerpo alto un sepulcro y por remate una cruz con su pie y encasamentos en que esta un pedazo de una cadera de San Benito*”³⁶. Seguidamente se va a ofrecer otra lista con las seis reliquias que el cardenal y arzobispo don Bernardo de Sandoval y Rojas entregó a la catedral: “*El Illust. Don Bernardo de Sandoval y Rojas hizo donación a esta santa iglesia de tres cabezas de las once mil vírgenes cubierta la mayor parte de todas de terciopelo colorado y sobrepuestas en el terciopelo unas florecitas hechas de hilo de oro y aljófara y unos pasamanos que las guarnecen, y una de las tres cabezas esta puesta ahora de nuevo en un medio cuerpo de madera figura de Virgen dorado y estofado con una tarjeta en el pecho en forma de ovalo por donde se muestra la santa reliquia*”³⁷. Otro apartado que tiene nombre propio es el de la duquesa Doña Mencía, pero al contrario de lo que sucede con los anteriores casos, la colección de imágenes que se disponen de esta señora, no llegaron al sagrario mediante donación, sino que fueron adquiridas por la catedral. Se compone esta colección de once imágenes, realizadas todas ellas de plata dorada, con peana, y en algunos casos, con las armas de los Reyes Católicos, y se concluye con el peso de la pieza: “*Otra imagen de San Pablo con su peana de plata dorada con las armas de los Reyes Católicos, con divisas de flechas y yugo. Pesa toda como*

35 A.C.T. Inventario 1619, Folio 7 R.

36 A.C.T. Inventario 1619, Folio 20 R y V.

37 A.C.T. Inventario 1619, Folio 21 V.

está veinte marcos y cinco onzas”³⁸. Finalmente, en estos apartados con nombres propios, también se anotó la plata que dio el señor cardenal Silíceo, donde hay unas servilletas de plata, dos urnas, dos vasos... entre otros varios.

A pesar de que los inventarios del sagrario dedican gran parte a las reliquias, no solo se van a componer de ellas, también otros elementos, como cruces, anillos, lámparas, etc... van a ser inventariados, estos incluso con más motivo, ya que eran más usados y por ende estaban a disposición de más gente, lo que implicaba mayor peligro, mayor uso y por tanto la necesidad de un mayor control. Entre la gran variedad de objetos que posee el sagrario en los momentos en los que se efectúa el inventario, destaca el número de cruces, que hacen un total de treinta, entre las cuales se encuentra la donada por el maestre de Calatrava, y que se hallaba desmontada en casa del platero del templo, Francisco Marches, donde se había llevado para hacer de nuevo³⁹. Entre las cruces se reflejó una donación del rey de Portugal: *“Una cruz grande de plata rica dorada con su manzana y pie de plata dorada que fue del arzobispo don Alonso Carrillo y a él se la dio el Rey de Portugal. Tiene en medio un crucifijo de plata y encima de la cabeza un pelicano en su nido con sus hijos...”*⁴⁰.

El gusto por las piedras preciosas no se iba a limitar a las reliquias, otras piezas van a aparecer con engastes de estas piedras, incluso los títulos de los inventarios van a hacer mención a si tienen o no ese tipo de piedras: *“Cálices de oro y plata con piedras y perlas y sin ellas”*⁴¹. En definitiva, el sagrario se va a convertir en una auténtica joyería, donde encontrar todo tipo de piedras preciosas, como demuestran algunos de los siguientes objetos de arte que aparecen referenciados. Entre las piezas más llamativas hay una cruz pectoral: *“Otra cruz de Jerusalén de oro con un balaxe en medio grande y muy bueno y doce perlas gruesas, de tres en tres en los brazos y en las espaldas un escudo de las armas del Cardenal don Pedro González de Mendoza que la dio”*⁴². Este pectoral donado por el cardenal Mendoza no iba a ser el único objeto entregado por él. Entre los objetos más valiosos que transfirió, se encuentra un cáliz que debió ser el mejor del momento, ya que el texto refleja hasta exclamaciones por la cantidad de piedras que en él hay: *“Otro cáliz y patena de oro que dio a esta S. Iglesia el S. Card. don P. González de Mendoza que tiene las señas siguientes, en la copa seis esmaltes de diversos colores cercados de perlas y debajo de ella tres escudos de sus armas. La manzana esta esmaltada de varios colores, tiene seis rubíes balaxes y seis florecitas de a tres perlas en cada una y dos*

38 A.C.T. Inventario 1619, Folio 27 V y 28 R.

39 A.C.T. Inventario 1619, Folio 23 R.

40 A.C.T. Inventario 1619, Folio 24 R.

41 A.C.T. Inventario 1619, Folio 28 R.

42 A.C.T. Inventario 1619, Folio 26 V.

*círculos de perlas gruesas, que cercan los rubíes y manzana debajo de la cual hay otros tres escudos de armas, como los de arriba, y debajo de esto un nudo sexabado con seis esmaltes, el pie también es sexabado, y en cada sexabo un rubí balaxe en un fondo cercado de perlas y más abajo en el pie un letrero en esmalte blanco y colorado, son todas las perlas que tiene este cáliz, doscientas y setenta y dos entre grandes y pequeñas y medianas!... ”⁴³. No solo las piezas destinadas a las funciones más importantes iban a estar ricamente ornamentadas, otros objetos también iban a mostrar el esplendor y el lujo del reluciente brillo que aportan ese conjunto de piedras preciosas. Por ejemplo los portapaces, de los que hay ocho, van a ser un ejemplo: “*Otro portapaz grande de plata dorado que es la adoración de los reyes magos esmaltada de soporte sobre bronce, tiene en la coronación un camafeo, en que está la anunciación de Ntra. Sra. y en el pie otro en que está San Jerónimo (...) Tiene por todo el cuerpo, diez y seis piedras diferentes en sus engastes acompañadas con aljófar y por remate un ángel y a los lados dos figuras... ”⁴⁴. También, entre anillos de oro, de plata dorada y de azabache, uno de ellos hallado en 1503 en el sepulcro del arzobispo don Sancho⁴⁵, se van a encontrar las ajorcas de la Virgen del Sagrario: “*Las dos ajorcas de Ntra. Señora del Sagrario que se le ponen en los brazos cuando sale en procesión, tiene cada una doce diamantes finos de tabla, veinte y cuatro rubíes y dos grandes finos, dos esmeraldas grandes finas, dos zafiros grandes de tabla finos, seis asientos de perlas grandes muy buenas, treinta y seis perlas redondas netas, veinte y cuatro ramilletes con clavellinas, esmaltadas de rojo labradas en sus compartimentos con unas florecitas esmaltadas de verde que están debajo de las perlas gruesas, tiene cada una doce compartimentos que atan las perlas y en ellos unas florecitas de azul y rojo, y dentro de cada una un compartimento esmaltado de blanco, y en medio un friso esmaltado de rojo con unas letras de oro... ”⁴⁶.***

Otro de los objetos que componen este sagrario y que mejor inventariados están, son las custodias, entre las que se encuentra la “*que se compró de la cámara de la reina doña Isabel por mandato del señor cardenal don fray Francisco Giménez*”⁴⁷. También van a aparecer coronas de oro y plata, blandones, candeleros y ciriales de plata, navetas, incensarios, ampollas, hostiarios, fuentes, atriles, collares, etc... en definitiva un ajuar grande y variado. Van a llamar la atención las mitras de oro y plata con piedras, perlas y aljófar y sin ello, entre las que se encuentra “*una mitra*

43 A.C.T. Inventario 1619, Folio 27 R.

44 A.C.T. Inventario 1619, Folio 31 R.

45 A.C.T. Inventario 1619, Folio 35 R.

46 A.C.T. Inventario 1619, Folio 35 V y 36 R.

47 A.C.T. Inventario 1619, Folio 37 R.

*muy rica que dio a esta iglesia el cardenal González de Mendoza*⁴⁸, una pieza, “guarnecida de oro, piedras y perlas”. Otra de ellas es la que dio “*don Sancho de plata dorada (...) con setenta y tres piedras diferentes y muchos granos de aljófar*”⁴⁹. No solo de donaciones se compone la lista, también hay adquisiciones, como la mitra que se compró al obispo de Calahorra, o la encontrada en el sepulcro de don Sancho, ascendiendo a quince, una más que en 1588.

El esplendor del tesoro artístico conservado en la capilla del sagrario a principios del siglo XVII, se debe a la herencia recibida durante la Edad Media, pero sobre todo, es fruto del extraordinario periodo vivido por la catedral en el siglo XVI. Unas décadas de primacía en todos los ámbitos gracias a una serie de nombres propios, personalidades eclesiásticas y políticas, que fueron reflejando en su sede arzobispal los éxitos de su vida pública y privada. Los arzobispos Cisneros, Fonseca, Tavera, Silíceo, Quiroga, y ya en el siglo XVII, Sandoval, son solo algunos de esos hombres que durante un largo periodo gobernaron la sede más importante de la península. Sus decisiones, sus actos, sus ideas... en los menesteres de la vida política, económica y social, justo en unos momentos en los que la reconquista de la península y el descubrimiento de América habían impulsado el papel del imperio a la primera línea política europea, con el emperador Carlos I y sus sucesores a la cabeza, lo que generó un entramado de amistades reales y eclesiásticas, que de algún modo acabarían influyendo en la sede primada. El primero de ellos, el cardenal Cisneros, fue el encargado de desarrollar el importante papel iniciado por el cardenal Mendoza, prolongando esa unión que ligaría fuertemente a la casa real con los arzobispos de Toledo, llegando a ser presidente de la regencia que gobernó la corona mientras regresaba el rey Fernando, o siendo baluarte de las conquistas en el norte de África. Un prelado culto que dejó la fundación de la Universidad de Alcalá. Asimismo, el humanismo llegó con los contactos entre don Alonso de Fonseca y Erasmo. Le siguió el arzobispo don Juan Pardo Tavera, que dejó para la posteridad el hospital de San Juan Bautista⁵⁰. El último prelado que ocupó la silla toledana antes de realizarse el inventario de 1619, fue don Bernardo de Sandoval y Rojas, personaje que destacó en el ámbito de la platería, por su donación de plata labrada al monasterio cisterciense de San Bernardo que el mismo fundó en Alcalá de Henares⁵¹. Sin duda, solo en este ambiente culto y prolifero se puede comprender la valía artística de las empresas abordadas en estos momentos, desde el arca nueva

48 A.C.T. Inventario 1619, Folio 31 V.

49 A.C.T. Inventario 1619, Folio 32 R.

50 FERNÁNDEZ COLLADO, A. *La Catedral de Toledo...*, op. cit. pp. 240-244.

51 HEREDIA MORENO, C. “Donaciones de plata labrada de cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas”, en Jesús Rivas Carmona, *Estudios de Platería 2003*, Murcia, Editum, 2003, pp. 261-281.

del primer cuarto del siglo, realizada por los plateros Pedro de Medina y Diego Vázquez⁵², o la custodia de Enrique de Arfe hasta las intervenciones de Francisco Merino. Estos y otros maestros dejaron en sus hechuras el reflejo del fecundo estado de las artes en la ciudad imperial. En conclusión, esta serie de personajes son los que dieron forma al tesoro, del que se puede tener constancia de cómo era en un momento determinado, gracias al valor testimonial de los documentos⁵³, ya que estos, los archivos, son el espejo de la memoria de la Iglesia, la historia del tesoro es la historia de la catedral⁵⁴.

Con el paso del tiempo distintos personajes han ido pasando por esa capilla, dejando escritas sus impresiones. Uno de ellos fue don Sixto Ramón Parro que narró así su visita al sagrario: *“Referir por menos la multitud de arcas de plata y de nácar y maderas ricas, así como el número de estatus y bustos del mismo metal y de marfil, piedras y otras materias preciosas, y el de relicarios bellísimos que aquí se encierran, y enumerar la infinidad de reliquias que en unas y otros se guardan con el mayor decoro y veneración, sería tarea y prolija y enojosa además para los lectores: baste decir que según una relación que tenemos a la vista, extractada del inventario original, ascienden a trescientas cincuenta y siete las reliquias y á ciento diez y seis los relicarios, vasos y receptáculos de todas clases y formas en los que aquellas se contienen, aparte de las grandes arcas de San Eugenio, Santa Locadia, San Raimundo Abad etc. Y de las estatuas y bustos de plata de San Fernando, San Agustín, San Juan Bautista, San Sebastián, San Mauricio, Sata Rosalía y otros más pequeños: es sin embargo conveniente que digamos alguna cosa y demos noticia aunque muy a la ligera de varias de estas arcas, estatuas y relicarios más principales, ya por el valor intrínseco del oro, plata y pedrería que algunas tienen, ya por el mérito de su labor, ya por ser regalo de Reyes, Prelados y otras personas notables”*⁵⁵.

52 LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. “El esplendor de la liturgia eucarística: el monumento y el arca del Jueves Santo de la Catedral de Toledo”, en Jesús Rivas Carmona, *Estudios de Platería 2006*, Murcia, Editum, 2006, pp. 379-400.

53 Otra serie de estudios sobre la relevancia de los inventarios son: MIGUÉLIZ VALCARLOS, I. “El ajuar de plata de las iglesias guipuzcoanas a través de sus inventarios”, en Jesús Rivas Carmona, *Estudios de Platería 2005*, Murcia, Editum, 2005, pp. 301-314; RAYA RAYA, M, A. “La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba”, en Jesús Rivas Carmona, *Estudios de Platería 2006*, Murcia, Editum, 2006, pp. 611-629; RAYA RAYA, M, A. “La catedral de Córdoba: un nuevo inventario del siglo XVI. Apreciaciones acerca de su realización y estudio de sus piezas más significativas”, en Jesús Rivas Carmona, *Estudios de Platería 2009*, Murcia, Editum, 2009, pp. 629-652; no solo en el ámbito religioso son fundamentales los inventarios, también en el civil, ver: SÁEZ GONZÁLEZ, M. “La platería en los inventarios de la nobleza femenina gallega: siglo XVII”, en Jesús Rivas Carmona, *Estudios de Platería 2012*, Murcia, Editum, 2012, pp. 543-556.

54 MERINO RUBIO, P. *Archivística eclesiástica. Nociones básicas*. Sevilla, Guadalquivir, 1999.

55 RAMÓN PARRO, S. *Toledo en la mano*, Tomo 1, Toledo, 1857, pp. 600-601.

EL ARTE DE LA MINIATURA EN LA TOLEDO DEL GRECO

JAIME MORALEDA MORALEDA

Resumen:

Desde 1577 hasta 1594 ocupó la silla arzobispal de Toledo Gaspar de Quiroga. El Greco había llegado a Toledo el mismo año de su nombramiento y El Escorial se encontraba a pleno rendimiento en busca de principales artistas para su ornato.

Toledo disponía de uno de los más poderosos mecenas de las artes hispanas, la Catedral Primada, en la que aún se sentía la huella de un pasado esplendoroso. Entre las obras encargadas podemos destacar los numerosos códices iluminados que eran utilizados para el servicio litúrgico.

La obra cumbre de este último tercio del siglo XVI fue el Misal de Quiroga, iniciado en 1589 y finalizado ya a comienzo del siglo VXII, por lo que podemos considerarlo como un magnífico ejemplo de transición entre el último Renacimiento y las primeras formas del Manierismo. Juan Martínez de los Corrales y Juan de Salazar, ambos miniaturistas vinculados al Escorial, fueron los artífices del misal toledano, lo que nos permite enmarcar el arte de la miniatura que se producía en la Toledo del Greco con una refinada calidad.

Palabras Clave: Toledo; Monasterio del Escorial; Libros iluminados; Giulio Clovio; Renacimiento.

El pintor Hernando de Ávila debió nacer en Toledo hacia 1530¹, por lo que compartió cronología aproximada con Diego de Aguilar, ambos representaron uno de los últimos eslabones de la escuela pictórica toledana anterior a la llegada de Domenikos Theotokopoulos. Recibieron las pautas estilísticas desarrolladas por Comontes y Correa, que comprobaría de primera mano en la ciudad de Toledo.

Hernando de Ávila fue nombrado pintor de la catedral en 1565², puesto que ocupó hasta 1581. Respecto de la fecha de su muerte todos los autores la sitúan en 1595, por lo que en esta horquilla de años podemos rastrear un conjunto de obras tanto para la catedral primada como para otras ciudades y villas de su influencia, así como en la Corte, a la que se trasladó en 1579. Como pintor alcanzó el máximo cargo al ser nombrado en 1584 *pintor de su Majestad* Felipe II, junto a Alonso Sánchez Coello. Su llegada a la corte se produjo un año antes, cuando fue avisado para participar como miniaturista en el *scriptorium* escurialense, al faltar personal para tales menesteres. Hernando traía consigo una buena “carta de presentación” como pintor de la Catedral Primada, para la que había demostrado habilidades tanto como pintor de obra de gran formato como de miniatura.

El 27 de mayo de 1574, después de quince años sin pagos registrados por obras en miniatura, quedó anotado en los libros de Obra y Fábrica el trabajo de Ambrosio de Salazar como iluminador de la catedral. Los años de ausencia de trabajos de ilustración de libros coinciden con el mandato del arzobispo Bartolomé Carranza y Miranda, proclamado Primado en 1558. Desde el principio su nombramiento estuvo marcado por aspectos nada favorables, y tras numerosas presiones internas fue encarcelamiento por la Inquisición en 1559. No sabemos si alguna consecuencia tuvieron estos avatares en la producción libraria, pero se puede establecer una notoria correlación entre ambas ausencias, la del arzobispo y la producción de libros con miniaturas. La reactivación de los trabajos de miniatura en la sede primada se confirmó igualmente con la compra de pergamino para los libros del coro, lo que también había desaparecido de los gastos comunes de la Obra y Fábrica.

Ambrosio de Salazar, el primer miniaturista registrado tras en importante vacío de producción era de origen toledano, aunque como seglar destacó en El Escorial por sus obras de iluminación. Allí trabajó junto a los principales maestros miniaturistas del Monasterio, monjes jerónimos como fray Andrés de León o fray Julián de la Fuente.

La incorporación de Ambrosio de Salazar a las producciones miniadas de la catedral de Toledo, aunque muy escasa, inicia un contacto directo entre el *scriptorium* escurialense y su Obra y Fábrica, que debió quedar admirada por los trabajos

1 MATEO GÓMEZ, I. Y LÓPEZ-YARTO, A.: *Pintura Toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 2003, p. 67.

2 PÉREZ SEDANO, F.: *Datos documentales para la historia del Arte español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914, p.60.

de miniatura ejecutados por el citado toledano. La nueva escuela surgida al amparo de Felipe II supone un revulsivo tal en la producción de códices con miniaturas que destierra definitivamente los rasgos góticos e incorpora una nueva concepción decorativa fruto las corrientes humanistas del Renacimiento a la vez que asume las pautas tridentinas a la hora de elegir decorosamente las escenas adecuadas, así como su tratamiento iconográfico.

La colección de cantorales del Escorial supone un doble cambio a tener en cuenta. Por un lado el nuevo imperante estilo, depositario de los más modernos esquemas decorativos “a la antigua”. Por otro, la responsabilidad cortesana de la producción miniada, para lo que se requerirán los servicios de los más diestros iluminadores, lo que diferencia la exquisita decoración de estos códices respecto de otras producciones semejantes, como los cantorales de los monasterios de Guadalupe (Cáceres) o Espeja (Soria). El germen de la nueva escuela de iluminadores lo hemos de vincular con la figura del maestro de origen croata Giorgio Giulio Clovio (1498-1578), al cual ya le ensalzara el propio Vasari³ o el portugués Francisco de Holanda, al incluirlo como figura señera del arte de la miniatura por ser acabadísimo pintor.

*“En todas sus historias e invenciones se ve diseño; en la composición, orden; y variedad y riqueza en los atuendos, realizados con tanta gracia y formas, que parece imposible sean obra humana. De donde podríamos resumir, como dije antes, que don julio superó en esto a los antiguos y modernos, y que es, en nuestros tiempos, un Miguel Ángel redivivo en la miniatura”*⁴.

*Esta forma de pintar hecha toda de unos ciertos puntos sutilísimos. Los cuales yo llamo átomos o niebla que cubre toda la obra de una manera de velo o humo muy suave y encarecido lleno de grande perfección y gracia y es muy dificultoso de hacer*⁵.

Los cronistas Juan de san Jerónimo y José de Sigüenza confirmaron que los dos miniaturistas venidos a iluminar los códices del monasterio “contrahacen y siguen las huellas del Macedonio”⁶.

Al margen de obras originales de Clovio venidas a España, y que el Padre Sigüenza sitúa en las estancias reales por la admiración que le profesaba Felipe II, muchas de sus composiciones se conocían gracias a los grabados realizados por el holandés Cornelis Cort, que hizo difundir no sólo la obra del croata, sino la de otros muchos genios del Renacimiento como Tiziano o Zuccaro, y que fueron fuente de inspiración y copia para los principales miniaturistas del Escorial.

3 VASARI, G.: *Le Vite*, Barcelona, Ed. Española, 1957, Tomo VII, p. 558.

4 Ibidem, p. 558.

5 Ibidem, p. 134.

6 PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*, Madrid, 1956, Tomo II, p. 34.

Un nuevo periodo de inactividad en la producción miniada de la catedral de Toledo se produjo hasta 1589, lo que demuestra la escasa necesidad que en torno al libro preparado existía ya en los gastos de la Obra y Fábrica, que por el contrario empezaba a suministrarse de libros impresos. Sin embargo, a la par que van descendiendo en cantidad, paralelamente fueron sobresaliendo por su altísima calidad pictórica. La fecha de 1589 sobresale como el inicio de las notas de libramientos por los trabajos de miniatura de una de las producciones manuscritas más ambiciosas del siglo XVI, al mismo nivel que lo fueran el *Misal Rico de Cisneros* o el *Libro de los Prefacios* en el primer tercio de la centuria. Se trata del *Misal del Cardenal Quiroga*, en el que participaron dos de los más destacados iluminadores que existían en España en esos momentos, ambos procedentes de la Escuela del Escorial. La obra se compone de diez volúmenes, dividida en dos partes, seis para la lectura en la parte de la Epístola y cuatro para la del Evangelio.

El primer pago lo recibió Juan Martínez de los Corrales, clérigo que había trabajado como miniaturista en el Escorial junto a fray Julián de la Fuente el Saz y que para Toledo había realizado ya las iluminaciones de un capitulario, obra tasada por Luis de Velasco y Diego de Aguilar "el Viejo" en 1589⁷. El citado libramiento ascendió a 17.731 *maravedís por y luminaciones que ha hecho de historias y letras de cuatro cuadernos de un libro de pergamino que es el misal de la parte de la epístola que escribe alonso de morata (...) hasta la historia de san andres (...)*⁸. [fig. 1]

La misma fuente anota que Ambrosio de Salazar trabajó como miniaturista en 1582 en un misal en el que presentó la historia de David, y que casualmente es la primera imagen iluminada en el libro primero de *Misal de Quiroga*, y que con estos datos podríamos atribuir al citado miniaturista. [fig. 2] La manera de aplicar el color destaca por una mayor dulzura en los rasgos y una mayor pericia en las perspectivas y escorzos, muy acorde con lo aprendido en el entorno del *scriptorium* escorialense.

La obra de Juan Martínez de los Corrales demuestra características de un avanzado Renacimiento. La viñeta de *La Epifanía*, [fig. 3] ha prescindido en su composición de un escenario concreto, tanto de un marco arquitectónico como paisajístico, lo que denota una evolución hacia una interpretación manierista. Los personajes ocupan la mayor parte de la escena, y aunque aún mantienen rasgos clasicistas, han adquirido una mayor corporeidad y rotundidad en las formas. Las expresiones han perdido la espontaneidad, gracia y frescura características de las obras en miniaturas que, si bien no alcanzaban la calidad de sus contemporáneas de gran formato, mantenían rasgos que, bajo un tratamiento naif, hacían del conjunto miniado un referente decorativo en el que no era objetivo primordial la perfección compositiva. A la vez, se ha prescindido de la búsqueda de una perspectiva científica a la manera

7 MATEO GÓMEZ, I. Y LÓPEZ-YARTO, A.: *Pintura Toledana...*, op. cit. p. 20.

8 Archivo Capitular de Toledo (ACT), Obra y Fábrica, 890. Encuadernar y escribir, fol. 185v.



FIGURA 1
Juan Martínez de los Corrales. *San Andrés*.
Año 1589. Ms. 56.1



FIGURA 2
Ambrosio de Salazar. *Rey David*.
Año 1582. Ms. 56.1

del clasicismo, o la serenidad y proporcionalidad de los cuerpos y sus movimientos en la escena. Nos encontramos pues ante un tratamiento pictórico más cercano a la corriente manierista imperante en estas décadas finales del quinientos.

Con la escena de la Epifanía nuestro autor pretende una coherencia absoluta respecto de las fuentes bíblicas, sin dejar resquicio alguno a los detalles superfluos. La única licencia que parece tomarse fue la incorporación como “retrato a lo divino” del monarca español, caracterizado en el rey Gaspar. El retrato presenta a su católica majestad en la ofrenda al Niño Dios, licencia que no parecía en estos casos quebrar la frágil línea entre lo decoroso y lo doctrinal.

Tras la culminación del primer volumen del misal, los gastos de 1591 nos confirman la presencia de un nuevo artífice: Juan de Salazar. Se había formado también a la sombra de los grandes miniaturistas del Escorial.

Salazar recibió el citado año de 1591 la cantidad de 38.080 maravedís por las letras decoradas en el *Misal de Quiroga*, tanto para la parte de la Epístola como para la del Evangelio, donde los precios acordados por cada letra, en función de su tamaño, *son los precios a que se pago a Juan Martínez de los Corrales por tasa del mismo Juan de Salazar*⁹.

La nueva técnica de iluminación, a manera de átomos y niebla, a base de un modelado suave obtenido por la yuxtaposición de puntos coloreados, es también la reconocida en Salazar, lo que otorga gran virtuosismo a la obra, minuciosa y aterciopelada gracias al detalle puntillista.

9 ACT, Obra y Fábrica, 892. Escribir y encuadernar, fol. 177.



FIGURA 3
Juan Martínez de los Corrales. *La Epifanía*. Ms. 56.1

Guiraldas de frutas, flores y animales junto con tondos rodeados de herrajes recortados, completan los frisos de estos diez volúmenes, en cuya elaboración hemos de precisar que ha descendido en número la cantidad de márgenes decorados respecto de los códices anteriores a esta fecha, aunque no el virtuosismo. [fig. 4] El libro quedó finalmente despojado de su antiguo carácter suntuoso y decorativo, atractivo no sólo por lo que nos contaban las viñetas con historias catequéticas, sino por todo aquello que las rodeaba. Un elenco de virtuosos objetos militares, insectos



FIGURA 4
Juan de Salazar. Orla con armas de Quiroga. Ms. 56.1

y flores, monstruos y animales mitológicos. La amplia mirada con la que contemplábamos los viejos Libros de Horas, los misales o antifonarios, quedó reducida a una estampa religiosa, de mayor calidad técnica pero sensiblemente menos suntuosa. La producción miniada quedó reducida a una faceta tan reglada y ortodoxa que poco a poco fue dejando de existir al perder en su evolución la originalidad y rica expresión que la caracterizaron a los largo los siglos.

El 8 de enero de 1593 vuelven a iniciarse los pagos a Juan de Salazar por sus trabajos de iluminación en la catedral toledana. En total recibió dicho año la cantidad de 131.205 maravedís. El pago mejor descrito fue el primero del año por iluminar *tres quadernos de pergamino dos en la parte de la epistola y uno en el evangelisterio en que hay dos historias una la oración del guerto y otra quando Cristo pregunto quien de vosotros me arguyra*¹⁰ y un escudo de las armas del cardenal en el libro epistolero¹¹.

Desde el años 1600, los pagos a Salazar no sólo se realizaron en función de la obra tasada y entregada, sino que en un libramiento aparte aparece como asalariado

10 El término argüir significa aquí acusar, por lo que se trataría del episodio de la Última Cena, cuando Jesús preguntó ante los apóstoles reunidos quién habría de traicionarle.

11 ACT. Obra y Fábrica, 895. Escribir y encuadernar, fol. 155.



FIGURA 5
Juan de Salazar. *Santa Agueda*. Año 1592. Ms. 56.2

de la Obra y Fábrica de la catedral de Toledo, de esta manera recibía todos los años 2.000 maravedís como iluminador contratado por la catedral. Nunca antes, ni en los momentos de máxima actividad, se había introducido en la Obra un gasto anual por tareas de iluminación, como sí había ocurrido en actividades como pintor, escultor o relojero. Quizá la figura de Juan de Salazar y el arte magistral de su obra hicieron necesario un reconocimiento de esta materia y su dignificación.

La imagen, como objeto discutido en el proceso contrareformista, se encauzó como elemento capaz de facilitar el entendimiento de la doctrina católica. [fig. 5] El lenguaje pictórico, según la profesora Martínez-Burgos, fue depurando matices respecto del mensaje hablado, por lo que en todos los episodios religiosos primó un carácter contenido en sus expresiones, a la vez que la pintura se vio obligada a eludir determinados aspectos en los que entraba en contradicción¹². El uso contenido y decoroso de la imagen invitó pues al pintor a prescindir de la elocuencia imaginativa de épocas anteriores, pues con ésta podría caer en la incorrección del mensaje.

12 MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religiosos en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, p. 102.



FIGURA 6

Juan de Salazar. *El Martirio de San Lorenzo*. Año 1599. Ms. 56.5

De esta manera, la reutilización de diseños iconográficos ya creados, oportunamente aceptados, y difundidos a través del grabado, fueron modelos ampliamente utilizados por los miniaturistas del último cuarto del siglo XVI y del siguiente.

Tras el año 1603 no se volvieron a registrar pagos por iluminar hasta 1609, aunque nunca más a la persona de Salazar, que de igual manera desaparece de los registros de salario anual a su favor. Sin duda hemos de pensar que le sobrevino la muerte a quien fuera uno de los grandes iluminadores del siglo XVI en España, hecho que nos confirma Ceán Bermúdez¹³.

La reutilización de diseños iconográficos ya creados para los libros de canturía del monasterio jerónimo del Escorial sirvieron de fuentes de inspiración para muchas de las capitales realizadas por Martínez de los Corrales y Salazar en los códices toledanos. Los cantorales escurialenses supusieron junto con los grabados de las colecciones reales, entre los que destacaron los del holandés Cornelis Cort (1533-1578), la principal fuente de inspiración iconográfica, en muchos casos reconocible en los trabajos toledanos. Como ejemplo que ratifica esta afirmación podemos traer la capital iluminada por Salazar en 1599, [fig. 6] cuya fuente de inspiración no es otra que una miniatura casi idéntica elaborada por Hernando de Ávila hacia 1583 para el cantoral 193 de monasterio jerónimo.

13 CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, Real Academia de san Fernando, p. 304.



FIGURA 7
Juan de Salazar. *Asunción de María*.
Año 1599. Ms. 56.2



FIGURA 8
Juan de Salazar. *Martirio de san Mauricio*.
Año 1603. Ms. 56.5

Si en el Renacimiento veíamos una composición sencillamente organizada y estructurada, ahora el manierismo aboga por una mayor complicación, no solo en los espacios o simultaneidad de escenas, sino en los propios movimientos de las figuras, tan ficticias y difíciles de llevar a la práctica. Tampoco el canon clasicista es ahora respetado, alargándose plásticamente los cuerpos en busca de un virtuosismo que renuncia a la imagen acostumbrada de las cosas, pues mientras que el Renacimiento toma como modelo la naturaleza, en el Manierismo la obra de arte se inspira en la obra misma, ante lo que surge la ficción. Salazar, que cumple con estos principios del nuevo espíritu creador, desplegó un canon de patente recuerdo al utilizado en estos mismos años por el Greco. La viñeta con la Asunción de María [fig. 7], firmada en 1599, nos acerca a las composiciones reconocidas en el cretense.

El marcado manierismo escurialense, como herencia recibida de los maestros jerónimos, así como la innovadora técnica pictórica de “átomos y niebla”, son los rasgos estilísticos que identifican y singularizan la producción miniada toledana del último cuarto del siglo XVI y principios de la siguiente centuria. Esta relación tan directa con las producciones escurialenses no hace sino poner en valor un periodo artístico referente a la obra en miniatura en la que la ciudad de Toledo no había sido considerada como importante ejemplo peninsular, manufactura que se produjo contemporánea a la producción del Greco en la vieja capital y que, en maneras y composición parece haber dejado algún poso estilístico entre los códices capitulares. [fig. 8]

CONSIDERACIONES SOBRE LA MANERA DE FIRMAR DE EL GRECO. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y NUEVAS APORTACIONES

JOSÉ ANTONIO ALGARRADA LARGO
Universidad de Sevilla

Resumen:

El presente trabajo trata de sintetizar los distintos acercamientos que desde la crítica se han realizado hacia el asunto de por qué y cómo firmó El Greco sus obras, tratando de despejar cuestiones aún no correctamente resueltas y proponiendo una nueva hipótesis de trabajo para seguir avanzando, desde el estudio de esta faceta de la producción del cretense, en el conocimiento de su obra y personalidad artística.

Palabras Clave: *El Greco, firma, escritura, escultura, pintura.*

Abstract:

The present work tries to synthesize the different approximations that from the critique have been realized towards the matter of why and how El Greco signed his works, trying to clear questions still not correctly solved and proposing a new hypothesis of work to continue advancing, from the study of this facet of the production of the Cretan, in the knowledge of his work and artistic personality.

Keywords: *El Greco, signature, writing, sculpture, painting.*

A pesar de lo mucho y variado que se ha escrito sobre la vida y obra de Doménikos Theotokópoulos El Greco, son pocos los trabajos específicos sobre su manera particular de firmar las obras que salieron de su taller.

A un primer acercamiento científico realizado por Soehner en 1957¹ le siguió, en 1962 (con edición traducida al castellano en 1967) la magna obra sobre el cretense realizada por el Profesor Harold E. Wethey², cuyo primer tomo contenía, en sus apéndices, un breve capítulo titulado “Las firmas de El Greco”. Dicho estudio se ha convertido, a la postre, en la referencia para todo investigador que se ha querido acercar a este tema, como hizo M. Matsui en 1979³ cuando estudió algunas firmas en letra griega versal de El Greco, o más recientemente Inmaculada Pérez en 2002⁴, al analizar, tal y como recoge el título de su trabajo, “el griego de El Greco”. Más cercano en fechas, aunque alejado de la pintura y centrado en la escritura de El Greco hallada en la documentación de archivo, es el trabajo de Juan Carlos Galende Díaz⁵, que si bien no se ciñe, como hemos dicho, al objeto material de nuestro estudio, sí aporta datos muy interesantes sobre la personalidad gráfica del candiota.

Sabemos que El Greco firmó siempre en griego sus obras. Era así su firma no sólo una rúbrica utilitaria que marcaba la autoría de la obra, sino también una marca de prestigio que el cretense mantenía conscientemente, cargada de significado sobre lo que el pintor era y sobre lo que pretendía representar. En este sentido, mientras se consolidaba su fama, El Greco se preocupó, aunque no de un modo sistemático, de mencionar su lugar de origen (cretense). Una vez el Greco gozase ya de un cierto reconocimiento, dejaría de hacer ésta mención⁶.

1 SÖHNER, HALLDOR, “Greco in Spanien”, *Teil II, Atelier und Nachfolge Grecos, Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Folge IX*, 1958, pp.151 y sigs. En este trabajo se analizaban firmas verdaderas y falsas con el fin de atribuir autorías.

2 WETHEY, H. E., *El Greco y su escuela* (2 volúmenes), Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967 (traducción del original *El Greco and his school*, Princeton University Press, 1962)

3 MATSUI, .M., “Algunas observaciones acerca de la manera de firmar de El Greco”, *Archivo Español de Arte*, núm. 52, 1979 (abr./jun.) p.178-184.

4 PÉREZ MARÍN, I., “El griego de El Greco”, *Toledo y Bizancio*, 2002, pp. 179-208. Otro trabajo, más reciente, de esta investigadora, analiza la firma de uno de los cuadros más famosos del cretense *El caballero de la mano en el pecho* (Inmaculada Pérez Martín, *La firma del Caballero de la mano en el pecho*, El Greco. The first Twenty Years in Spain. Proceedings of the International Symposium, vol.1, 2005, pp. 32).

5 GALENDE DÍAZ, J. C., “En torno a la escritura y escritos de Domenico Theotocopuli, El Greco”, *Archivo Secreto*, núm. 4 (2008) pp.6-20.

6 PÉREZ MARÍN, I., óp. cit., pp. 180 a 182. El último ejemplo de obra en la que se indica el origen cretense del maestro en la firma es *El Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana* de El Escorial, realizado hacia 1580-82. Precisa también la Dra. Pérez que del mismo modo, al poco tiempo de llegar a España, El Greco helenizó su apellido en algunas de sus firmas (theotokópolis), con lo que queda claro hasta qué punto el cretense trataba de explotar el prestigio de la civilización de la que procedía.

Usó dos tipos de firma diferentes desde su llegada a España⁷, con variaciones:

A- Mediante el uso de versales griegas, manteniendo la costumbre que había seguido hasta su llegada a España. De este modo firmado conocemos ocho cuadros de los realizados durante sus primeros años de esta nueva etapa, en ellos usó dos fórmulas:

1- La fórmula “ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΡΗΣ ΕΠΟΙΕΙ” (*DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS KRÈS E’POIEI*), cuya traducción podría ser “Doménikos Theotokopoulos, cretense, lo hizo”. Fórmula que repetiría, con variaciones⁸, en cinco de estos primeros cuadros de su etapa española⁹.

2- La fórmula “ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ” (*CHEÌR DOMENIKOU*), siguiendo el sistema tradicional greco-bizantino. Uso que ha quedado registrado en tres obras, el *San Antonio de Padua* que se conserva en el Museo Nacional del Prado de Madrid, la *Magdalena Penitente* de Worcester y la *Verónica con la Santa Faz* que formó parte de la colección Caturla y hoy se encuentra en paradero desconocido.

B- Mediante el uso de minúsculas cursivas griegas, costumbre iniciada y mantenida en España. Este nuevo modo de firmar nos ha dejado dos grupos de obras:

7 Antes de su llegada a España, El Greco sólo firmó usando versales (mayúsculas) griegas. A efectos de cotejo con la escritura cuestionada sometida a análisis en este estudio, esa tipología de firma carece de interés, por lo que hemos visto adecuado no entrar a valorar dichas firmas en este trabajo. No obstante, dado que mediante su firma en versales El Greco continúa un modo de firmar usado con anterioridad a su llegada a España, habremos de hacer las pertinentes referencias al mismo, aunque sin entrar más allá de la mera referencia obligada.

8 Como hemos señalado, la mención “cretense” (“KRÈS”), no aparece de modo sistemático en las firmas del griego.

9 Se trata de los siguientes lienzos: *Alegoría de la Santa Alianza* (National Gallery, Londres), con la firma “DOMÉNIKOS THEOTOKÓPOULOS KRÈS E’POÍEI”; *El Caballero de la Mano en el Pecho* (Museo del Prado, Madrid), con la firma “DOMÉNIKOS THEOTOKÓPOULOS E’POÍEI”; *El Martirio de San Sebastián* (Catedral de Palencia), con la firma “DOMÉNIKOS THEOTOKÓPOULOS E’POÍEI”; *La Santa Faz* (Nueva York, colección Goulandris) con la firma “DOMÉNIKOS THEOTOKÓPOULOS E’POÍEI”; y *San Francisco Meditando con los brazos Cruzados sobre el pecho* (Álvarez Lopera menciona este lienzo en 1993, presente en Nueva York propiedad de Wildenstein and Co. ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. La Obra Esencial*, Madrid, Sílex, 1993) con la firma “DOMÉNIKOS THEOTOKÓPOULOS E’POÍEI”.

- 1- Aquellas que aparecen firmados bajo la fórmula ya señalada arriba para las versales “δομήνικος θεοτοκόπουλος κρής έποίηι” (*doménikos theotokópoulos krès e`poiei*), con variaciones según los casos¹⁰. Dentro de este grupo cabe llamar la atención sobre dos firmas particulares por el hecho de estar, además, fechadas. Éstas son la que aparece en *El entierro del Señor de Orgaz*, fechada en 1578 (“doménikos theotokópolis e`poiei 1578”), y la que aparece en *La Asunción* de Chicago, esta última con una fórmula única de ente las observadas: “doménikos theotokópoulos krès ó deixas 1577”¹¹.
- 2- Aquellas que aparecen firmadas mediante el uso de las iniciales “δθ” (*delta, theta*). Sobre este grupo de obras y este tipo de firma hablaremos con detenimiento más adelante.

Del mismo modo, tanto Wethey como Matsui y Pérez coinciden en apreciar una evolución natural en la firma de El Greco, ya sea en lo referente al contenido de la fórmula usada para la rúbrica (como vemos arriba), ya sea en el trazado de ciertos caracteres, así como en lo que atañe al tamaño de ésta y su posición dentro de la composición en la que se halle.

Así, dice Wethey¹² que “Las letras son bastantes grandes en la mayoría de los casos durante las dos últimas décadas del siglo XVI, incluidas las firmas del *San Martín y el Pobre* (1597-99) y de la *Vista de Toledo* (ha. 1595-1600). Sin embargo, en los últimos años del siglo XVI comenzó a escribir ocasionalmente su nombre con pequeños caracteres griegos. Los primeros ejemplos se encuentran en el *Bautismo de Cristo* del Museo del Prado y en el *San José y el Niño Jesús*. Posteriormente el artista usó firmas grandes y pequeñas sin razón aparente para esta distinción hasta el final de su vida. Ejemplos de letras pequeñas en obras tardías son las que se encuentran en la *Pentecostés* y en la *Resurrección*, ambas en el Prado, en el *San Pablo* del Museo Greco y en el *Retrato de Paravicino*. Algunas de las firmas que aparecen en cuadros de taller posteriores a la muerte de El Greco muestran la misma forma diminuta.”

En lo que respecta al trazado de ciertos caracteres, resulta muy interesante lo apuntado por M. Michiko cuando se refiere al modo de trazar la letra “Σ” en las

10 La fórmula completa “doménikos theotokópoulos krès e`poiei” aparecerá sólo en obras pertenecientes a los primeros años de estancia en España. Como hemos dicho, en cuanto el prestigio del cretense se hubo afianzado éste desearía señalar su origen al firmar sus obras. Igualmente, en ocasiones, helenizó su apellido “theotokópoulos” y lo convirtió en “theotokópolis”.

11 Repite en esta firma una fórmula que ya usó en su época cretense en *La Dormición de la Virgen* (Ermóúpolis, Syros, Iglesia de la Dormición de la Virgen).

12 WETHEY, H. E., *Óp. Cit.*, vol. I, p. 123.

firmas en letra versal griega por parte de El Greco y su progresiva adecuación a la forma de una “C”¹³.

Por su parte I. Pérez¹⁴ señala que “Una evolución esperable en el modo de firmar de El Greco es la que atañe a la posición o la presencia de la firma en el cuadro. En los Primeros iconos, la firma se disimula como elemento decorativo: por ejemplo, en *La Dormición de la Virgen de Siros* en la base de la palmatoria (...). En estas primeras manifestaciones, la firma no ocupa en el cuadro un lugar preeminente; es un mero sello del autor en su obra, de un artista no lo suficientemente prestigioso como para que el lugar destacado de su firma revalorice el cuadro que lo contempla”. Y continúa con la siguiente apreciación: “En Muchos de los retratos realizados por El Greco su firma también ocupa un lugar preeminente, por lo general, a la altura del hombro o del brazo. (...) Todas estas firmas son en mayúscula, pero en la etapa española, ya en minúscula, sigue estampando su firma en la misma posición”. Esto es cierto, tanto como que las composiciones más complejas la firma aparece siempre tratando de insertarse dentro de la escena sin alterarla. Para ello El Greco recurre con frecuencia a firmar dentro de un *cartellino* o disimulada dentro de elementos que, de natural, podrían portar algún tipo de grafía, ya sea una piedra, un escalón, un libro, la cruz portada por Cristo o el suelo en el que se asienta la imagen representada. Del mismo modo, en los apostolados, a pesar de ser composiciones que se rigen por el mismo patrón de los retratos (medio cuerpo y figura representada sobre fondo neutro), se aprecia que la posición de la firma no sigue un patrón constante, habiendo lienzos que aparecen firmados a la manera señalada para los retratos, como ocurre en el caso del *Salvador* de Edimburgo, y otros firmados según el otro uso señalado, con la firma disimulada en dentro de elementos portados por las distintas figuras, tal y como observamos en el *San Pedro* y el *San Pablo* del Museo Greco de Toledo (el primero firmado en la llave y el segundo firmado en la espada, ambos con caracteres diminutos).

Igualmente, podemos decir a la vista de nuestras observaciones, que El Greco trató de firmar él mismo toda la producción firmada que salió de su taller, si bien, en ocasiones, al final de la vida del cretense, y probablemente coincidiendo con algún momento en el que el estado de salud de éste no era bueno, pudo haber firmado su

13 “...podríamos decir que ese cambio de la manera de escribir la letra “Σ” no es un mero capricho, sino una evolución de su escritura “. MATSUI, M., Óp. Cit., pp. 180-181.

Esa percepción de la evolución de la escritura de El Greco es el argumento esencial que dota al investigador en la conclusión de su escrito para determinar, con ciencia, certeza y de un modo del todo convincente, una nueva ubicación temporal para dos obras de El Greco consideradas, hasta ese momento, obras del periodo de su estancia en Venecia, la *Curación de un ciego* y la *Piedad*, que Matsui sitúa finalmente en los últimos años de la Estancia de El Greco en Roma.

14 PEREZ, I., Óp. Cit., pp. 189-190.

hijo Jorge Manuel¹⁵. Este hecho se corresponde con lo aparecido en la documentación de archivo para fechas como 1608 y 1613, tal y como nos indica Juan Carlos Galende¹⁶. En todo caso, señalar y diferenciar correctamente un grupo de firmas realizadas por Jorge Manuel y no por su padre requeriría de un estudio sistemático y exhaustivo de la obra firmada que conservamos de El Greco y su taller, aún por llevarse a cabo, y excede con mucho el objeto de este trabajo.

Pasaremos a hablar en lo que sigue sobre un tipo de firma particular y controvertida, y sobre el grupo de obras que se caracteriza por portarla. Se trata de la firma mediante las iniciales griegas $\delta\theta$ (delta theta).

Este tipo de firma caracteriza, según opinión de Wethey¹⁷, las obras de taller de El Greco. Esta afirmación, no obstante, aunque aceptada de forma general por la mayoría de los estudiosos, no ha llegado nunca a ser bien argumentada. De tal modo, no hemos hallado ninguna explicación razonable de por qué, junto a su presencia en obras que son consideradas de El Greco en colaboración con su taller, encontramos dicha firma en un número no despreciable de obras sobre las cuales la crítica es unánime al considerarlas íntegramente obras de la mano del cretense.

La encontramos por primera vez en un lienzo en el cuadro de *Santiago el Mayor Peregrino* de la Hispanic Society de Nueva York (realizado probablemente entre 1587 y 1596¹⁸). Con posterioridad a esta obra encontramos la firma en *La Virgen y el Niño con Santa Inés y Santa Martina* de la National Gallery de Washington (Documentada su autoría entre 1597-99). Luego hallamos esta firma, fundamentalmente, en lienzos correspondientes a distintos apostolados (realizados todos, según la mayoría de la crítica¹⁹, a partir de 1600), así como en el crucificado del Museo de Santa Cruz (Ca. 1610).

Una recopilación de las diferentes obras firmadas mediante las iniciales griegas delta y theta nos hace volver sobre nuestras palabras y cuestionar severamente la afirmación de Wethey. Hemos localizado 25 obras firmadas de ese modo, de ellas sólo 9 son consideradas de “Greco y Taller” sin que medie discusión sobre ello, las 17 restantes son consideradas, con más o menos unidad de criterio por parte de la

15 Una firma de este tipo es señalada por Wethey. WETHEY, H. E., Óp. Cit., vol. I, lám. 380.

16 GALENDE, J. C., Óp. Cit., pp. 14-16.

17 WETHEY, H. E., Óp. Cit., vol. I, p. 123.

18 Eso, al menos, entendemos tras leer la ficha que acompaña a esta obra en el catálogo de la exposición *El Greco y Su Taller*, SEACEX, 2007. pp. 361-362.

19 Pérez Sánchez y Navarrete afirman no obstante que el *Apostolado* de Oviedo debió realizarse entre 1585-1590. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., NAVARRETE PRIETO, B. Y ALONSO ALONSO, R., *El Greco. Apostolados* (Catálogo de la Exposición), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002.

crítica, obras íntegramente realizadas por la mano del cretense, siendo 7 de ellas²⁰ consideradas de El Greco con casi total unanimidad.

Visto esto, donde los estudiosos han observado tradicionalmente una marca realizada con la intención de señalar las obras de taller, nosotros vemos, ante todo, sentido práctico y economía de esfuerzo. En este sentido debemos hacer mención a los *Apostolados*, donde aparece la mayoría de firmas a base de iniciales registrada. Hemos observado que la presencia de una firma mediante el uso de las iniciales δθ se ha usado en varias ocasiones como uno de los argumentos principales para señalar como obra de taller distintos lienzos procedentes de diferentes *Apostolados*. A la vista de los datos estudiados pensamos que se trata de un error. Si a partir de 1580-82 (fecha de la ejecución de *El Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana*) El Greco ya sentía su prestigio suficientemente asentado como para prescindir de la mención de su origen en sus firmas (“krès”, cretense), para 1600 (fecha, recordemos, a partir de la cual se realizaron los apostolados según coinciden la mayoría de estudiosos) este sentimiento debía estar mucho más acentuado. En el caso de encargos de la naturaleza de los *Apostolados*, compuestos por trece lienzos cada uno de ellos, le debió bastar con firmar correctamente sólo uno o dos de los lienzos y marcar de un modo mucho más escueto, rápido y cómodo para el autor el resto. Así pudo ser, por ejemplo, en el caso del *Apostolado* del Museo del Greco de Toledo (*San Pablo* aparece firmado con el nombre completo del cretense mientras que *San Pedro* está firmado mediante el uso de iniciales).

En suma, al amparo de nuestras observaciones y contradiciendo lo que tradicionalmente se ha sostenido, no pensamos que deba considerarse este tipo de firma como una señal que identifique las obras de taller “per se”. De hecho, obras de taller aparecen firmadas tanto mediante el uso de las iniciales δθ, como mediante el desarrollo completo de la firma del candiota “doménikos theotokópoulos e`poíei”²¹.

A esta aseveración podemos aportarle nuevos argumentos. En enero de 2011 saltó la noticia en prensa de la salida al mercado de una talla en madera policromada atribuida a El Greco y firmada con las iniciales delta y theta. Hemos podido tener acceso a dicha talla y estudiar detenidamente su firma, cuya imagen acompaña este

20 Las 7 obras sobre cuya íntegra autoría por parte de El Greco no parece haber discusión son la mencionada *Virgen y el Niño con Santa Inés y Santa Lucía* (1597-99. Washington, National Gallery), *San Pablo* (Ca. 1597-1607. Saint Louis, City Art Museum), *San Lucas* (Ca. 1597-1607. Nueva York, Hispanic Society), *El Salvador* (Ca. 1587-1607. Reggio d’Emilia, Civica Galleria d’Arte Parmeggiani), *El Salvador* (Ca. 1597-1607. Edimburgo, National Gallery of Scotland), *San Pedro* (Ca. 1608-1614. Toledo, Museo del Greco), y *Santiago el Mayor* (Ca. 1608-1614. Oxford, Warden and Fellows of New College).

21 Tal es el caso de, por ejemplo, de tres obras presentes en el Museo Nacional del Prado de Madrid: *La Virgen María* (1595-1600); *San Juan Bautista y San Juan Evangelista* (1600-1605); y *San Francisco y el Hermano León meditando sobre la muerte* (1600-1614).

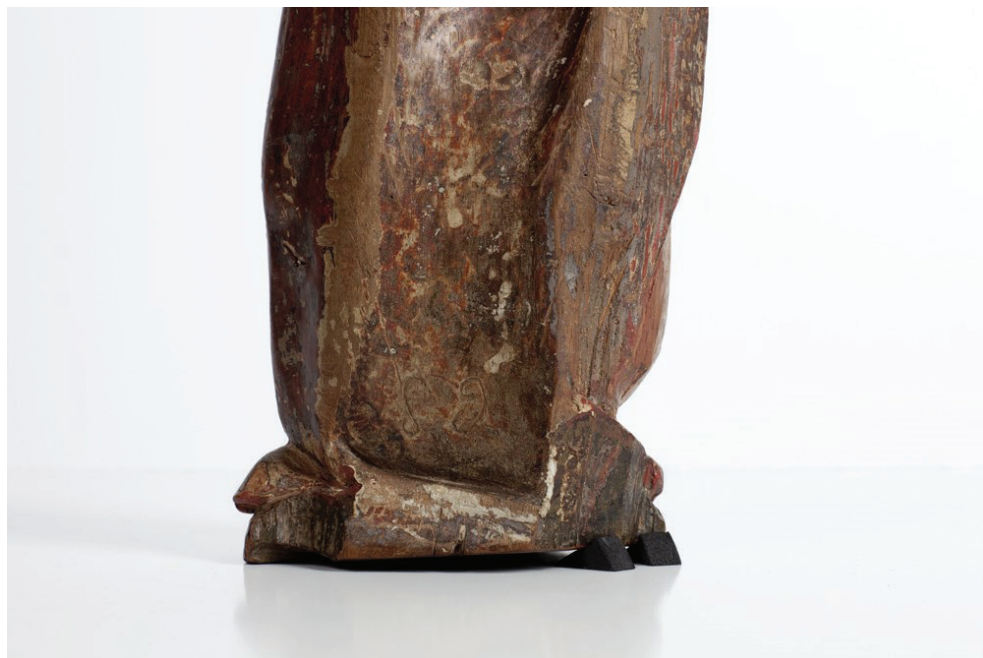


FIGURA 1

Firma aparecida en la parte posterior de una figura de un *Ecce Homo* en madera policromada

estudio [fig. 1]. Sin pretender iniciar una disertación sobre algo tan complejo y problemático como es la atribución de autoría de una obra aún inédita (al menos a la fecha de redacción de este estudio), pasaremos a exponer, brevemente, los resultados de dicho examen.

En primer lugar, se trata de una firma particular, que hemos de poder explicar bien, por cuanto se halla esgrafiada en la parte posterior de una escultura. A la vista de los datos con los que contamos, podemos decir que este hecho (la aparición de una firma en una talla española del siglo XVI) puede considerarse bastante poco común²², lo que hace de la talla y, sobre todo, la firma objeto de este breve análisis elementos muy particulares. Por tanto, dentro del panorama de la estatuaria española de los siglos XVI y XVII, en el que no abundan los ejemplos de tallas firmadas que nos sirvan de referencia, debemos procurar explicar por qué y cómo se firmaron los escasos ejemplos de tallas firmadas que conocemos.

22 SÁNCHEZ PEÑA, J. M., “Nuevas aportaciones a la obra de Salcillo”, en *IMAFRONTE*, nº2, 1986. pp. 183-189. “No fue muy frecuente la costumbre de que los imagineros españoles dejaran firmadas sus obras, contándose sin embargo con excepciones muy aisladas, como la talla de la *Magdalena* del Museo de Valladolid, el *San Jerónimo* de la Catedral de la Catedral de Murcia, o el *San Pascual Bailón* de la Catedral de Cádiz, por citar algunos ejemplos.”

El por qué parece una perogrullada, el artista firmaba sus obras para señalar su autoría. El cómo, aún contando con escasos ejemplos, lo podemos responder de un modo escueto. Ello nos debe servir de guía para comprender mejor el elemento que nos ocupa, es decir, la firma.

Siguiendo los trabajos de investigación del restaurador gaditano José Miguel Sánchez Peña²³, observamos que fueron tres las modalidades mediante las que los imagineros españoles firmaron sus tallas

- a) Inscribiendo ésta a tinta.
- b) Mediante la introducción en la parte vaciada de la talla de un rollo de papel firmado²⁴.
- c) Mediante el uso de monogramas tallados.

Las tres modalidades se corresponden con un principio de economía de esfuerzo. En el tercer caso de los citados es lógico y comprensible que, dada la dureza del soporte, al tallar la firma sobre el mismo se redujese ésta a la modalidad más simplificada de la misma. El caso que estudiamos es éste, la firma, para ser tallada, ha sido reducida a los monogramas δ y θ (*delta, theta*).

Una vez entendido esto y analizada en profundidad la firma aparecida en la talla mencionada, podemos señalar que dicha firma reúne elementos que la identifican como natural y espontánea. Dicho esto, y valoradas las concordancias existentes entre los elementos constitutivos y estructurales analizados en dicha firma con los de las firmas indubitadas de Dominico Greco, podemos tomar en consideración que dicha firma sea una rúbrica original del candiota.

Con esto, podemos incorporar un nuevo ítem al cuerpo de firmas realizadas por el griego usando las iniciales griegas $\delta\theta$, lo que nos puede ayudar a continuar trabajando sobre el legado artístico de El Greco incorporando nuevos elementos de juicio.

De un lado nos parece muy pertinente destacar la principal conclusión hacia la que hemos tratado de orientar este trabajo, que no es otra que la de descartar como punto de partida para futuros trabajos la afirmación que propuso Wethey, y que parece haberse convertido en axioma, de considerar por defecto obra de taller a toda aquella que pueda aparecer firmada con las iniciales griegas de Dominico Teotocópuli.

23 SÁNCHEZ PEÑA, J. M., *Ibidem* y SÁNCHEZ PEÑA, J. M. Y HORMIGO SÁNCHEZ, E., "Consideraciones en torno a la obra del escultor Jacinto Pimentel", en *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, Separata nº9, 1991

24 Ésta fue una costumbre extendida a lo largo del siglo XVII y en la Escuela Sevillana. SÁNCHEZ PEÑA, J. M., "Nuevas aportaciones a la obra de Salcillo", en *IMAFRONTA*, nº2, 1986. pp. 183-189.

De otro, considerando la firma cuyo análisis hemos expuesto aquí brevemente como original de El Greco, y vista la caracterización de las firmas presentes en tallas policromadas que hemos podido exponer, proponemos, a modo de hipótesis para futuros trabajos, que la firma con los monogramas $\delta\theta$ fue desarrollada por el cretense para firmar sus tallas según los usos de la época, transfiriéndola luego, en función de necesidades puntuales, y sintiendo su prestigio suficientemente asentado, a sus obras sobre lienzo, hecho que ocurre a partir de la década de 1590-1599 en la que se inserta la realización de *La Virgen y el Niño con Santa Inés y Santa Martina* de Washington así como el *Santiago el Mayor Peregrino* de Nueva York y década, por tanto en la que El Greco inicia este modo de firmar alguna de sus obras sobre lienzo.

Para concluir, nos parece adecuado incidir en las palabras que escribió Matsui para introducir su trabajo, pues al igual que él “creemos que el estudio sistemático de la manera de firmar y las firmas de El Greco constituye una de las claves para solucionar el problema de la atribución de sus obras, así como para una correcta determinación de la datación de su autoría en muchos casos para los que aún no se ha llegado a un común acuerdo por parte de los historiadores.”²⁵. Ese estudio sistemático está aún, como ya hemos indicado, por realizarse.

25 MATSUI, M., Óp. Cit., p. 178.

¿UN HOMENAJE DEL GRECO A LOS FARNESIO?

JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR

Resumen:

El Greco representó la adoración del Nombre de Jesús en dos cuadros, considerados siempre hechos en España para Felipe II. Proponemos, por medio de razones técnicas, estilísticas, compositivas y documentales, que los pintara en Roma para el cardenal Alessandro Farnese, y explicamos su significado como homenaje a éste y su familia, agradecido al signo divino de su devoción por la victoria de Lepanto, en que tuvo importante participación su sobrino Alejandro Farnesio.

Palabras Clave: Greco. Roma. Farnesio. IHS. Lepanto.

Abstract:

El Greco represented the adoration of the Name of Jesus in two paintings, which were considered done in Spain for Philip II. We propose, by technical, stylistic, composite and documental reasons, that they were painted in Rome for the Cardinal Farnese, and we explain its meaning as an homage to he and his family, grateful to this divine sign of his devotion to the victory at Lepanto, in which his nephew Alexander Farnese had an important participation

Keywords: Greco. Rome. Farnese. IHS. Lepanto.

La falta de datos y testimonios en vida del Greco relativos a su composición conocida como la “Gloria o Sueño de Felipe II”, “Adoración del Nombre de Jesús” o “Alegoría de la Liga Santa”, ha llevado a una dilatada serie de hipótesis sobre asuntos como la fecha en que pudo hacerse, su significado, si son o no retratos algunos de los rostros de los presentes y sus identificaciones. A las propuestas más antiguas se han ido añadiendo un gran número de interpretaciones en el pasado siglo pero, por el momento, no pueda decirse que haya quedado cerrado el debate.

Son dos los cuadros del Greco que han llegado a nosotros con la representación de este asunto, uno en la National Gallery de Londres [fig. 1]¹ y otro en el monasterio de San Lorenzo del Escorial [fig. 2]². El primero es de menor tamaño que el segundo y, hasta Camón Aznar en 1950³ se consideró su réplica, y después, por lo general, su modelo⁴.

La procedencia de la tabla londinense fue estudiada por Marías en 1993⁵. La identificó con la que aparece por primera vez en 1660 entre los bienes del oidor del consejo de Castilla Agustín de Hierro tasados tras su fallecimiento en ese año. Como entrada 287 figuraron «Dos tablas, de tres quartas de alto, con marcos dorados, una con Felipe II en la gloria y la otra del Prendimiento de Cristo, ambas 4.000 reales»⁶. De ahí pasarían a la colección del marqués del Carpio don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, donde se registraron en un inventario de sus bienes hoy perdido, pero

1 N° inv. NG 6260. Mide 55,1 x 33,8 cm y está pintado al óleo y temple al huevo sobre tabla. Luce la firma «DOMÉNIKOS THEOTOKÓPOULOS KRÈS EPOIEI».

2 N° inv. 10014683. De 140 x 110 cm, es un óleo sobre lienzo. Está firmado « doménikos theotokópoulos epoiei ».

3 CAMÓN AZNAR, J., *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950, p. 234.

4 La técnica y el soporte son diversos, los colores y las figuras no coinciden siempre, la factura del primero es más abocetada y, sobre todo, más estrecho en proporción, lo que provoca un mayor desahogo en el otro. De estas diferencias resulta que el ejemplar británico no puede ser considerado una réplica, sino que, necesariamente, ha de ser el modelo de la composición definitiva, la versión escorialense. Existe una copia de ésta en el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano con n° inv. 01536, al óleo sobre lienzo y de 146 x 112 cm, señalada por Mayer (MAYER, A. L., *Domenico Theotocopouli, El Greco. Kritisches und illustriertes Verzeichnis des Gesamtwerkes*, Múnich, Hanfstaengl, 1926, p. 23). No hay acuerdo sobre su autoría ni cronología aunque, al datarse la primera noticia del original en el Escorial en 1657, pensamos que pudo hacerla don Diego de Silva, empleado desde 1643 hasta 1690 por Felipe IV y Carlos II en el monasterio, con privilegio para copiar obras de Tiziano y de otros (vid. CRUZ VALDOVINOS, J. M., “El pintor don Diego de Silva que no es Velázquez”, *De Arte*, 10, León, Universidad, 2011, pp. 105-116).

5 MARÍAS, F., “Reflexiones sobre una colección de pinturas de El Greco y la ‘Gloria de Felipe II’”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. V, Madrid, Universidad Autónoma, 1993, pp. 59-70, en especial pp. 66-70.

6 El inventario fue dado a conocer por FAYARD, J., *Los miembros del Consejo de Castilla en la época moderna. 1621-1746*, Madrid, Siglo XXI, 1982 (ed. original, Ginebra, Droz, 1979). Marías destacó que sólo el *Prendimiento* aparecía en los inventarios de los bienes del cretense y de su hijo de 1614 y 1621, respectivamente.



FIGURA 1

El Greco, *Adoración del Nombre de Jesús, vencedor de Lepanto*. Londres, National Gallery.



FIGURA 2

El Greco, *Adoración del Nombre de Jesús, vencedor de Lepanto*. Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

redactado, al parecer, después de la muerte en 1661 de su padre don Luis: «Otra pintura en tabla de una visión que tuvo Felipe II, de mano de Dominico Greco, de tres cuartas de alto y cerca de media vara de ancho» y «Otra dicha, compañera de la antecedente en el tamaño, y del mismo autor, del prendimiento de Cristo». A la muerte de este noble en 1687 pasarían a su hija doña Catalina, y en 1733 a su marido el duque de Alba don Francisco Álvarez de Toledo y Silva. En la casa de Alba permanecieron al menos hasta 1777 y parece lo más probable que salieran de España en la guerra de la Independencia. El cuadro alegórico pasó por la Galería de Luis Felipe, donde fue citado como «Le Jugement Dernier. En distingue dans ce tableau Charles-Quint, François 1er, le Pape, le doge de Venise, et plusieurs personnages célèbres de cette époque»⁷, y luego fue de Stirling-Maxwell. En 1955 lo adquirió la National Gallery⁸.

⁷ *Notice des tableaux de la galerie espagnole, exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, Paris, Crapelet, 1838, n.º. 256.

⁸ El *Espolio* acabó en la colección del vizconde de Bearsted en Upton House (Upton Downs, Warwickshire).

En cuanto al lienzo, es mencionado por primera vez en 1657 en el Escorial, en la sacristía del Panteón, por fray Francisco de los Santos⁹, que le dedicó un extraordinario comentario: «Una Gloria de Dominico Greco, de lo mejor que él pintó, aunque siempre con la dessazon de los colores: mas aquí tiene disculpa, que para pintar la Gloria de Dios, no es facil hallarlos acá acomodados: pues los mas vivos, no pueden llegar a significar la fuerça de aquella Magestad suprema, ni vista, ni oyda de los hombres. De ordinario llaman a este Lienço, la Gloria del Greco, por un pedaço de Gloria, que se ve en lo superior: mas también en lo inferior, se ven a un lado el Purgatorio, y el Infierno, con los habitadores de su fuego, y condenados: y a otro la Iglesia Militante, cuyo copioso numero de Fieles, se muestra puesto en oracion, levantadas las manos, y los ojos al Cielo, y entre ellos Philipo Segundo, que se conoce en su Retrato; y en medio desta Gloria, está el nombre de IESVS, a quien adoran los Angeles humillados; y juntando esta adoración, con la que en la tierra le estan dando los hombres; y singularmente este Prudentissimo Rey, siempre rendido a la Alteza de semejante Nombre; podemos dezir al mirar al otro lado al Infierno, y Purgatorio, rendidos de la misma forma, que quiso significarnos aquí el Artífice, aquello de San Pablo: «In nomine Iesu omne genu flectatur Coelestium, Terrestrium & Infernorum». Como Santos utilizó la expresión «de ordinario» para referirse a la forma en que se venía llamando al cuadro, se ha pensado que llevaba algún tiempo en el Escorial y que había llegado allí tras la solicitud que hizo el prior fray Nicolás de Madrid a Felipe IV en 1654 para que enviara pinturas que decoraran la sacristía del Panteón¹⁰.

En 1755 lo citó Caimo¹¹ a la izquierda del altar de una capilla, situada a la derecha de la salida de la iglesia a la sacristía. Once años después estaba en la celda prioral según fray Andrés Ximénez¹² y ahí permanecía según Ponz¹³ y otros testimonios sucesivos.

En general, los autores han sido unánimes sobre la datación de la pintura en los años en que el Greco se hallaba ya en España. Lafuente Ferrari¹⁴ constituyó una excepción, al plantear la posibilidad de que el Greco hubiera pintado la tabla

9 SANTOS, F. DE LOS, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, Imprenta Real, 1657, f. 142-142v.

10 ANDRÉS, G. DE (ed.), *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, El Escorial, Real Monasterio, 1965, vol. VIII, pp. 206-207.

11 CAIMO, N., *Lettere d'un Vago Italiano ad un suo amico*, Pittburgo, 1764, vol. I, t. II, pp. 86-87.

12 XIMÉNEZ, A., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, Antonio Marín, 1764, p. 126.

13 PONZ, A., *Viage de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1773, t. II, p. 77.

14 LAFUENTE FERRARI, E., *Il Greco di Toledo e il suo Espressionismo estremo*, Milán, Rizzoli, 1969, pp. 44-46.

londinense en Italia justo antes de viajar a España, como carta de presentación para obtener el favor de Felipe II, habiendo realizado ya aquí el lienzo. Anthony Blunt¹⁵, por suponer que se trató de un encargo real relacionado con la tumba de don Juan de Austria en el Escorial, lo dató en 1578 en que murió o 1579 en que se inhumaron sus restos en el monasterio. Marías entiende que hay posibilidad de retrasarlo hasta 1582 o 1583, en que el Greco visitó el Escorial con ocasión de la entrega y la tasación de su *San Mauricio*¹⁶.

Las interpretaciones sobre su asunto surgieron ya en el comentario de Santos, que le llamó “La Gloria del Greco” dando las explicaciones oportunas sobre ello. Entre los que se dedicaron a su estudio, Poleró¹⁷ y Cossío¹⁸ titularon el asunto “El sueño de Felipe II”. En 1926 propuso Mayer¹⁹ la denominación de “Adoración del Nombre de Jesús”. La interpretación novedosa de Blunt²⁰ fue acompañada de un nuevo título, “Alegoría de la Liga Santa”.

Marías, rescatando una teoría de Camón Aznar²¹ que disentía de las novedades de Blunt, negó de forma argumentada la posibilidad de que hubiera en la pintura una intención histórica o política, porque no había referencias bélicas ni se recordaba a los turcos o al infiel, y porque el vínculo entre Lepanto y el Nombre de Jesús que el británico basó en la similitud del monograma de Jesús (IHS) con el que figuraba en el estandarte que el Papa dio a don Juan de Austria (IHSV) era inconsistente. Propuso denominar a la obra “La Gloria de Felipe II”.

Comenzaremos por rebatir dos afirmaciones que hasta ahora han sido admitidas de forma casi unánime: que Felipe II es el centro de la composición y que las pinturas se hicieron en España.

Se ha dado siempre por supuesto que esta pintura se hizo en España, y parece lógico pensarlo así bajo la hipótesis de que fuera destinada a Felipe II y por éste al Escorial. Nada de esto es seguro. Sigüenza escribió en 1605: «De un Dominico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de

15 BLUNT, A., “El Greco’s ‘Dream of Philipp II’: An Allegory of the Holy League”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III, Londres, Warburg and Courtauld Institutes, 1939-40, pp. 58-69.

16 MARÍAS, F., “Reflexiones...”, op. cit., p. 70.

17 POLERÓ Y TOLEDO, V., *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo*, Madrid, Tejado, 1857, p. 39.

18 COSSÍO, M. B., *El Greco*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1908, p. 315.

19 MAYER, A. L., *Domenico...*, op. cit., p. 62.

20 BLUNT, A., “El Greco’s...”, op. cit., p. 58. En realidad seguía una sugerencia de Stirling, quien conocería la denominación de la Galería de Luis Felipe y subsanó el lapsus de Carlos V, que venía por un inventario del siglo XVIII de los Albas (vid. MARÍAS, F., “Reflexiones...”, op. cit., p. 68) y el de Francisco I; los franceses habían puesto a su rey en correspondencia con el emperador.

21 CAMÓN AZNAR, J., *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe (2ª ed.), 1970, p. 256.

San Mauricio y sus soldados...»²². El silencio resulta extraño, y más siendo una Gloria relacionada con Felipe II que hubiera podido contraponer a la de Tiziano. Y si llegó allí en 1654 desde otro sitio real, tampoco hay certeza de que estuviera en las colecciones reales españolas desde que se pintó.

Los autores han coincidido en considerar a Felipe II como el personaje capital de esta pintura, hasta el punto de interpretarla como su “gloria”²³, su “visión”²⁴ o su “sueño”²⁵. Convenimos en que su presencia destaca, tanto por la gran mancha negra de su traje dentro de un lienzo pleno de color, como por estar situado en un lugar muy visible. Pero más que a estas razones compositivas, tan deformada visión se ha de achacar al hecho de que los primeros comentarios sobre el lienzo fueron hechos por españoles pasada la mitad del siglo XVII, cuando ya no podían reconocer más que a Felipe II. Muy poco era lo que se sabía entonces de la vida y la obra del pintor antes de llegar a España para poder imaginar cualquier hipótesis diferente.

El centro era siempre el espacio fundamental en la pintura del Greco. En la mitad exacta de su parte superior está el IHS, bien centrado. Suponiendo un imaginario eje vertical cuyo extremo superior fueran esas letras, observamos que no existe ningún foco o punto de interés que se interponga hasta llegar a su extremo inferior, donde se sitúan las figuras del Papa levemente a la izquierda de ese eje y Felipe II ligeramente a su derecha. Podría interpretarse que el pintor quiso señalar de modo especial al Papa y al Rey español como máximos defensores del nombre de Jesús representado por la abreviatura. Pero esta hipótesis, además de simplista, deja sin responder a la interrogante de qué papel cumplen los otros cinco personajes, cuyo tamaño y posición no difieren esencialmente de la de aquéllos.

Entendemos que es fundamental fijarse en ese círculo de personajes de primer término prescindiendo de momento de su relación con el resto del cuadro. Cuatro de ellos son mostrados de frente, dos de perfil y uno de espaldas. A su vez, los que tienen posición frontal –el papa, los dos cardenales y un militar con coraza, quizá un general vestido al modo romano– prevalecen claramente en altura sobre los tres restantes que cierran el círculo, dos de ellos por los costados, de perfil y arrodillados en almohadones, que son un joven también vestido de militar a la romana a la izquierda, Felipe II a la derecha y el Dux en el centro, con una posición aún más baja

22 SIGÜENZA, J., *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo, Doctor de la Iglesia*. Madrid, Imprenta Real, 1605 (ed. 1963), p. 385.

23 Desde el padre Santos se identificó como una Gloria. MARÍAS, F., “Reflexiones...”, op. cit., p. 70, prefiere a la denominación más general, “la Gloria del Greco”, la que le dio Antonio Pereda en el inventario y tasación de los bienes de Agustín de Hierro, que es “La Gloria de Felipe II”.

24 El inventario de Heliche publicado por Barcia describía el modelo como «...una visión que tuvo Felipe II» (MARÍAS, F., “Reflexiones...”, op. cit., p. 67).

25 Desde Poleró.

que los dos anteriores y con su rostro apenas visible, aunque su amplia capa amarilla adornada de garras le hace inconfundible.

Además de la colocación de la figura más o menos elevada dentro del grupo y de su posición frontal, de perfil o de espaldas, hemos de tomar en consideración un tercer criterio para establecer la jerarquía de los siete personajes, que es la situación de cada uno a la izquierda o a la derecha del personaje de mayor rango, teniendo siempre en cuenta que la izquierda del espectador es la derecha en la realidad de lo representado, por la inversión de la imagen.

Pues bien, el resultado de aplicar conjuntamente estos tres criterios es que aparece como primero y principal personaje el Papa, en posición frontal y elevada respecto a los dos cardenales y el militar que le acompañan en su mismo plano. La posición del cardenal que se sitúa a la izquierda del Papa indicaría su preeminencia sobre el otro. Más dudoso es concluir sobre la jerarquía del joven vestido de general, ya que, por una parte, está al lado del primer cardenal, que sería en la realidad la diestra del Papa, pero también está más lejos de él que el segundo purpurado. En el plano inferior, el personaje joven enfrentado a Felipe II tendría mayor consideración que éste –incluso su cabeza está algo más alta– porque se sitúa a la derecha del Pontífice, y Felipe II sólo quedaría por encima del Dogo. Hay que descartar, por tanto, que el rey sea el actor principal como se ha pensado siempre, pues está representado como el penúltimo en importancia, solo por delante del veneciano. Así las cosas, no cabe la suposición de un encargo de Felipe II, ni tampoco que el Greco quisiera adular al monarca con esta pintura.

La identificación de los personajes y del sentido general de la pintura son aspectos que dependen necesariamente del momento en que se hizo el boceto. Acerca de esta cuestión tenemos una visión radicalmente diferente a la consagrada por la historiografía, y es que tanto modelo como lienzo definitivo tuvieron que hacerse en Italia, dentro del periodo romano del cretense y en sus primeros años, mientras vivía en el palacio Farnesio (fines de 1570 - mitad de 1572). Daremos a continuación diversos argumentos que nos conduce a fechar la obra poco después del 7 de octubre de 1571.

Hay aspectos técnicos en el boceto que se oponen a que pueda estar hecho en 1576 ó 1577, que son los primeros años que se admiten para la llegada del Greco a España. El temple al huevo, usado por el pintor con frecuencia en sus obras de Creta, Venecia y aún en Roma²⁶, se hace muy raro en nuestro país. Tampoco es normal la tabla como soporte en su larga etapa toledana, pero sobre todo, el reverso está estu-

26 Mixto con óleo en el *Entierro de Cristo* de la Galería Nacional de Atenas y en la *Vista del Monte Sinaí* del Museo Histórico de Creta en Heraklion, ambas realizadas en torno a su traslado de Venecia a Roma.



FIGURA 3

El Greco, *Tríptico de Módena* (tabla central). Módena, Galleria Estense.

cado y recubierto con una capa de pintura negra como la tablita del *Crucificado* de la Caja Castilla La Mancha, fechada en el período romano.

Los datos cromáticos nos remiten sobre todo a Venecia y su rico colorido, y la composición e iconografía tienen muchos recuerdos de la escena central del temprano tríptico de Módena (h. 1567) [fig. 3]: la boca de Leviatán con su apertura infernal que ocupa el ángulo inferior derecho, el Purgatorio encima y la disposición general hacen innecesario buscar fuentes ajenas a este precedente del propio pintor, incluso la estampa del Juicio Final de Fontana de 1578 que Marías cita²⁷ como prueba de la intención teológica de la pintura. Elementos tan peculiares como la nube en forma de tortuga que observó Szczepinska²⁸ al estudiar el tríptico modenés, aparece aquí, sutilmente colocada sobre los ángeles de la derecha. Unos pocos pero intensos años separan esta invención del Greco de aquel casi icono bizantino en la organización del espacio, mientras la diferente intención explica la sustitución de la imagen de

27 MARÍAS, F., “Reflexiones...”, op. cit., p. 65.

28 SZCZEPINSKA-TRAMER, J., “Encore quelques notes sur le panneau central du Tryptique de Modène du Greco”, *Gazette des Beaux-Arts*, 140, París, 2002, pp. 261-272.

Jesús por su monograma y de las Virtudes Teologales por los personajes históricos. Pero los paralelos son aún demasiado fuertes para pensar que han podido pasar diez años entre una y otra pintura.

Nuestro siguiente paso será examinar los datos sobre la estancia del Greco en el palacio Farnesio. Se tiene noticia de que se encontraba en Venecia antes del 18 de agosto de 1568²⁹. El 16 de noviembre de 1570 escribió el miniaturista croata Giulio Clovio (1498-1578) al cardenal Alessandro Farnese que un joven candiota discípulo de Tiziano estaba en Roma y que, a su juicio, era excelente en pintura y había hecho un autorretrato que había asombrado a los pintores romanos. Solicitaba del cardenal simplemente que le autorizara a vivir en una estancia alta del palacio Farnesio por poco tiempo, hasta que pudiera acomodarse mejor, para lo que debía dar orden por escrito a su mayordomo el conde Ludovico Tedesco³⁰. La petición fue atendida y el Greco residió en la villa cardenalicia, pero no el breve tiempo que solicitaba el miniaturista, sino durante año y medio aproximadamente. Sabemos, porque el mismo pintor lo manifestó más tarde, que había entrado al servicio del cardenal, pero no conocemos en qué términos³¹. La hospitalidad del cardenal no sería del todo altruista y posiblemente esperaba de su pintor unas obras que fueran muestra de su agradecimiento.

Se adscriben con seguridad a este periodo nueve obras, siete que pertenecieron al bibliotecario del cardenal, Fulvio Orsini³² y dos que debieron hacerse para los Farnesios. Entre las pinturas de Orsini se encontraban dos *tondi* sobre cobre con los retratos de los cardenales Alessandro y Ranuccio Farnese³³.

Las otras dos obras son las descritas en los inventarios Farnesio desde 1644: el *Soplón*, hoy en la Galería Nacional de Capodimonte (60,5 x 50,5 cm, óleo sobre lienzo), y la *Curación del ciego* de la Galería Nacional de Parma (50 x 61 cm, óleo sobre lienzo), solo la segunda inventariada como de mano del Greco. Tienen dimensiones similares a los ejemplares más grandes pintados en este momento. No hay sospecha de un propietario anterior, así que habría que pensar que fueron hechas por el Greco directamente para su patrono. Del pasaje evangélico hay dos versiones

29 CONSTANTOUDAKI, M., "Domenicos Theotocopoulos (El Greco) de Candie à Venise. Documents inédits (1566-68)", *Thesaurismata*, XII, Venecia, Hellenikon Institutouton Benetias, 1975, pp. 292-308, en especial p. 306.

30 RONCHINI, A., "Giulio Clovio", en *Atti e Memorie delle RR. Deputazione di Storia Patria per le provincie modenensi et parmensi*, Módena, C. Vincenzi, 1865, t. III, pp. 259-270, en especial p. 270.

31 Giulio Clovio, por ejemplo, recibía soldada.

32 NOLHAC, P. DE, "Les collections d'antiquités de Fulvio Orsini", *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. IV, Roma, École Française, 1884, pp. 139-231, en especial pp. 174-175.

33 «N° 45. QVATTRO tondi di rame, col ritratto del Cardinale Farnese, S. Angelo, Bessarione Cardinale et Papa Marcello, di mano del medemo... 10».

más, una seguramente veneciana (Dresde, 65,5 x 84 cm), y otra posterior, romana (Metropolitan, 119,4 x 146,1 cm). Aparecen en el fondo, a la izquierda, dos personajes vestidos a la usanza del momento, y parecen retratos³⁴. Sería un ejemplo muy temprano de su conocida propensión a homenajear o agradecer a amigos y benefactores mediante retratos incluidos en pinturas religiosas. Trapier consideró de este momento *La expulsión de los mercaderes del templo* de Minneapolis, donde aparece Giulio Clovio junto con los de otros artífices admirados entonces por el candiota³⁵.

Por diversas razones, el Greco no supo o no pudo dar a su protector lo que éste deseaba, Su producción se movía hasta entonces en las exiguas dimensiones de los iconos de su tierra natal y, aunque a su llegada a Roma había adquirido ya el modo occidental de concebir el espacio, el cambio no había llegado al formato. Precisamente, la tela que nos ocupa, de haber sido pintada en el momento que proponemos, habría sido el primer paso conocido en la evolución del tamaño que culminará en España. Lamentablemente, el cardenal no precisaba entonces de un pintor de sus características, y así se explicaría que apenas aparezcan obras suyas en las colecciones farnesinas. Lo que preocupaba a su patrón entonces era la decoración parietal de Caprarola, donde daba ocupación a varios fresquistas; ni siquiera parece que sus habilidades de cartógrafo se usaran en el diseño de la sala del Mappamondo que pintó Giovanni Antonio da Varese. Tal vez el Greco aborrecía el fresco por asociarlo a este tiempo.

El golpe de gracia lo dio, no obstante, algún gesto inconveniente propio del carácter arrogante del candiota³⁶. El 6 de julio de 1572 escribiría al cardenal –que había marchado recientemente a Caprarola– para decirle que, justo después de su partida, el mayordomo le había expulsado diciéndole que lo hacía por orden de su patrón. Expresaba su dolor porque eran falsas las acusaciones vertidas contra él, asegurándole que estaba presto a obedecer en todo lo que se le mandase y que su deseo era servirle durante el tiempo que le restara de vida³⁷. El mayordomo escribió el 18 de julio de 1572 al cardenal y le comunicaba que había reiterado al Greco las órdenes

34 Se han propuesto identificaciones muy diversas, desde el futuro duque de Parma Alejandro Farnesio, al Greco o don Juan de Austria. En la versión neoyorkina, esos rostros son menos definidos.

35 TRAPIER, E., “El Greco in the Palazzo Farnese”, *Gazette des Beaux-Arts*, LI, París, 1958, pp. 73-90.

36 Recordemos en este momento romano los conocidos comentarios despectivos de Pirro Ligorio, seguramente contra Giulio Clovio y el Greco (vid. COFFIN, D. R., “Pirro Ligorio on the Nobility of Arts”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII, Londres, 1964, pp. 191-210, en especial p. 203), y los de éste respecto al *Juicio Final* de Miguel Ángel transmitidos por Giulio Mancini (MANCINI, G., *Considerazioni sulla pittura*, Venecia, manuscrito, 1620, fol. 65-65v).

37 PÉREZ DE TUDELA, A., “Una carta inédita de El Greco al cardenal Alessandro Farnese”, *Archivo Español de Arte*, t. LXXIII, nº 291, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, pp. 267-268.

que tenía de despedirle³⁸, pues debía resistirse a abandonar el palacio de su protector. El 18 de septiembre, el pintor pagaba dos escudos por su ingreso en la Accademia di San Luca³⁹, lo que se interpreta correctamente como el comienzo de su actuación de pintor independiente.

Con todo lo anterior, es fácil concluir que las relaciones del Greco con su mecenas no debieron de resultar cómodas. La necesidad de ganarse el favor de su patrono le impulsaría a aprovechar el entusiasmo producido en Roma la victoria sobre los turcos y la satisfacción de la familia por la relevante participación de Alejandro Farnesio. Así nacería la idea de un homenaje pintado que debía servir de propaganda al cardenal y a él para mostrar sus habilidades y su utilidad como pintor. Los deseos del cardenal de glorificar su apellido no son dudosos, y los Zuccari habían pintado para él en Caprarola la famosa sala de los Fastos farnesinos. Cuando demandaba clemencia en su carta del 6 de julio, el Greco no dejó de excitar este sentimiento familiar: «...che sempre ha per usanza sostentare apresso di lei tutti quelli huomini che fà degni di anoverare trà la sua famiglia per l'eccezenza e rarità di qualche vertu...». En las semanas siguientes a la noticia de la victoria naval, el pintor daría forma a una escena intemporal que, a la vez, rememorara el hecho histórico, honrara el apellido Farnesio y diera una expresión gloriosa a las más caras devociones del cardenal. Los Farnesios habían de tener una presencia relevante en una pintura tal, y en esta clave propondremos algunas nuevas identificaciones para los personajes del primer término.

Coincidimos con Blunt en que allí hay retratos⁴⁰, y, aún más, afirmamos que han de serlo. Nadie discute que está Felipe II, y, sin embargo, su perfil –que se ha

38 PARTRIDGE, L., “The Sala d’Ercole in the Villa Farnese at Caprarola”, *The Art Bulletin*, t. LIII, n° 4, Nueva York, The College Art Association of America, 1971, pp. 467-486, en especial p. 480.

39 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D., “El Greco en la Academia de San Lucas (el primer documento cierto sobre la estancia del Greco en Italia)”, *Archivo Español de Arte*, n° 159, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967, pp. 97-105. El texto de la anotación es el siguiente: «M Domenico Greco de dar p il suo introito del arte... 2. M Domenico Greco pittor a dato p tutto il suo introito del arte scudi due a me Pietro Ant Consolo a di 18 st 1572... 2».

40 También dio la posibilidad de que fueran santos. Fitz Darby (FITZ DARBY, D., “Julían Gállego. Visions et symbols dans la peinture espagnole du siècle d’Or”, *The Art Bulletin*, 53, Nueva York, College Art Association, 1971, pp. 416-418) identificó a los dos jóvenes con San Juan Bautista y San Felipe por los nombres de don Juan de Austria y Felipe II. Goniotakis (GONIOTAKIS, I., “A source for El Greco’s ‘Allegory of the Holy League’” en HADJINICOLAU, N. (ed.), *El Greco in Italy and Italian art: proceedings of the international symposium*, Rethymno, Universidad de Creta, 1995, pp. 177-184) pensó que eran el Bautista y San Marcos, y el joven que señala al cielo del lienzo del Escorial Santiago, protectores e intercesores del Papa, el Dogo y el Rey. Esta opinión viene inducida por su comparación con el grabado de Andrea Marelli de 1572 conmemorativa de Lepanto, cuya composición e intenciones son totalmente diferentes, como algunos de los personajes, pues solo aparecen, con el Papa, Mocenigo, don Juan de Austria –identificado por San Juan Bautista que aparece a su lado

debido copiar de una medalla⁴¹ – no sería tan fácil de reconocer si no fuera por la peculiaridad de la moda española y por lo difundido de la imagen real unida a esa vestimenta. Posiblemente, el Greco no pretendió hacer una galería de retratos, conformándose con describir los personajes de forma somera aunque suficiente para que fueran reconocidos sin dificultad en el contexto de una concreta representación alegórica.

No nos ofrece duda que el papa sea Pío V y el dux Alvise Mocenigo, puesto que aceptamos la relación de la pintura con el hecho histórico de Lepanto y porque los rasgos no desmienten la identificación. Los cardenales Granvela y Pacheco que propuso Blunt han de sustituirse por Alessandro Farnese (1520-1589) –el patrón del pintor– para el más entrado en años, y el de su hermano Ranuccio Farnese (1530-1565) para el más joven. Alessandro Farnese era vicescanciller de la curia, el cargo más importante en la jerarquía vaticana después del Papa, por lo que parece lógico que figure a su diestra. Tenía 51 años cuando se produjo la batalla naval y sus retratos confirman el parecido⁴² [fig. 5]. Nada impide que el otro cardenal que flanquea al pontífice, mucho más joven, sea Ranuccio. Aunque hubiera fallecido en 1565, el carácter intemporal de la pintura permitía estas licencias. Los 35 de edad a los que llegó van bien con esa figura y también su imagen con otros retratos suyos⁴³ [fig. 6]. Recordemos además las miniaturas grequianas con los retratos de Alessandro y Ranuccio.

Según hemos dicho ya, los dos personajes que cierran el círculo por la izquierda, uno en pie y otro arrodillado, son jóvenes y sus atuendos les señalan como pertenecientes a la clase militar. En la tabla, el que aparece alineado con el Papa extiende sus brazos hacia la derecha y pone sus manos sobre la cabeza del otro con un gesto de protección. En el lienzo, los brazos extendidos del uno y la cabeza del otro se

en el exterior del templete–, Felipe II –nada parecido pero identificado por Santiago el Mayor– y San Sebastián para Sebastiano Venier, cuyo patronímico se corresponde con el del santo caballero, que no es Minerva. Los escasos puntos de contacto entre el grabado y la pintura en algunas actitudes de oración son lugares comunes en el imaginario de la época.

41 En nuestra opinión, el modelo pudo ser la medalla de bronce de Jacopo da Trezzo sin fecha (vid. Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, n° inv. 01897) [fig. 4] por el parecido del busto de Felipe. Tanto el cardenal como Fulvio Orsini eran grandes coleccionistas de medallas. El hecho de que el Greco tomara modelo de una medalla y no un retrato sería un indicio más de que la obra no se había pintado en España.

42 En el de Tiziano aparece bastante más joven, pero el atribuido a Scipione Pulzone de 1579 (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma) le presenta ya con abundante barba blanca. También guarda parecido el retrato en miniatura de una serie anónima de 21 retratos familiares (Galería Nacional de Parma).

43 Quedan al parecer pequeñas copias de un original perdido, como el óleo sobre tabla del palacio real de Caserta (47,7 x 34,1 cm) atribuido en el inventario de 1644 a Tiziano, o la de la serie de la Galería de Parma (vid. *I Farnese: arte e collezionismo*, Milán, Electa, 1995, pp. 238-239).



FIGURA 4

Jacopo da Trezzo, *Felipe II*. Madrid, Museo de la Fundación Lázaro Galdiano



FIGURA 5

Scipione Pulzone (atrib.), *Cardenal Alessandro Farnese*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (Palazzo Barberini)



FIGURA 6

Anónimo, *Cardenal Ranuccio Farnese*. Parma, Galleria Nazionale

distancian y el pintor atraviesa ese espacio con una larga espada. La caracterización como general romano del primero y su posición elevada, en línea con el Pontífice, conviene a don Juan de Austria, que ostentó el mando supremo de la escuadra cristiana y al que el mismo Pío V dio el estandarte. El militar arrodillado ha de ser uno de los nobles que lucharon en Lepanto y a la vez un Farnesio, porque el cardenal Alessandro le está mirando. Todo apunta a que se trate del futuro duque de Parma, Alejandro, sobrino de los dos cardenales, hijo de Margarita de Parma y nieto de Carlos V, sobrino de Felipe II y de don Juan de Austria. Tenía 26 años y don Juan 24, ambos se habían educado en la corte madrileña junto al malogrado heredero don Carlos y siempre existió entre ellos una profunda amistad. Si don Juan fue el gran vencedor de la contienda, Alejandro Farnesio mereció todos los elogios por su destreza al salir indemne de tres naves que atacaban a la suya y adueñarse luego de los tesoros que llevaba la nave capitana. Los brazos de don Juan le señalan como su sucesor, tal como haría luego en Flandes cuando vio próximo su fin. Ambos miran con fijeza y devoción intensa al monograma sagrado, en acción de gracias por la victoria que el cielo les había concedido.

La variante más destacada entre el boceto y la obra definitiva es la aparición de una nueva figura que extiende su brazo hacia el cielo, señalando al monograma de Jesús mientras invita a la adoración con su mirada al exterior, hacia un supuesto observador con punto de vista bajo. Detrás hay otro joven que mira frontalmente al espectador; puede ser el autorretrato del pintor.

Pasemos ahora a averiguar el sentido de la composición, que ha de ser el que proporcione el nombre al cuadro. La idea de Blunt de que una intención histórica se superpone a otra doctrinal y de teología cristiana nos parece impecable. Incluso, el añadido real toma una forma habitual en las composiciones religiosas, el círculo de la *Sacra conversazione* que el Greco repetiría –con santos– en la *Coronación de la Virgen* de los retablos de Talavera la Vieja y de la capilla de San José de Toledo. Desde ahí hacia arriba, la pintura retoma la lección teológica del tríptico de Módena, con la iglesia militante que se continúa en el reino celestial, radicalmente separados del Infierno y el Purgatorio situados a la izquierda de Cristo, allí en figura de juez y aquí representado con su monograma. Los ángeles invaden la mitad superior de la pintura cuyo centro ocupa la explosión de luz divina. En el lado izquierdo se coloca una nube blanquecina con forma de ballena, recuerdo del episodio de Jonás que prefigura la Resurrección⁴⁴, y sobre el grupo de los ángeles de la derecha aparece una nube negruzca con forma de tortuga –también en Módena– con un significado

44 Esta forma de nube con este significado de resurrección se repite, muy difuminada, en el *Martirio de San Mauricio* –con un ángel músico encima– y más visible en el *Entierro del señor de Orgaz*, junto al resucitado Lázaro. Sobre ella está San Juan Bautista en la *Deesis* –como el ángel de san Mateo sobre la tortuga en Módena– y apoya la mano san Juan Evangelista.

oscuro. El pintor innova, sin embargo, en su mensaje cristiano. Los seres angélicos que rodean el nombre de Jesús tienen posturas, gestos y vestidos que recuerdan los de los personajes del círculo terrenal. Del grupo de cinco ángeles que ocupan el centro, dos unen sus manos como el Papa y Felipe II, y el ángel que queda a la izquierda del grupo cruza los brazos en el pecho como Alejandro Farnesio y lleva, como él, un manto azul atado a la cintura con un toque rojo en su borde alto. A la derecha, un ángel de espaldas excita a los coros angélicos a alabar el nombre de Jesús con un gesto parecido al del personaje que invita a los espectadores a esa misma adoración, con un juego especular entre el uno y el otro al estar situados en extremos opuestos de la pintura⁴⁵. Los acordes cromáticos de los seres celestes repiten los del círculo de los notables de la tierra, con la única excepción de la obligada mancha negra del vestido de Felipe II. El papel de los ángeles como intercesores había cobrado auge después de Trento, y la sintonía entre ángeles y seres vivos puede significar que son ellos quienes presentan a Dios las peticiones de los vivientes.

Ciertamente, allí está representada la Santa Liga, pero los militares nos acercan con mayor seguridad a la victoria de Lepanto. No anduvo descaminado Blunt al proponer una relación entre la enseña con la inscripción IHSV entregada por el papa a don Juan antes de la batalla y el monograma IHS del nombre de Jesús. *In hoc signo vinces* alude al signo de la cruz, la Segunda Persona de la Santísima Trinidad en la iconografía cristiana, por lo que su monograma viene a ser una misma cosa. Sin embargo, podemos encontrar aún una mejor justificación al hecho de que el Greco ideara una conmemoración de la victoria de Lepanto mediante la adoración general del nombre de Jesús. IHS era también el signo de la Compañía, cuya espiritualidad se identifica fundamentalmente con el seguimiento de la doctrina de Jesús y de su vicario en la tierra, el papa, idea significada aquí por la muchedumbre que respalda a Pío V. El cardenal Farnesio fue, como su abuelo homónimo, el papa Paulo III, gran protector de los jesuitas. Financió la construcción de su iglesia en Roma, mandándose sepultar en ella a su muerte en 1589. Compartía Pío V estos sentimientos y de ello es prueba la pintura conservada en el Gesú en que papa y cardenal Farnesio se hacen representar al lado de san Ignacio. Entendemos que son suficientes argumentos para hacer coherente la aparición del monograma de Jesús en una alegoría de la victoria de Lepanto, pues el Greco convertía así un signo de la devoción particular de su patrón en un signo universal al que atribuir el triunfo bélico.

Dicho lo cual, hemos de proponer un nombre nuevo para esta pintura, que será “Adoración del nombre de Jesús vencedor de Lepanto”, y un periodo de realización que abarca los dos últimos meses de 1571 y la primera mitad de 1572.

45 A la izquierda está destacado en alto un ángel con el gesto del Dux; otros ángeles no muestran sus brazos como los dos cardenales.

Es posible que el lienzo con la versión definitiva quedara en poder del cardenal cuando el Greco salió de su casa, pero se llevaría el boceto, que llegó pocos años después a España en su equipaje. De momento nada podemos apuntar sobre la forma en que la versión definitiva terminó en las colecciones reales antes de 1654, pero las relaciones entre la familia Farnesio y la monarquía española fueron continuas y amistosas y no sería raro que el cuadro se hubiera enviado en el conjunto de algún obsequio de pinturas que tan habituales eran entre parientes y nobles. Tampoco podemos descartar que el Greco no lo llegara a entregar a su protector y se lo llevara al abandonar el palacio Farnesio. En este caso, sería mucho más fácil explicar la forma en que llegó a España.

MANIERISMO Y CLASICISMO VITRUVIANO EN LA PLATERÍA TOLEDANA CONTEMPORÁNEA DE EL GRECO

MARGARITA PÉREZ GRANDE

Resumen:

Análisis de algunas de las obras más destacadas realizadas para la catedral de Toledo por dos importantes plateros españoles contemporáneos de El Greco: Francisco Merino y Diego de Valdivieso. Además de describir las características propias de los objetos seleccionados, se trata también de poner de manifiesto la coincidencia evidente que puede observarse en el planteamiento de sus respectivas estructuras con las ideas estéticas sobre arquitectura y traza de retablos expresadas por el artista candiota. Combinando las piezas de platería el purismo de raíz vitruviana con un repertorio decorativo que incluye tanto elementos figurativos como ornamentales relacionados con el Manierismo europeo. Se incluyen así mismo datos relativos a las condiciones de contratación, plazos, coste de materiales y hechuras, que permiten un patrón comparativo con otras obras artísticas realizadas en la misma época, y en particular con las ejecutadas paralelamente por El Greco.

Palabras Clave: *Platería. Catedral de Toledo. Francisco Merino. Diego de Valdivieso. Salarios y precios.*

Abstract:

Analysis of some of the most outstanding works made for the cathedral of Toledo by two important contemporary Spanish silversmiths of El Greco: Francisco Merino and Diego de Valdivieso. In addition to describing the characteristics of the selected objects, it is also to highlight the apparent coincidence that can be observed in the planning of their respective structures with aesthetic ideas on architecture and traces of altarpieces expressed by the cretan artist. By combining pieces of silverware the vitruvian purism with a decorative repertoire that includes both figurative elements as ornamental related European Mannerism. Also includes data relating to the conditions of contract, terms, cost of materials and forms, which allow a comparative pattern with other artistic works carried out at the same time, and in particular with the executed in parallel by El Greco.

Keywords: *Silverwork. Toledo Cathedral. Francisco Merino. Diego de Valdivieso. Wages and prices.*

Apenas podría advertirse a priori más que un vínculo anecdótico entre El Greco y la platería toledana contemporánea, pues la representación de objetos de este tipo sólo aparece en seis de sus pinturas. En cambio, resulta más interesante detenerse a comprobar la relación evidente que existe entre las ideas estéticas del artista candiota, en lo relativo a la arquitectura y a la traza de retablos, y las que desarrollan en sus obras más importantes dos notables plateros que trabajaron en Toledo durante el mismo periodo: Francisco Merino (act. 1557-1611) y Diego de Valdivieso (act. 1571-1599). Poniendo de manifiesto también las virtudes escultóricas de ambos, y la opción estética basada en los modelos del Manierismo italiano que comparten con el pintor, pero que cada uno de ellos interpreta y modula con personalidad propia.

Analizar esta dialéctica entre materias artísticas que coincidieron en el tiempo y participaron activamente del brillante panorama intelectual y artístico de la ciudad de Toledo durante el siglo XVI, es el propósito principal en el que se basa el contenido de esta ponencia. Teniendo en cuenta que las piezas de platería seleccionadas son obras singulares, que destacan por su elevado valor estético y una virtuosa ejecución técnica, y que por tanto pueden medirse en un mismo plano de igualdad con las más destacadas que realizó El Greco en la misma época. Por otra parte, de todas estas obras existe cumplida noticia documental, lo que permite conocer los detalles de su ejecución y extraer así valiosos datos relativos a las condiciones de contratación, plazos, coste de materiales y hechuras. Lo que facilita su comparación con los que se conocen sobre otras obras artísticas realizadas en la misma época, y en particular con las ejecutadas paralelamente por el artista candiota.

La brevedad a la que obliga la extensión de esta ponencia hace imposible abordar aquí una revisión de la obra completa de estos plateros o profundizar en el pormenor individual de cada objeto, por lo que se ofrece sólo un comentario general de los aspectos más relevantes y distintivos del estilo de ambos plateros ilustrado con ejemplos concretos. Así mismo, he dado prioridad a las obras, sacrificando en su favor los detalles conocidos sobre la biografía de los artífices. Ambos trabajaron principalmente para la catedral de Toledo durante un largo periodo de tiempo (Merino desde 1569 a 1611, aunque su permanencia fue intermitente; Valdivieso desde 1571 a 1599) y para ella realizaron sus obras más destacadas.

De Diego de Valdivieso, me referiré aquí a las cuatro que se conservan: el relicario de san Zenón (1573), cuatro portapaces de bronce (1574), un atril (1584) y el busto-relicario de san Juan Bautista (1585). De Francisco Merino consideraré sólo el arca-relicario de santa Leocadia (1590-92) y el relicario del lignum crucis con figura de santa Elena (1590-1600). El comentario está distribuido en dos apartados diferentes, a fin de poner de manifiesto de la manera más clara posible sus principales valores estéticos.



FIGURA 1

Relicario de San Zenón. Toledo, 1573. Diego de Valdivieso (Catedral de Toledo)

Estructura y ornamentación

La obra más temprana de Diego de Valdivieso, el relicario de san Zenón (Plata dorada, cristal, cobre, textil, pigmento; 24 x 11 x 11 cm; 1.215g), es la primera con forma de pirámide que se conoce en la platería española [fig. 1]. La elección de ese formato inédito parece premeditada en razón de la simbología funeraria asociada a la pirámide, pues al fin y al cabo iba a servir para albergar los restos de un santo. Las calaveras aplicadas en cada lado del basamento hacen alusión expresamente a ello, igual que el cenotafio que lleva en su interior coronado a su vez por tres pirámides. Todos los detalles de la estructura de esta pieza están tomados de las ilustraciones contenidas en el libro III del tratado de Serlio, incluido en la versión castellana publicada en Toledo por Francisco de Villalpando en 1552; precisamente en 1573 se puso a la venta la segunda edición.

Su punto de partida fue el obelisco alzado sobre una base prismática, con la pirámide truncada coronada por un pyramidón (pp. XXXIII-XXXVIII, fig. P). Este tipo de remate era el que llevaba el obelisco emplazado en “Baticano, junto a San Pedro”, en cuya cúspide “se dize que están en una poma las cenizas del cuerpo de Gayo Cesar”. Las caras cajeadas de la pirámide con molduras fileteadas y su disposición sobre resaltos prismáticos, parece inspirada también en otro obelisco situado esta vez “en el cerco de Caracalla”, mientras que la idea de asentarla sobre esferas procede

del que estaba “en San Roque, en medio de la calle” (figs. R y Q). Así mismo el basamento prismático se asemeja al de la columna Trajana, ilustrada en la misma página. El cenotafio se inspira a su vez en la forma de algunos sepulcros romanos, pero coincide además con la que adoptan ocasionalmente los monumentos efímeros elevados en esta época con motivo del fallecimiento de algún personaje notable.

Se da la circunstancia de que la creación de este modelo de relicario por parte de Valdivieso coincide también con el hecho de que Juan de Herrera (1530-1597) acabara de hacerse cargo (1572) de la dirección de las obras del monasterio de El Escorial, que concluiría en 1584. Mientras intervenía a la vez en la fachada sur del Alcázar de Toledo (1571-85) y en la construcción del Ayuntamiento de la ciudad (1575). Él mismo adoptó la combinación de pirámide y esfera como emblema en la construcción del monasterio de El Escorial, repitiéndolo casi obsesivamente como símbolo de la vida eterna concedida, tras la muerte, al hombre que esperaba su propia resurrección en Cristo. Por último, cabe destacar también de este relicario las sutiles decoraciones de “picado de lustre” que adornan escuetamente algunas zonas, pues son también uno de los ejemplos más tempranos conocidos de esta clase ornamentación, cuyo uso perduraría en la platería española durante la primera mitad del siglo XVII.

En 1574 Valdivieso volvería a tomar prestadas de nuevo algunas ideas de las ilustraciones de Serlio, para definir los diseños aplicados a los cuatro portapaces de bronce dorado que hizo para la catedral [fig. 2], diferenciando dos modelos en estructura e iconografía, esta última referida a dos de los primeros obispos toledanos: el *Martirio de san Eugenio* y la *Imposición de la casulla a san Ildefonso*.

El que está dedicado a san Eugenio (12,2 x 8 cm y 12 x 7,8 cm; 341,2g y 339g) tiene forma de marco rectangular apoyado en un basamento con resalto en los extremos al que va adosada una ménsula; está flanqueado por pilastras cajeadas, con basa y capitel escalonado; el entablamento lleva triglifos con gotas y está rematado por un frontón triangular. El tímpano de este último, igual que la sección central del banco, incluyen placas resaltadas flanqueando un óvalo central. Además el frontón está culminado en sus ángulos por una especie de acróteras cilíndricas. Esta configuración deriva casi exactamente de algunos de los diseños de portadas incluidos en el libro VII del tratado de Serlio, con la única diferencia de que éstas no tienen banco y las ménsulas se sitúan sobre las pilastras. No obstante, la disposición de estas últimas en la base de los portapaces tiene su antecedente en el uso parecido que Miguel Ángel había hecho de ellas en el vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana de Florencia (acabada en 1558). También aparece en alguna de las ilustraciones de Serlio la inclusión de placas resaltadas y triglifos. Hay además otras coincidencias que citar relacionadas con la arquitectura contemporánea: la portada de la fachada principal del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, fechada en 1559 y atribuida a Juan Bautista



FIGURA 2

Portapaces. Toledo, 1574. Diego de Valdivieso (Catedral de Toledo)

de Toledo, que había estado en Roma como arquitecto adjunto de las obras de San Pedro del Vaticano desde 1546 a las órdenes de Miguel Ángel. El mismo año 1559 se encontraba en Madrid para hacerse cargo de las trazas del monasterio de El Escorial (1562), dirigiendo su ejecución como primer arquitecto de la obra entre 1563 y 1567. Existe la misma coincidencia en las portadas que enmarcan las hornacinas de los monumentos funerarios situados en el presbiterio de la iglesia del monasterio de Guadalupe (véase el diseño fechado en 1616 que se conserva en la Biblioteca Nacional de España; Sección Estampas y B. A. Barcia, 359-360, 14-45, nº 18). Las únicas diferencias en este caso consisten en que el vano de estos últimos termina en arco de medio punto, y su frontón lleva acróteras laterales rematadas en pirámide.

El otro modelo de portapaz ideado por Valdivieso (13,2 x 8,1 cm y 13,4 x 8 cm; 336,4g y 332,4g) parte de una estructura similar al anterior, pero en esta ocasión se define más bien a la manera de un retablo de dos cuerpos, que incluye en el principal la escena de la *Descensión*, flanqueada por pilastras de fuste acanalado coronadas por una ménsula. El entablamento es liso, más estrecho y remata en un frontón partido, curvo y con volutas interiores. En medio se alza un ático rematado en frontón triangular con la imagen de Dios Padre bendiciendo y sosteniendo el orbe.

Los tímpanos están adornados en ambos casos con placas resaltadas, y lleva, también tres acróteras situadas en el vértice del ático y sobre las secciones del frontón curvo. Su forma sigue un criterio parecido al del retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo (1577-79), trazado por El Greco y ejecutado por Juan Bautista Monegro. Pero también se encuentra, con variaciones en el tipo de soporte y en la forma del frontón partido (preferentemente triangular) en las portadas de algunas iglesias toledanas (San Pedro Mártir, San Torcuato, La Estrella, los monasterios de Benitas y de San Clemente el Real, e incluso en la que da acceso a la capilla del Sagrario de la propia catedral).

El atril [fig. 3] que hizo en 1584 (plata dorada, esmalte sobre excavado; 30,5 x 29,5 x 46 cm; 7.802,03g) es ejemplo de cómo concebir la estructura de una pieza de platería como si de un edificio se tratara. Lo que justifica la inclusión de elementos arquitectónicos en su configuración (pilastras de fuste cajeadado, algunas sosteniendo ménsulas, otras lisas y con estípite adosado de fuste acanalado). Pero esto es anecdótico, porque de lo que verdaderamente se trata es de aplicar también a esta clase de objeto los mismos principios de raíz vitruviana. Tiene forma prismática de planta rectangular, con los costados en forma de triángulo rectángulo a causa de la inclinación del respaldo, y está alzado sobre cuatro patas en forma de voluta. El marco del respaldo y la gradilla están divididos en cajeados, alternando en el primero rectángulos, cuadrados y óvalos prolongados. En la trasera, el friso está adornado con triglifos y metopas esmaltadas que llevan inscrita una roseta. El resto de la ornamentación de la pieza nada tiene que ver, sin embargo, con la arquitectura: lleva *ferroneries* caladas y cinceladas en todas sus caras; y en los cajeados una decoración esmaltada con figuras de pájaros posados sobre ramajes con frutos, o bien formando parte de composiciones vegetales simétricas, suspendidos de colgaduras de paños o, en otros casos, compartiendo espacio con encintados mixtilíneos y ramilletes de frutos. Además lleva en la trasera una escena figurativa en la que se representa la *Imposición de la casulla a san Ildelfonso*.

Este atril de mesa es uno de los más antiguos conservados en plata, según lo conocido hasta ahora. De hecho, la realización de este tipo de pieza en metal precioso es una novedad de la platería europea del siglo XVI. La propia catedral de Toledo conserva otro aún más temprano que compró en 1563. En torno a estas mismas fechas debió realizarse la pieza europea más antigua conservada (realizada en Núremberg por Hans y Elías Lencker; Kunsthistorisches Museum, Viena), si bien su configuración nada tiene que ver con las dos que conserva la catedral primada, a pesar de compartir un tipo de estructura prismática similar e incluir al menos un par de detalles ornamentales extraídos igualmente de las ilustraciones de Serlio. Por otra parte, la pieza de Valdivieso sólo encuentra correspondencia dentro de la platería española de esta época, en la pareja de atriles realizados por Francisco de Alfaro



FIGURA 3
Atril. Toledo, 1584. Diego de Valdivieso (Catedral de Toledo)

en 1594-96 para la catedral de Sevilla, pues no sólo están concebidos dentro de la misma estética, sino que tienen un nivel de calidad equiparable.

Su estructura está concebida desde la óptica de un clasicismo riguroso, que Cruz Valdovinos ha calificado de “manierismo geométrico”, con un predominio en este caso de la recta frente al uso apenas complementario de la curva. La inspiración sigue estando en Serlio y particularmente en sus diseños más elementales para fachadas, pero también en las planimetrías que muestran la distribución de los espacios interiores; en ellos puede encontrarse un ritmo de alternancia semejante entre el rectángulo-cuadrado y el óvalo, así como el mismo tipo de óvalo prolongado. Incluso la compartimentación de la superficie del conjunto del objeto se asemeja también a la rotundidad de algunos diseños serlianos para puertas. Estas mismas referencias habían sido adoptadas por Juan Bautista de Toledo en la fachada del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (1559) y en la traza universal del monasterio de El Escorial (1562). También por Juan de Herrera en el proyecto para la fachada del Ayuntamiento de Toledo (1575), y en la planta para el piso principal del Alcázar (ca. 1581/85) que ejecutarían sucesivamente Diego de Alcántara y Juan

Bautista Monegro; y, en relación con la obra de El Escorial, en sus apuntes para el altar de las reliquias. Cabe citar así mismo la coincidencia con los objetos realizados por los entalladores encargados de las obras de ebanistería más importantes para el servicio del monasterio, como el atril del coro, la sillería y las puertas y armarios de la biblioteca, entre otros. Podrían añadirse también a esta relación dos piezas confeccionadas con piedras duras: el escritorio que había realizado en 1561 Ioanes Giamin, por encargo del cardenal Giovanni Ricci de Montepulciano, quien se lo regaló a Felipe II, donándolo éste a su vez al monasterio de Guadalupe para que fuera adaptado como sagrario. Y el tablero de mesa que envió desde Roma en 1587 el cardenal Alessandrino, legado pontificio en España (Museo Nacional Prado, Madrid), cuyo diseño coincide con otros de Giovanni Antonio Dossio y Niccolò Gaddi (Galleria degli Uffizi, Florencia).

También están inspirados en Serlio detalles ornamentales como el friso triglifos y metopas con roseta de la trasera, el adorno de escamas en las ménsulas o el tipo de capitel que llevan las pilastras con estípite. El friso en particular puede encontrar otras referencias en el arte toledano contemporáneo: es el mismo utilizado en el claustro del hospital Tavera de Toledo, cuyas trazas se deben a Alonso de Covarrubias en 1540/41, que dirigió las obras hasta 1550. También lo habían empleado Nicolás de Vergara y su hijo en los dos facistolos del coro de la catedral (1571-74). Aparece ilustrado así mismo en el tratado de Juan de Arfe, *De varia commensuración para la Sculptura y la Architectura* (Sevilla, 1585). Y está igualmente en el templete que corona el facistol del coro del monasterio de El Escorial (1588, José Flecha y Juan Serrano).

El resto de la ornamentación del atril pertenece, en cambio, a un repertorio propio del tardomanierismo europeo, lo que revela la puntual puesta al día de Valdivieso en todos los aspectos. La decoración de *ferronerías*, que al estar calada aquí en su mayor parte evoca claramente la denominación por la que es conocida, ya se insinuaba en el frontispicio del título del libro I de Serlio. Sin embargo, su diseño en este último caso todavía concedía al motivo un efecto tridimensional, semejante al que aparece en las estampas de Hans Vredeman de Vries (1527-1604), evidenciando que la formación de la *ferronería* fue producto de la síntesis de los “cueros recortados” y de la decoración de encintados mixtilíneos que formando una secuencia de “viñetas” incluía motivos figurativos o de otra índole (como la que Merino había utilizado en el arca-relicario de san Eugenio de 1569). La versión que Valdivieso utiliza ya se ha aplanado por completo y muestra una combinación de ces estriadas y óvalos alargados, encadenados mediante enlaces rectos y placas con recortes escalonados y pequeñas aberturas interiores. Está por ello más próxima a los diseños para colgantes de joyería de Daniel Mignot (1593) que materializa, por ejemplo, la pieza con



FIGURA 4

Aril. Toledo, 1584. Diego de Valdivieso: detalle de los esmaltes (Catedral de Toledo)

figura de la *Justicia* conservada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (nº 32.100.298).

La decoración de los cajeados del aril [fig. 4] responde a otras referencias, igualmente difundidas sobre todo en los años finales del siglo XVI. En parte, tiene su antecedente remoto en ornamentaciones de la antigua Roma (*Ara Pacis*, *Domus Aurea*, villa Livia en Prima Porta, tumba de los Haterii; también la pareja de *kantharos* del Tesoro de Boscoreale, conservados en el Museo del Louvre, núms. 1907-08). Pero existe una referencia más reciente dentro del propio siglo XVI: los textiles bordados de origen persa y mogol que, procedentes en su mayoría de Goa, llegaban a Europa a través de comerciantes portugueses (como la capa de viático conservada en el monasterio de El Escorial). El diseño compositivo que en otros casos incluye también encintados y ramilletes de frutos, deriva de “juegos de fondo” desarrollados a partir del grutesco y de los que durante el Manierismo se crearon numerosas variantes, difundidas a través de los diseños de Étienne Delaune (hacia 1560/70), Abraham de Bruyn (hacia 1540- 1587) y Hans Vredeman de Vries (1527-1604). Esta decoración puede encontrarse particularmente en diversos objetos de la platería alemana contemporánea.

Antes de la llegada de El Greco a Toledo, Merino ya había realizado su primera obra relevante para la catedral de Toledo: el arca-relicario de san Eugenio (1569), que hizo en compañía del escultor Nicolás de Vergara *el Viejo*, siguiendo probablemente las trazas que éste hubiera aportado. Esta pieza se convirtió en esos años en un ejemplo esencial de los modelos llegados de Roma, a través de la arquitectura y de las artes plásticas. Pero también del repertorio ornamental manierista difundido por las estampas centroeuropeas y flamencas, que fue asimilado principalmente por las artes decorativas. Es hermana por ello de los dos facistolos de bronce plateado y dorado que el propio Nicolás de Vergara y su hijo realizaron para el coro de la catedral en 1571-74.

Casi un cuarto de siglo después, cuando Merino entregó concluida en 1592 una segunda arca de características parecidas, esta vez para custodiar los restos de santa Leocadia [fig. 5], se hacía evidente la evolución que había experimentado no sólo su



FIGURA 5

Arca-relicario de Santa Leocadia. Toledo, 1590-92. Francisco Merino (Catedral de Toledo)

estilo personal sino el propio arte español, hacia un clasicismo purista basado sobre todo en la interpretación del arquetipo vitruviano contenida en los tratados de Serlio y Palladio, así como en los ejemplos prácticos proporcionados ya sobre todo por el modelo herreriano. Aunque no sea una obra conservada en Toledo, no puede dejar de nombrarse el perfecto ejemplo que supone también a este respecto la macolla de la cruz patriarcal que el platero vendió en 1587 a la catedral de Sevilla: con forma de templete escalonado en dos pisos –inspirado el superior en la cúpula del Vaticano–, es una obra maestra desde el punto de vista de la armonía de las proporciones y de la rigurosa compenetración entre estructura y decoración.

Francisco Merino presentó la traza para la ejecución del arca en “un papel grande”, que mostró en Madrid al arzobispo Quiroga. Al firmar el concierto en Toledo, el día 15 de junio de 1590, el canónigo obrero Juan Bautista Pérez acordó con él algunas modificaciones:

– “Porque se recela que de la dicha traza resultara ser más pesada de lo que conviene, se le da licencia para que se arrime en algunas partes del arca a otra traza menor que el dicho Francisco Merino tiene hecha”.

– Pero al mismo tiempo se le dejaba libertad “por la confianza que se tiene de su habilidad, para que guardando en toda la forma de las dichas trazas grande o pequeña, pueda mudar algunos miembros para fin de mexorar la obra conforme al arte o aligerar el peso, con tanto que siendo en cosa tan notable no lo haga sin comunicarlo con el dicho obrero”.

– Se insiste, de hecho, en que si se hacía de la misma anchura que el arca de san Eugenio (90 x 130 x 46 cm) saldría muy pesada, “por tener esta traza de sancta Leocadia más ornatos y vuelos”. Por ello se le da licencia para que haga una sexta parte menos, de forma que tuviera aproximadamente las dimensiones del arca que en ese momento contenía la reliquia (realizada por Diego de Valdivieso en 1586-87).

– En cualquier caso su peso no excedería de 250 marcos de plata “poco más o menos”. Si pasaba de esta cantidad, le pagarían la plata –hasta 10 marcos (2.300g) “más o menos”–, pero los tasadores no tendrían en cuenta la demasía al estimar el coste de la hechura (en el caso de las piezas de platería, la costumbre era acordar una cantidad base que se multiplicaba por el peso del metal precioso que tuviera la obra; de ahí la necesidad de establecer siempre alguna limitación en el concierto).

– También quedaba obligado Merino a que “las historias y figuras las ha de hazer por su diseño y desbstarlas de su mano (...), y los acabados dellas procure los más que pueda que sean de su mano y los demás encomiende a buenos oficiales de manera que se pueda decir que es del dicho Francisco Merino”. Interesante observación, pues denota el carácter artístico con el que el arca se estaba considerando, y el valor añadido que suponía que en el resultado final pudiera reconocerse la mano del maestro.

– Se menciona también que Merino tenía intención de adornar el arca con jaspes y esmaltes “que suele hazer en obras suyas” (la cruz de la catedral de Sevilla). De nuevo en este aspecto “se le da licencia para que lo haga como entendiere ser del ornato”, con la única obligación de comunicarlo al obrero. Al final, sin embargo, el platero prescindió de este tipo de ornato.

– Se obligaba a hacerla en Toledo, en el plazo de año y medio o dos como máximo. Si no lo cumplía, se le penalizaría con 300 ducados (112.500 mrs.).

– La iglesia le proporcionaría la plata, según fuese labrando, vigilando el obrero la marcha de la pieza para que no se dejara de trabajar en ella porque faltase material. De hecho se le libra ya la primera partida el mismo día de la firma del concierto; llegaría a recibir en total casi 290 marcos (66.700,5g) de plata cendrada. Los jaspes que pusiera se le pagarían aparte “por el precio que dixere averle costado con juramento”. Otro detalle de confianza.

– Respecto al pago de la hechura, se le reservaría la tercera parte hasta que entregase la obra terminada; el resto se le iría pagando a medida que fuera labrando, en entregas de 1.000 rs. (68.000 mrs.) con los que debía pagar también a los oficiales que le asistieran en su tarea.

– Acabada la obra, se nombrarían dos tasadores por parte de la obra y fábrica, y otros dos por la de Merino. En todo caso, la hechura de la pieza no excedería de 3.000 ducados ó 3.500 como mucho. Si los tasadores la estimaban en una cantidad superior, la iglesia no lo pagaría “porque el dicho Francisco Merino haze gracia y suelta de la tal demasía”. Por otra parte, si los tasadores no se pusieran de acuerdo, el canónigo obrero nombraría un tercero a cuyo parecer se someterían. Se advierte así mismo que en la tasación no se tendría en cuenta el coste de “modelo, dibuxo ni maestría”, sólo “el trabaxo material del arca”.

La obra se hizo finalmente en plata, parcialmente dorada y en sus dimensiones se aprecia cómo Merino procuró adaptarse a las prevenciones que se le habían hecho (83,5 x 105 x 48,5 cm). Igual que en la cantidad de plata invertida: pesó 217 marcos, 4 onzas y 1 ochava (50.028,5g).

La caja del arca tiene forma de artesanía de perfil convexo, más airosa que el bloque casi prismático y muy prolongado en anchura que tenía la de san Eugenio. Como ésta lleva el asiento alzado sobre patas, pero mientras en san Eugenio eran garras felinas, aquí ha utilizado pedestales cuadrados y escalonados. Sus cuatro lados llevan adosadas como novedad dos pares de gruesas costillas acabadas en voluta que marcan los intervalos entre las diez escenas que se distribuyen en sus caras, adaptándose a la sección correspondiente del arca en cada caso. El friso que forma la embocadura de la caja se alza retranqueándose lo suficiente como para redundar favorablemente en la estilización de la proporción de la pieza y lograr también la unidad visual del conjunto. En efecto, la tapa asienta perfectamente sobre él formando una cornisa volada, mientras el resto de su alzado se escalona acabando en un tímuno prismático.

Desde el punto de vista ornamental, la mayor parte del repertorio utilizado está compuesto por motivos abstractos, propios del “manierismo geométrico”, pensados para supeditarse con facilidad a la estructura y formar un todo con ella, según la máxima clásica. Las costillas usadas a modo de contrafuertes, enlazan con otras en ce adosadas al friso de la boca; hay también unas más pequeñas en forma de gancho. La cornisa de la tapa está adornada con gallones en relieve, separados por intervalos y enmarcados por un fondo matizado, como variación sobre el motivo clásico tradicional. Hay resaltos rectangulares o simples encuadres delineados que parcelan todas las superficies libres; placas cuadradas y rectangulares sobrepuestas y también espejos ovales y puntas de diamante. Así mismo hay decoraciones grabadas que forman cenefas de ovas y, sobre todo, labores de picado de lustre distribuidas por toda la pieza. También hay diversos remates piramidales, de acuerdo a un diseño inédito que acabaría por convertirse en una seña de identidad de la platería española: en la base hay una pieza semiesférica que lleva adosadas costillas con volutas pareadas; sobre ella se alza un tronco de pirámide, seguido de una esfera y del vértice de la pirámide.



FIGURA 6

*Relicario del lignum crucis y Santa Elena. Toledo, 1590-1600.
Francisco Merino: detalle de la figura (Catedral de Toledo)*

El arca incluye también motivos ornamentales figurativos como los de las placas que adornan el escalón central de la tapa, que muestran figuras de *putti* y de animales enredadas en un roleo vegetal; decoración original del arte romano antiguo, rescatada y difundida por el Renacimiento. En la cornisa de este mismo elemento van aplicadas también figuras de peces de labios gruesos y ojos vivarachos y con una concha sobre la cabeza, según un modelo ampliamente generalizado en la platería europea contemporánea. También hay mascarones con cabeza de grifo, residuo del manierismo más temprano, y diminutas cabecitas de querubín con las alas plegadas formando un paréntesis alrededor de su cara.

En cuanto al relicario con figura de santa Elena [fig. 6], su concierto se firmó también el mismo día 15 de junio de 1590. Según consta, Merino había ofrecido a la iglesia una cruz con su peana de ébano y plata que ya tenía hecha, y que el cabildo había decidido comprarle a condición de hacer algunos cambios y añadidos. En efecto, según se detalla en la escritura de concierto, Merino debía “perfectionar y acabar para la iglesia la cruz que tiene hecha de ébano guarnecida de plata dorada, con su basamento en que ay un Adán y Eva, y con los engastes de masa de zafires

como oy está, la qual a mostrado al Illmo. Sr. Cardenal de Toledo; y en el cruzero della a de poner el lignum cruzis que oy está en el Sagrario en una cruz pequeña que guarneció el arzobispo don Juan de Aragón, porque esta cruz se tiene yntención sirva en lugar de aquella para la procesión de la Dominica in Passione”. Además debía añadir “una figura de sancta Elena que tenga con las manos la dicha cruz y levante el rostro hazia el dicho cruzero, que sea sexta parte menor de la que tiene mostrada en traza poco más o menos. Y así mismo haga una suela de plata para la dicha cruz y figura más a la ligera de la que tiene mostrada en la dicha traza”. Se precisaba en cualquier caso, que la plata no pasara de 60 marcos (13.800g).

La estructura de esta pieza (ébano, plata y bronce o latón dorado, esmalte sobre excavado, cristal, pintura sobre cristal, piedras de pasta vítrea y material sin identificar; 120,5 x 57 x 57,5 cm) está inspirada de nuevo en el más riguroso clasicismo vitruviano, expresado aquí a partir de formas prismáticas que definen tanto la cruz como el basamento, cuya escueta geometría enfatiza también la bicromía impuesta por la combinación de ébano y plata. En esto último, Merino seguía una moda llegada probablemente del sur de Alemania, cuyo campo de acción parece haber sido sobre todo el del mobiliario, pero que también dio pie a la configuración de testes de reliquias y retablos portátiles cuyo uso perduró en el siglo XVII. El árbol de la cruz sigue el mismo modelo que el propio Merino había creado en 1587 para la cruz metropolitana de la catedral de Sevilla: latina, con el travesaño horizontal muy alto, y los brazos rectos acabados en cornisas escalonadas, con un complejo remate producto de la imaginativa combinación de elementos propios del manierismo geométrico: dos asas en forma de gancho, y en medio una esfera con puntas de diamante aplicadas, seguida de un prisma con cartones en ese quebrada y una bola en el extremo final. La superficie de los brazos lleva aplicados listones de plata que hacen las veces de placas resaltadas, y cabujones ovales de cristal que contienen una sustancia cromática indefinida en verde claro y rosa. El basamento tiene planta cuadrada y se escalona en tres niveles, finalizando con un singular templete formado por un prisma que presenta en los lados mayores el simulacro de una portada flanqueada por columnas toscanas y rematada en frontón triangular; en los lados menores sobresalen pórticos cuyo entablamento lleva remates de bola y pirámide, muy comunes también dentro del repertorio ornamental de la época, como variación de los más típicos de pirámide y bola que también lleva esta pieza y que ya se han descrito anteriormente. Esta zona lleva engastadas piedras azules que deben estar hechas de la “masa de zafiros” que se cita en el concierto, probablemente un tipo de pasta vítrea.

Motivos figurativos

Merino y Valdivieso se muestran fieles en su trabajo escultórico a un naturalismo de raíz clasicista, sobrio y equilibrado, preocupado por la armonía de las proporciones y por el valor plástico del modelado, pero también por los aspectos expresivos



FIGURA 7

Busto-relicario de San Juan Bautista. Toledo, 1585. Diego de Valdivieso (Catedral de Toledo)

y por la construcción espacial. Su estilo se distancia así de la vía muy personal que El Greco eligió en su etapa de madurez.

No obstante, los personajes de Valdivieso parecen estar dotados hasta el final de una emocionalidad más intensa y elocuente, que se manifiesta de dos formas distintas en el relicario de san Juan Bautista que hizo en 1585 [fig. 7]. El busto del santo es un ejemplo de ese tipo de naturalismo, atento a la descripción realista de los diferentes detalles matéricos, correcto en el modelado, preciso pero a la vez delicado en la ejecución de las manos y de los rasgos faciales, animando la expresión de la figura con la viveza de la mirada. En cambio, en las escenas de la vida del santo que adornan el pedestal, Valdivieso da rienda suelta a una interpretación más dinámica del conjunto, pues además el relato de las escenas da pie a la creación de unas escenografías destinadas a evocar el salón del palacio de Herodes y la mazmorra donde el santo va a ser decapitado, o los parajes al aire libre en los que transcurren el retiro y la prédica de san Juan, y el bautismo de Cristo. Su detalle revela que no se trata de simples contextualizaciones, sino que están concebidas como parte de un todo que se interpreta, según el momento, con distinto grado de intensidad dramática.

Así la arquitectura del palacio de Herodes [fig. 8] se inspira de nuevo en Serlio, pero no sólo en los aspectos formales, sino también para orientar la distribución de sus elementos y ordenar así eficazmente a los personajes, distinguiendo con claridad los dos momentos que transcurren en paralelo: Herodes abrazando a Herodías



FIGURA 8

Busto-relicario de San Juan Bautista. Toledo, 1585.

Diego de Valdivieso: *Danza de Salomé y Decapitación de san Juan* (Catedral de Toledo)

y la decapitación del santo, cuyo nexa es la figura central de Salomé ejecutando su danza. Es cierto que *a priori* la proporción más pequeña de la arquitectura discrepa del tamaño de las figuras, y es evidente que el suelo rampa hacia arriba. Pero visto el conjunto de la escena, se advierte que Valdivieso ha querido vencer las limitaciones que le imponía el formato muy apaisado de la placa (11,2 x 30,5 cm) usando diferentes recursos. Las figuras se sitúan en primer término, contrastando la altura de su relieve con la planitud que en las arquitecturas y el pavimento sugiere ópticamente la distancia, prolongada incluso en el centro gracias a la situación de una diminuta balastrada en el punto de fuga. A la vez, evita representar íntegramente la altura de los elementos arquitectónicos, interrumpiendo la vista de su alzado al límite del marco de una puerta o de una cornisa en coincidencia con el borde de la propia placa, sugiriendo su continuidad y evitando así tener que reducir la proporción excesivamente. Por otra parte, las líneas del pavimento –que sigue por cierto un diseño geométrico inspirado también en algunas ilustraciones del tratado de Serlio, semejante al que podría encontrarse en obras contemporáneas de piedras duras o de ebanistería, o en el adorno de las cubiertas de algunos edificios contemporáneos– se orientan en oblicua desde la mazmorra hacia el centro, para reforzar la perspectiva y el efecto tridimensional. En ello insiste también la prolongación del vano de la puerta con un pasadizo interior; por cierto que parece abrirse junto a ella una ventana a través de la cual puede apreciarse en la distancia las cubiertas de otros edificios.

En las escenas al aire libre, Valdivieso se sirve de una frondosa vegetación, en la que los árboles sugieren también la prolongación de su altura más allá del límite impuesto por la placa, mientras el suelo adquiere un aspecto rugoso y espeso, mezcla de rocas y vegetación.

En cuanto a los personajes, las figuras de la escena en el palacio de Herodes se decantan por un modelo anatómico de formas potentes, cuya musculatura aparece remarcada con precisión, incluso hasta el punto de estar cubierta en algunos casos (el verdugo visto de espaldas y Salomé) por unos paños sutiles y casi transparentes que se adosan a ella enfatizando su volumen y contorno (como en las obras de Miguel Ángel, de Rafael, o de Tintoretto, por ejemplo). Destaca la caracterización expresiva de los rostros, el forzado escorzo de uno de los soldados que levanta peligrosamente su puñal amenazando a su compañero de aire triste y sumiso. El *contrapposto* del que en el lado opuesto sostiene la espalda del santo, mientras mantiene garbosamente en equilibrio sobre la cabeza el plato en el que se depositará la de san Juan. También el frenesí de la danza de Salomé, semejante al de una ménade. Todo lo cual denota un buen conocimiento de modelos de la escultura italiana que van desde Miguel Ángel a Giovanni Bologna y Benvenuto Cellini.

El tono es diferente en las escenas al aire libre, pues el clímax dramático se sitúa en una atmósfera meditativa, apasionada a pesar de la aparente serenidad con la que todo se desenvuelve. Como en la reflexión a solas de san Juan con los ojos cerrados, recostado sobre un árbol y rodeado de animales que se han acercado mansamente hasta él (un cordero, un león y un toro). O en la *Predicación* donde destacan entre los catecúmenos el anciano barbado de recio perfil que apoya el mentón sobre la vara que sostiene con sus manos, y también las tres mujeres sentadas que escuchan al santo con aire melancólico y embelesado.

Merino, por su parte, se aleja en sus dos obras del expresionismo que caracterizaba una parte de la figuración incluida en el arca-relicario de san Eugenio (el friso con el *Combate de monstruos marinos* grabado en la embocadura de la caja, las figuras miguelangelescas que sostienen el escudo real, o el pequeño mascarón de gesto compungido y gruesa lágrima prendida en la mejilla que está sobre la cartela que lleva la fecha), para dar prioridad a la línea más clásica que seguía, por ejemplo, la joven matrona que representaba a la *Caridad* en esta misma pieza: esta figura destaca por su elegante y majestuoso porte, dispuesta en hábil *contrapposto*, justificado por la necesidad de sostener a los dos niños que la acompañan, especialmente activo el que tiene sobre el regazo pues se gira en valiente escorzo para dirigirse a su compañero. Sirva de parangón en el caso del arca de santa Leocadia la dulce figura de la *Inocencia*, sedente y ligeramente inclinada hacia un lado con las manos cruzadas sobre el pecho, en una pose inspirada en la que otros artistas suelen asignar a la Virgen en las escenas de la *Anunciación* o de la *Adoración* del Niño en el portal de Belén, y que Merino repite también en la escena del *Milagro* del arca. Su delicadeza contrasta con la sólida anatomía de sus piernas, una de las cuales prácticamente queda modelada por entero a la vista gracias a que el paño que la cubre se ha vuelto inesperadamente sutil. El dinamismo de su postura se completa con la posición escalonada de las pier-

nas y el plano distinto en el que asientan, pues una de ellas se adelanta ligeramente para posarse sobre el corderito acostado a sus pies.

La figura de santa Elena [fig. 6] incluida en el relicario de plata y ébano, lleva en el pecho un viril a modo de joyel que contiene la reliquia regalada por el rey Felipe II. Mide 51,5 cm de altura, incluida la corona que alude a su condición imperial, pues con ella se completa el canon de ocho cabezas que define su proporción. Su cuerpo describe una ligera curva praxiteliana tomada de los modelos de la escultura antigua, y de ellos parece haber sacado también el ancho y sinuoso cuello, casi columnario. Sin embargo, la forma en la que se levanta el rostro, ladeándose ligeramente, para dirigir una emocionada mirada hacia la cruz, pertenece a nuevas formas expresivas vinculadas con el misticismo postridentino que El Greco aplica también en su figuración. Uno de los brazos de la santa se adelanta también hacia la cruz, más que para sostenerla –según las condiciones fijadas en el concierto–, como si fuera un gesto de solemne respeto de quien había tenido el privilegio de poder tocar con sus manos un pedazo de la veracruz. El otro brazo cae relajado y la mano sostiene el manto que se recoge alrededor de su cuerpo. Su paño está elaborado –igual que la saya de mangas largas– alternando pliegues amplios y voluminosos, quizá algo secos, que caen hasta el suelo plegándose alrededor de los pies ocultos, con otras zonas en las que parece como si la tela estuviera mojada y se adhiriera al cuerpo, subrayando parcialmente su silueta.

Las figuras de Adán y Eva que aparecen sobre el basamento que sostiene la cruz, están representadas de forma singular: desnudas y recostadas sobre un lecho de ramajes y frutas. Derivan sin duda de las parejas alegóricas creadas por Miguel Ángel al filo del primer cuarto del siglo XVI para las tumbas de la familia Médicis en la Sacristía nueva de San Lorenzo de Florencia. O de las que Benvenuto Cellini había incluido en el salero que realizó para Francisco I en 1540-43 (Kunsthistorisches Museum, Viena). El mismo Merino había incluido otras parecidas en el arca de san Eugenio.

Respecto a la composición de escenas, el arca de santa Leocadia lleva distribuidos en los cuatro lados de la caja los episodios más destacados de la historia de la santa. Pero también incluye una escena contemporánea, a través de la cual se rememora la entrada solemne de su reliquia en la ciudad de Toledo, mostrando el cortejo procesional del que forman parte el arzobispo Quiroga y el rey Felipe II, acompañado de su hermana la emperatriz María y de sus hijos, el príncipe Felipe y la infanta Isabel Clara Eugenia. También en esto se igualó al arca de san Eugenio, pues en ésta se incluye un cortejo similar (el acontecimiento tuvo lugar en 1565) que muestra al monarca caminando con el rosario en la mano, acompañado de su hijo, el príncipe Carlos, y de sus sobrinos, los archiduques Ernesto y Rodolfo de Austria. Así mismo, en el arca de santa Leocadia hay otra escena que representa a la reina doña Juana I



FIGURA 9

Arca-relicario de Santa Leocadia. Toledo, 1590-92.

Francisco Merino: *Milagro de la aparición de santa Leocadia* (Catedral de Toledo)

y a su esposo don Felipe, haciendo entrega al arzobispo de Toledo de una reliquia de la santa, que presentaron alojada en el mástil de la nao de nácar y plata que había pertenecido a los Reyes Católicos, y que aún se conserva en el tesoro catedralicio.

Otras escenas del arca de santa Leocadia están ambientadas en un sobrio escenario arquitectónico, próximo al modelo escurialense, con columnas monumentales de fuste acanalado, vanos de medio punto o adintelados –ocasionalmente dispuestos en perspectiva con intención de crear un efecto tridimensional–, frontones triangulares y paramentos cajeados. La escena más compleja es la del *Milagro* [fig. 9] donde se muestra cómo en medio de la celebración de su festividad, se abrió la tumba de la santa manifestándose ante los presentes. El hecho ocurrió según la leyenda en tiempos de san Ildefonso y del rey visigodo Recesvinto. Ambos se encontraban presentes cuando sucedió el milagro, en testimonio del cual cortó el arzobispo un fragmento del velo de la santa antes de que desapareciera, utilizando el puñal que le ofreció el propio monarca. El espacio se extiende a lo largo del panel rectangular de la placa (19 x 37,3 cm) con una columna en primer término a la derecha, utilizada tanto para reforzar el ilusionismo espacial, como para separar al grupo de fieles que fueron testigos del hecho del grupo principal formado por la santa y los cortejos respectivos del rey y del prelado. En el lado opuesto aparece un altar con una imagen de la Virgen con el Niño, y a sus pies la figura de un niño arrodillado (su apariencia de deriva de los putti antiguos) sosteniendo una candela encendida mirando sonriente hacia



FIGURA 10

Arca-relicario de Santa Leocadia. Toledo, 1590-92.

Francisco Merino: *Traslación en Toledo de los restos de santa Leocadia* (Catedral de Toledo)

el espectador. Si bien la vista general es frontal, el espacio se abre, prolongando la visión, en tres puntos diferentes: a la izquierda siguiendo la oblicua del altar, a través de un arco bajo el que se divisan otras figuras más distanciadas; a la derecha hay otro arco más próximo, en el que también parece incluirse algún personaje lejano a pesar de que la columna se interpone en la visión; cierra en el extremo el hueco de la puerta en cuyo umbral asoma uno de los fieles.

Además de ésta, quisiera destacar también la escena en la que probablemente se muestra la traslación de los restos de la santa hasta el lugar a la vera del Tajo en el que fueron depositados secretamente por sus compañeros cristianos [fig. 10] y donde sería edificada posteriormente la ermita a ella advocada. La elijo porque el formato trapezoidal que tiene la placa (19 x 12,2 x 5 cm), con uno de los lados mayores convexo, imponía claras dificultades para la organización de la escena, y merece la pena apreciar cómo las resolvió eficazmente Merino. También porque si mi interpretación del asunto representado es cierta, se aclararía definitivamente a qué momento se refiere la escena, identificada hasta ahora como un milagro de la santa, que sería inédito pues no consta en la leyenda nada más que el de su aparición. El cauce del Tajo, en cuyas aguas agitadas asoma incluso un pez, sería entonces el escenario elegido: se observa en primer término una barca, cuya forma se inspira

en las contemporáneas, a bordo de la cual rema un marinero mientras otro forcejea con una soga pues debe haber echado el amarre sujetando el timón ante la cercanía de la orilla; Merino procura mostrar alrededor del casco y del remo las ondas que su movimiento forma en el agua. En la barca viaja también un hombre cuya indumentaria agita suavemente el aire, sosteniendo solemnemente en pie una caja con los restos de la santa, iluminada desde el cielo por un haz de luz. Los devotos esperan ya expectantes en la orilla, distribuyéndose en cascada hacia el fondo mientras disminuyen gradualmente su tamaño y relieve para sugerir así la distancia; al otro lado, una mujer señala en dirección al haz de luz mientras sostiene a su hijo en el regazo.

Salarios y precios

A modo de ejemplo, quisiera establecer una comparativa entre el coste de estas piezas de platería realizadas por Merino y Diego de Valdivieso, y el que finalmente tuvo la pintura del *Expolio* y el marco de su retablo que hizo El Greco. Todas ellas se hicieron a iniciativa del mismo cliente, la obra y fábrica catedralicia. La conclusión que se extrae es la de una posición claramente ventajosa para los plateros, en lo que al valor de la hechura se refiere. También puede comprobarse que la “miseria de los tiempos” a la que aludían los tasadores que actuaron a favor de El Greco no parece aplicarse a este tipo de objetos, ni tampoco se deduce de la contabilidad general de los gastos de la obra y fábrica catedralicia (en 1579 el balance se saldó con un superávit de 767.554 mrs., aproximadamente el doble de lo que los tasadores del *Expolio* por parte de El Greco habían estimado que valía su pintura). Quizá tenga que ver más bien con la alusión que forma parte del argumento con el que justificó su arbitraje el platero y fiel contraste Alejo de Montoya: “lo que de ordinario se paga por pinturas de grandes artífices”; en España, se entiende. La tabla comparativa que sigue puede ser muy ilustrativa al respecto.

Margarita PÉREZ GRANDE

FECHA (Pagos)	AUTOR	OBRA	PRECIO (en maravedís)	OTROS
1569-70	Francisco Merino Nicolás de Vergara	Arca de san Eugenio (248 marcos, 6 onzas de plata = 57.212,5g)	Total = 1.129.795 - Plata: 549.737 - Hechura: 514.020 (a 4.460 /marco de plata y hechura) + otros 4.000 adicionales pagados a Merino en 1571. - Labrado inscripción por Lázaro de la Ostia: 4.500 - Forrado interior con raso carmesí -8 días- por el cajero Juan Vázquez: 1.870	- Precio marco de plata cendrada: 2.400 - Precio marco de plata de ley: 2.100
1570-73	Francisco Merino	Salario anual como platero de la catedral de Toledo: 3.500		
1571-76	Diego de Valdivieso	Salario anual como encargado de regir el reloj de la catedral de Toledo: 9.000		
1573	Diego de Valdivieso	Relicario de san Zenón (Plata dorada, cristal, textil)	Total = 25.806	
1574		Portapaces (8) (Bronce dorado)	Total = 21.400	
1575-1599		Salario anual como platero de la catedral de Toledo: 5.000		
1577-79	EL GRECO	Pintura del Expolio (Óleo /lienzo; 285 x 173 cm) Tiempo de ejecución: 1 año y 11 meses.	Total = 119.000 (317 ducados) - Tasación peritos por parte del pintor: 337.500 (900 ducados) - Tasación peritos por parte de la iglesia: 85.125 (227 ducados)	- Salario anual de Hernando de Ávila, "pintor de imaginería", como pintor de la catedral: 7.000.
1579-87		Marco y relieve de la Descensión (Madera dorada y policromada)	Total = 200.600 (535 ducados)	- Salario anual de Nicolás de Vergara <i>el Mozo</i> como escultor de la catedral = 8.000
1584	Diego de Valdivieso	Atril (Plata dorada, esmalte; 45 marcos, 1 onza y 4 ochavas de plata = 3.493,1g)	Total = 329.614 - Plata nueva: 74.970 - Plata atril viejo: 11 marcos, 2 onzas, 1 ochava - Oro y azogue: 18.394 - Hechura: 236.250 ("visto con diligencia toda la machina, ornato y samblaje, esmaltes y clavaçones y maestría y acabado ... metiendo las costas de los esmaltes")	

Manierismo y clasicismo vitruviano en la platería toledana contemporánea de El Greco

FECHA (Pagos)	AUTOR	OBRA	PRECIO (en maravedís)	OTROS
1585	Diego de Valdivieso	Busto-relicario de san Juan Bautista (195 marcos, 7 onzas, 5 ochavas y media de plata = 45.196,7g)	Total = 1.440.391 - Plata: 433.078 (total) - Plata relicario viejo: 133.152 - Hechura: 1.007.333 (se le habían rebajado "por vía de moderación" 56.100 sobre el valor de tasación).	Tasadores: - Germán de la Puebla, vecino de Madrid. Estuvo 7 días y medio = 5.610 (2 ducados/día). - Marcos Hernández, vecino de Toledo = 1.700 - Precio marco de plata de ley = 2.210
1587	Francisco Merino	Cruz patriarcal y macolla (Catedral de Sevilla)	Total = 300.000	
1590-93	Francisco Merino	Arca de santa Leocadia (217 marcos, 4 onzas y ochava de plata parcialmente dorada = 50.028,5g) - Plazo de ejecución: 2 años. - Penalización por retraso: 112.500. - Plazo de pago: entrega íntegra del metal en diferentes partidas y pagos a cuenta por la hechura, reservando el tercio final de ésta para la fecha de entrega.	Total = 2.100.613 - Plata: 699.001 - Hechura: 1.367613 (a 6.302/marco) - Cerraduras -4- con sus llaves, al cerrajero Francisco Pérez: 13.600 - Dorado de las llaves, al dorador Luis Lorenzo: 2.812	- Precio marco de plata cendrada: 2.145-2.415 Tasadores: - Marcos Hernández, vecino de Alcalá (20 días): 17.250. - Francisco Díaz, vecino de Toledo: 3.750.
1590-1600	Francisco Merino	Relicario del <i>lignum crucis</i> con figura de santa Elena (Ébano, plata y bronce o latón dorados, esmalte, vidrio, cristal de roca, pintura y material sin dentificar)	Total = 751.400 - Materiales y hechura: 748.000 - Tres cruces de vidrio para el <i>lignum crucis</i> , a Tomás Martínez: 3.400	- Alquiler anual de una casa en la colación de San Justo: 38.000 Tasadores: - Andrés de Salinas: 2.250 (el relicario y otros). - Lorenzo Márquez: 1.500 Certificación del peso (del relicario y de la custodia de Arfe), al fiel contraste Gregorio de Baroja: 1.500
1593-95		Superintendencia del reparo y dorado de la custodia de Arfe	75.000	
1595-1611		Salario anual cargo platero de la obra: 20.000		

Margarita PÉREZ GRANDE

FECHA (Pagos)	AUTOR	OBRA	PRECIO (en maravedís)	OTROS
1598	Diego de Valdivieso	Bufete-tocador con atril, 2 azafates, 2 bandejillas, 3 pomillos, 3 "porcelanicas" de plata, 2 cajuelas para peines, otra con tapa tumbada para la arquiduquesa Margarita de Austria-Estiria (176 marcos, 3 onzas y 2 ochavas de plata y oro = 40.573,4g) - Caoba, plata en su color, dorada y nielada, oro, esmalte, hierro pavonado.	Total = 1.342.765 - Plata: 389.856 - Oro: 2.431 - Oro para dorar: 2.121 - Hechura de platería y esmalte: 799.612 (incluidos los balaustres de hierro para armar sus partes) (±4.543/marco) - Hechura de ebanistería: 14.960 - 10 cerraduras y 12 llaves: 12.716 - Dos arcas de álamo baquetadas y forradas de bayeta encarnada con pasamanos de seda amarilla; siete cajas forradas de cuero negro y bayeta: 45.840	- Portes entregas material: 1.700 - Porte de las piezas Toledo-Madrid en dos acémilas: 3.536 - Cambio doblón: 952/ doblón.
1 ducado = 374 - 375 mrs. 1 real = 34 mrs.		1 marco de plata: 230g		

LA IMAGEN DE LOS FARISEOS EN *LA CURACIÓN DEL CIEGO* Y EN *LA EXPULSIÓN DE LOS MERCANTES DEL TEMPLO DEL GRECO*

MARIA PORTMANN
Universität München

Resumen:

Durante su estancia en Italia, El Greco realizó una serie de obras ilustrando el milagro del ciego. En este artículo se estudia la imagen de los fariseos y de los apóstoles, ambos testigos del milagro, pero cuyas diferencias de posición y de vestidos marcan diferencias de identidad y de creencia, rechazando o aceptando Jesús y sus signos. Aunque este tema está poco representado en la pintura, se destacan grabados de Wierix en las “Evangelicae Imagines” de Nadal (1593) y de Leonardo Parasole en “La Pasión de Cristo” (1590-1591) donde la iconografía y la composición de la imagen ponen en evidencia el discurso teológico de la ceguera que caracteriza a los judíos. Estas diferencias se destacan también en la Expulsión de los mercantes del templo, cuyo último ejemplo El Greco realizó en Toledo donde otra vez se destacan críticas hacia los judíos que no reconocen a Jesús.

Palabras Clave: *El Greco, fariseos, imagen de figuras judías en escenas bíblicas, ciego, Contra-Reforma.*

Keywords: *El Greco, blindness, pharisee, image of Jewish figures in biblical scenes, Counter-Reform.*

Durante su estancia en Venecia y en Roma, El Greco realizó una serie de cuadros que tratan del “Milagro del ciego” por Jesús y de la “Expulsión de los mercantes del templo”. Si el primer sujeto no está muy frecuente en la pintura occidental del Renacimiento, el segundo tema fue varias veces pintado, sobre todo bajo el impulso del Concilio de Trento a partir de la segunda mitad del siglo XVI. El Greco realizó varias versiones del primer sujeto solamente en Italia, pero se ocupó de la Expulsión de los mercantes también a su llegada en Toledo. En ambas temáticas, hay confrontaciones entre Jesús y los fariseos, cuya imagen no fue mucho estudiada hasta ahora y testimonia de la presencia judía en Italia y de la problemática de los conversos en España después de su expulsión en 1492.

1567 y 1575, El Greco pintó la Curación del ciego basándose en los evangelios. En Marcos (8, 22-26), Jesús llega a Bestaída y cura un ciego fuera de la población, llevándole por la mano. En el evangelio de Juan (Juan 9), un hombre nacido ciego fue curado en Jerusalén. Jesús escupió en la tierra, hizo lodo y untó los ojos del ciego, pidiéndole que se fuera a lavar en la piscina de Siloé; el ciego se lavó los ojos y vió. En este texto, los fariseos se consideran discípulos de Moisés y creen que el ciego o sus padres han pecado, lo que Cristo niega. No les gusta que Jesús haga un milagro el Sabbat y no reconocen en Cristo el Hijo de Dios. El evangelio de Juan trata de los problemas de creencia y de costumbres entre los judíos y los que creen en Jesús, lo siguen y se dejan bautizar. Para Juan, los fariseos se quedan en la Antigua Ley y de aquí viene su pecado, como lo sintetiza Jesús: “Si fuerais ciegos no tendríais pecado, pero ahora, porque decís: “Vemos”, vuestro pecado permanece”. En el evangelio de Juan, hay también una relación táctil y mágica que no aparece en el evangelio de Lucas (Lucas 18, 35-41): un ciego fue curado gracias a su fe delante de las puertas de Jericó. Además, el gesto de Jesús y la fe aparecen ambos en el evangelio de Mateo (9, 27-32) que expone la curación de dos ciegos.

Como veremos, El Greco se basa más en el evangelio de Juan, aunque alude en las dos últimas versiones a Mateo, añadiendo un joven de espalda al ciego que está curado por Jesús. Las dos primeras versiones, hoy en Dresden¹ y en Nueva York², fueron realizadas en Venecia y la tercera, custodiada en Parma³, fue pintada en Roma.

1 El Greco, Cristo curando un ciego, entre 1567 y 1570, óleo sobre madera, 65,5 x 84 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlung, Gemäldegalerie Alte Meister. Sobre todos los lienzos, se refiere a Wetthey H. E., *El Greco and His School*, Princeton, Princeton University Press, 1962, Gudiol J., *The Complete Paintings of El Greco, 1541-1614*, New York, Greenwich House, 1983, Brown J., *El Greco und Toledo*, Berlin (West), Fröhlich und Kaufmann, 1983

2 Sobre este cuadro, El Greco, El milagro de Cristo curando un ciego, 1570, 119.4 x 146.1 cm, óleo sobre lienzo, The Metropolitan Museum of Art, New York, ver url : <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/436572>>

3 El Greco, Cristo curando un ciego, hacia 1570-1575, óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm, Parma, Galleria Nazionale

En la primera versión, Cristo toma el brazo del ciego y le pone sus dedos en los ojos, como en el evangelio de Marco. Pero la presencia de los fariseos alude al texto de Juan. Detrás, un joven con el pelo corto y rizado, vestido de verde y de rojo, se inclina. En segundo plano, vemos un grupo de cuatro personajes que parecen hablar entre ellos. El primero desde la izquierda tiene el pelo corto, el segundo está calvo y el tercero lleva un vestido con rayas y un gorro en forma de turbante. Las rayas son un ornamento con un significado negativo, como lo ha expuesto Pastoureaux⁴. El Greco puede haberse inspirado para los turbantes de los judíos en proveniencia del Oriente de los grabados realizados a partir de dibujos de Antonio Tempesta⁵. Además, se averigua que este tipo de gorro era conforme a la iconografía vigente de los fariseos, como se ven en los grabados que Wierix realizó a partir de los dibujos de Bernardino Passeri para las *Evangelicae Imagines* de Nadal (1593)⁶.

La disposición espacial de los grupos situados delante de los elementos arquitectónicos se parecen a la imagen de Tempesta que muestra el milagro de los dos ciegos⁷. Al centro del cuadro del Greco, dos personajes hablan entre ellos. La túnica blanca y el vestido amarillo y azul. A la derecha, hay un grupo de hombres viejos con dos jóvenes en segundo plano. Delante de ellos, un hombre vestido de rojo en cuya cintura el doblez de la túnica es de color azul, les enseña el milagro que no miran. El hombre vestido de rojo a la izquierda se vuelve hacia el hombre del segundo plano que está situado en el centro del grupo y que gira la cabeza hacia la izquierda. Delante, otro personaje, vestido de azul y verde, extiende la mano, apartándose del lugar donde acontece el milagro. Tiene la barba partida por el medio⁸. Este detalle nos enseña el origen judío del hombre, como lo podemos ver en otras pinturas.

4 Pastoureaux M., *Rayures: une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1995, p. 5

5 Leonardo Parasole (grabados), Antonio Tempesta (dibujos), La Curación del ciego in Parasole L. (ed.), *La Pasión de Cristo*, edición biliguë, Roma, 1590-1591, British Museum, url: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=Parasole%20after%20Tempesta>; para el documento bilingüe árabe-latina, ver url: <<http://documents.univ-toulouse.fr/150NDG/PPN075566230.pdf>> con referencias en los evangelios de Mateo, p. 95, Marcos p.194 y Juan, p.409

6 Bernardo Passeri, La curación del ciego, grabado por Antonius Wierix in Nadal J., *Adnotationes et meditationes... Evangelicae Historiae Imagines...*, Antwerpiae, 1593, p. 57, url: <<https://archive.org/details/adnotationesetme00nada>> y url: <<http://faculty.fairfield.edu/jmac/nadal/nadalto100.htm>> y <<http://catholic-resources.org/Art/Nadal.htm>>.

7 Leonardo Parasole (grabados), Antonio Tempesta (dibujos), La Curación del ciego in Parasole L. (ed.), op. cit., evangelio de Juan, p. 409. Sobre la arquitectura, ver el análisis del segundo libro de arquitectura de Serlio: Joannides, P., "El Greco and Michelangelo" in *El Greco of Crete*, Proceedings of the International Symposium Held on the Occasion of the 450th Anniversary of the Artist's Birth, [Crete, 1-5 September 1990], Iráklion, Crete, 1995, p. 202

8 Según Álvarez Lopera, se trata del grupo de los fariseos: *El Greco: Identità e Trasformazione*. Creta, Italia, España, Milano, Álvarez Lopera J. et al. (eds), Milano, Skira, 1999, p.381

En el grabado de Wierix, el hombre dispuesto detrás de Jesús a la derecha lleva una barba con dos puntas. Al contrario de las imágenes de los judíos de los siglos anteriores, ellos no llevan sobre la cabeza el “talit” para rezar⁹.

Del mismo modo, dos grupos de personajes rodean el milagro en un cuadro pintado para la capilla de la Villa Giovannelli a Lonigo¹⁰. Los fariseos llevan una barba, y se sitúan detrás de un pila que muestra su distancia física y espiritual, o su ceguedad según las interpretaciones, quedando relegados a la ley de Moisés. Según Davies, hay que paragonar este milagro con la profecía de Isaías (35,5) que fue comentada por Isidoro de Sevilla y que significa una revelación espiritual¹¹.

En la segunda versión del cuadro del Greco, el perro y el saco del primer plano desaparecen para dejar sitio a un hombre y a una mujer cuya identidad es muy discutida¹². En el grupo de la derecha, el vestido blanco del último personaje tiene ahora rayas¹³. En el centro, los dos personajes sentados sobre las escaleras están más lejos de los grupos del primer plano que en el primer cuadro. Sobre la izquierda, el grupo está más próximo de Jesús que en el cuadro precedente. Además, El Greco añade un joven visto de espaldas que levanta los brazos y hace contrapunto

9 Sobre la imagen del fariseo como docto y conservador de la ley de Moisés que se opone a la Revelación, hay muchas variaciones; se destaca un velo blanco en las pinturas de Duccio y de Giotto que se refiere a una versión simplificada del “talit”, el chal para rezar, de los judíos; los ancianos judíos llevan también una barba; el color de su vestido no está aún claramente definido. A partir del siglo XV, en ciertos casos el color amarillo tiene una connotación negativa tanto como el rojo y en las imágenes que no tienen un sujeto bíblico, se podrá ver el “signum”, el signo distintivo impuesto por la Iglesia a partir de 1215. Merback M. B. (ed.), *Beyond the Yellow Badge. Anti-Judaism and the Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*, Leiden, Boston, Brill, 2008; Bell P., “Lederstrumpf, gelber Fleck und Halbmond. Label des Fremden in Stadt und Bild des Quattrocento”, Bell P., Suckow D., Wolf G. (eds.), *Fremde in der Stadt. Ordnung, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.-15. Jahrhundert)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010, pp. 257–281; sobre las orígenes de la señal ver, Milano A., *Storia...* op. cit., pp. 586-603, Scheiner J. J. (ed.), *Vom Gelben Flicker zum Judensterne?: Genese und Applikation von Judenabzeichen im Islam und christlichen Europa (849-1941)*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2004; Toaff A., “La vita materiale”, in Corrado V. (ed.), *Gli ebrei in Italia. Dall'alto medioevo all'età dei ghetti*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 257–263

10 Paolo Caliarì (Veronés) (escuela), La curación del ciego, siglo XVI, Lonigo, Villa Giovannelli, capilla

11 Davies D., Elliott J. H. (eds), *El Greco*, cat. expo. [El Greco: The Illumination and Quickening of the Spirit, The Metropolitan Museum of Art, New York; The National Gallery, London, 2003-2004], New Haven, Yale University Press, 2003., p. 80; sobre la interpretación de la luz por Isidoro de Sevilla, ver Davies D., Elliott J. H. (eds), *El Greco...* op. cit., p. 80 y más recientemente, Casper ha puesto en evidencia el carácter salvífico de las pinturas del Greco, paragonándolas con el libro de Buonriccio A., *Le pie, et christiane parafrasi sopra l'Evangelio di San Matteo, et di San Giovanni*, Venezia, 1568-1569, se refiere a url: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/436572>> (consulta 15-05-2014)

12 Para estos personajes, ver Davies D., Elliott J. H. (eds), *El Greco...* op. cit., p. 82

13 Pastoureau M., Rayures... op. cit. ver nota 4

al joven de la derecha que viste una túnica roja, azul y amarillo oscuro. Esta figura podría también venir de un grabado de Bonasone¹⁴. A la izquierda del hombro de Cristo, se ve a un anciano que lleva una barba y un pañuelo blanco y que conversa con otro hombre calvo y barbudo. Se trata de uno de los fariseos, porque no mira al milagro.

La tercera versión de la Curación del ciego, hoy en Parma, fue pintada durante la estancia del Greco en Roma¹⁵. El Greco pinta las ruinas de los baños de Diocleciano basándose en un modelo sopra le scene del Libro II de Sebastiano Serlio, y que recreó Tintoretto, por ejemplo, en el Lavatorio¹⁶. En el grupo de izquierda, se ven dos figuras contemporáneas entre las cuales podría hallarse un autorretrato y el retrato del cardenal Alessandro Farnese a la cuya colección de Antigüedades El Greco se refiere en la figura del desnudo inspirada por Hércules¹⁷.

El fariseo tiene un turbante de tela rayada y mira hacia atrás. El Greco no pinta las escaleras del primer plano y la distancia entre el milagro y los fariseos se reduce. Cristo está al centro del cuadro y los brazos de los dos personajes vistos de espalda conducen hacia los dedos de Jesús puestos en los ojos del ciego. Las dife-

14 Giulio Bonasone, (a partir de un dibujo de Perino Del Vaga), San Pedro y san Juan curan un paralítico, siglo XVI, Wetmore Print Collection, Art History Dept, Cummings Arts Center, Connecticut College, New London. Cf. Davies D., Elliott J. H. (eds), *El Greco...* op. cit., p. 82 y The Metropolitan Museum of Art, url: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/436572>>; también se encuentra un joven desnudo en el grabado que Battista Franco hizo a partir del cartón de Rafael (Rafael, Curación de un hombre, 1515-16, London, Victoria and Albert Museum) mostrando San Pedro y San Juan curando un hombre en la puerta del Templo, siglo XVI, New York, The Metropolitan Museum of Art, url : <[http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/371819?rpp=20&pg=1&rndkey=20140514&ao=on&ft=*&deptids=9&who=Raphael+\(Raffaello+Sanzio++Santi\)%7cBattista+Franco&pos=2](http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/371819?rpp=20&pg=1&rndkey=20140514&ao=on&ft=*&deptids=9&who=Raphael+(Raffaello+Sanzio++Santi)%7cBattista+Franco&pos=2)>.

15 Según Davies D., Elliott J. H. (eds), *El Greco...* op. cit., p. 84, esta pintura fue quizás regalada por Giulio Clovio o Fulvio Orsini para el cardenal Alessandro Farnese. *El Greco*, cat. expo. (Wien, Kunsthistorisches Museum, 4 de mayo-2 de setiembre 2001), Checa F. et al. (eds), Milano, Skira, 2001, p. 134

16 Antonio d'Amico, "Doménikos Theotokópoulos detto El Greco, "La guarigione del cieco nato"", Sgarbi V., Morello G. (ed.), *Tintoretto*, cat. expo [Roma, Scuderie del Quirinale, 25 febbraio - 10 giugno 2012], Milano, Skira, 2012, p. 228. Este cuadro fue realizado a Roma, o a Parma en el ámbito del Cardenal Alessandro Farnese y por sus detalles minuciosos, se refiere a las miniaturas de Giulio Clovio que el Cardenal apreciaba y que vemos en El Greco, Retrato de Giulio Clovio, 1570, Napoli, Museo e Gallerie Capodimonte, Agradezco la Professora Carmen González para su comentario sobre el ámbito arquitectónico de Serlio en Tintoretto, El Lavatorio, 1548-1549, óleo sobre lienzo, 210 x 533 cm, Madrid, Museo del Prado se refiere a Serlio S., Il secondo libro di prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese, Le Second livre de perspective, de Sebastian Serlio Bolognois, mis en langue francoise par Jehan Martin, Secretaire de monseigneur reverendissime cardinal de Lenoncourt, Paris, Jean Barbé, 1545, Scène tragique. Ver también Gould C., "Sebastiano Serlio and Venetian Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol 25, n° 1/2, 1962, pp.56-64

17 Ibidem

rencias observadas en el color y la forma de los vestidos de los fariseos reproducen los distintos modelos encontrados por El Greco en Venecia y en Roma.

Según Davies, El Greco que venía de la tradición bizantina muestra con esta pintura narrativa su habilidad para pintar una “istoria” según la descripción de Alberti¹⁸. Para la composición, Davies expone la influencia de grabados de Goltzius (Milagro de Jesus, 1578) y de Cornelius Cort (grabado a partir de la Gloria de Ticiano) y de obras de Tintoretto¹⁹. El tema de la Curación del ciego está expuesto en mosaicos y pinturas paleocristianas, bizantinas y medievales (por ejemplo en la nave de San Apollinare il Nuovo a Ravenna (533-536)²⁰; después, Duccio lo pinta en la Maestà de Siena (1309) y Livio Agresti hace un cuadro para el altar de Santo Spirito in Sassia a Roma²¹.

En Venecia, la comunidad judía fue obligada a residir en el ghetto a partir de las fiestas de Pasquas del año 1517. Pero este encerramiento no impedía las relaciones con los otros habitantes de Venecia. En la pintura religiosa veneciana de Carpaccio²² y Jacopo de'Barbari²³ por ejemplo, podemos leer textos en hebraico²⁴. En la Disputa de San Esteban, Carpaccio²⁵ dispone en el centro del cuadro dos ancianos judíos doctos que llevan una barba y un velo. En el primer plano, el más joven lleva un chal de color blanco que podemos leer como el “talit” llevado por los judíos en la sinagoga y que parece en una miniatura²⁶; detrás de él vemos a otro judío, la

18 Davies D., Elliott J. H. (eds), *El Greco...* op. cit., p. 80

19 Tintoretto, Cristo lava los pies de los apóstoles, 1545, Madrid, Prado. Cf. Wetthey H. E., *El Greco...* op. cit., p. 22

20 También encontramos este episodio en la iglesia del San Salvador de Chora en Istanbul (siglo XI) y en San Marcos en Venecia (restaurado en el siglo XV)

21 Davies D., Elliott J. H. (eds), *El Greco...* op. cit., p. 82. Otro ejemplo más tarde: Aurelio Lomi, La curación del ciego, siglo XVII, colección privada, Florencia ; sobre la curación del ciego, ver Jaeger W., *Die Heilung des Blinden in der Kunst*, Sigmaringen, Thorbecke, 1976

22 Sobre Carpaccio, ver Augusto G., *Le Storie di Carpaccio. Venezia, i turchi, gli ebrei*, Venezia, Marsilio, 1996. En este caso, nos referimos a Vittore Carpaccio, Disputación de san Esteban, 1514, Milano, Brera y del mismo pintor el Nacimiento de la Virgen, 1504, Bergamo, Accademia Carrara

23 Jacopo de'Barbari, Salvator Mundi, 1558, Dresden, Gemäldegalerie, Alte Meister. Cf. Marx H., *Gemäldegalerie Dresden, Alte Meister: Sammlung. Bau. Geschichte*, Dresden, E. A. Seemann, 2008, p.47

24 Sobre los textos en ebraico, ver Busi G. (ed.), *L'enigma dell'ebraico nel Rinascimento*, Torino, Aragno, 2007 y Maria Mayer-Modena, “Scritte in ebraico nelle opere d'arte italiane, perché? per chi?”, *Acme*, vol. 60, n 3, 2007 (2008), p. 111-120

25 Sobre los judíos en escenas del Antiguo Testamento en el arte veneciano, ver Kaplan P., “Old Testament Heroes in Venetian High Renaissance Art”, Merback M. B. (dir.), *Beyond...* op. cit., pp. 277-303; sobre Carpaccio, ver Pinacoteca di Brera, Zeri F. et al. (eds), Milano, Electa, 1990, pp. 105-106

26 Jacob ben Asher, Isaac Sofer ben Obadia, Arba'a Turim (Los quatro ordenes), Mantua, 1435, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Rossiana 555 in History of Art Department, Visual Resources

cabeza cubierta con un velo amarillo²⁷. Este color, que era considerado como una señal negativa, fue impuesto a los judíos a partir de 1215 por la Iglesia²⁸; en Venecia, esta ley fue revisada cuando se creó el ghetto en 1516²⁹ para diferenciarlos de los cristianos e impedir relaciones carnales entre ellos. Al lugar de imponerlos un círculo de color amarillo sobre los vestidos, tenían que llevar un gorro amarillo³⁰. Antes tenían que llevar sobre sus vestidos un círculo de color amarillo; las leyes cambiaron mucho durante el siglo XV y las excepciones no fueron raras. Al principio del siglo XVI, se impone a todos los judíos un gorro de color amarillo. Estas leyes difamatorias no impedían que los judíos trabajaran en el exterior del ghetto como doctor, traductor o en bancos³¹. Pero entre ellos no vestían estas señales de identificación. Al contrario, como lo demuestran las miniaturas de los contratos firmados para las bodas, vestían trajes lujosos que eran severamente reglamentados³². En las obras con temas religiosos, que ponen en evidencia los judíos y los fariseos que no reconocen Cristo como el Hijo de Dios (Jesús entre los doctores de la ley³³, El Cristo y la adúltera, etc.), el tallit o un chal de color amarillo o rojo cubren su cabeza. Estas señales distintivas los definen como “el otro”. Su alteridad se verifica

Collections, University of Michigan, url: <http://quod.lib.umich.edu/h/hart?type=boolean;view=thumbnail;rgn1=hart_su;q1=Prayers> (aceso 2014)

27 Sobre el amarillo, ver Milano A., *Storia...* op. cit., p. 558; sobre los orígenes de este color considerado como un seño infamante, ver Scheiner J. J., *Vom Gelben...* op. cit., 2004 y Katz D. E., *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008

28 Sobre la imposición de un seño de distinción por la Iglesia a partir del IV Concilio de Letrán en 1215, ver nota 9 y Toaff A., “La vita materiale”, Corrado V. (ed.), *Gli ebrei in Italia. Dall'alto medioevo all'età dei ghetti*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 257–263

29 Beth Siegmund S., *The Medici State and the Ghetto of Florence: The Construction of an Early Modern Jewish Community*, Stanford CA, Stanford University Press, 2006

30 Una miniatura de Villani nos enseña un judío llevando el círculo amarillo Giovanni Villani, Nuova Cronaca, siglo XIV, Roma, Bibl. Vat. Ms Chigiana, fol. 149 v; otro ejemplo es la familia Norsa que esta retratada al pie de la Virgen de la Victoria con la señal amarilla en Anónimo, Madonna della Vittoria, Mantova, San Andrea, 1497; Mantegna pintó también para la misma iglesia un cuadro que tuvieron que pagar pero donde los Norsa no aparecen y que está hoy en el Museo del Louvre en París. A propuesta de estas imágenes, ver Katz D.E., “Painting and the Politics of Persecution: Representing the Jew in Fifteenth-Century Mantua”, *Art History*, vol. 23, n 4, 2000, pp.475–495

31 Roth C. B., *The Jews in the Renaissance*, Philadelphia, The Jewish Society of America, 1959; Corrado V. (ed.), *Gli ebrei...* op. cit.; Ruderman D.B. (ed.), *Essential Papers on Jewish Culture in Renaissance and Baroque Italy*, New York, New York University Press, 1992

32 Sobre los vestidos lujosos de los judíos llevados para las fiestas, ver Rabbi Jacob ben Asher, Arba'ah Turim... op. cit., Ross.555, fol.220v, tercera parte: Matrimonio; sobre Venecia, ver Steinbach M., *Juden in Venedig, 1516-1797*, Frankfurt a.M., Peter Lang., 1992, pp. 236-239 y Muzzarelli M. G., Campanini A. (eds), *Disciplinare il lusso*, Roma, Carocci, 2003

33 Sobre este cuadro pintado por Tintoretto, ver Sgarbi V., Morello G., *Tintoretto...* op. cit., pp. 72-74

también por su posición física en el espacio opuesta a la figura de Cristo y al evento milagroso³⁴.

Aunque en la pintura del Renacimiento y del Barroco la representación del ciego es escasa, encontramos esta escena en los grabados que Wierix hizo para conducir las meditaciones de los jesuitas. El Pseudo-Bonaventura comenta las alabanzas del ciego que reconoce en Jesús él que es luz aunque no ve nada³⁵. San Juan de Ávila utiliza la imagen de la curación del ciego y de la resurrección de un muerto para mostrar que el texto tiene que leerse con los ojos de la fe y no de la mente.

“Si oyese des decir, que un ciego, de nacimiento hubiese resucitado, claro es que vuestra razón no podría alcanzar como esto se puede hacer, pues es sobre toda naturaleza: y la razón no puede alcanzar lo sobrenatural. Mas tantos testigos y tan abonados os podían afirmar que lo habían visto, que no solo no fuese liviandad el creerlo, mas fuese incredulidad y dureza de corazón, no creer. Porque aunque la razón no alcanza como un ciego pueda ver, o un muerto tornar a vivir: a lo menos alcanza que es razón de creer a tantos y tales testigos. Y si estos tales muriesen en confirmación de esto que afirman, habría más razón para lo creer. Y si hiciesen ellos otros milagros tan grandes, ò mayores como el otro que afirman, en confirmación del, ya gran culpa seria el no creer, aunque fuese cosa muy nueva, y muy alta, la que estos decían haber acaecido. Pues así entended, que no hay cosa que la razón menos alcance, que claramente entender lo que cree la Fe: ni ay cosa tan conforme a razón, como el creerlo: y es cosa de muy grande culpa el no creer.³⁶ [...] Porque cuando el Señor en el Evangelio (a) hace barro con su saliva y le pone en los ojos del ciego, y le envía à los baños de Siloé, y (b) cuando retira de la muchedumbre el sordo y mudo, y escupiendo toca su lengua y le mete los dedos en sus oídos, y gime y mira al cielo, claramente nos dan à entender todas estas cosas que aquí se oculta algún misterio. (Juan 9, Marc 7)³⁷.”

Para Ignacio de Loyola, la ceguedad viene del pecado de los hombres que no reconocen en Jesús el hijo de Dios y de esta manera crítica la fe de los judíos³⁸:

34 Sobre la alterida de los judíos en el arte italiano, ver Saurma-Jeltsch L. E., “Introduction. Facets of Otherness and Affirmation of the Self”, Eisenbeiss A., Saurma-Jeltsch L., *Images of Otherness in Medieval and Early Modern Times. Exclusion, Inclusion and Assimilation*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2012, p. 9; Kristeva J., *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt a. M, Suhrkamp, 1990; sobre la figura del judío en el arte español, ver *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Monteiro Arias I. et al. (eds), Madrid, CSIC, Consejo superior de investigaciones científicas, 2009

35 Pseudo-Bonaventura, *Méditations sur la vie de Jésus-Christ*, Paris, Putois-Cretté, 1860, p. 411

36 Juan de Ávila, *Vida del padre maestro San Juan de Ávila: reglas muy provechosas para andar en el camino de nuestro señor*, Madrid, Luis Sanchez, 1595, p. 73

37 Juan de Ávila, *Vida...* op cit. vol. 3, Madrid, Rivadeneyra, 1849, p.655

38 Sobre Ignacio de Loyola y los conversos, ver Maryks R. A., *The Jesuit Order As a Synagogue of Jews: Jesuits of Jewish Ancestry and Purity-of-Blood Laws in the Early Society of Jesus*, Leiden, Brill, 2010

“Punto segundo, 2º día, mañana: (Consideración del Pecado mortal en sus efectos.) “Si el justo se apartase de su justicia, é hiciese la maldad, se olvidaran todas sus obras buenas.” (Ezeq. 24) Ahora reconozco en estos efectos, y otros muchos, que de ellos nacen, cuál será su causa, y me pasmo de mi ceguedad, y la de la ceguedad de tantos necios, que están siempre dispuestos à la culpa, como la estopa al fuego³⁹. [...] Que en la verdadera conversión se ha de sujetar el pecador à los remedios de sus culpas. / De aquí depende el destino feliz, ú desgraciado del pecador. Feliz, si se resuelve à practicar los remedios saludables, que la penitencia le prescribe para su conversión. Desgraciado, si los omite, y no los quiere aceptar; porque solo los frenéticos, que padecen una ceguedad más lamentable, que la misma enfermedad, rehúsan sujetarse a los remedios necesarios para la salud⁴⁰ [...]”

En estos tres cuadros, gracias a los detalles faciales como la barba con dos puntas, los gestos y los vestidos, los fariseos se distinguen de los que reconocen en Jesús la Luz salvífica, como el ciego. En este pasaje, el evangelista Juan muestra que la fe de los fariseos no es la misma que la del ciego. Para mostrar estas diferencias, El Greco sitúa los fariseos justo al lado o justo detrás del milagro para ponerlos en evidencia. Se ve una gradación negativa en el tratamiento de la figura del fariseo dispuesto justo detrás de Cristo. De marcar su origen extranjero, pasa a ser una señal distintiva aún más negativa, indicando su diferencia religiosa y social. Aunque está puesto en evidencia con las figuras de Cristo, del ciego y de los jóvenes que se inclinan y que están de espalda, está dispuesto al margen físico y social del grupo de la izquierda y social, vistiendo un gorro especial al contrario de los otros personajes. El Greco se inspira no solamente en los velos usados por los judíos en las sinagogas, sino también en los turbantes que solían llevar los judíos levantinos en Venecia. En la tercera versión, el turbante rayado indica el valor negativo que los Cristianos daban a la fe judía.

Roma, El Greco pintó otros cuadros en los cuales hay una crítica negativa de la Iglesia al encuentro del Judaísmo, como en la Expulsión de los mercaderes del templo⁴¹ (Juan 2, 13-16). Según Davies, este texto era usado para criticar la simonía y para llamar la atención de los católicos sobre la puridad espiritual según la interpretación de Origen⁴². En la primera versión conservada en Washington⁴³, los

39 Ignacio de Loyola, *Practica de los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola*, Torrubia P.T. (ed.), Madrid, Hilario Santos Alonso, 1782, p.156

40 Ignacio de Loyola, *Practica...* op. cit., p.186

41 Sobre las pinturas italianas de El Greco, ver Baetjer K., “El Greco”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, vol.39, n 1, 1981, pp.4-48; José Gudiol, *The complete...* op. cit., p. 25 nota seis versiones diferentes del sujeto: dos fueron pintadas en Italia y las otras en España

42 Davies D., Elliott J. H. (eds), *El Greco...* op. cit., p. 87

43 El Greco, *Expulsión de los mercaderes del Templo*, 1570-71, Washington, National Gallery of Art; Davies D., Elliott J. H. (eds), *El Greco...* op. cit., p.87 expone que los desnudos vienen de figu-

fariseos que están detrás de Cristo llevan una barba y gorros de tamaño, de forma y de color diverso. El segundo desde la derecha no tiene barba pero lleva un turbante amarillo. Otro, en el segundo plano a la izquierda lleva un gorro de punta rojo y otro más adelante se lleva su caja sobre su espalda. Jesús, en medio de los mercaderes y de los pasantes, tiene unas cuerdas en la mano.

En la versión custodiada en Minneapolis⁴⁴, hay más movimiento en el grupo de izquierda; los jóvenes a mitad desnudos se protegen de los golpes alzando los brazos. Al contrario, el grupo de la derecha se queda más estático y dos ancianos del primer plano hablan del evento, indicando el centro con la mano. En esta segunda versión, El Greco añadió posteriormente un grupo de cuatro personajes al lugar donde hay su firma en el primer cuadro. Según los historiadores del arte, se trata de Ticiano, Miguel Ángel y Giulio Clovio acompañados por un cuarto personaje. El Greco fue presentado en la corte del cardenal Alessandro Farnese con la denominación de “alumno de Ticiano”⁴⁵. Fue inscrito a la Academia de San Lucas como “pittore a carte”⁴⁶ al ejemplo de Giulio Clovio que El Greco retrata con las Horas farnesinas abiertas en sus manos⁴⁷.

Como Pacheco expone⁴⁸, El Greco sentía una gran admiración por Ticiano, pero solía criticar a Miguel Ángel⁴⁹, lo que no impide que no tuviera en cuenta sus enseñanzas sobre el cuerpo y sobre la creación artística como se ve en los desnudos de medio cuerpo vistos de espalda y en la figura de frente en la Curación del ciego

ras de Veronés; también se refiere a Miguel Ángel y Tintoretto. Está firmado en griego Domenikos Theotokopoulos de Creta. Gudiol J., *The complete...* op. cit., p. 21 expone la influencia de una estatua antigua de Niobe en el desnudo femenino

44 El Greco, Expulsión de los mercantes del Templo, 1570-1575, The Minneapolis Institute of Arts, Minnesota. Según Davies D., Elliott J. H. (eds), *El Greco...* op. cit., p. 89, el niño se refiere al verso del evangelio de Mateo 21, 15 y la señora que pasa al fondo sería la viuda que deja en la caja su única moneda

45 Wethey H. E., *El Greco...* op. cit., p. 7: “On November 16, 1570, Giulio Clovio wrote the now famous letter on behalf of the young artist to his patron, who was then at Viterbo. “There has arrived in Rome a young Candiot pupil of Titian who in my judgment is exceptional in painting;” [...].”

46 Brown J., *El Greco...* op. cit., p. 71

47 Sobre Giulio Clovio, ver Smith W., “Giulio Clovio and the “Maniera di Figure Piccole””, *The Art Bulletin*, vol. 46, n 3, 1964, pp. 395-401; Sonnabend M., *Michelangelo. Zeichnungen und Zuschreibungen*, cat. expo. [Frankfurt am Main, Städel Museums, 6 de marzo – 7 de junio 2009], Frankfurt am Main, Städel Museum, 2009, pp.130-135; Pallucchini R., *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1590*, cat. expo. [Venezia, Palazzo Ducale, setiembre-diciembre 1981], Milano, Electa, 1981, pp.260-261; Smith W. (ed.), *Das Studienbuch des Kardinals Alessandro Farnese (1546) mit den Miniaturen von Giulio Clovio im Besitz der Pierpont Morgan Library New York, München, Prestel-Verlag, 1976, fol.59v-60*

48 Para Pacheco, ver Davies D., Elliott J. H. (eds), *El Greco...* op. cit., p. 89

49 de Salas X., Marias F., *El Greco y el Arte de su tiempo. Las Notas de El Greco a Vasari*, Real Fundación de Toledo, Madrid, 1992; Brown J., *El Greco...* op. cit., p. 72

inspirada por el Hércules Farnesino⁵⁰. En su *Arte de la pintura*, Pacheco muestra la relación entre Ticiano y El Greco a través de la técnica utilizada:

“Pero bien sabemos, que la excelencia i ventaja de la pintura a Olio es poderse retocar muchas veces, como hacia Ticiano. Otros labran el bosquejo, i al acabado usan de borrones, queriendo mostrar que obran con mas destreza i facilidad que los demás, i costándoles esto mucho trabajo, lo disimulan con este artificio. Porque quien creará que Dominico Greco trajese sus pinturas muchas veces a la mano, i las retocase una i otra vez, para dejar los colores distintos, i desunidos, i dar aquellos crueles borrones para afectar valentía. [...] De suerte, que lo primero que se ha de bosquejar son las carnes [...]”⁵¹

Pacheco critica los borrones y la manera suelta usada por El Greco que pone en evidencia el colorido (colorito) y que se ve sobre todo en la realización de las carnes. Al contrario, para valorar su trabajo, el pintor tiene que realizar los desnudos a la manera de Miguel Ángel, basándose en el dibujo (disegno) puesto en valor con la mayúscula. También llama la atención sobre la invención y la gracia de las obras de Rafael. Con el término de “Dibujo”, Pacheco pone en evidencia los conocimientos de las matemáticas y de la anatomía para que un pintor pueda valorar la pintura como un arte liberal.

“Porque todo lo imita el Debuxo del Pintor: que él es de donde se enriquecen casi todas las Artes i ejercicios convenientes al uso de los hombres. [...] I sobre todo por haber sido en esta parte excelente i sobrehumano Micael Ángel, principalmente en lo que toca al cuerpo desnudo, es absolutamente llamado el mayor en Pintura i escultura, de los antiguos i modernos. [...] Es el Debuxo como probamos en el capítulo del primer libro con autoridad de Aristóteles i Plinio a quien los antiguos constituyeron en el numero de las Artes liberales. Porque el proceder con reglas i preceptos infalibles, razón i cuenta por las Matemáticas, perspectiva, simetría, o proporción, a él pertenece. I por él se llama la pintura, i es arte liberal. [...] Pero sobre todas las maneras de todos, tuvo e la grandeza i fuerza del desnudo Micael Ángel, grande superioridad. I así en esta parte sus pinturas, i dibujos apocan i disminuyen lo que se les pone al lado, como por experiencia e visto, (con una figura de aguada de su mano, que yo tengo) i así se vio en Roma, queriendo hurtar la manera de Rafael de Urbino viendo su obra, estando ausente Micael Ángel, que fue cogido con el hurto, pintando una figura del Profeta Daniel, con mayor grandeza i valentía que hasta allí se había visto. [...] de suerte que en la entereza de los

50 Sobre el Hércules Farnesino, ver la interpretación de El Greco... op. cit., Álvarez Lopera J. et al. (ed.), p. 382

51 Pacheco F., *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas. Describense los hombre eminentes que ha auído [sic.] en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del puntar al temple...*, Sevilla, por Simon Faxardo, 1649, Libro Tercero, pp. 387-88

perfiles, en la valentía de los músculos, en la verdad de los escorzos, en la gracia, i valentía de los músculos, en la verdad de los escorzos, en la gracia, i variedad de los contornos de las figuras desnudas, quien quisiere aprovechara de estudiar de las maravillosas obras del divino Micael Ángel, i con aquella luz podrá ir a imitar las cosas naturales, i sin aquella manera se perderà. [...] “Por donde me maravillo mucho, (i perdóneseme este cuento traído no por emulación) que preguntando yo a Dominico Greco el año de 1611 cual era más difícil el Debuxo o el colorido? me respondiese que el colorido. I no es esto tanto de maravillar, como oírle hablar con tan poco aprecio de Micael Ángel, (siendo el Padre de la pintura) diciendo que era un buen hombre, i que no supo pintar. [...] Assi que en el Debuxo del desnudo ciertamente yo seguiría a Micael Ángel, como a más principal, i en lo restante del istoriado gracia i composición de las figuras bizzarría de trajes, decoro i propiedad, a Rafael de Urbino. Aquí (por oculta fuerza de naturaleza y desde mis tiernos años he procurado siempre imitar, movido de las bellísimas invenciones suyas. I de un papel original de la escuela de su mano de aguada (que vino a mis manos, i he conservado conmigo muchos años) dibujado con maravillosa destreza i hermosura [...]”⁵²

En su *Arte de la pintura*, Pacheco se refiere no solamente al colorido de Ticiano y al dibujo de Miguel Ángel, pero llama también la atención del lector sobre la invención y la gracia de las obras de Rafael. Además, Pacheco menciona un profeta David realizado por Rafael en ausencia de Miguel Ángel, pero se trata del profeta Isaías que Rafael pintó en Sant’Agostino⁵³. Este fresco está acompañado por una escultura de Ana con la Virgen y el niño Jesús de Andrea Sansovino y al contrario de los profetas que Miguel Ángel pinta en la capilla Sixtina, este lleva en mano un texto en caracteres hebraicos. En Roma, la comunidad judía tenía también relaciones con los cristianos y fue durante mucho tiempo la más numerosa de Italia⁵⁴. Como lo demostraron Wish⁵⁵ y Careri⁵⁶, Miguel Ángel retrata no solamente los profetas y la la historia de Moisés, sino también demuestra los orígenes judíos

52 Pacheco F., *Arte...* op. cit., pp. 237-243

53 Rafael (Raffaello Sanzio), Profeta Isaia, 1512, y Andrea Sansovino, Santa Ana, María y Jesús, 1512, Pilar-Capilla Göriz, Sant’Agostino, Roma, ver Rowland I. D., *The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 189-192 y Stoichita V., “Das Buch, der Stein, das Fleisch, die “Anna Selbdritt” von Andrea Sansovino”, in *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern*, Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag, Egenhofer S. et al. (eds), München, Paderborn, Fink, pp.188-190

54 Sobre las relaciones íntimas entre cristianos y judíos en Roma, ver Bonfil R., “Jews, Christians, and Sex in Renaissance Italy: a Historiographical Problem”, *Jewish History*, vol.26, n 1-2, 2012, pp. 101–111

55 Wisch B., “Vested Interest: Redressing Jews on Michelangelo's Sistine Ceiling”, *Artibus et Historiae*, vol. 24, n 48, 2003, pp.143-172

56 Giovanni Careri, *La torpeur des ancêtres*, Paris, éd. EHESS, 2013

de Cristo. Por ejemplo, Aminadab⁵⁷ lleva un círculo de color amarillo en el pecho y pendientes en las orejas: marcan una diferencia de identidad⁵⁸: aquí, se trata de mostrar el origen judío de Aminadab, porque es un ancestro de Jesús. Fueron leídos como señales muy negativas que los cristianos impusieron a los judíos para poner en evidencia las diferencias de creencia y contribuían a su marginalidad social de los judíos⁵⁹. La representación de los pendientes es rara hasta el siglo XVI y su significado varía mucho de una imagen a otra, pero está usado la mayor parte del tiempo para mostrar el origen diferente y lejano del personaje⁶⁰. Como Blum lo ha últimamente expuesto⁶¹, judíos y cristianos acudían a San Pietro in Vincoli⁶², y las dos comunidades tenían mucha admiración hacia el Moisés que Miguel Ángel realizó. Pero durante el siglo XVI, la política religiosa de los papas en Italia se endurece constantemente y los judíos verán su libertad reducida de manera drástica⁶³.

Aunque en esta segunda versión El Greco da a Miguel Ángel una posición secundaria, lo cita, inspirándose en un dibujo⁶⁴ que fue copiado por sus alumnos⁶⁵. Por una parte, El Greco nos muestra de esta manera que su pintura tiene un cierto valor gracias al “colorito” y al “disegno”. Ambos son útiles para la realización de su arte. Por otra parte, los detalles están inspirados por las miniaturas al ejemplo de Giulio Clovio. El Greco conocía las obras de los dos primeros y gracias al último pudo ser acogido en la corte farnesina en Roma. Como el último retrato está

57 Miguel Ángel, Aminadab, 1512, capilla Sixtina, Vatican, Roma

58 Sobre Italia e l'Oriente, ver Sievernich G., Budde H. (ed.), *Europa und der Orient. 800-1900*. cat. exp. (Berlin, Martin-Gropius-Bau, 28 de mayo-27 de agosto 1989), München, Bertelsmann, 1989, pp. 132-154 y Campbell C., Chong A., *Bellini and the East*, London, Boston, National Gallery Co. Isabella Stewart Gardner Museum, 2005

59 Owen Hughes D., “Distinguishing Signs: Ear-Rings, Jews and Franciscan Rhetoric in the Italian Renaissance City”, *Past and Present*, n 112, 1986, pp. 3-59; sobre la representación de los judíos en el arte cristiano, se refiere a la literatura de Kessler H., Nirenberg D. (ed.), *Judaism and Christian Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011

60 Janet Cox-Rearick, “Power-dressing at the courts of Cosimo de' Medici and François I . The “moda alla spagnola” of Spanish consorts Eléonore d'Autriche and Eleonora di Toledo”, *Artibus et Historiae*, vol. 30, n 60, 2009, pp. 39-69

61 Blum G., “Vasari on the Jews: Christian Canon, Conversion, and the Moses of Michelangelo”, in *The Art Bulletin*, vol. 95, n 4, 2013, pp. 558-578. Sobre los judíos en Roma, ver también Stow K., Popes, *Church and Jews in Middle Ages: confrontation and discourse*, Burlington, Ashgate, 2007 traducido en italiano Kenneth R. Stow, *Il ghetto di Roma nel Cinquecento. Storia di un'acculturazione*, Roma, Viella, 2014

62 Miguel Ángel, Moisés, 1515, S. Pietro in Vincoli, Roma

63 Ver nota 61

64 Miguel Ángel, La expulsión de los mercantes del Templo, después 1550, London, The British Museum

65 Davies D., Elliott J. H. (eds), *El Greco...* op. cit., p. 87 cita Marcello Venusti, a partir del dibujo de Miguel Ángel, La expulsión de los mercantes del Templo, después 1550, London, The National Gallery

situado donde El Greco firma en el primer cuadro, nos muestra que se trata de un autorretrato⁶⁶. No es el único pintor que se muestra en compañía de otros pintores que lo precedieron. En las Bodas de Caná, Veronés se pintó en compañía de Ticiano⁶⁷ como dos músicos, paragonando el arte musical y pictórico. Hacia 1600, El Greco pintará otros cuadros con la Expulsión de los mercaderes del templo. Una diferencia principal que ya fue nombrada es la sustitución de las estatuas de Apolo y Atenas que vemos en la versión de Washington con dos bajos relieves exponiendo la Expulsión del paraíso y el Sacrificio de Isaac en las versiones pintadas hacia 1600 pero que desaparecen en el último cuadro. Álvarez Lópera lee estas imágenes como la prefiguración de la expulsión de los mercaderes y de la redención del hombre; además, el grupo debajo del Pecado serían los pecadores al contrario del otro grupo donde vemos los que están condenados⁶⁸.

Además, a partir del Concilio de Trento, la Iglesia veía en la figura de los fariseos los que condenaron a muerte Cristo y por eso las tensiones entre ambas comunidades solían aumentar en el período de Pascua. En la última versión pintada para la Parroquia de San Ginés en Madrid⁶⁹, solamente vemos una escultura y la escena tiene lugar al interior del Templo cuya arquitectura se parece a la de una iglesia. La temática está reducida al mínimo y a la izquierda de Cristo, vemos un anciano que tiene un chal sobre su cabeza y una barba con dos puntas. Se trata de una figura cuya connotación es aún más negativa, porque al contrario de Italia donde los judíos podían vivir en las ciudades, fueron expulsados de España a partir de 1492 y solamente quedaban conversos. Como sabemos, Ignacio de Loyola era de familia conversa y El Greco vivía en Toledo donde vivían conversos⁷⁰. Con este fariseo situado en la sombra, tenemos otro testimonio de la realidad social y religiosa que se distingue de la de Italia por su carácter secreto.

En conclusión, estos dos cuadros critican los fariseos. Al contrario del primer tema, encontramos más representaciones de la Expulsión de los mercaderes del templo durante el Renacimiento y el Barroco. Por una parte, el Milagro del ciego

66 Tom Nichols, *Titian and the End of the Venetian Renaissance*, London, Reaktion Books, 2013, p. 175

67 Ibidem nota 65

68 *El Greco...* op. cit., José Álvarez Lopera et al. (eds), p. 449; Checa F., Seipel W., *El Greco...* op. cit., p. 202

69 El Greco, Expulsión de los mercaderes del templo, hacia 1610-14, 106 x 104 cm, Iglesia parroquial de San Ginés, Madrid que se basa sobre otras versiones pintada hacia 1600 y conservadas en Londres, The National Gallery of Art y New York, The Frick Collection donde aparecen los bajos relieves con escenas del Antiguo Testamento. Cf. Davies D., Elliott J. H. (eds), *El Greco...* op. cit., pp. 92-93

70 Sobre los conversos de Toledo y Madrid, ver Schreiber M., *Marranen in Madrid (1600-1670)*, Stuttgart, Steiner, 1994; Ingram K. (ed.), *The Conversos and Moriscos in Late Medieval Spain and Beyond: Departures and Change*, Leiden, Brill, 2009

muestra el camino de la verdadera fe que los creyentes tienen que seguir gracias a los comentarios y a las imágenes que los Jesuitas proponían para las meditaciones y por otra parte, el tema de la expulsión responde a la contrarreforma católica sostenida por los cardenales a partir del Concilio de Trento⁷¹. Pero al contrario de los cuadros de Bassano con la Expulsión de los mercaderes del Templo, El Greco nos enseña dos grupos de judíos que no actúan de la misma manera. En esto, sus composiciones se parecen al primer grabado de Wierix⁷² que pone detrás de Cristo un grupo de fariseos que comentan el evento, cuando los mercaderes son expulsados. Esta dicotomía no se observa en los dibujos de Miguel Ángel, al contrario del gesto de Jesús y de la disposición de su cuerpo en el centro de la imagen que tiene una forma espiral característica del manierismo. El Greco no pinta de la misma manera todos los judíos. Da a algunos de ellos rasgos faciales y señas de identidad más negativas. Estos están además dispuestos en la escena como contrapuntos de Jesús que es descendiente de la familia de David, pero también Hijo de Dios y que los que lo reconocen como el Salvador del Mundo, como el ciego o el grupo de judíos a derecha en la Expulsión, son aceptados en la Iglesia, según los preceptos del Concilio de Trento.

71 Sobre esta lectura, ver Pallucchini R., *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1590*, cat. expo (Venezia, Palazzo Ducale, setiembre-diciembre 1981), Milano, Electa, 1981, p. 265 y Davies D., Elliott J. H. (eds), *El Greco...* op. cit., p.92 que se refiere al evangelio según Mateo 25, 31-34

72 Bernardo Passeri, La expulsión de los mercaderes del Templo, grabado por Antonius Wierix in Nadal J., *Adnotationes...* op. cit., p.16 (se refiere al evangelio de Juan 2 y p. 88 se refiere a Mateo 21, Marcos 11, Lucas 19 y Juan 12 ver nota 6

EL VIAJE DE BLAS DE PRADO A BERBERÍA EN 1593 Y EL REGRESO DEL PINTOR

MARÍA TERESA CRUZ YÁBAR
Universidad Complutense Madrid

Resumen:

A la luz de dos documentos inéditos sobre el pintor y de la corrección de diversas noticias documentales mal transcritas o mal interpretadas, proporcionamos una nueva visión sobre el famoso viaje de Marruecos de Blas de Prado, su vuelta a España y un tipo de actividades hasta ahora insospechadas que pudo desarrollar durante el sexenio final de su vida (1593-1599).

Palabras Clave: Blas de Prado. Viaje a Marruecos. Cádiz. Toledo. Madrid. Fruteros. Baltasar Polo.

Abstract:

In light of two unpublished documents about the painter and the correction of various documented news transcribed wrong or misinterpreted, we provide a new view of the famous trip to Morocco of Blas de Prado and his return to Spain. It also informs on a type of activities so far unexpected, that he could have developed during the final six years of his life (1593-1599).

Keywords: Blas de Prado. Trip to Morocco. Cádiz. Toledo. Madrid. Compote of fruits.

Motivos editoriales nos han obligado a dividir en varias partes un trabajo sobre Blas de Prado que se pensó como uno solo. En esta ocasión damos a conocer una serie de aportaciones que se relacionan con el viaje a Marruecos del pintor, el hecho que le dio tanta o más fama que sus obras, reservando para otras publicaciones nuestros estudios en torno a la etapa anterior a dicho viaje y los acontecimientos que tienen que ver con su actividad en Madrid y Toledo en 1599¹, año de su muerte, conocidos principalmente a través de documentos otorgados por sus herederos.

Francisco Pacheco reseñó en su tratado el suceso del viaje a Berbería, pues había conocido al pintor cuando pasó por Sevilla, y vio unos cuadros de frutas que llevaba². Fiel a sus intenciones, procuró dar la mayor relevancia posible al episodio atribuyendo al rey la orden de que fuera a Marruecos, pues le valía como ejemplo de que los pintores eran objeto de las mayores atenciones por parte de los monarcas.

Serrera encontró la prueba definitiva de la certeza del viaje, pero también de que el pintor marchaba a tierras africanas patrocinado por el VII duque de Medina Sidonia. En un *Manual de contaduría de la jornada de Madrid de 1592 y 1593* de la casa ducal, aparecía la libranza de 200 ducados que el contador del duque Baltasar Polo dio el 23 de mayo de 1593 a un criado para que se los entregara a Blas de Prado «que fue a Berbería... a servir al Xarife...»³. Las referencias al suceso por parte de Jusepe Martínez⁴ acumulan una serie de detalles que Serrera juzga que proceden de la imaginación del tratadista, en especial el segundo viaje a Fez porque no hubiera tenido éxito en Madrid a la vuelta del primero, y lo mismo en cuanto a Palomino⁵, que inventó la leyenda de que había hecho el retrato de la hija del rey de aquel país y que a su vuelta a España vestía y comía como los moros. El estudioso sevillano formuló la hipótesis de que el duque don Alonso Pérez de Guzmán, que ostentaba el título de capitán general del Océano en la parte correspondiente a las costas del reino de Sevilla, mantenía buenas relaciones con el jerife de Berbería

1 CRUZ YÁBAR, M.T., “El final madrileño de Blas de Prado”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* LIV (2014), en prensa.

2 PACHECO, F., *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649, libro III, p. 421. «Por el mesmo camino vá la pintura de las frutas; si bien pide más caudal i tiene mas dificultad su imitacion, por servir en algunas ocasiones a graves historias. Pintólas mui bien Blas de Prado i cuando passó a Marruecos por orden del Rei, llevaba unos lienços de frutas (que yo vi) mui bien pintados».

3 SERRERA, J. M., “El viaje a Marruecos de Blas de Prado. Constatación documental”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XXV, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1986, pp. 23-26. La partida transcrita en nota 7. La expresión de la partida «que fue a Berbería» no implica que el pintor hubiera marchado en esa fecha, pues aún le tenían que dar el dinero.

4 MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, [Manuscrito h.1672], Madrid, Akal, 1988, p. 270.

5 PALOMINO, A. A., *Museo Pictórico y Escala Óptica. El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, 1715-1724. Madrid, ed. Aguilar, 1947, pp. 776-777.

porque los contactos entre gentes de los dos lados del Estrecho eran frecuentes. En su deseo de cumplir con el marroquí, el duque debió de buscar durante su estancia en Madrid en 1592/1593 un pintor dispuesto a acometer la peligrosa aventura, y lo encontró en Blas de Prado, a quien eligió quizá por su calidad, quizá por haber trabajado antes para él o, como más probable a juicio del autor, por haber sido el único que accedió a su petición.

Desde entonces se ha admitido sin el menor titubeo que la iniciativa fue de Medina-Sidonia, que además pagó el viaje. Sin embargo, la partida transcrita por Serrera debía haber suscitado dudas desde el principio acerca de ambos puntos. Para interpretarla adecuadamente es necesario examinar la situación histórica y la identidad de los mencionados en dicha partida. Medina-Sidonia era aquél «por cuya mano corría» la correspondencia entre el monarca español y el jerife de Marruecos llamado Ahmad al Mansür (que lo fue desde 1576 hasta su muerte en 1603). Usaba como corresponsal e intermediario a Baltasar Polo, al que Serrera consideró el contador de la casa del duque pero que era, en realidad, un mercader español muy rico establecido en Fez que actuaba como agente del rey de España y, por supuesto, de Medina-Sidonia. Consta incluso que el jerife entregaba a Polo directamente cartas para Felipe II y que comunicaba con él asuntos de estado⁶.

El propio texto de la partida de las cuentas expresaba, literalmente, que se dieron 74.800 maravedís a «... Blas de Prada [sic] pintor que fue a Berbería por orden de Baltasar Polo a servir al Xarife, los cuales dichos doscientos ducados se an de poner a cuenta del dicho Baltasar Polo...». La «orden», esto es, la iniciativa, partió de Baltasar Polo y los 200 ducados fueron adelantados por Medina-Sidonia, pero se cargarían acto seguido en la cuenta que mantenía la casa ducal con su agente en Fez. El jerife habría manifestado a Polo su deseo de que viniera a servirle un buen pintor, y éste se apresuró a pedirle al duque que se lo enviara, no sin avisarle de que él corría con los gastos del viaje⁷.

La fecha del 23 de mayo de 1593 en que un criado de Medina-Sidonia recibe el dinero que había de dar al pintor concuerda con la que traslucen los datos documentales que hasta Serrera permitían fijar la fecha de inicio del viaje, que eran la nota de Pérez Sedano basada de los libros de la catedral de Toledo en el siglo XVIII

6 GARCÍA-ARENAL, M., RODRÍGUEZ MEDIANO, F., EL HOUR, R., *Cartas marruecas. Documentos de Marruecos en archivos españoles (siglos XVI-XVII)*, Madrid, CSIC, 2002. En la carta que el jerife envía a Felipe II el 13 de julio de 1595, le dice: «Si Dios fuere servido, trataremos dellos con vuestro criado Baltaçar...» (pp. 185-186). No existía, por tanto, ninguna dependencia de Baltasar Polo respecto a Medina-Sidonia.

7 *Ibidem*, p. 64. Precisamente, los autores señalan que, hacia 1593, se observa una intensificación de las relaciones entre los dos reinos, hasta el punto que el rey tuvo esperanzas de que se liberara a Diego Macías, español que había permanecido preso desde 1588 en Marruecos. No es extraño que en este momento, el jerife manifestara a Polo su interés en que le enviaran un buen pintor español.

–«Fue Blas de Prado pintor de la Iglesia, desde el 27 de julio de 1590 hasta fin de abril de 1593, en que se ausentó fuera del reino»⁸ y el poder que otorgó el pintor el 19 de mayo de 1593 –no el 17 como se publicó– a favor del cerero Cristóbal de Toledo para que pudiera recibir en su nombre encargos de obras de pintura, dorado y estofado, así como para cobrar lo que se le debiere⁹.

Gómez Menor, al dar a conocer el poder citado en último lugar, juzgó que era la intención de Blas de Prado ausentarse por poco tiempo, pese a lo cual pasaron seis años sin que se supiera nada de él¹⁰. El primer dato que hasta ahora probaba su vuelta de Marruecos era una noticia de principio de 1599 citada por Agulló y a la que Mateo y López-Yarto dieron dos fechas diferentes en su cronología del pintor, 1 de enero y febrero de 1599¹¹.

Sobre la fecha del regreso de Blas de Prado de Marruecos van a discurrir nuestras siguientes consideraciones, dejando para más adelante el examen de los géneros artísticos o comerciales a los que el pintor pudo dedicar sus esfuerzos en el último sexenio de su vida. Anticipamos ya que la diversidad y cantidad de sus ocupaciones en este periodo hasta pocos días antes de su muerte desmienten cualquier suposición sobre una falta de salud a consecuencia de su viaje a África, un lugar común que indujo a Gómez Menor a encontrar temblores en los rasgos de su firma en un

8 PÉREZ SEDANO, F., *Datos documentales para la historia del Arte español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914, t. I, p. 65.

9 GÓMEZ MENOR, J. C., “El pintor Blas de Prado (I)”, *Boletín de Arte Toledano*, t. I., nº 2, Toledo, 1966, pp. 60-77, especialmente p. 68 y p. 75, nota 28. Corregimos la fecha y la referencia de Gómez Menor que dijo que estaba en el leg. 384 sin facilitar el nombre del escribano: Archivo Histórico Provincial de Toledo (AHPT), escr. Blas Hurtado, prot. 2219, ff. 1162-1163.

10 AGULLÓ Y COBO, M., *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidades de Granada y Autónoma de Madrid, 1978, p. 132. La papeleta de la autora es escueta, pero está correctamente fechada en Madrid el 1 de febrero de 1599, y su contenido está bien resumido. Textualmente, dice: «Blas de Prado, pintor, vecino de Toledo, estante en Madrid, da su poder a Gonzalo González y Gaspar de Ledesma, plateros estantes en la Corte, para comprar y recibir de Alonso de Aguilar y demás testamentarios de la señora marquesa de Poza, difunta, una cinta de oro y diamantes y balajes, perlas y esmeraldas concertada en 10.400 reales, de los que tenía dados parte». Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), escr. Francisco de la Quintana, prot. 1006, ff. 146-147v.

11 MATEO, I. Y LÓPEZ-YARTO, A., *Pintura Toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, (Blas de Prado, pp. 246-269), reseñan la noticia con fecha de 1 de enero, por tanto incorrecta, y citan la publicación con número de página equivocado. En la noticia siguiente solo indican el mes de febrero, sin día, mencionan que Blas de Prado se hallaba otra vez en Madrid, y citan correctamente el número de página de Agulló (p. 249). La inexactitud sobre este dato no es tan importante como la interpretación torcida del documento que hacen las citadas autoras (p. 263). Sin mayor fundamento, lo que era la compra en la testamentaría de la marquesa de Poza de una joya por la que el pintor iba a pagar 10.400 reales, se convierte en un legado, la marquesa en benefactora de Blas de Prado y éste en presunto autor del supuesto retrato de don Alonso de Escobar, esposo de la marquesa (Museo de Arte de San Louis, Missouri).

documento otorgado en marzo de 1599¹². Por el contrario, es del todo cierto lo que decían los antiguos tratadistas acerca de que, en sus últimos años, era rico.

El primer documento que damos a conocer¹³ localiza al pintor en Madrid otorgando un contrato fechado el 23 de diciembre de 1598, el cual incluye una noticia que hace segura su presencia en la Corte ya en septiembre de ese año¹⁴. Blas de Prado y Alonso de Ávila —que se hace llamar Alfonso y se titula «pintor de su Majestad»— habían realizado a medias las banderas y cotas pintadas para las honras fúnebres de Felipe II en el monasterio de San Jerónimo —que tuvieron lugar el 18 de octubre— y otras 22 banderas más para la entrada bajo palio de Felipe III en Madrid el día 9 de noviembre. Prado había adelantado el dinero preciso, 843 reales en total. Como no estaba tasada la obra ni se había empezado a cobrar, convenían en que, cuando se pagara, el toledano se resarciría primero de su crédito y el sobrante lo repartirían por mitad. Ese mismo convenio se había de extender a otras 36 banderas que habían de preparar para la jornada del rey en Aragón, que se describen como 22 banderas de luto y 14 grandes de librea. Si en lo sucesivo se ampliara este encargo, convenían nuevas condiciones: Blas de Prado seguiría haciéndose cargo de los gastos de la obra, pero, una vez indemnizado de ellos, las ganancias restantes se dividirían en tres, un tercio para él y dos para Alonso de Ávila.

En una parte de la biografía del pintor que tenemos en preparación¹⁵, hemos propuesto que hubiera aprendido con Hernando de Ávila y que quizá, cuando este marchó a Madrid hacia 1573/75, pasara al obrador de su cuñado, Luis de Velasco. Las relaciones de Prado con estos dos maestros, pertenecientes a una generación anterior a la suya, se intuyen mucho más estrechas que con los demás de su entorno y el estilo presenta similitudes, hasta el punto de que se confundieron en la antigüedad las atribuciones de sus obras. El hecho de que, tras la muerte de Hernando de Ávila en 1595, Blas de Prado siguiera relacionándose con el único hijo varón de su antiguo maestro, Alonso, heredero de su plaza de pintor de las reales caballerizas, parece normal en tal contexto. Alonso de Ávila carecía de las facultades de su padre, por lo que debió ocuparse durante toda su vida en obras de escasa enjundia artística, y su situación

12 GÓMEZ MENOR, J. C., “El tema de San Ildefonso en el arte español”, *Boletín de Arte Toledano*, t. I., nº 1, Toledo, 1965, pp. 27-60, en especial p. 47 y “El pintor Blas de Prado (I)”, *Boletín de Arte Toledano*, t. I., nº 2, Toledo, 1966, pp. 68 y 75, nota 29.

13 DOCUMENTO Nº 1. AHPM, escr. Juan Ortiz de Zárate, prot. 1719, f. 434-435. La referencia en: [AHPM], *Cuadernos de Don Alejandro Martín Ortega: Notas tomadas por don Alejandro Martín Ortega de escrituras del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid [Siglos XVI y XVII]*. Madrid, 1990-1991, t. VI, p. 203.

14 Felipe II había fallecido el 13 de septiembre de 1598. La preparación del túmulo tuvo lugar entre esa fecha y el 18 de octubre en que se hicieron las honras, y necesariamente hemos de situar a Blas de Prado en Madrid en ese periodo.

15 En vías de publicación.

económica no le permitiría adquirir los tejidos necesarios para cumplir el encargo¹⁶. Blas de Prado tenía capital suficiente, pero no actuó como simple prestamista, sino que tomó para sí la mitad de una obra tan simple. Hernando de Ávila había realizado ya banderas¹⁷. El mismo Prado se había ocupado en labores igualmente sencillas para la catedral de Toledo, pintando en 1591 o 1592 los letreros y escudos de los retratos de los arzobispos que estaban en el cabildo¹⁸. La pintura de banderas era una obra habitual en aquel tiempo, y se llevaba a cabo por buenos pintores.

Blas de Prado tendría un incentivo adicional en este encargo, que era la posibilidad de acceder al círculo de los artífices que gozaban de título real o, al menos, de manifestar que había trabajado para el rey. Una primera muestra de que el pintor pudo haber tenido una participación más distinguida en relación con estos actos cortesanos, ahora que sabemos que tomó parte en la preparación de la entrada del nuevo y joven rey en su corte, sería el dibujo que lleva su apellido «Prado» conservado en la galería de los Uffizi [fig.1], que Brown relacionó adecuadamente con un homenaje de las cuatro partes del mundo a Felipe III¹⁹. Lacruz, con gran perspicacia, pues no conocía el documento de las banderas, pensó que tendría que ver con la subida al trono del nuevo rey²⁰. Por nuestra parte proponemos que se tratara del dibujo preparatorio de alguna sarga que luego pintó Prado para la decoración efímera de Santa María o su entorno, donde se desarrolló la segunda parte de este acto²¹.

16 ZOFÍO LLORENTE, J.C., *Las culturas del trabajo en Madrid, 1500-1650: familia, ocio y sociabilidad en el artesanado preindustrial*, Madrid Universidad Complutense, 2002, pp. 122 y 184. Los pintores, en litigio con los doradores, trataban de desacreditar a los testigos presentados por éstos. De Alonso de Ávila, que se decía pintor de su majestad, alegaban que no lo era sino para «dar de verde y colorear» los coches de la caballeriza, y afirmaban que era «persona de quien entre los pintores se hace muy poco caso, por ser distraído y que su ordinario entretenimiento es pasearse por Madrid sin atender a su oficio ni acudir a su casa, por cuya causa está pobre y tanto que para haber de comer tiene necesidad de arrimarse a algunos amigos suyos». El documento citado en Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, leg. 24783, Madrid, 20-III-1620: respuesta de Alfonso de Ávila a las preguntas de los doradores.

17 ATERIDO FERNÁNDEZ, A. Y ZOLLE BETEGÓN, L., “Pintura y Letras: Hernando de Ávila, su biblioteca y su herencia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XI, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1999, pp. 145-168, en especial p. 152.

18 ZARCO DEL VALLE, M. R., *Datos documentales para la historia del arte español. Tomo II. Documentos de la catedral de Toledo...*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1916, p. 301. Se le pagaron según los libros de la catedral a tasación, 40.936 maravedís, equivalentes a algo más de 109 ducados, cantidad nada despreciable.

19 BROWN, J., “Algunas adiciones a la obra de Blas de Prado”, *Archivo Español de Arte*, nº 161, Madrid, CSIC, 1968, pp. 29-33, en especial p. 32.

20 LACRUZ MANTECÓN, R., *El pintor Blas de Prado*. Trabajo académicamente dirigido (licenciatura en Historia del Arte; curso 2012-2013), Madrid, Universidad Complutense, 2013, inédito, p. 63.

21 PÉREZ BUSTAMANTE, C., *Felipe III. Semblanza de un monarca y perfiles de una privanza*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1950, p. 49. El acto se inició en San Jerónimo, de donde salió



FIGURA 1

Felipe III homenajeado por las cuatro partes del mundo. Proyecto para una sarga en Santa María de la Almudena en la entrada de Felipe III en Madrid. Florencia, Galleria degli Uffizi.

El retablo de la capilla del canónigo Alonso de la Paz situado en su capilla funeraria de la colegiata de Talavera tiene como asunto de su único cuerpo la pintura de *Santa Leocadia cuando se apareció a san Ildefonso y Recaredo en presencia de su corte* [fig. 2]. Encima, como remate, lleva una pequeña pieza trapezoidal que incluye una pintura con la Virgen y el Niño entre dos ángeles, uno de los cuales le ofrece un cesto de flores del que el Niño ha tomado una en su mano. Remata en un frontoncillo curvo y hay dos ángeles de bulto a los lados. Considerada la pintura desde antiguo obra de Blas de Prado, fue fechada en 1592 por el conde de Cedillo²² según la cifra que aparece incisa sobre la lápida del sepulcro del que sale la santa.

el rey vestido de luto y terminó en Santa María con vestido de gala. El rey aparece ya sin luto, por lo que pensamos que la sarga se colocó en Santa María. La jornada de Aragón para la que preparaban Prado y Ávila 36 banderas debía de reproducir la ceremonia madrileña en la jura por las cortes de aquel reino, pues el encargo incluía 22 banderas de luto y 14 grandes de librea.

22 LÓPEZ DE AYALA Y ÁLVAREZ DE TOLEDO, CONDE DE CEDILLO, J., *Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo*, Toledo, Diputación provincial de Toledo, 1959, p 313.



FIGURA 2

Santa Leocadia cuando se apareció a san Ildefonso y Recaredo en presencia de su corte.
Talavera de la Reina, Colegiata de Santa María.

Gómez Menor publicó en 1966 la reseña de un poder dado el 12 de marzo de 1599 por Blas de Prado que confirmaba la tradicional atribución. Aunque lo tituló como poder para cobrar, una correcta lectura del documento aclara que el bachiller Hoz recibía poder “especialmente para que en mi nombre y como yo mismo e representando mi pe[rsona] se pueda llegar y juntar a cu[entas] con los erederos, alvazeas o patronos de El canonygo de la sa[anta] yglesia de la dicha vi[lla] que se decía fulano de Paz difunto y con cuales q[uiera] otras p[ersonas] que combenga e sea nezessario en Raçon del Retablo que yo e fho»²³.

23 Documento nº 5. La transcripción parcial aparecía en GÓMEZ-MENOR, J. C., “El tema de San Ildefonso en el arte español”, *Boletín de Arte Toledano*, t. I., nº 1 (1965), pp. 47-48, pero la referencia que proporciona (Archivo Histórico de Protocolos de Toledo –en adelante AHPT–, leg. 1076, fol. 636) es inexacta. La referencia correcta es: AHPT, escr. Blas Hurtado, prot. 2231, fol. 536v. El apellido del bachiller no es Sánchez sino Foz u Hoz. Incorporamos algunas modificaciones a su transcripción y desarrollamos las abreviaturas entre paréntesis, a diferencia de Gómez Menor que no las desarrolló.

Nicolau documentó la hechura del retablo, que aparecía en las cuentas de la memoria del canónigo²⁴ tasado en 26 de abril de 1593 “en 10.482 reales, que se han de pagar por años como cayeren los censos, ciento y cincuenta duos al año”, con una carta de pago dada por el pintor de 1.500 reales de ese mismo día. Faltaba un mes para que Prado partiera para Fez. Cuando acudió a Toledo para otorgar el aludido poder tenía que haber cobrado cinco anualidades de 150 ducados, 750 ducados en total equivalentes a 8.250 reales, que con los 1.500 reales cobrados en 1593 sumaban 9.750 reales, y faltarían tan solo 732 reales por pagar. Pero sabemos con seguridad que no le habían pagado puntualmente, ya que el deán y cabildo de la Colegiata reconocieron el 21 de julio de 1602 a favor de los herederos del pintor una deuda por este retablo de 3.000 reales, de los que entregaron 2.000 el 17 de julio de 1603. Existen, por tanto, unos 6.000 reales en pagos entre abril de 1593 y la muerte de Blas de Prado de los que no se conoce la fecha, y pensamos que no todo se entregó después de cerrar las cuentas, pues el poder facultaba a Bartolomé de Hoz para “recevir en descargo lo que por cartas de pago e lasto u otro rrecabdo bastante pruebe aver pagado... “²⁵. Esas cartas a que alude tenían que ser posteriores a la vuelta del viaje africano salvo la primera de 1.500 reales. Si algún día llegaran a conocerse las cartas de pago intermedias, aclararían seguramente la fecha en que se produjo la vuelta a Toledo del pintor.

Pero con esto no hemos terminado nuestro recorte al periodo marroquí. Hay datos suficientes para afirmar que Blas de Prado, después de residir algún tiempo en Marruecos, no mucho, regresó a la Península, pero no a Madrid ni a Toledo, sino a Cádiz. Tras la muerte del pintor en los últimos días de 1599 o primeros de 1600, murió su madre, llamada Juana Gutiérrez, pocos días después que él. De acuerdo con las normas del abintestato en Castilla, la madre heredó la totalidad de los bienes y deudas de su hijo Blas, lo que significa, por el escaso tiempo transcurrido, que el caudal hereditario del hijo y de la madre habían ido a parar a los mismos herederos, los hijos de Juana que quedaban vivos, llamados Francisco Gutiérrez, Andrés Gutiérrez, Mari López y Juana García, que sucedieron por partes iguales. Las dos mujeres eran viudas y Juana García tenía un hijo, llamado Tomás Hernández, igual que su marido difunto. La actuación judicial para declararlos herederos debió de producirse hacia el 11 o 12 de febrero de 1600 y los autos del abintestato se desarrollaron y quedaron en Camarena, donde vivían todos ellos. Pues bien, uno de los documentos que damos a conocer es un poder otorgado el 12 de febrero de 1600 por los cuatro herederos en la misma escribanía de Camarena donde obraban los

²⁴ NICOLAU CASTRO, J., “Datos documentales sobre la Colegiata de Talavera de la Reina”, *Anales Toledanos*, 15, Toledo, Diputación Provincial, 1982, pp. 19-31.

²⁵ Además, no resulta lógico que el pintor no hubiera reclamado antes de ese momento la entrega de más dinero si le debían casi todo el precio.

autos del abintestato²⁶. Se trata de un poder especial a uno de los herederos, Francisco Gutiérrez, a su sobrino Tomás Hernández y a un abogado de Madrid, Antonio de Vargas, para transigir con un platero madrileño, Gonzalo González, sobre las cuentas que existían entre él y Blas de Prado. Además, se les da poder «... para que puedan demandar, rrescebir y aber y cobrar de todas e qualesquier personas así en este lugar de Camarena como en la billa de Madrid y ciudad de Toledo y ciudad de Cádiz y otras cualesquier partes destos rreynos y fuera dellos, todos y qualesquier maravedís en qualquier cantidad que sean de deudas que se deben a los dichos Blas del Prado y a la dicha Juana Gutiérrez su madre como su heredera del susodicho, y a nos como tales herederos, así maravedís como joyas de plata y oro, cera y cordobanes y otras cosas de qualquier calidad que sean...».

El texto es muy revelador. El pintor tenía aún negocios pendientes de liquidar en Cádiz, pues el poder menciona especialmente esta ciudad, tal y como lo hace con Camarena, Madrid y Toledo que son los lugares donde sabemos que también tenía intereses. Y se mencionan igualmente los objetos que habían determinado sus créditos –además de préstamos (maravedís)– que eran joyas de plata y oro, cera y cordobanes. No hay la menor referencia a obras de pintura o retablos que pudiera tener pendientes de cobrar, aunque los había, como comentaremos en otra publicación²⁷.

No nos cabe duda de que Blas de Prado llegó a viajar a la ciudad de Fez, que era corte del jerife, y que satisfizo los deseos de Al Mansür haciendo retratos de su familia, un asunto que parece invento de Palomino pero que tiene visos de verdad, lo que supone que el soberano marroquí no fuera especialmente intolerante en cuanto a la figuración humana. Decimos esto porque uno de los plateros que hizo negocios con Prado, el giennense afincado en Toledo y luego en Madrid, Gaspar de Ledesma²⁸, tenía entre sus bienes a su muerte en 1618 «dos quadrillos pequeños de lienço de la pintura de dos sultanas»²⁹, que serían algunos de los cuadros que Blas

26 DOCUMENTO N° 2: AHPM, escr. Juan de Torres, prot. 2359; el poder del escribano de Camarena Lázaro Alonso, sin foliar, está intercalado en el protocolo madrileño a continuación del f. 178. La fecha de los autos del abintestato puede deducirse aproximadamente, porque el día 9 de febrero acudieron a Toledo uno de los hermanos de Prado, Francisco, y el citado sobrino, a cerrar un trato con los mínimos de San Bartolomé y no llevaban poder de los otros tres herederos, seguramente porque no está aún cerrada la testamentaria. Ver CRUZ YÁBAR, M.T., “El final madrileño de Blas de Prado”, op. cit.

27 CRUZ YÁBAR, M.T., “El final madrileño de Blas de Prado”, op. cit.

28 Este platero con Gonzalo González actuaron en 1 de febrero de 1599 como apoderados y fiadores de Blas de Prado en la compra del cintillo de oro y piedras preciosas procedente de la herencia de la marquesa de Poza. *Vid.* notas 10 y 11.

29 CRUZ VALDOVINOS, J. M. Y GARCÍA LÓPEZ, J. M., *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1979, p 176; Cruz Valdovinos, J. M., (coord., M. F. Moral Jimeno), “Platería y plateros en Baeza”, en *Baeza. Arte y Patrimonio*, Baeza, Ayuntamiento, 2010, pp. 293-299, en especial pp. 294-296. Gaspar de Ledesma había nacido en Baeza hacia 1565. En 1587

de Prado trajo consigo a su vuelta o que pintó ya en España a partir de apuntes tomados en Fez, aprovechando su fama de viajero exótico. También tenía Ledesma «la pintura de dos platos de fruta en lienzo con su marco» y «la pintura de dos xarrones pintados en lienzo con sus marcos»³⁰, que parece que eran otra especialidad del pintor según la cita de Pacheco. La presencia en manos de sus amigos plateros de estas naturalezas muertas debía ser frecuente, pues los herederos llegaron a una concordia con el ya citado Gonzalo González en 23 de marzo de 1600³¹ estaba entre lo reclamado una pintura de unas frutas, que él afirmó que había entregado a Juan Sánchez Cotán en Toledo con cédula de recibo.

En 1983, Pérez Sánchez presentó en una exposición en el Museo del Prado dos cuadros de frutas, *Fuente de ciruelas* [fig. 3] y *Fuente de peras* [fig. 4], dispuestas en salvas con pie de cristal, utilizadas como fruteros, sobre una superficie plana como de mesa. Se trata de pequeños lienzos cuadrados de 27,5 cm y se conservan en la Fundación Santamarca de Madrid³². Consideraba el autor las piezas anónimas, españolas y datables «muy a comienzos del siglo XVII» aunque reconocía que los fruteros reflejaban modelos del siglo anterior y finalizaba afirmando que «la fina tela sobre la que están ejecutados es desde luego de hacia 1580-1600». En 1999, Cherry se refería de nuevo a las dos obras indicando en el pie de las fotografías «atribuido a Blas de Prado»³³; estimaba posible que las pinturas que hiciera el toledano fueran parecidas a éstas y afirmaba que existía similitud con obras lombardas contemporáneas, lo que ya había observado Pérez Sánchez. Los pintores que citan estos autores, con alguna diferencia, son los milaneses Ambrogio Figino (1553-1608) y Fede Galizia (1578-1630) y el cremonés Panfilo Nuvolone (1581-1651), también activo en Milán, a quienes podría unirse el mismo Caravaggio (1571-1610)

estaba en Jaén con el famoso platero Francisco Merino de quien tomó el segundo apellido y con quien se trasladó en 1589 a Toledo, donde casó en 1590 con Luisa Gentil, miembro de una famosa familia genovesa de banqueros. Se ignora la fecha de su traslado a Madrid, donde aparece documentado a principios de 1599, aunque se declaraba aún vecino de Toledo. Fue elegido para diversos cargos en la cofradía de San Eloy de Madrid: mayordomo (1606), diputado (1617) y murió en 1618.

30 CRUZ VALDOVINOS, J. M. Y GARCÍA LÓPEZ, J. M., *Platería religiosa...*, op. cit, p. 176; Se trataba de una gran colección de pinturas que guardaba el platero en sus casas de Madrid y de Baeza y que tasarón Juan de Roelas y Angelo Nardi.

31 AHPM, escr. Juan de Torres, prot. 2359, fols. 175-178v. Publicado como documento nº 12 en CRUZ YÁBAR, M.T., “El final madrileño de Blas de Prado”, op. cit.

32 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya* (cat. exp.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 30. El texto lo repitió en *Colección Santamarca. Pinturas restauradas en 1983*, Madrid, Banco Exterior, 1984, pp. 22-23.

33 CHERRY, P., *Arte y naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, pp. 72-73. También reproducía, con la misma atribución, un *Plato de peras* (óleo sobre tabla, 21 x 30 cm), entonces en la colección Nasciro y ahora en el Museo del Prado como de Juan van der Hamen.



FIGURA 3
Fuente de ciruelas.
Madrid, Fundación Santamarca



FIGURA 4
Fuente de peras. Madrid,
Fundación Santamarca

por su *Cesto de frutas* (1596/1597) de la Ambrosiana. Nos parece que la relación no es tan importante como se insinúa. Cronológicamente la obra de Figino está hecha, como la de Caravaggio, en vida de Prado, pero no las de los otros pertenecientes a una generación posterior. De Figino, por otra parte, sólo se conoce un plato con melocotones pues es pintor manierista de figuras. Las piezas de estos lombardos y de otros solo tienen una débil semejanza con estos dos ejemplares, además de que están datados ya muerto Blas de Prado. Existen un par de obras de Nuvolone (Museos de Cremona y de Sao Paulo de 1620), pero en tabla y de tamaño bastante mayor y que presentan fruteros de cristal muy diferentes y, como en otras obras suyas y de Fede, se reparten frutas por los lados, y es distinta la visión de la mesa y la sombra proyectada.

Precisamente los fruteros Santamarca ofrecen modelos característicos de objetos toledanos del último tercio del siglo XVI, que se conocen muy bien en piezas de plata en lo que respecta a astil, nudo y pie. Nos parece que es un elemento decisivo para considerar la autoría de Blas de Prado. Además utiliza lienzos, y con medidas canónicas castellanas –una tercia de vara– y en la pintura madrileña y toledana no se conoce nada semejante ni antes ni después por la simplicidad, orden y equilibrio. Ciruelas y peras aparecen recogidas casi simétricamente sobre el frutero sin otros recipientes ni viandas y sin caer sobre la mesa. Estas características han de ser propias del pintor de Camarena en sus cuadros de frutas y como éstos serían los lienzos que vio Pacheco. Esperamos que esta aportación restituya a su nombre

ambas pinturas, pues si pintó tantas frutas y flores como parece, alguna ha debido de llegar a nuestros días.

Otro aspecto que plantea interrogantes es el del motivo que impulsó a Blas de Prado a emprender la aventura. Parece seguro que su actividad en Toledo como pintor y dueño de obras de retablos iba razonablemente bien, pues en el primer cuatrimestre de 1593 se documentan contratos para nuevas obras y poderes para cobrar otras. Por otra parte, no debía entre sus proyectos marchar a Marruecos, porque de otro modo no habría otorgado contratos y poderes para contratar obras tan próximos a su partida. El 5 de enero de 1593 autorizaba a Toribio González para que pudiera obligarle en cualquier contrato que considerara conveniente³⁴. El 19 de enero de 1593 daba poder a Mateo de Paredes para obligarle con el cabildo burgalense al dorado y estofado del retablo del coro mayor que estaban pintando Diego de Urbina y Cristóbal Martínez, dos pintores con los que había tenido una intensa relación unos pocos años antes³⁵. El 24 de febrero establecía las condiciones económicas para la hechura, junto con Toribio González, de los retablos de los mínimos de San Bartolomé de Toledo³⁶, una obra de gran importancia económica y artística para un monasterio toledano que podía constituir un importante paso en su carrera. Nada hacía esperar, por tanto, que Prado fuera a dar un brusco cambio a su vida.

En marzo se produce el primer indicio de lo que iba a suceder. El día 11 de marzo, Prado cedía a Luis de Carvajal los dos colaterales de los mínimos³⁷, cuyo plazo de entrega eran tres años reservándose el mayor, para el que el plazo era de seis. Juan Bautista Monegro había sido fiador en el contrato y es posible que hubiera exigido para su hermano menor esta cesión, pero parece más lógico que se tratara de una decisión forzada por la intención de Prado de ausentarse un tiempo de Toledo. Otros documentos posteriores muestran la urgencia del pintor en arreglar sus asuntos económicos, cobrando todo aquello que tenía pendiente. El 10 de abril recibía poder de Pedro de Cisneros para cobrar la parte de los plazos que hubieran vencido de la deuda de la iglesia de Ciruelos por lo que había hecho en la pintura, dorado y estofado del retablo³⁸. El 21 de abril, Prado daba poder a Juan Sánchez Cotán para que cobrara en Campo de Criptana lo que le debían del retablo de su iglesia³⁹, una gestión que debió de ser inútil, porque el día 18 de mayo, Mateo de Paredes, con el que tenía compañía para hacerlo, le daba un nuevo poder para cobrar de la iglesia según unas condiciones que establecían previo cierre de cuentas

34 AHPT, escr. Blas de Hurtado, prot. 2219, f. 76 v.

35 AHPT, escr. Blas de Hurtado, prot. 2219, f. 98 v.

36 AHPT, escr. Blas de Hurtado, prot. 2219, ff. 416-420v.

37 AHPT, escr. Blas de Hurtado, prot. 2219, ff. 570-571.

38 AHPT, escr. Blas de Hurtado, prot. 2219, f. 952-953.

39 AHPT, escr. Blas de Hurtado, prot. 2219, f. 923 v.

entre ambos⁴⁰. Por fin, al día siguiente, 19 de mayo, otorga el último documento que aparece en Toledo anterior a su ida a Marruecos, el ya citado poder al cerero Cristóbal de Toledo para que pudiera obligarle en todo tipo de contratos.

Como ya opinó Gómez Menor, no debía de ser su intención permanecer fuera de Toledo mucho tiempo. En cuanto al motivo que le empujó a Marruecos, no nos cabe duda de que fue la esperanza de obtener grandes ganancias que iban a superar con creces las incomodidades y riesgos⁴¹. Aunque el pintor llevara un cargamento de pinturas como las que vio Pacheco, sus esperanzas no debían cifrarse tanto en el arte como en el comercio de la cera, una actividad que debía haber iniciado ya en Toledo, según denota el hecho de que designara como apoderado general para sus negocios al cerero Cristóbal de Toledo, cuyos negocios conjuntos dieron lugar a un largo pleito con los herederos del pintor⁴². Quizá los obradores de pintor y cerero se habían especializado en la fabricación de cirios y velas pintados, lo que habría sido suficiente para proporcionar a Prado conocimientos de la forma en que se movía ese mercado. La cera de Marruecos era muy solicitada porque su blancura era superior a la de otras procedencias. En cuanto a las pieles curtidas y cordobanes, es sabido que la producción marroquí llegaba a toda Europa.

Respecto al tiempo que Blas de Prado estuvo en Fez, los datos de que disponemos deben de ser interpretados con cautela. Parece razonable que, tras un tiempo no muy largo en Fez, donde gozaría de la protección y apoyo de Baltasar Polo, que pudo ayudarle a establecer lazos comerciales con mercaderes de cera y de pieles curtidas del país, decidiera establecerse en Cádiz para canalizar desde allí sus ventas por toda la península. Actuaría como un importador, y quizá también como exportador hacia Marruecos de una mercancía que abundaba relativamente en España y no allí, las piedras preciosas y perlas procedentes de América, que Blas de Prado adquiriría en la cercana Sevilla a la llegada de las flotas. Su trueque con ceras y cordobanes marroquíes justificaría el continuo contacto con plateros que ponen de manifiesto los últimos documentos conocidos de Blas de Prado que analizamos

40 AHPT, escr. Blas de Hurtado, prot. 2219, ff. 1080-1081v.

41 Era bien sabido que el jerife se mantenía equidistante en sus simpatías entre el imperio turco y Felipe II, por lo que un viajero español no debía sentirse seguro. De hecho, favoreció la expedición británica que asaltó Cádiz en 1596 y el propio Baltasar Polo llegó a ser encarcelado por su orden en ese año (Vid. GARCÍA-ARENAL, M., RODRÍGUEZ MEDIANO, F., EL HOUR, R., *Cartas marruecas...*, op. cit., p. 98)

42 RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Catálogo de artífices de Toledo*, Toledo, Imprenta provincial, 1920, pp. 227-228: «En el testamento de Cristóbal de Toledo, cerrado en 12 de marzo de 1607, hay una cláusula que dice así: Iten declaro que en un pleito que tuvo con los herederos de Prado, por vía de conveniencia y porque antes del pleito nos convenimos por el precio que pareciera por escritura pública que pasó ante fulano Alonso, escribano de Camarena y está en mi poder, que me libraron las monjas franciscas de Fuensalida y ellas están concertadas de pagar en la dicha escritura a tres mil reales, mando que se cobren en la persona en la escritura convenida...».

en otra publicación. No es absurda esta propuesta. Hay datos, por ejemplo, de que Al Mansür pidió a Felipe III en 1602 a través de Juan de Marchena, un mercader español que pretendía actuar en un papel semejante al de Polo, que algunos criados suyos pudiesen venir a España a comprar joyas a las que tan aficionado era, llevando un cargamento de cera que sería admitido en puertos españoles como posible moneda de cambio⁴³.

Suponiendo que Blas de Prado se asentara en Cádiz para realizar este tráfico con Marruecos, la fecha ha de ser anterior al 29 de junio de 1596, en que se produjo el ataque de la flota británica y holandesa que arrasó la ciudad arruinando a sus habitantes y también a los mercaderes que tenían ya cargadas sus alhajas en los buques que iban a las Indias, que fueron incendiados para evitar que cayeran en manos enemigas. Cádiz no se recuperó hasta pasado mucho tiempo, y nadie hubiera pensado en hacer allí negocios durante los años posteriores al asalto. Su estancia en la ciudad no pudo ser muy breve si cuatro años después del suceso bélico, sus herederos daban poderes para cobrar allí los créditos del pintor. Hemos de pensar en 1594 o todo lo más 1595 como año de su establecimiento en Cádiz. La crisis desatada tras el desastre y la peste que se extendía por Andalucía le impulsarían a volver a Toledo, y quizá a Camarena donde explotaba viñas⁴⁴, ya probablemente en la segunda mitad de 1596.

43 GARCÍA-ARENAL, M., RODRÍGUEZ MEDIANO, F., EL HOUR, R., *Cartas marruecas...*, op. cit., p. 71.

44 En la concordia entre los herederos de Prado y el platero Gonzalo González ya citada (v nota 31) consta que este había prestado al pintor 1.000 reales para hacer la vendimia del año 1599.

Documentación.

Documento 1.

Madrid, 23-XII-1598.

Concierto entre Blas de Prado y Alonso de Ávila sobre la forma en que han de partir entre ambos las ganancias por las banderas que habían pintado y pintarían para el servicio de su Majestad.

AHPM, prot. 1714, escr. Juan Ortiz de Zárate, ff. 434-435v.

En la villa de Madrid a veinte y tres días del mes de dizienbre de mill y quinientos y noventa y ocho años ante mí, el escrivano y testigos, parecieron presentes Alfonso de Ávila, pintor del rrey nuestro señor y doña Casilda Cernúsculo su muger y Blas de Prado, ansimismo pintor, todos vecinos desta villa de Madrid, e yo, la dicha doña Casilda Cernúsculo con licencia que primero y ante todas cosas pido y demando al dicho Alfonso de Ávila mi marido para azer y jurar y otorgar esta escritura y lo en ella conthenido e yo, el dicho Alfonso de Ávila doy y concedo la dicha licencia.... Y decimos que por quanto entre nos, el dicho Alfonso de Ávila y Blas de Prado, pintores, somos conbenidos y concertados en esta manera, que nos, los susodichos, tenemos hecho a medias dos partidas de obra para el servicio de su Magestad, qués lo que se hiço en las banderas y cotas que se hicieron para el túmulo y honrras que se hicieron para su magestad questá en el cielo en el monasterio de San Gerónimo desta villa y ansimesmo otras veinte y dos banderas que se hizieron para la entrada que se hiço por su Magestad en esta Corte quando le rrecivieron con el palio, de todo lo qual, rrematadas quantas entre los susodichos, parece alcançar el dicho Blas de Prado a la dicha obra ochocientos y quarenta y tres rreales que tiene puestos en dineros, los quales dichos ochocientos y quarenta y tres rreales a de aver el dicho Blas de Prado quando acavare su Magestad de pagar todos los maravedís que montare la dicha obra que así ycieron entre los susodichos, y todo lo más que montare la dicha obra, cobrádose el dicho Blas de Prado los ochocientos y quarenta y tres rreales, an de partir yguales partes los susodichos lo que así montare la dicha obra, y ansimismo están concertados entre los susodichos de que ansimismo ayan de hacer treynta y seys banderas con las harmas rreales para el dicho servicio de su Magestad para la jornada que, siendo Dios servido, a de azer el rrey nuestro señor para el rreyno de Aragón, las veinte y dos banderas son de luto, y las catorze grandes de librea. Las quales, an de hacer los susodichos de por mytad, y el dicho Blas de Prado aya de azer toda la costa que en ellas fuere menester, hasta estar acavadas

las dichas banderas, y ya acavadas las dichas banderas y su Magestad pagare todo el coste y valor dellas, el dicho Blas de Prado aya de ser ante todas cosas pagado de todo el coste por lo que pareciere aver gastado en las dichas banderas y de lo demás que montare, e lo que sobrare ayan de partir por mytad lo que ansimismo montare la dicha obra. Y ansimismo todas las demás banderas que se uvieren de hacer para la dicha jornada sintiendo que el dicho Blas de Prado aya de constear de la misma forma y manera que la ende arriba y sacado lo que pareciere aver gastado el dicho Blas de Prado, de lo demás que montare, aya de aver el dicho Blas de Prado tan solamente la terzia parte de lo que sobrare, pagada la dicha costa como dicho es, y para el cumplimiento de todo lo que dicho es, todos tres nos obligamos con nuestras personas y bienes... En testimonio de lo qual dicho otorgamos todos siendo testigos Martín Rruiz y Juan Martínez, pintores, los quales juraron a Dios y a una cruz en forma de derecho conocer a los dichos otorgantes y ser los mismos que otorgan esta escritura y ansimismo fue testigo Juan de Olivares, estantes en esta Corte y los dichos otorgantes lo firmaron de sus nombres en este rregistro... Doña Casilda Zernusco. Blas de Prado. Alfonso de Avila. Pasó ante my, Juan Ortiz de Çárate.

Documento 2.

Camarena, 12-II-1600

Poder de los herederos de Blas de Prado a Antonio de Vargas, Francisco Gutiérrez y Tomás Hernández para establecer una transacción con el platero Gonzalo González.

AHPM, escr. Juan de Torres, prot. 2359. El poder otorgado ante el escribano de Camarena Lázaro Alonso, fue presentado para el cierre de cuentas con el platero Gonzalo González; está sin foliar intercalado en el protocolo citado a partir del f. 178.

Sepan quantos esta carta de poder vieren cómo nos, Francisco Gutiérrez y Andrés Gutiérrez y Mari López y Juana García, viudas, vecinos todos del lugar de Camarena, jurisdicción de Toledo, así como herederos que somos de Juana Gutiérrez, viuda mujer que fue de Alonso López, y de Blas de Prado, pintor, su hijo, ya difuntos, vecinos que fueron deste lugar, de que pedimos al presente escribano de fé de cómo somos tales herederos de los susodichos, e yo, el escribano de yuso escripto doy fee que son tales herederos los susodichos de la dicha Juana Gutiérrez, viuda, y del dicho Blas de Prado su hijo difuntos, y por tales herederos y como tales están dados por la justicia deste lugar, y se les a dado posesión de todos sus bienes

de los susodichos como consta de los autos y rrecaudos questán en mi poder a que me rrefierro. Por tanto, todos tres de mancomún y a boz de uno y cada uno por el todo rrenunciando los derechos y leyes de la mancomunidad, división y excursión que damos por fecha e otorgamos y conocemos por esta presente carta que damos y otorgamos todos nuestro poder cumplido bastante que de derecho se rrequiere y debe valer a el dotor Antonio de Bargas, abogado en la billa de Madrid, y al dicho Francisco Gutiérrez y a Tomás Hernández, hijo de mi, la dicha Juana García, vecinos de Camarena, y a qualquier dellos ynsolidun y este poder mostrare para que en nuestro nombre y como nosotros mismos rrepresentando nuestras propias personas puedan demandar, rrescebir y aber y cobrar de todas e qualesquier personas así en este lugar de Camarena como en la billa de Madrid y ciudad de Toledo y ciudad de Cádiz y otras cualesquier partes destos rreynos y fuera dellos todos y qualesquier maravedís en qualquier cantidad que sean de deudas que se deben a los dichos Blas del Prado y a la dicha Juana Gutiérrez su madre como su heredera del susodicho, y a nos como tales herederos, así maravedís como joyas de plata y oro, cera y cordobanes y otras cosas de qualquier calidad que sean, y de lo que así rrescibieren puedan dar y otorgar sus cartas y cartas de pago y de finiquito y lasto valgan como si nos los susodichos las viésemos y presentes fuésemos al otorgamiento dellas, dándose por contentos de rrescibo de las tales cosas y maravedís que así rrescibieren, rrenunciando que nos, por la presente rrenunciamos la dejación de la costa no vista y derechos de la paga y cerca de las dichas cobranças y de otros qualesquier pleitos que sobre lo susodicho se rrecrecieren o en otra manera puedan parescer y parezcan ante los señores alcaldes de la casa e corte de su Majestad de la billa de Madrid y ante otras qualesquier justicias destos rreynos de su Magestad y ante ellos e qualquier dellos hacer y hagan todas las demandas... y lo otorgamos ante el escribano público e testigos de yusoescritos, qués fecha y otorgada esta carta en Camarena a doce días del mes de hebrero de mil y seiscientos años. Testigos que fueron presentes, Francisco Rrodríguez hijo de Francisco Rrodríguez y Juan García de Casarrana y Juan Agudo, hijo de Antonia Agudo, y firmólo un testigo por los otorgantes, que no sabían, que yo, el escribano, conozco ser los aquí contenidos. Francisco Rrodríguez. Ante mí, Láçaro Alonso, escribano público.

EL GRECO ESCULTOR. LA IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO Y OTRA VUELTA DE TUERCA AL EXPOLIO

PABLO E. JIMENEZ DÍAZ

Resumen:

El alto relieve objeto de este estudio es el único resto conservado del retablo original que albergaba al lienzo del Expolio de la sacristía de la catedral de Toledo, y una de las escasísimas obras escultóricas atribuibles con fundamento a El Greco. Se repasa la historia del encargo por parte del cabildo catedralicio y la historia posterior del relieve; se hace un análisis formal de la obra, y se propone una reinterpretación estética e iconográfica del conjunto.

Palabras Clave: *Escultura, Expolio, retablo, sacristía, iconografía.*

El alto relieve objeto de este estudio [fig. 1] fue identificado como obra de El Greco por Manuel Bartolomé Cossío en 1901 y publicado como tal, identificado con el que adornaba el retablo de la sacristía de la catedral de Toledo, en su monumental monografía cuya primera edición salió en 1908¹. A día de hoy constituye con el bellísimo *Salvador* del Hospital Tavera y la pareja formada por *Epimeteo* y *Pandora* en el Museo Nacional del Prado (cuya atribución se debe a aquilatadas, pero exclusivas razones de análisis estilístico), un exiguo corpus escultórico del genio cretense, que al parecer nunca debió ser especialmente amplio pero sí lo suficientemente importante para que sus contemporáneos, y también muchas generaciones posteriores, consideraran a El Greco tanto escultor (y arquitecto) como pintor.

El oscuro y peligroso avatar de esta escultura en el siglo XIX (y también en parte en el siglo XX)² ha alterado sustancialmente su apariencia. La obra, en efecto, no solamente sufrió desperfectos notables, más o menos accidentales, sino también torpes manipulaciones, entre las que sin duda destaca su desigual policromía, realizada con técnica tradicional en fecha posterior a 1790, año en que aún conservaba su superficie homogénea, “*todo dorado*”.

El marco y retablo para el cuadro de El Expolio. Historia del encargo

La historia es harto conocida³. En 1577 el cabildo catedralicio toledano encarga a El Greco “*un cuadro de pintura para el sagrario desta sancta iglesia*”⁴. Dos años más tarde, el 15 de junio de 1579, ambas partes (García de Loaysa y Girón como

1 COSSÍO, M. B., *El Greco*, Barcelona, edición definitiva al cuidado de Natalia Cossío de Jiménez, 1972, pp. 281-282 y 291.

2 Véase GARCÍA MARTÍN, F., *Gestión del patrimonio catedralicio (1836-1931)*, Toledo, Ledoira, 2008 pp. 214-215 (con bibliografía) quien consigna la entrega en octubre de 1869 del relieve por el Obrero Mayor al Seminario diocesano, por aquel entonces en el desamortizado convento de Carmelitas descalzos.

3 Véanse, aparte de los traslados documentales que se citan a continuación, entre otros, COSSÍO, M. B., *El Greco*, pp. 103-118; AZCÁRATE, J. M. “La iconografía de El Expolio del Greco”, *Archivo Español de Arte*, tomo 28, Madrid, CSIC, 1955, pp. 189-197. ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y catálogo*, vol. 2: Catálogo de obras originales: Creta, Italia, retablos y grandes encargos en España: tomo 1, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007 pp. 133-135; MARÍAS, F., “El despojo de Cristo: una pintura del natural” en AA.VV., *El Greco*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 117-137; MARÍAS, F. *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*. Madrid, ed. Nerea, 1997 pp. 129-136. Muy interesantes al respecto de lo que a continuación trataremos son también los datos aportados por TORROJA MENÉNDEZ, C., *Archivo de Obra y Fábrica*. Tomo I: Serie de libros. Siglos XIV – XVI. Instituto Provincial de Investigaciones y estudios toledanos. Serie tercera: Estudios, catálogos, repertorios. Vol. 10. Toledo, Diputación provincial. 1977, pp. 280-281, Nr. 846: 1550 – 1584; p. 296, Nr. 887: 1586 – 1588 (en especial folio 161) y pp. 419 y ss.

4 ZARCO DEL VALLE, M. R., *Documentos de la catedral de Toledo*, Madrid, Centro de Estudios Históricos. Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1916, tomo 2, p. 217 (doc. 594). Véase también ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco...* vol.2 tomo 1, p. 94.



FIGURA 1

El Greco. *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Alto relieve. Sacristía de la Catedral Primada de Toledo. Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España. MECD

canónigo obrero, por parte de la catedral) se citan ante escribano público y, declarando que “*el dicho Domenico a hecho cierta pintura para la dicha sancta yglesia, que es un quadro del espolio de Christo quando le querían poner en la cruz, el qual está echo y acauado*”, nombran los tasadores de ambas partes más un juez árbitro tasador que habría de actuar en caso de que los dictámenes de las partes resultaran irreconciliables⁵. Las tasaciones, a comienzos de julio, en efecto, distaron entre sí más de lo razonablemente asumible: la obra fue juzgada en 900 ducados por la parte nombrada por El Greco (el escultor Pedro Martínez de Castañeda y el pintor Castro Cimbrón) y en 227 ducados por la parte de la catedral (Nicolás de Vergara el Mozo como escultor y Luis de Velasco como pintor) quienes además afearon el cuadro instando a su artífice a que “*quite algunas ynpropiedades que tiene que ofuscan la dicha ystoria*

5 ZARCO DEL VALLE, M. R., “Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España”, *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*, volumen LV, Madrid, 1870, pp. 393-397; anterior adelanto de pago: ZARCO DEL VALLE, M. R., *Documentos de la catedral...* p. 217 (doc. 595); ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco...* vol. 2 tomo 1, pp. 109-112.

y desautorizan al christo, como son tres o quatro cabeças questan encima de la del christo, y dos çeladas, y ansi mismo las marias y nuestra señora questan contra el evangelio, porque no se hallaron en el dicho paso". A esto el árbitro tasador, Alejo de Montoya, refrendó la opinión de los tasadores del Greco respecto a la calidad de la obra, "de las mejores que yo e visto [que] se podría estimar en tanta cantidad que pocos o ninguno quisiesen pagarla" y sin embargo, "vista la calidad de los tiempos y lo que de ordinario se paga en Castilla por pinturas de grandes artifices" contuvo el precio en 318 ducados, cantidad notablemente más cercana a los intereses del cabildo que a los del pintor⁶.

Entre tanto El Greco trabajaba en el encargo de los retablos de Santo Domingo el Antiguo y probablemente ya para entonces había recibido el encargo del *Martirio de san Mauricio* para El Escorial. Cuando el 22 de septiembre se bendice la iglesia de Santo Domingo nada retiene ya en Toledo al artista, que todavía tiene en su poder el *Expolio*, y el procurador catedralicio se alarma ante la posibilidad de que el pintor abandone definitivamente la ciudad sin entregar el cuadro. Acude al alcalde a fin de que se obligue al artista a enmendar las "impropiedades que declaran los árbitros nombrados por mi parte" y a entregar una fianza o bien el mismo lienzo a la catedral, como contraprestación de los 150 ducados que ya había recibido. Finalmente el 24 de septiembre El Greco comparece por segunda vez ante el alcalde, y bajo la amenaza de ser arrestado se declara "presto a quitar lo que quisieren que quitare de él" y a entregar la obra a cambio del precio estipulado, con que "cesa todo pleito y seguridad que se me pide"⁷.

Por muy repetida que ha sido la historia de este conflictivo encargo, y por muy leídos y transcritos que han sido los documentos conservados que jalonan su proceso, nunca se ha conseguido levantar la sombra de incertidumbres acerca de cuáles fueron realmente las motivaciones y las circunstancias de las partes, porque lo cierto es que el cuadro nunca se enmendó. Y la historia del retablo tiene mucho que ver en todo esto.

El 8 de diciembre de 1581, residiendo El Greco (ahora sí) de forma estable en Toledo, instalado su obrador a pleno rendimiento, y de hecho en pleno proceso creativo del *San Mauricio y la legión tebana*, El Greco recibe de García de Loaysa 7.500 maravedís (200 ducados) "además de mil y quinientos reales [137 ducados] que tiene recibidos a buena cuenta de lo que oviere de aver por la pintura y ornato de un quadro del expolio de christo que haze para el bestuario del sagrario"⁸. Aun-

6 ZARCO DEL VALLE, M. R., "Documentos inéditos...", pp. 399-403; ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco...* vol. 2 tomo 1, pp. 112-116.

7 ZARCO DEL VALLE, M. R., "Documentos inéditos...", pp. 403-407; ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco...* vol. 2 tomo 1, pp. 117-121.

8 ZARCO DEL VALLE, M. R., *Documentos de la catedral...*, pp. 217-218 (doc. 596). ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y catálogo*, volumen 1: Fuentes y bibliografía. Madrid, Funda-

que los historiadores suelen distinguir aquí entre un finiquito –182 ducados que la catedral adeudaba al pintor por el lienzo de El Expolio– y un nuevo contrato –con 18 ducados como primer adelanto por la realización del retablo para ese mismo cuadro– lo cierto es que el puro texto documental no realiza tal distinción, sino al contrario más bien: “*pintura y ornato... que haze para el bestuario...*”, en presente de indicativo.

Tres meses más tarde, el 5 de marzo de 1582, el cabildo entrega al Greco otros 37.500 maravedíes (100 ducados) por el mismo concepto: “*de lo que a de aver por la pintura, dorado y escultura del quadro del espolio que esta açiendo para el vestuario del sagrario*”.

Hemos de recordar que no se ha conservado el contrato inicial del *Expolio*, y desde luego, nada sabemos del espíritu o la voluntad inicialmente manifestada entre las partes acerca de ese encargo; pero bien pensado, parece lógico que desde el principio la intención fuera contratar no solamente una pintura, sino la pintura con su marco y retablo ad hoc para un lugar bien concreto: el vestuario del sagrario. Los términos en que habla la documentación citada, así lo parecen indicar. Y además, desde luego, dos años y más de dos meses de retraso en el pago de la deuda, constituyen un plazo de tiempo que merece una explicación, y como tal puede valer el hecho de que, en el fondo, el trabajo no estaba realizado, sino que faltaba su segunda parte: el retablo. Por parte de El Greco es más fácil entender los retrasos: de un lado, el profundo disgusto y la sensación de impotencia ante el resultado de un juicio que había rebajado tan humillantemente el valor de su obra pictórica, taponaría todo entusiasmo de continuar trabajando para la catedral, tanto más cuanto que el obrador funcionaba a pleno rendimiento y la situación económica era holgada. Por otro lado, el encargo real de un lienzo para la iglesia de El Escorial relegaba el “*ornato*” del *Expolio* a un lugar como mucho secundario en el conjunto de las preocupaciones e intereses del artista.

A todo esto, asumimos que en 1579 el *Expolio* fue efectivamente entregado, cuando en realidad nada nos dicen al respecto los documentos (al contrario más bien, parecen indicar) y quedaban por hacer aún las correcciones que se le habían exigido, y que finalmente nunca se harían.

De hecho, hasta 1585 no volvió a tratarse por escrito, sobre el retablo para la catedral, y no parece que hasta entonces El Greco hiciera absolutamente nada al respecto. Es decir, hasta que entregado el *San Mauricio* en El Escorial, tasado y pagado, comprendiera El Greco que se desvanecían sus esperanzas de trabajar establemente para el rey, y que su futuro se ligaba de forma permanente a la ciudad de Toledo. El 9 de julio de 1585 el artista reconoce haber recibido el adelanto de los 44.600

ción de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, p. 126. (ambos también para el documento que se cita a continuación.)

maravedíes (118 ducados) a cuenta del “*ornato de madera que a de haçer para el dicho quadro de pintura*” cuyas trazas, sin embargo, acababa de entregar y de ser aprobadas, y se compromete con el nuevo canónigo obrero, Juan Bautista Pérez, a entregarlo terminado a finales del siguiente mes de enero⁹.

Las condiciones legales que se estipularon no mejoraban en nada respecto a las que el artista había padecido con el lienzo: la obra se pagaría a tasación, y si surgieran discrepancias entre los tasadores de las partes, dirimiría un tercer tasador que sería nombrado, bien por acuerdo de las dos partes, bien sin acuerdo, sólo por el canónigo obrero. En una palabra: que se garantizaba la arbitrariedad de la tasación por parte de la catedral.

El plazo de seis meses, sin embargo, no se cumplió en absoluto. El 1 de abril de 1586 el artista recibe otros 36 ducados a cuenta (ya el anterior 20 de diciembre había recibido otros 28 ducados) y alegando que el retraso se debía a que no había recibido en su momento la madera necesaria que había de proporcionarle el maestro mayor de la catedral, se compromete a tener el trabajo terminado en el plazo de tres meses. El 10 de junio tiene la talla terminada, puesto que recibe otros 36 ducados para comenzar a dorarla¹⁰. Pero hasta enero del año siguiente no termina el trabajo: el 3 de febrero los carpinteros Julián de Montoya y Miguel González cobran 2.652 maravedíes (7 ducados y un real) por su trabajo de seis días asentando el retablo y pintura de *El Expolio* en el vestuario del sagrario de la catedral. El mismo día, El Greco nombra al escultor vallisoletano Esteban Jordán como su tasador¹¹. El 20 de febrero se reúne éste con los tasadores de parte de la catedral, el escultor Sebastián Hernández y el pintor Diego de Aguilar, y tasan la obra en 200.600 maravedíes (535 ducados) de los que 62.400 maravedíes (166 ducados) corresponden al precio del oro empleado, y 138.200 maravedíes (369 ducados) a la labor de talla, escultura y ensamblaje¹².

9 Ya un mes antes, el 9 junio, El Greco reconoció adeudar el adelanto de dinero. ZARCO DEL VALLE, M. R., “Documentos inéditos...”, pp. 407-409. ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco...* vol. II tomo 1, pp. 131-132. Se deduce que en entre esas dos fechas, 9 de junio y 9 de julio, realizaría El Greco las trazas del retablo, ya que fueron aprobadas por el nuevo canónigo obrero.

10 ZARCO DEL VALLE, M. R., “Documentos inéditos...”, pp. 408-409; y 1916 t. II pp. 218-219 (doc. 597 y 599). ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco...* vol. 2 tomo 1, pp. 134 y 139-141.

11 ZARCO DEL VALLE, M. R., “Documentos inéditos...”, p. 409. CABALLERO BERNABÉ, F. J., 1992. “Nuevas aportaciones documentales sobre la obra de El Greco” *Goya*. Revista de arte, 226, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1992, pp. 222-224 espec. p. 224. ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco...* vol. 2 tomo 1, pp. 141-142.

12 ZARCO DEL VALLE, M. R., “Documentos inéditos...”, pp. 409-413. ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco...* vol. 2 tomo 1, pp. 142-143. Esta serie documental, por otro lado, no deja resquicio a la duda de la autoría material de la obra, frente a las dudas o las negaciones que algunos historiadores en su día expresaron respecto a que El Greco fuera escultor, tales como SAN ROMÁN Y FERNÁNDEZ, F. B., *El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocó-*

Es de notar que El Greco se sintiera lo suficientemente orgulloso y seguro de sus resultados como para hacer llamar como su tasador nada menos que desde Valladolid al escultor activo de mayor fama de la escuela de mayor prestigio de Castilla. Cuñado de Inocencio Berruguete y en alguna medida heredero artístico de Alonso Berruguete (la más alta referencia que sobre escultura pudiera hacerse precisamente en la catedral de Toledo) de Juan de Juni y, sobre todo, de Gaspar Becerra (escultor y pintor áulico, el más avanzado romanista que pudiera verse entonces en España, y de quien Jordán fue también, en segundas nupcias, yerno) no hay constancia de que Jordán hubiera tenido relación alguna con El Greco fuera de esta ocasión. Tampoco conocemos por qué vía ni en qué medida conocía El Greco su obra (quizás a través de Nicolás de Vergara el Mozo) pero sin duda llamó la atención del pintor la tendencia romanista del escultor, de figuras monumentales y aristocráticas en composiciones académicas, claras y ordenadas, más cercano al manierismo romano que importó El Escorial, que a la tradición expresiva castellana¹³. Era esperable que un escultor así (que era también pintor y tracista) fuese especialmente sensible a las novedades y a la calidad del arte del Greco; y que por otra parte, su juicio pesase como argumento de autoridad frente a los colegas que defendían la parte del cabildo, pero cuya valía y prestigio profesional era notoriamente inferior.

Desconocemos si el escultor decepcionó al pintor o si ya desde el principio El Greco dio la batalla por perdida, pero desde luego 316 ducados por la talla y ensamblaje fue un valor de tasación frustrante, si tenemos en cuenta la cotización en general mucho mayor entonces de la escultura sobre la pintura, y recordamos los 800 ducados en que se tasó el *San Mauricio*, los 900 que habían pretendido sus tasadores para *El Expolio*, o los 1.200 en que se tasaría el año siguiente (1588) *El entierro del señor de Orgaz* (que llegó incluso a tasarse en 1.600 ducados) por citar los ejemplos más cercanos en el tiempo. Es posible, sin embargo, que El Greco esperara este desenlace, escarmentado de la experiencia pasada con el lienzo, y que no habiendo funcionado su única baza posible, la del prestigio de su tasador, quisiera simplemente terminar lo antes posible aquel negocio ya demasiado tiempo alargado. Orgulloso El Greco de su valía, y sabedor, por humillante experiencia doble, de la inferioridad de sus condiciones frente al cabildo catedralicio, sorprende que se haya afirmado siempre que fuera éste, el cabildo catedralicio, quien no quiso nunca más contratar al pintor, y no se haya sospechado que pudo haber sido el propio artista quien nunca más quisiera contratar con tan prepotente y rúcana clientela. En todo caso (y casi podemos añadir, por una vez) El Greco cobró sin protestar el mismo día

puli. Toledo, 1982, (Reprod. facs. de la ed. de Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1910, pp. 99-108.)

13 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Esteban Jordán*. Valladolid, Sever-Cuesta, 1952.

siguiente de la tasación, y aquel 21 de febrero de 1587 terminó para siempre (que sepamos) toda relación profesional entre el artista y el cabildo catedralicio.

El retablo y ornato. Lo que sabemos de cómo era y de su ubicación.

La documentación que hasta el momento hemos repasado, referida toda ella al encargo de la catedral, no nos aporta en realidad apenas noticias acerca de en qué consistía exactamente dicho encargo. Resulta incluso sorprendente que no se utilice otro término que el ambiguo “ornato” o “marco y ornato”, y podemos sospechar que se trataba en realidad de un retablo solamente por la tasación del oro utilizado (166 ducados, es decir, una notable cantidad de oro) y por el hecho de que dos carpinteros necesitasen emplear seis días en armar la estructura. Pero lo cierto es que la primera mención explícita al “marco y ornato” como “retablo” la constituye la descripción redactada con ocasión de la visita pastoral del cardenal Sandoval y Rojas en 1601, que mucho más tarde copiara textualmente Pérez Sedano, y tras él, Ceán Bermúdez¹⁴. Éste último, en concreto, nos cuenta que «*Se hace mención de esta misma obra en la visita que evacuó el cardenal Sandoval y Roxas, arzobispo de Toledo, el año de 1601, en los términos siguientes: “Un retablo grande que hizo Dominico Greco de pincel, que es quando quisieron poner a nuestro Señor en la cruz, que tiene muchas figuras pintadas en lienzo, sentado sobre una tabla con guarnición de pilastras, basas, capiteles y frontispicio, todo dorado; y en el banco unas figuras de talla también doradas, que son quando nuestra Señora echó la casulla a S. Ildefonso.” Se quitó este retablo quando se hizo el sagrario nuevo, o quando se puso el de mal gusto que hoy existe.*»

No deja de ser sorprendente que Ceán (cuyo texto, recordémoslo, fue publicado en 1800) y también por su parte el canónigo obrero Pérez Sedano, manifiesten indirectamente no haber conocido el retablo original. Se trata de una información extraña que colisiona con el Inventario del Cardenal Lorenzana de 1790, en que se describe el retablo casi con las mismas palabras que en el inventario de 1601¹⁵: “*Nro. 8. Un retablo grande que hizo Dominico Greco con pincel, y representa quan-*

14 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas Artes en España*. Madrid, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid, 1965 (Reprod. facs. de la ed. de Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800 libro V, p. 4). PÉREZ SEDANO, F., *Datos documentales inéditos para la historia del arte español, I. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, Junta para la ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1914 pp. 75-76. Es de Pérez Sedano de quien toma Ceán sus datos, como él mismo reconoce, pero en este traslado confunde la fecha de entrega y tasación del “ornato” con la del lienzo.

15 *Inventario de las Reliquias y alhajas del sagrario de esta santa Primada Iglesia hecho por el Emmo. Sor. Don Franco. Antonio Lorenzana – Cardenal y Arzobispo de ella en la Visita que principió el día 20 de Junio del Año de 1790*, Archivo de la Catedral de Toledo, Inventarios 39, Nr. 8. f. 279-

do quisieron poner á N. Sor. en la Cruz que tiene varias figuras pintadas en lienzo sentado en tabla, con guarnición de pilastras, varios capiteles y frontispicio todo dorado, y en el banco unas figuras de talla también doradas, que son quando N. Sra. hechó la casulla a Sn Yldefonso cuyo retablo es el principal de la Sacristia Mayor”.

Es la última noticia documental que conocemos del retablo. El actual, que le sustituyó, fue diseñado por el arquitecto Ignacio Han Revollo en 1798 y montado entre 1800 y 1806. Ese año Valeriano Salvatierra terminó de instalar el grupo marmóreo que corona la obra y se pagó a Juan Ramos Villanueva por el trabajo de “limpiar el quadro del Expolio y componer varias porciones descosturadas en los pies”¹⁶, labor que sin duda fue inmediatamente previa a la instalación definitiva del lienzo en su nuevo retablo. Formaban éste y sus colaterales en realidad un capítulo del amplio proyecto de renovación de la catedral y de la diócesis, que impulsara el cardenal arzobispo Lorenzana entre 1772 y 1800, sustituyendo retablos y mobiliario de madera por otros tantos en piedra y mármol. El objetivo era, por un lado, prevenir en lo posible los incendios en los templos, y por otro, renovar la estética dominante marcada por el Barroco popular¹⁷.

Pero, evidentemente, no era este el caso del retablo que nos ocupa, cuya relación de componentes arquitectónicos nos basta para hacernos una idea aproximada de su aspecto original. Un gran lienzo “sentado sobre tabla con guarnición de pilastras, basas, capiteles y frontispicio, todo dorado” es, por ejemplo, lo que encontramos (aunque siempre enriquecidos con columnas) en el retablo procedente de la Capilla Oballe (con frontón curvo y partido) hoy en el Museo de Santa Cruz en Toledo; en el retablo de San Bernardino, hoy en el Museo del Greco (frontón triangular, columnas lisas con alto basamento y capiteles de esquina); en el sorprendente retablo desaparecido de Talavera la Vieja; en los retablos laterales de la iglesia de La Caridad de Illescas (cornisa sin frontón) o en los retablos que hiciera Juan Bautista Monegro para Santo Domingo el Antiguo a partir de las trazas del propio Greco. Precisamente los retablos mayores de estos dos templos (cronológicamente extremos) están también adornados por esculturas completamente doradas, en un juego típica y puramente manierista de voluntaria apariencia de esplendor y artificialidad. Continuamente en ellos encontramos el enmarcado curvo en las cabeceras de los lienzos,

279v. En diversas ocasiones publicado, quizás por primera vez lo hizo COSSÍO, M. B., *El Greco*, 1972, p. 333.

16 ZARCO DEL VALLE, M. R., *Documentos de la catedral...* Tomo II, nrs. 879 – 882. NICOLAU CASTRO, J., *Escultura...*, pp. 132-133 (de quien tomo la cita de archivo)

17 BLANCO MOZO, J. L., “La restauración como problema. El arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775). *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12, Madrid, Universidad Autónoma, 2000, pp. 111-130. NICOLAU CASTRO, J., *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Diputación provincial de Toledo, 1991, pp. 29-31, 128-129 y 131-133.

en arco de medio punto, a veces con ménsula en su clave, bajo potente cornisa, que acentúa la tensión vertical de las líneas de composición en las escenas pintadas.

Sabíamos (y de nuevo lo han confirmado la radiografía y la reflectografía) que el lienzo del Expolio estuvo también enmarcado con cabecera en medio punto. Sabemos además que un elemento diferenciador de nuestro retablo de la sacristía respecto a todos esos otros tuvo obligatoriamente que ser el de su elevado banco, que había de alojar el relieve de la *Imposición de la casulla*, de 80 cm. de alto. Y a todo ello hemos de añadir la consideración de que ese retablo no pudo ser menor que el actual de Han, puesto que el hueco en que se asienta fue expresamente diseñado para alojar el retablo original, que como es sabido era anterior a la sacristía¹⁸. Si además consideramos que la ubicación inicial, “el vestuario del sagrario” era en realidad un espacio angosto y abigarrado de armarios y alhacenas, incapaz de ofrecer perspectiva alguna al lienzo¹⁹, bien podemos concluir que con este retablo se inauguraba una de

18 En efecto, sólo cuatro años después de montado el retablo, en 1591, el cardenal Quiroga encargó a Nicolás de Vergara el Mozo las trazas para “el ensancho” del sagrario. Las segundas y terceras trazas son del año siguiente y la obra dio comienzo en 1594. En 1604 se decide una nueva ampliación hacia el norte, para construir lo que hoy es el ochavo. Todo ello en MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541 – 1631)*. Madrid, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, vol. 2, 1986, pp. 81-85 y 152 y vol. III pp. 193-213. También: MARÍAS, F., “Arquitectura” en MARÍAS, F y PORTELA, F. J., *El Toledo de Felipe II y El Greco*. Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla – La Mancha, 1987 nr. 28-42 pp. 66-77 y nr. 45 pp. 78-79. SUÁREZ QUEVEDO, D., *Arquitectura barroca en Toledo, Siglo XVII*, Toledo, Caja de Toledo, Obra Cultural, 1990, pp. 255-257. WETHEY, H. E., *El Greco y su escuela*, Madrid, ed. Guadarrama, 1967, vol. II pp. 68-69. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, vol. III, pp. 169-170. PÉREZ SEDANO, F., *Datos documentales...*, pp. 83-89. ZARCO DEL VALLE, M. R., *Documentos de la catedral...* pp. 307-322. LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, ed. Turner, 1977, vol. III, p. 118, y vol. IV, p. 19.

Finalmente, MARÍAS, F., *El Greco. Biografía...* p. 135, transcribe un párrafo sumamente esclarecedor al respecto de lo que estamos viendo: es de la memoria de Juan Bautista Monegro, sucesor de Vergara al frente de la obra, en 1608, en que señala que la sacristía se ha de adornar con esculturas y pinturas “*lo mejor que fuere posible, por estar en dicha sacristía en el altar y retablo della una pintura del natural, y storia del Despojo de Christo de mano de Dominico Greco lo mejor que yço y debajo della una ystoria de medio relieve toda dorada de mano de dicho autor*”.

19 De cómo era este espacio tenemos sólo una idea aproximada gracias a la *Descripción Gráfica y Elegantísima de la S. Iglesia de Toledo*, escrita en 1549 por el doctor Blas Ortiz, modernamente publicada por GONZÁLVEZ RUIZ, R. Y PEREDA, F., (eds.) *La catedral de Toledo 1549 según el Doctor Blas Ortiz. Descripción gráfica y elegantísima de la S. I. de Toledo*. Toledo, Antonio Pareja, 1990. Véanse espec. pp. 194-208. Distingue el doctor entre un “sagrario interior” y un “sagrario exterior”, este último consistente en un “*repositorio, o lugar donde se guardan muchos ornamentos para el cotidiano y comun ministerio*”, lugar por consiguiente que podemos aventurar como el “vestuario del sagrario” del que hablan los documentos. Si consideramos que ambos “sagrarios” ocupaban un espacio equivalente a la mitad del actual sagrario (puesto que el ochavo es ampliación posterior) bien podemos imaginarnos la angostura y el abigarramiento de aquel sancta sanctorum en que fue inicialmente instalado el retablo.

las características fundamentales de la estética de El Greco: el recurso estético a la elevación y la marcada verticalidad como fórmula de integración de una obra monumental en un espacio angosto e incapaz de proporcionar perspectivas. Este abrumador efecto se perdió al trasladar el retablo a la nueva sacristía, marco monumental que libera de ecos visuales al genial lienzo y nos lo ofrece en una amplia distancia para una cómoda perspectiva. Pero lo que se gana en facilidad de visión se pierde en impacto visual y presión emocional.

Considero que esta condición es una de las claves que necesitamos para entender correctamente el relieve de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, cuya composición general parece ofrecernos su visión más correcta no desde una perspectiva frontal, sino diagonal y ascendente, desde un punto de vista bajo, o quizás más bien (puesto que se trataba de un banco de retablo) mediante el recurso de presentar inclinado el relieve, formando su trasera ángulo agudo con la horizontal.

Aspectos iconográfico y formal de la escultura y el retablo

En un artículo sobre la iconografía de San Ildefonso²⁰, Rosa López Torrijos expone cómo la iconografía de este santo, que en general disfrutó de un despliegue riquísimo, tuvo dos momentos de muy especial proliferación: aquella inmediata a la Reconquista cristiana de la capital en 1085, y más aún en el periodo entre los siglos XVI y XVII. Las causas de esta proliferación devocional e iconográfica son evidentes: un santo mozárabe, arzobispo de Toledo, que ratifica la antigüedad e idiosincrasia cristiana de Toledo y de España en general frente a su posterior etapa islámica; un predicador y autor de obras que defendieron y marcaron la ortodoxia de la Tradición en la doctrina católica, y muy especialmente en lo que se refiere a la virginidad de Santa María, y esto hasta ser considerado como uno de los Padres de la Iglesia. Es decir, España como uno de los fundamentos del catolicismo. De hecho, la devoción a san Ildefonso está íntimamente ligada a la devoción mariana, y el orgullo de que este santo haya ocupado la sede episcopal toledana trasciende a su propia persona, puesto que gracias a él la mismísima Virgen María descendió corporalmente de los cielos al templo de Toledo, honrando con ello no sólo al propio santo, al titular de la sede episcopal, a quien impuso la casulla, sino a la propia sede, a quien regaló su presencia, y que ya por sólo ese hecho se hace merecedora del título de primada de España.

20 LÓPEZ TORRIJOS, R., "Iconografía de san Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII", *Cuadernos de Arte e Iconología*, Revista virtual de la fundación universitaria española, Tomo I- 2, 1988, <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0205.html> . Una recapitulación de los lugares de Toledo en que se encuentra representada esta escena la hizo FERNÁNDEZ COLLADO, A., "La capilla de la Descensión y la entrega de la casulla a San Ildefonso", en VIZUETE MENDOZA, J. C. y MARTÍN SÁNCHEZ, J. (coords.), *Sacra loca...* pp. 281-288.

Las fuentes iconográficas textuales para el relato de la Descensión de la Virgen al templo toledano son diversas y de matices distintos, pero todas, explica la profesora López Torrijos, parecen proceder de un mismo texto: el del llamado Cixila que se añade al *Elogium* de san Julián. De ella procede de forma mediata, como él mismo hace notar, la narración del doctor Blas Ortiz en su Descripción Graphica²¹ de 1549, que tuvo necesariamente que ser bien conocida de El Greco. Describe, en fin, el milagro por el que en la misma catedral toledana Santa María premió a su obispo por la defensa teológica de su maternidad virginal. «*Ildefonso en fin levantando a lo alto los ojos, vio chorros de vírgenes alabando a su reyna, con cánticos dulcísimos en modulaciones davidicas. Y mirándose a un mismo tiempo la Santísima Virgen, y el varón santo, la misma Virgen gloriosa vistió a su siervo el piadosísimo, y vigilantísimo san Ildefonso aquella preciosa vestidura.*»

Curiosamente en la escultura vemos a cuatro ángeles (que no son mencionados en el texto) pero a ninguna virgen, y llama la atención que ni siquiera fuese advertido de ello por el cabildo, que tan puntilloso se había mostrado en lo iconográfico del lienzo del *Expolio*. Volveremos luego a este punto, pero interesa ahora más notar que también en lo iconográfico el traslado del retablo a la sacristía nueva implicaría una cierta pérdida de significación. El sagrario, hemos de recordar, era el sacro tesoro en que se custodiaban los más preciosos bienes de la catedral: imágenes y tallas ricas, alhacenas repletas de joyas para el culto, altares, tabernáculo y un conjunto extraordinario de reliquias de santos que actuaban como testigos gloriosos en la corte de la Virgen, *Regina sanctorum ómnium*, en la presencia sacramentada de su Hijo²². Faltan, sin embargo, las reliquias del más significado de todos ellos (custodiadas, para disgusto de los toledanos, en la catedral de Zamora) y la talla bajo el *Expolio* venía a suplirlas al menos nominalmente, en el lugar en que más se echaba de menos esa ausencia.

Y es en este punto donde debemos volver a un argumento que hemos dejado indicado unas páginas arriba. En ningún momento de todo el largo proceso de contratación y creación del retablo y escultura hemos encontrado la palabra retablo, sino recurrentemente “*marco y ornato*”. Se trata de un término poco común en España y probablemente utilizado sólo en contextos de una mentalidad fuertemente influida por el humanismo italiano. Así por ejemplo, Jusepe Martínez nos cuenta de un “orna-

21 En GONZÁLVEZ RUIZ, R. Y PEREDA, F., (eds.) *La catedral...*, pp. 159-163.

22 LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., “El templo primado: receptáculo de reliquias y su significado” en VIZUETE MENDOZ, J. C. y MARTÍN SÁNCHEZ, J. (coords.), *Sacra loca toledana. Los espacios sagrados en Toledo*. Toledo, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 300- 301: “*En retablos-relicarios, a modo de escaparates, se nos brindan nada menos que trescientas cincuenta y siete reliquias en casi ciento treinta relicarios.*” Véase también FERNÁNDEZ COLLA-DO, A., “Dos lugares emblemáticos de la catedral de Toledo”, *Religiosidad popular y modelos identidad en España y América*, Cuenca, Ediciones Universidad de Castilla La Mancha., 2000 pp. 125-137.

to” diseñado por Miguel Ángel para un cuadro²³, encargo que, habiendo sido aceptado por tal autor, no debía ser de poca monta. Al igual que en el caso que nos ocupa, parece aquí significarse un retablo, pero lo cierto es que “ornato” era en Italia un término genérico para indicar también marcos y pedestales de esculturas y pinturas.

En un esclarecedor artículo, Alison Wright²⁴ se detiene en el estudio del significado de este término (más exactamente “ornamento”) en varios casos concretos del *Cinquecento* italiano, comenzando por la polémica cívica (tan florentina) que tuvo lugar en 1504 acerca de dónde colocar el David de Miguel Ángel. La cuestión de la ubicación, el espacio ocupado y el circundante, resultaba estar íntimamente ligada a la cuestión del basamento; el cómo colocar la estatua implica el cómo ha de ser vista, en relación a qué, y en consecuencia, cómo ha de ser comprendida, en qué contexto interpretada. Por otra parte, al elevarse la obra sobre un basamento no se la está solamente ensalzando, sino también explícitamente aislando de cuantos la contemplan, y eliminando o velando al menos el sentido narrativo de su contenido para convertirlo en un contenido icónico. Se trata, en fin, de un acto de profundas implicaciones en la retórica de la visión, que conduce a una forma de “sacralización” del objeto soportado. Esto explica que bajo el término “ornamenti” se incluyera no sólo basamentos, sino también tallas, relieves, decoraciones, ensamblajes de retablos o de pedestales. También desde una perspectiva lingüística define Quintiliano en la Roma clásica el lenguaje elevado como “*decoro*”, significando esto como el uso de los términos adecuados al tratamiento noble de los temas nobles²⁵. De forma paralela a la lingüística, la altura en la expresión plástica es aquello que conviene a la expresión de lo noble (una estatua, un retrato, un relicario, un retablo, un candelero para el cirio pascual), y la nobleza viene dada por su valor religioso, de uso, político, económico, moral o artístico.

El pedestal manierista (el “ornato”) se caracteriza por su llamativa altura, por su decoración de exquisita labor de orfebrería y joyería, y por su temática fuertemente intelectualizada. La propia elevación implica en sí misma una significación de nobleza y glorificación triunfal, cuando no directamente sacralización; y desde

23 MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición de María Elena Manrique Ara. Zaragoza, Larumbe – Textos aragoneses, 2008, p. 55: “Mostró un cardenal un quadro antiguo a Michael Angelo pidiéndole consejo para hacer un ornato que avía de acomodar en su capilla, diciendo que lo estimava en mucho por ser alhaja antigua de su casa. Michael Angelo, como tan grande arquitecto, le hizo luego un dibujo.”

24 WRIGHT, A., “Con un inbasamento et ornamento alto. The Rhetoric of the Pedestal c. 1430-1550”, *Art History*, 34, Association of Art Historians, 2011, pp. 8-53.

25 DÍEZ CORONADO, M^a. A., “El decoro según la teoría retórica de Quintiliano”. *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos* (1999), 2001, vol. 2, pp. 341-346. GRAU I CODINA, F., “La teoría del decoro y la última de las ideas de Hermógenes en algunas teorías del Renacimiento”. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Luis Gil*, 1997, pp. 769-778.

luego, la decoración será siempre subordinada, pero por ello mismo jamás podría ser accidental, sino al contrario. Entre el objeto “ornado” y el “ornamento” se establece un diálogo dialéctico que interpreta y enriquece mutuamente los significados.

Pocos ejemplos de “ornato” podríamos encontrar más adecuados a lo que se acaba de exponer que el que se refiere al *Expolio* y a la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. En efecto, es bien conocida la significación teológica del tema del despojo, tal y como la expuso en su día don José María de Azcárate²⁶. De la misma manera que Cristo es desnudado (expoliado) para su muerte en la cruz, el sacerdote ha de revestirse de Cristo (alba, estola, cingulo, casulla) para celebrar-renovar mediante la misa el mismo sacrificio de la crucifixión y muerte de Jesús. La representación del mayor de los milagros del santo arzobispo toledano, venía a cerrar este argumento: la misma Virgen María había vestido a san Ildefonso con una casulla celestial, vestidura gloriosa, para que celebrase el sacramento eucarístico (de muerte y resurrección del Hijo; despojo y revestimiento del sacerdote) los días de sus fiestas en aquel concreto templo, aquel preciso lugar, donde la Virgen estuvo corporalmente, de la misma manera que había estado al pie de la cruz en el Gólgota. El juego dialéctico de vestir – despojar que representa el lienzo y su “ornato” apunta al corazón de la doctrina católica respecto a lo que significa la misa, el sacerdocio, la muerte, la resurrección y el papel intercesor de la Virgen en el sacrificio de su hijo. Pero además, reivindica la sacralidad y el privilegio particular del templo toledano otorgado por la Madre de Dios. ¿No contestaba esto –podríamos incluso aventurar– a las objeciones inicialmente impuestas a lienzo, y luego nunca satisfechas ni vueltas a recordar?

En lo compositivo, el modelo más cercano lo constituye el hermoso relieve que esculpiera Felipe Vigarny en la capilla de la Descensión entre 1524 y 1527 [fig. 2]. En ambos relieves el primer plano aparece ocupado por la Virgen, sentada sobre un trono de nubes y cabezas de ángeles, y san Ildefonso, a una altura inferior, arrodillado, con las palmas de las manos juntas en oración, e inclinando la cabeza para facilitar el trabajo de la Virgen, quien a su vez se inclina frontalmente para imponerle la casulla. Entre ambos protagonistas se establece una relación visual de gran intensidad, que marca una línea diagonal de intensa fuerza emocional, hasta el punto de constituirse en el eje principal de toda la composición. En segundo plano, inmediato, aparecen cuatro jóvenes (tres santas y dos ángeles en el relieve de Vigarny; todo ángeles en el del Greco); dos para ayudar en el acto de imponer la casulla, uno para sujetar la mitra del arzobispo, y otro (las santas en el relieve de Vigarny) para proteger el manto de la Virgen.

26 AZCÁRATE, J. M. “La iconografía...”, pp. 189-197.



FIGURA 2

Felipe Bigarny. *Imposición de la casulla a San Ildefonso*.
Capilla de la Descensión, Catedral Primada de Toledo

Uno y otro grupo forman un dibujo de base ovalada, y las principales diferencias entre ambas composiciones son, en primer lugar, la simetría en la pareja de san Ildefonso y la Virgen: ésta a la derecha en el relieve del Greco, y a la izquierda en el de Vigarny. En segundo lugar, que mientras el extremo superior del relieve de Vigarny forma un perfil cóncavo, el relieve de El Greco sigue un perfil rigurosamente ovalado, unificando en un solo grupo lo que en la obra de Vigarny está marcadamente dividido en dos grupos simétricos de personajes. Y en tercer lugar, que el eje compositivo al que hemos hecho referencia, que viene marcado por la relación visual entre la Virgen y el santo, tiene una orientación mucho más cercana a lo vertical en el relieve de El Greco, algo que en parte se debe a la postura de san Ildefonso, que inclina cabeza y tronco lateralmente, hacia su costado derecho, a fin de facilitar la imposición de la casulla, en un gesto inestable, instantáneo e instintivo, marcadamente manierista, que aporta un notable efecto teatral a la escena de El Greco.

Los pliegues acartonados de las telas, en especial del manto de la Virgen, y los perfiles sinuosos, flamígeros, de las piernas desnudas en movimiento del ángel de la derecha, y de su brazo desnudo, así como la postura inclinada del ángel extremo de la izquierda, que le hace simetría, son también elementos de muy hermosos perfiles, que nos conducen inmediatamente a numerosas composiciones pictóricas de El Greco, pero quizás en especial a las de los ángeles del *Entierro del Señor de Orgaz*.

Más allá de esto, hemos de advertir de las dificultades de aquilatar un juicio estético sobre este alto relieve, por las transformaciones a las que ha sido sometido. En primer lugar, como hemos visto, la policromía que hoy muestra, fina en ciertos estofados y más bien vulgar en general (especialmente en los encarnados) pero que en todo caso no hace sino enmascarar la apariencia original del conjunto, fruto de una estética manierista que gustaba de la artificialidad. No menos graves son las diversas roturas y mutilaciones a que ha sido sometida la escultura, y que debemos enumerar siquiera brevemente aquí.

En primer lugar llama la atención la pérdida de buena parte de la casulla que la Virgen y el ángel están imponiendo al santo, y que debía ir volada sobre la cabeza del santo, así como un tercio aproximadamente de la mano del ángel y todo el borde lateral de la casulla que viste el santo (lo que vendría a corresponder con su cenefa) especialmente en la esquina inferior. Son pérdidas que parecen producidas por una caída frontal de la escultura contra el suelo, y que se corresponden con el mal estado de conservación de la espalda y cabeza del santo. Otra mutilación, esta sorprendente pero invisible desde el punto de vista frontal (que es el habitual del espectador) es la que sufrió el segundo ángel de la derecha, el que está justo detrás de la Virgen: nada menos que su brazo izquierdo fue cortado, y el lugar que ocupaba este brazo (probablemente ayudando a sujetar la mitra, o quizás más bien sujetándola él solo) lo ocupa actualmente la mitra, pieza probablemente no original, muy torpemente espigada a la mano del ángel del extremo derecho, y brutalmente cosida al pecho del mismo ángel mediante un clavo (de hierro de factura preindustrial) de desproporcionado tamaño [fig. 3]. Todo, en fin, parece apuntar que la mitra original se proyectaba hacia adelante en el relieve, y que también aquí la escultura sufrió un serio desperfecto en una probable caída a plomo sobre el suelo. También los bordes inferiores (manto y capilla) de las vestiduras del ángel de la derecha se encuentran mutilados, quizás por la misma caída o en otra mutilación quizás aquí no accidental sino debida a la necesidad de que la pieza cupiera en algún espacio concreto.

Sumamente interesante es el aspecto que ofrece el revés de la escultura, evidenciándonos diversos añadidos a la obra [fig. 4]. En primer lugar, las alas de los dos ángeles centrales resultan ser una talla torpe clavada con clavos preindustriales. Si conociendo esto volvemos a examinar la talla de frente, bien podemos preguntarnos si el “error” de no haber incluido a ninguna virgen en la escena no debemos achacar-



FIGURA 3

El Greco. *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Detalle.
Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España. MECD

lo al adaptador decimonónico más que al artista del Manierismo y sus comitentes, y sin no nos encontramos, por tanto, ante una transformación de dos vírgenes en dos ángeles. Pero el travestismo se consumó en fechas nada alejadas de las nuestras, porque el ala derecha del segundo ángel por la izquierda (el segundo por la derecha, si vemos la escultura por detrás) resulta ser el trozo de ala izquierda que se rompió en algún momento del siglo XX al ángel del extremo derecho (el de la izquierda, si vemos la escultura por detrás) y que en fecha posterior a mediados de los años 1960 fue clavada con clavo industrial, de factura moderna, y adherida con masilla a este “nuevo ángel”. Que la fecha es reciente es fácilmente deducible a partir del examen no solamente de la famosa fotografía de Mariano Moreno, sino también de otras como la que publica Pita Andrade en su monografía, o alguna de las que en los años 60 e incluso 80 circulaban en tarjetas postales²⁷.

27 PITA ANDRADE, J. M., *El Greco*, Barcelona, Carroggio, 1985, p. 163. O la que he localizado en <http://www.jdiezarnal.com/public/toledocatedralsanildefonso01.jpg>, en la que incluso es visible la punta inferior de ese ala, por lo demás oculta tras el ala derecha del ángel.



FIGURA 4

El Greco. *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Trasera del relieve.
Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España. MECD

Volviendo al examen del reverso de la escultura, resulta en primer destacable el añadido de los modernos (casi contemporáneos) elementos de sujeción; pero un examen más detallado nos conduce a la evidencia de que los dos orificios junto a estos dos nuevos elementos, constituyen el resto del sistema original de sujeción, sistema a todas luces insuficiente para sujetar a plomo una escultura tan pesada, y que, en efecto, pese a haber sido en algún momento (moderno, seguramente en el siglo XIX) reforzados, cedieron y se rompieron en algún punto, dejando caer al suelo la escultura.

Además de todo esto, resulta especialmente revelador el encontrar que una amplia zona perimetral izquierda, inferior y extremo inferior derecho, fue injertada con elementos de maderas ajenas al original. Un examen detallado sobre todo en estos añadidos en la base y extremos inferiores, parece indicarnos que el injerto debió realizarse sobre una madera originalmente rebajada, es decir, sobre una superficie que no era, como es ahora, un plano recto y macizo, sino una superficie más bien ovalada convexa y desde luego bastante más ligera de peso de lo que actualmente es.



FIGURA 5

El Greco. *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Detalle.
Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España. MECD

Todos estos añadidos respondieron, evidentemente, a una nueva intención respecto a la escultura, derivada de un nuevo destino y una nueva utilidad. Al convertir un reverso ovalado en un reverso plano, y al reforzar la base del relieve, se estaba preparando a éste para una disposición vertical, colgando de una pared, pero en definitiva mostrando una perspectiva bien distinta de aquella para la que fue sin duda pensada, diagonal. En realidad ni siquiera con estos añadidos resulta la obra ser estructuralmente adecuada para una posición vertical, sino inclinada en cuarenta y cinco o cincuenta grados en función del reparto de sus pesos concentrados en la parte superior del relieve e inclinados hacia adelante. Tanto más, evidentemente, sin aquellos añadidos.

Volvamos finalmente a la composición. Consideremos la postura de la Virgen, de quien Cossío (y tras él otros autores) trajo a colación acertadamente la figura casi simétrica (a primera vista) de la Virgen en *El Entierro del Señor de Orgaz*. En realidad la gran diferencia entre una y otra figuras no es la simetría, sino el hecho de que en la talla, la Virgen está girada e inclinada hacia su costado izquierdo, en correspondencia con el vuelo (desparecido, por roto) de la casulla que está imponiendo, y

de la postura también inclinada del santo que facilita la imposición, y cuya mirada establece con la Virgen una diagonal que es protagonista de toda la composición [fig. 5]. Se corresponde también con ella la postura del ángel que desde el extremo izquierdo está ayudando en la imposición de la casulla, y cuyo cuerpo también casi se abalanza sobre el santo. En el extremo opuesto, las líneas serpenteantes de las piernas del ángel compañero, y el vuelo al viento de las telas que viste, crean un hermoso contrapunto etéreo que se hace masa en la mitad superior del cuerpo. La mitra aporta hoy un potente elemento de planitud que es ajeno a todo este juego compositivo y que sin duda (lo hemos visto) no tiene nada que ver con la disposición original de esta parte. Todo, en fin, una composición de líneas diagonales, ascensoriales, serpenteantes y convergentes hacia lo alto, que conforman posturas forzadas e inestables, pero de cuerpos cargados de monumentalidad y a la vez de dramatismo lírico. La escena de un milagro en la catedral. Todo dorado.

**SECCIÓN IV:
EL GRECO Y LA MODERNIDAD**

CARÁCTER ESPAÑOL: TRADICIÓN PICTÓRICA Y SEÑAS DE IDENTIDAD EN EL DEBATE ARTÍSTICO DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

ALBERTO CASTÁN CHOCARRO

Universidad de Zaragoza

Resumen:

La revisión nacionalista de los grandes maestros de la pintura española llevó, durante las primeras décadas del siglo XX, a una reiterada apelación a las lecciones de modernidad contenidas en su trabajo. Ese anclaje en la tradición fue entendido como necesario para la puesta en marcha de una plástica acorde con el nuevo siglo. Al mismo tiempo, se facilitaba así un casi obligado ejercicio de afirmación identitaria. El "carácter español" tomaba posesión del debate artístico.

Palabras Clave: *Tradición, identidad, escuela española, nacionalismo, plástica contemporánea.*

Abstract:

During the first decades of the twentieth century, the nationalist revision of the Old Spanish masters led to draw attention to the modernity of their proposals. That tradition was seen as necessary for the implementation of an art practice according to the new century. At the same time, facilitated an exercise of identity assertion. The "Spanish character" took possession of the artistic debate.

Keywords: *Tradition, identity, Spanish school, nationalism, contemporary art.*

Las bases del Concurso Nacional de Literatura de 1934 propusieron dos únicos temas dedicados al estudio del arte español: un “ensayo crítico-biográfico” sobre Pedro Berruguete y un “ensayo crítico sobre la pintura contemporánea”. La explicación que acompañaba a este último era reveladora de las intenciones que guiaban la convocatoria:

Cada día es más importante la necesidad de procurar cauces y aportar esclarecimientos para una orientación estética de nuestra pintura.

Importa no dejarla demasiado a merced de fluctuaciones ocasionales y transitorias que la desvirtúan y descaracterizan, con grave retraso de su verdadera y recta evolución. Situarla dentro de un concepto sanamente, rigurosamente tradicional, en la trayectoria hispánica marcada por Goya, quién influyó de manera ostensible y fértil sobre otras escuelas y tendencias extranjeras y que se considera hoy día como uno de los faros estéticos del arte moderno¹.

Había, por tanto, una intención doctrinal: demostrar que las aspiraciones renovadoras, las auténticamente válidas, conducían a la consolidación de las “leyes eternas” a las que, se pensaba, estaba sujeto el arte. Las cuales, por cierto, estaban indefectiblemente unidas al carácter nacional: “...el espíritu racial, el conjunto de las ideas, energías y sentimientos de un país como el nuestro, tan reciamente definido en la historia, siempre persiste”. Las orientaciones respecto al contenido de los ensayos eran aún más precisas, al señalar la necesidad de establecer una línea evolutiva que desde Goya llegase hasta Zuloaga, e incluyera a Rosales y Sorolla. Al parecer, más allá de la eclosión de la obra de Zuloaga durante el cambio de siglo, nada relevante había sucedido en la pintura española. O sí; y ahí radicaba el problema, puesto que la razón última del concurso no era otra que llevar a cabo: “un estudio de orientación estética”, de acuerdo con la urgente necesidad “de una reintegración netamente hispánica que reanude la sana y fuerte tradición nacional”.

En realidad, plantear tanto una historia del arte como una producción plástica contemporánea vinculada a las aspiraciones del nacionalismo político y cultural era, para ese momento, una vieja aspiración que se mantendría durante las décadas siguientes.

Escuela, arte y nación

El proceso de afirmación de las identidades nacionales que se vivió en Europa durante el siglo XIX tuvo un evidente reflejo en la práctica profesional de académicos

¹ Recogidas en: ABRIL, M., *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1935, pp. 7-8.

micos, literatos, científicos, artistas o historiadores. De modo que, entre otras cuestiones, se asistió a una nueva concepción de la historia y del arte que contribuyera a las necesidades de legitimación de los estados. No es de extrañar, por tanto, que se trate de un siglo clave en la formulación del concepto de pintura española, tal y como han puesto de manifiesto Javier Portús o Francisco Calvo Serraller². El descubrimiento de la pintura española por parte de la crítica y los artistas europeos resultó fundamental, en un proceso que se aceleró a partir del viaje de Manet a Madrid en 1865³. Manet señaló al Greco, Velázquez y Goya —en ese momento entendidos como precursor, cénit y heredero—, como la triada de autores que vertebraba la escuela española. En realidad, más allá de Manet, como indica Portús, los autores que reclamaban nuevas formas de enfrentarse al mundo buscaron entre los aspectos menos conocidos de la tradición, para encontrarse con “una pintura española que les señalaba un camino para enfrentarse a la representación de la realidad aparentemente sin intermediarios académicos”⁴.

El ámbito español no fue ajeno a ese redescubrimiento, del que participó activamente. A este respecto, cabe subrayar la importante labor desarrollada, desde la pedagogía y el estudio, por la Institución Libre de Enseñanza, a través de unos principios heredados del krausismo que insistían en el conocimiento directo de la geografía, la naturaleza y también el arte. Uno de sus principales miembros fue Manuel Bartolomé Cossío, quien en 1884 redactó una *Aproximación a la pintura española* en la que defendía una interpretación de la plástica como expresión del carácter nacional. Noción que, como veremos, fue retomada, reiterada y reinterpretada por la teoría artística española durante las primeras décadas del siglo siguiente. Decía Cossío en su prólogo:

Pertenece a la pintura española todas aquellas obras que lleven impreso el sello nacional, que muestren los rasgos distintivos y peculiares del genio del país, en la época y las condiciones locales y personales en que se han producido; que tengan, en suma, carácter. Por esto, la condición indispensable para dar carta de naturaleza de pintor español, no es la de haber nacido o pintado en España, sino la de mostrar en sus producciones el carácter patrio⁵.

² En, entre otras: PORTUS, J., *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012; o CALVO SERRALLER, F., *La invención del arte español*, Madrid, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.

³ A este respecto: MENA MARQUÉS, M. B. (ed.), *Manet en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.

⁴ PORTÚS, J., *El concepto...* op. cit., p. 130.

⁵ COSSÍO, M. B., *Aproximación a la pintura española*, [Estudio preliminar y notas Ana M^a Arias de Cossío], Madrid, Akal, 1985, p. 33.

Ahora bien, el trabajo de Cossío, aclara Portús, pese a sus constantes referencias al “carácter nacional”, nunca llegó a concretar en qué consistía, más allá de establecer una supuesta resistencia al influjo de lo extranjero⁶. Esta indefinición de un concepto constantemente defendido fue también habitual durante las siguientes décadas.

En realidad, los planteamientos de Cossío subrayaban la importancia que las ideas del filósofo francés Hippolyte Taine tuvieron para la intelectualidad española en el cambio de siglo. Ideas que marcaron el pensamiento regeneracionista, a los literatos vinculados a la llamada generación del 98, o a los defensores del nacionalismo y el regionalismo, tanto político como plástico. Señalaba Taine en su *Filosofía del arte*: “La obra de arte está determinada por el conjunto resultante del estado general del espíritu y las costumbres ambientes”⁷. Un axioma que encontraremos insistentemente repetido en el modo en que se entendió la práctica artística durante este periodo. Puesto que el arte “tiene por objeto manifestar el carácter fundamental, la cualidad saliente y notable, un punto de vista importante, un modo de ser primordial del objeto”, el arte español, tanto el del pasado como el del presente, obligatoriamente, debía ser expresión de su identidad como pueblo⁸.

Renovar desde la tradición

Fue esta una de las premisas que presidió el pensamiento finisecular español. En una situación de crisis política y económica favorecida por el desastre del 98, pronto se exacerbó la cuestión identitaria y, desde todos los órdenes de la vida cultural, las reflexiones en torno a cuál era la naturaleza del ser español se convirtieron en asunto prioritario. La plástica, obviamente, no fue ajena a ese proceso, convirtiéndolo en uno de los contenidos más invocados durante las primeras décadas del siglo.

En relación con esa mirada constante a la tradición artística española, el redescubrimiento de la figura del Greco, y cómo este, una vez españolizado, se incorporó a la nómina de grandes maestros, resulta especialmente revelador del modo en que las corrientes ideológicas nacionalistas fueron parte esencial del debate artístico. Un asunto del que se ha ocupado Eric Storm, para concluir que

la reinterpretación nacionalista del pasado había sido al menos tan importante para el descubrimiento del Greco como los cambios de gusto derivados del

6 PORTÚS, J., El concepto... op. cit., p. 170. Ver también: PORTÚS, J. y VEGA, J., *Cossío, Lafuente, Gaya Nuño: El descubrimiento del arte español. Tres apasionados maestros*, Madrid, Nivola, 2004.

7 TAINE, H., *Filosofía del arte*, Barcelona, Iberia, 1960, p. 34 (Philosophie de l'art, 1865-1882).

8 *Ibidem*, p. 24.

advenimiento del arte moderno. De hecho, estos acontecimientos no se pueden ver de forma independiente, y el avance del arte moderno no se puede entender bien sin tener en cuenta el clima nacionalista del siglo XIX y principios del XX⁹.

De hecho, pese a que al autor distingue muy claramente tres vías que jugaron un papel clave en ese proceso recuperador, —la más conservadora que lo entendía como precursor del realismo propio de la escuela española; la vinculada a un idealismo fin de siglo que subrayaba tanto el tono subjetivo con el que se enfrentó al hecho artístico, como su capacidad para expresar así la esencia del pueblo español; y, por último, la que lo situaba como precursor del impresionismo y, por tanto, como antecedente para entender el desarrollo del arte moderno y aún la vanguardia—, nos interesa subrayar el hecho de que, especialmente las dos primeras corrientes, se confunden irremediabilmente en el ámbito español, tanto en lo referido a la recuperación del Greco como respecto a la práctica artística del momento.

La revisión del pasado artístico español se entendió, durante las primeras décadas del siglo XX, como una vía para la renovación plástica¹⁰. Obviamente, había muy diferentes modos de entenderla y aunque los ambientes más conservadores difícilmente podían asimilar las novedades que llegaban del ámbito europeo, desde prácticamente todos los ámbitos se entendió como un anclaje a partir del cual vertebrar la práctica artística del momento. Un anclaje que, además, aseguraba la afirmación identitaria.

Desde finales de la centuria se defendió la idea de que los principales autores del diecinueve español habían olvidado que el punto de partida para su práctica artística debía situarse en el trabajo de los grandes maestros anteriores a la etapa de decadencia iniciada tras la muerte de Goya¹¹. Así, todo lo que recordara al siglo XIX se convirtió en motivo de rechazo, especialmente para una nueva generación que pretendía desmarcarse de esa herencia y desarrollar una poética acorde con las premisas del nuevo siglo. Revelador, a este respecto, es el testimonio de Ricardo Baroja:

9 STORM, E., *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte español (1860-1914)*, Madrid, Marcial Pons, 2011, p. 213.

10 Diferentes estudios sobre la influencia de los maestros del pasado en la plástica contemporánea aparecen reunidos en: *El Museo del Prado y el arte contemporáneo: la influencia de los grandes maestros del pasado en el arte de vanguardia*, Barcelona, Madrid, Círculo de Lectores, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2007.

11 Entre otros, un nacionalista de carácter netamente conservador como Rafael Balsa de la Vega señalaba: “Nos sospecharon [los pintores españoles del siglo XIX] que el genio nacional, español puro, brillaba esplendoroso en el hijo de Fuendetodos; cierto que también desconocían el valor positivo de nuestros Velázquez, Rivaltas y Rivera”: Balsa de la Vega, R., *Los bucólicos (La pintura de costumbres rurales en España)*, Barcelona, Tipo-Litografía de Espasa y Compañía, 1892, p. 7.

Nosotros, sin desdeñar lo coetáneo, pretendíamos entroncar con lo anterior. Preferíamos Velázquez a Pradilla, El Greco a Muñoz Degrain, Lope a Echegaray, Herrera al marqués de Cubas, Berruguete a Querol. Pero nuestros contemporáneos o no la comprendían o no la querían comprender. Nos llamaban en tono despectivo “modernistas”, cuando más apropiado hubiera sido el llamarnos “arcaístas” o “futuristas”. Deseábamos realizar algo imposible o cuando menos muy difícil: adelantarnos a nuestra época o retroceder a la pasada¹².

En cualquier caso, no se trataba solo de desmarcarse de la práctica artística de la generación previa, sino que estos jóvenes a los que se refiere Baroja eran parte de una intelectualidad que defendía la necesidad de conectar con un pasado en el que era posible rastrear una tradición eterna, que debía manifestarse en el presente y orientar el futuro. De acuerdo con las ideas de Unamuno:

...debajo de la Historia, es donde vive la verdadera tradición, la eterna, en el presente, no en el pasado muerto para siempre y enterrado en cosas muertas. En el fondo del presente hay que buscar la tradición eterna, en las entrañas del mar, no en los témpanos del pasado, que al querer darles vida se derriten, revertiendo sus aguas al mar. (...) Y buscar la tradición en el pasado muerto es buscar la eternidad en el pasado, en la muerte, buscar la eternidad de la muerte¹³.

Ramón Pérez de Ayala se interrogaba en 1906 desde *España Nueva* sobre si la nueva generación de pintores sería capaz de producir una “nueva escuela, definida, fuerte” y, sobre todo, si esa escuela reviviría “el espíritu netamente español de nuestros pintores clásicos”, puesto que, en su opinión, “ninguna escuela ha presentado caracteres más definidos y homogéneos, más en armonía con el alma de la raza”¹⁴. Mientras que José Valenzuela la Rosa, desde *Cultura Española* –los nombres de ambas cabeceras son también significativos del clima del momento–, afirmaba: “Creo sinceramente que las nuevas tendencias no deben atribuirse tanto a la influencia extranjera como a la reacción contra los artistas de la pasada época y a los modernos descubrimientos de la Arqueología”¹⁵. Para después concretar cuáles eran esos descubrimientos: “Gracias a los estudios arqueológicos, nuevos clásicos, como, por ejemplo, El Greco y Goya, admitidos a regañadientes por los antiguos,

12 BAROJA, R., *Gente del 98. Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 99.

13 UNAMUNO, M. de, *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 34-35 (1ª ed. libro 1902).

14 PÉREZ DE AYALA, R., “Dubitaciones pictóricas”, *España Nueva*, Madrid, 18-5-1906.

15 VALENZUELA LA ROSA, J. “Los pintores españoles. Crisis del modernismo”, *Cultura española*, nº 2, Madrid, mayo de 1906.

cobraron gran predicamento, y en ellos fundó su punto de apoyo el arte revolucionario. Quizá por esta circunstancia tienen más firmeza las nuevas tendencias en España que la que puedan tener en el extranjero”. Obviamente, en este último punto se equivocaba, si bien es interesante subrayar su firme convencimiento de que la renovación plástica debía asentarse en la recuperación de la tradición y, en concreto, en las figuras del Greco y Goya.

Fórmulas de identidad

La identidad era el otro eje sobre el que basculaban las reiteradas referencias a la tradición. Una identidad fundamentada en el nacionalismo español pero que, al mismo tiempo, no era incompatible con las formulaciones propias de la llamada pintura regionalista. Se trataba, en realidad, de dos caras de un mismo proceso en el que, la obra de un artista podía ser entendida como representativa del ser español o como expresión de la peculiaridad de un determinado territorio. O, directamente, erigirse en la encarnación de ambas.

Si bien desde el punto de vista de la historiografía artística el estudio de diferentes escuelas locales arrancarían ya del siglo XVIII¹⁶, este fenómeno se incrementó en el siglo siguiente –coincidiendo con la primera formulación de esas identidades escindidas del tronco nacional– y, ya en el siglo XX, serviría como justificación cultural para los intereses de un pujante sentimiento regional que, en determinados territorios, dio lugar a una formulación nacionalista diferenciada. Si la nacionalidad era entendida como un criterio de valoración artística, el carácter regional también lo era. De ahí que apelar a la noción de escuelas pictóricas locales fuera un argumento habitual entre los defensores del regionalismo, mientras que, en aquellos casos en que la historiografía se cercioró de su inexistencia –como ocurrió en Aragón–, su puesta en marcha se convirtió en un recurrente horizonte cultural.

Si nos referimos al ámbito de la pintura regionalista –entendida como un concepto historiográfico en el que incluimos también la producción de aquellos artistas cuyo trabajo suponía sobre todo un ejercicio de nacionalismo español–, fueron dos las vías principales en torno a las cuales se articuló su discurso plástico: el naturalismo y el idealismo. Ya entonces, una confrontación entre ambas líneas tuvo lugar en el conocido enfrentamiento entre los partidarios de Sorolla y los de Zuloaga, representantes más destacados del nacionalismo artístico español, al tiempo que inspiradores, en diferente medida, de las fórmulas más trabajadas por buena parte del regionalismo plástico. Cabe señalar que la reacción contra el naturalismo *sorollesco*, más fácilmente identificable con la plástica decimonónica, fue temprana, y en ella coincidieron los defensores de las corrientes idealistas del fin

16 PORTÚS, J., *El concepto...* op. cit., p. 87.

de siglo, y los formados bajo su influencia. Mientras que la aceptación de la visión de España de Zuloaga, resultó más controvertida; tal y como pone de manifiesto la polémica generada en torno a la conocida “cuestión Zuloaga”. Ahora bien, ambas vías –naturalismo e idealismo–, distaban de ser irreconciliables y, de hecho, las múltiples combinaciones a que dieron lugar vehicularon toda la corriente plástica de afirmación identitaria desarrollada durante las primeras décadas del siglo XX.

Por otra parte, e independientemente de que críticos y artistas se inclinaran por el naturalismo o el idealismo, en lo que ambas tendencias coincidían era en el valor que otorgaban a la tradición plástica española. Si bien es cierto que Velázquez fue el nombre más repetido por quienes se mostraron más preocupados por la correcta representación del natural, el modelo del Greco posibilitaba una interpretación más subjetiva del hecho artístico. Quizá también, más adecuada para la invocación de conceptos como el de raza, pueblo o carácter español. Goya, por su parte, quedaba asociado a la libertad formal, de modo que su figura aparecía ante el menor atisbo de experimentación. Más allá de que sus propias ambientaciones habían quedado desde el romanticismo asociadas a cierta imagen de lo español.

Y es que el de tradición –incluso cuando no es inventada según la definición establecida por Hobsbawm¹⁷– es un concepto fácilmente maleable, casi capaz de adaptarse a cualquier circunstancia y que, al mismo tiempo, abría infinitas posibilidades en cuanto al número de referentes estéticos a recuperar. José Ramón Mélida, en una de sus crónicas sobre la Exposición Nacional de 1908, señalaba un cambio de gusto en este sentido. Se refería a una vuelta a los “antiguos modelos” que tenía lugar en el seno “de lo que llamamos modernismo, y por extraña contradicción con su pretendido espíritu innovador”¹⁸. Tras una fase de “desordenadas y caprichosas libertades” constataba una nueva “afición a lo arcaico” en el trabajo de una serie de “innovadores, ardorosos y atrevidos”, que volvían sus ojos hacia el Renacimiento italiano. Citaba, a continuación, a Eduardo Chicharro, Marceliano Santa María y, sobre todo, a Julio Romero de Torres –este a partir de un Renacimiento más español–; además de a José Gutiérrez Solana que, con su envío, en lo que consideraba una reinterpretación caricaturesca del Greco, habría llevado la tendencia arcaísta al extremo.

Algún tiempo después, Gabriel García Maroto, en su análisis de los sucesos artísticos del año 1912, subrayaba la vigencia y posibilidades de este “renacentismo”¹⁹,

17 HOBBSAWM, E., y RANGER, T., (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.

18 MÉLIDA, J. R., “La Exposición de Bellas Artes”, *ABC*, Madrid, 2-5-1908, pp. 7-8, espec. p. 7.

19 GARCÍA MAROTO, G., *El año artístico: relación de sucesos acaecidos en el arte español en el año mil novecientos doce*, Madrid, Imprenta de José Fernández Arias, 1913, pp. 20-23.

idea en la que se ratificó en su *Teoría de las artes nobles*²⁰. Tampoco olvidó señalar en este último trabajo las concomitancias entre los más destacados autores del momento y los grandes maestros españoles. Si en Zuloaga estaban El Greco, Velázquez y Goya, los dos primeros acudían al referirse a Anglada Camarasa, mientras que Velázquez era el referente fundamental de López Mezquita. También el propio Ramón del Valle-Inclán mostró sus preferencias por esta vía renacentista²¹ en una concepción de la tradición que, según entendía, debía descifrarse “como un enigma que guarda el secreto del Porvenir”²².

En cualquier caso, tal y como expresó en su momento José Álvarez Lopera, esa supuesta rememoración de la pintura de los maestros del pasado se produjo por vías de escasa productividad, en concreto, “a través de la asimilación de características formales externas, de la adopción más o menos casual de esquemas compositivos o de la toma en préstamo de algún que otro motivo”²³. Las referencias fueron constantes y reiterativas, si bien de carácter epidérmico. Afortunadamente, la crítica más avanzada pronto se hizo eco de las limitaciones y peligros que entrañaba ese horizonte situado en la tradición, si bien es cierto que las fórmulas evocativas del pasado, convertidas en tópico legitimador de la práctica artística, siguieron muy presentes en lo sucesivo.

Peligros de la tradición

La toma de conciencia sobre la limitada validez de este discurso sólo pudo producirse mirando al exterior, especialmente hacia París. Aunque fue un proceso costoso. Todavía en 1917 Margarita Nelken, en su *Glosario (Obras y artistas)*, pese a defender ciertas formulaciones de modernidad encarnadas en figuras como Gauguin, Van Gogh y hasta Picasso, a la hora de caracterizar la pintura castellana –que delimitaba en un marco cronológico que iba del Greco a Zuloaga– insistía en que frente a un arte europeo uniformado o, cuando menos, internacionalizado, la

20 GARCÍA MAROTO, G., *Teoría de las artes nobles. Elementos de filosofía e historia del arte español*, La Solana, R. de la O., [1914?].

21 En realidad, como bien ha puesto de manifiesto Javier Pérez Segura, la reivindicación de lo primitivo italiano dio lugar a una discusión muy amplia que reaparecía con cada Exposición Nacional: PÉREZ SEGURA, J., “Pintura, re-creación y fabulación. Romero de Torres antes del meridiano 1915”, en *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y obsesión, obsesión* [catálogo de la exposición comisariada por J. Brihuega y J. Pérez Segura], Madrid, Tf, 2003, pp. 19-42, espec., pp. 34-38.

22 VALLE-INCLÁN, R. del, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, p. 101 (1ª ed. 1916).

23 ÁLVAREZ LOPERA, J., “El presente como historia”, en *La mirada del 98: Arte y literatura en la Edad de Plata* [catálogo de la exposición comisariada por J.L. Bernal], Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 53-61, espec. p. 61.

plástica española seguía destacando por un carácter independiente acorde con sus distintivos de raza y país; precisamente por su conexión con la tradición heredada²⁴.

Poco tiempo después era Juan de la Encina, en *La trama del arte vasco*, quien se enfrentaba a una cuestión similar. En su caso, al menos entendía que en la recuperación de la escuela española de pintura y el reconocimiento de la modernidad de sus propuestas, el contacto con el ambiente parisino había sido definitivo:

En la Villa de todos los fermentos hallaron también los artistas vascos, fresco y renovado, el fermento de su arte nacional: en ella recibieron la primera iniciación eficaz en el sentido de su genuina tradición. Al recoger en tierra extraña ese hilo tradicional, tomaron a la vez el complicado y confuso tejido de las nuevas y novísimas direcciones estéticas generadas allí o que se estaban generando. Si bajo ese influjo inician, en efecto, una vuelta a la tradición nacional, no lo hacen con simple prurito de remedo arcaizante: enfrentáronse con ella bajo la acción rectora de las nuevas tendencias dominantes²⁵.

De este modo, De la Encina subrayaba el papel protagonista que los artistas vascos habían jugado en la modernización del arte español contemporáneo, al tiempo que insistía en las amplias posibilidades que entrañaba una revisión contemporánea de la tradición plástica:

En estos tiempos que demandan al arte con particular fruición la novedad, la palabra *tradición* pudiera tener equívoco sentido. Nada más lejos de nuestra intención. (...) Somos tradicionalistas cuando la tradición que se nos pone delante, es una tradición perdurable, y no momia del pasado. Nos interesa éste principalmente en cuanto puede ser portador de fermentos y sugerencias de futuro²⁶.

Respecto a la tradición que le interesaba recuperar, insistía en la importancia del Greco, Ribera y Goya; frente a los que situaban en Velázquez su punto culminante. Y más que de realismo y naturalismo, prefería hablar, siguiendo a Azorín, de espiritualidad y fuerza²⁷.

Sin duda, fueron esas ansias de innovación las que llevaron al autor, apenas dos años después, a posicionarse en contra de las fórmulas rememorativas que perpetuaba una parte de la plástica del momento. Si en *La trama del arte vasco* había

24 Cfr. NELKEN, M., *Glosario (Obras y artistas)*, Madrid, Librería "Fernando Fé", 1917, p. 63.

25 ENCINA, J. de la, *La trama del arte vasco*, Bilbao, Editorial Vasca, 1919., pp. 8-9.

26 *Ibidem*, pp. 14-15

27 Cfr. *Ibidem*, pp. 11-14.

destacado el papel de Zuloaga como recuperador de la tradición, ahora advertía sobre los peligros de seguir su estela:

Se barajan tradición y modernidad, siguiendo un poco a ciegas el mal ejemplo dado por Zuloaga con su casticismo de tablado; nos hablan todos los días de resucitar la tradición, lo que ellos llaman tradición, esto es, un compuesto de hedor a cebolla, aceite sin refinar y perfumes de mancebía, cuando no misticismo de mascarilla fúnebre de nuestros grandes místicos²⁸.

De modo que, incluso fuera de los ambientes vanguardistas que en la década de 1920 estaban cobrando fuerza –de los que no participaba De la Encina–, se ponían en duda las posibilidades de una vía ya abundantemente explorada. Es más, De la Encina no dudó en reconocer que los artistas jóvenes, o una parte de estos, habían dado la espalda “a lo que se ha presentado durante cerca de medio siglo como ideal del arte nacional”²⁹, al tiempo que atendían al arte europeo. A quienes clamaban contra esa “invasión extranjera”, apartándose, en cierto modo, de lo que él mismo había defendido con anterioridad, les pedía que explicaran en qué consistía la tradición nacional y, a continuación, si era “algo de tal modo consustancial con el espíritu español que los artistas españoles que se desvíen de ella, por solo ese hecho y pecado alcanzarán ineludiblemente la esterilidad del espíritu”.

Mientras tanto, un nuevo dogmatismo fundamentado en la tradición –así lo entendió de nuevo De la Encina–, cobraba fuerza. Nos referimos al renovado clasicismo promulgado, entre otros, por Eugeni d’Ors, recién instalado en Madrid. Desde *Mi salón de Otoño* (1924), señaló que tras un “Fin de siglo” en que el arte se había españolizado a partir de los aires de libertad encontrados en las obras del Greco, Velázquez y Goya, “los vientos saltaron después en su Rosa desde España a Italia”³⁰.

El nacionalismo artístico

El debate en torno a la concepción del arte como expresión del carácter y la idiosincrasia nacional distaba de haberse resuelto. Ni en España, ni en el resto de Europa. No sorprende, por tanto, que Max Nordau, en su particular historia de la pintura española, *Los grandes del arte español*, dedicara al tema un capítulo introductorio [fig. 1]. Nordau, erudito de origen húngaro que en 1892 había mostrado una reaccionaria visión del hecho artístico a través de su célebre, y polémica, *Dege-*

28 ENCINA, J. de la, “El té chino”, *La Voz*, Madrid, 23-2-1921, p. 1.

29 ENCINA, J. de la, “De Arte. La nueva generación artística”, *La Voz*, 26-1-1923, p. 1.

30 ORS, E. d’, *Mi Salón de Otoño*, Madrid, Éxito Gráfico, 1924. Incluido después en: ORS, E. d’, *Mis Salones. Itinerario del Arte moderno en España*, Madrid, M. Aguilar, 194?, p. 58.



FIGURA 1
Max Nordau, *Los grandes del arte español*, 1921

neración³¹, llegó a España tras el estallido de la Primera Guerra Mundial. Nacido en Pest, de ascendencia sefardí, francés de adopción y defensor de la creación de un estado judío en Palestina, redactó este trabajo por encargo de un financiero judío afincado en Barcelona. La obra final, traducida al español por Rafael Cansinos Asséns, se publicó en 1921 sin despertar excesivo interés³².

En el capítulo “Nacionalismo y personalidad en el arte”, se preguntaba sobre la existencia de algo denominado “carácter nacional” y, de ser así, en qué consistía. Advertía sobre las limitaciones del concepto y se desmarcaba de los planteamientos de los “místicos del nacionalismo”, que fundamentaban la existencia de esa especificidad del arte nacional en la idea de raza, la cual, en su opinión, ni condicionaba la obra plástica, ni realmente existía como tal entre los “pueblos civilizados cultivadores del arte”³³.

31 Publicada en 1892/93 bajo el título de *Entartung* y traducida al español en 1902.

32 Según denunciaba Roberto Castrovido en *La Voz* en la necrológica de Nordau: CASTROVIDO, R., “Recuerdos. Max Nordau en España”, *La Voz*, Madrid, 26-1-1923, p. 1.

33 NORDAU, M., *Los grandes del arte español*, Barcelona, Artes y Letras, [1923?], p. 27.

Admitía, eso sí, la existencia de una “tradicional uniformidad”, perceptible en las obras de un pueblo, resultado de “la naturaleza del país, de sus condiciones climatológicas, de su historia y de sus instituciones políticas y sociales”³⁴. Es decir, que, una vez más, se apelaba al espíritu de Taine. A partir de ahí, Nordau incluso apuntaba ciertos rasgos formales característicos del arte español –tonalidades profundas y fuertes, contrastes de luz y sombras, dibujo recalcado y concienzudo, expresión de la dignidad y propensión a lo solemne, fuerza dramática en las composiciones, predilección por los temas religiosos y la técnica realista...–, antes de analizar, someramente, el terreno, el clima y historia del país que los condicionaron.

Atento al clima que observó en sus viajes por España, motivo de sus *Impresiones españolas* (1921), dedicó otro capítulo al regionalismo en el arte español, lo que le condujo hasta el estudio de autores contemporáneos como Zuloaga, Chicharro, Romero de Torres, los Zubiaurre o Mir.

A esta misma cuestión dedicó su última obra publicada el crítico español Rafael Doménech: *El nacionalismo en arte* (1928) [fig. 2]. Ya en el comienzo advertía de que se trataba, en España y en el extranjero, “de un tema sentimental tan fuertemente vivido que es difícil penetrar a través de él, romperlo y abrir un paso a la inteligencia para analizar, con la serenidad de la razón, los términos, contenido y valores de ese problema”³⁵. En un intento de clarificar conceptos como nación, tradición o estilo, se preguntaba sobre la importancia de las individualidades en la configuración del arte nacional, con un discurso que oscila entre el análisis de las peculiaridades del nacionalismo español y su reflejo en el ámbito de la plástica, y la reflexión teórica sobre la naturaleza de la práctica artística, así como en el modo en que esta se relaciona con la sociedad. Pese al subtítulo de la obra, *Notas sobre la vida artística contemporánea*, las alusiones a lo contemporáneo son limitadas –mostrando preferencia por Zuloaga o Anglada–, frente a la abundancia de referencias históricas; además de subrayar la españolidad del Greco, Velázquez y Goya. Todo con un discurso algo ambiguo que no favorecía la claridad que él mismo demandaba.

Entendía Doménech que “para casi todos los que han escrito sobre nuestro arte, el nacionalismo ha sido una fuerza puramente emotiva, o un medio de limitar la simple aportación de datos históricos o un tópico de patriotería”³⁶, que mostraba su escasa cultura estética en el mezquino intento de orientar las actividades artísticas modernas. Y como era habitual, asociaba las ideas de nación y tradición, aludiendo a la imposibilidad de hablar de nacionalismo sin la existencia de “una fuerza crea-

34 *Ibidem*, p. 32

35 DOMÉNECH, R., *El nacionalismo en arte*, Madrid, Editorial Páez. 1928, p. 9.

36 *Ibidem*, p. 11.



FIGURA 2

Rafael Doménech, *El nacionalismo en arte. Notas sobre la vida artística contemporánea*, 1928

dora dentro de una determinada comunidad de hombres”³⁷. Tenía claro que la búsqueda de referentes en el pasado no era suficiente para configurar un arte potente, ni siquiera para producir un arte nacional. Ya que “la esencia de la nacionalidad, de la originalidad y de los valores artísticos están en el temperamento del artista y secundariamente en el ambiente en que éste vive”³⁸. De ahí que advirtiera sobre los peligros de una idea de la tradición excesivamente rígida, que la convirtiera en “un peso muerto que gravita sobre las gentes jóvenes estorbando la libertad de sus movimientos”³⁹. Para, finalmente, abogar por ese término medio entre la vanguardia y el falso tradicionalismo, tan transitado en la España del momento.

Vanguardia, nación y tradición eterna

El Concurso Nacional de Literatura de 1934 lo ganó Manuel Abril con su ensayo *De la naturaleza al espíritu* [fig. 3]. En el prólogo de la publicación expresó su desacuerdo con algunos de los planteamientos que, como indicábamos al comienzo, habían motivado la convocatoria. Sin embargo, el resultado no estuvo tan lejos

³⁷ *Ibidem*, p. 16

³⁸ *Ibidem*, p. 21.

³⁹ *Ibidem*, p. 131.



FIGURA 3

Manuel Abril, *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, 1935

como podía esperarse ni de esos planteamientos, ni del discurso que había marcado a buena parte de la teoría artística española durante las décadas precedentes. Pese al importante papel de Abril en el asentamiento de los nuevos lenguajes en España, su trabajo fue criticado desde los círculos más avanzados, como la revista *Gaceta de Arte* que reprochó el tono conservador y nacionalista del ensayo⁴⁰.

Respecto a ese tono conservador, cabe aclarar que se trataba de una reflexión retrospectiva que pasaba revista a las principales figuras del arte español desde finales del siglo XIX estableciendo un corpus plagado de nombres rechazados por los grupos de vanguardia, lo que, en opinión de *Gaceta de Arte*, suponía “un acatamiento a los museos de España, podridos de academia, de miseria y de ignorancia”⁴¹. La realidad es que Abril se embarcó en un camino poco transitado hasta el momento, al analizar la pintura de las últimas décadas estableciendo un lúcido programa de

40 Como hizo notar en su día Concha Lomba en: LOMBA, C., “El nuevo rostro de una vieja bandera: *La Sociedad de Artistas Ibéricos en la República (1931-1936)*”, en *La sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925* [catálogo de la exposición comisariada por J. Brihuega y C. Lomba], Barcelona, Àmbit, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, [1995], pp. 85-101, espec. p. 99.

41 “De la naturaleza al espíritu por Manuel Abril”, *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, mayo de 1936, pp. 80-82.

tendencias, estrechamente interconectadas entre sí, además de apuntar las motivaciones de cada una de ellas. Una tarea que le fue reconocida en medios como *El Sol* o *La Voz*.

Ahora bien, el tono nacionalista se apropió de su discurso precisamente cuando se ocupó del arte moderno, al recurrir a argumentos muy cercanos a los que hemos venido enumerado. De hecho, comenzaba ese apartado apelando a la tradición, y tras lamentar que se hablara constantemente de una “verdadera tradición” que nadie definía y que “cada cual escoge como tal a su capricho”⁴², trataba de entroncarla con el trabajo de los más modernos: “lo nuevo de estos españoles no sólo no está reñido con la tradición auténtica, sino que la enriquece y corrobora”⁴³. Entre continuas referencias al Creador, entendía que existe un alma española, perfectamente perceptible en la obra de los vanguardistas, y aún llegaba a diferenciar el castellanismo contenido en las composiciones de Juan Gris y el andalucismo propio de la obra de Picasso. Presente también en sus propias personalidades.

Pero Manuel Abril iba más allá y, en un arranque de patriotismo –cuestión a la que dedicaba un epígrafe–, advertía de que los vanguardistas españoles que triunfaban fuera no habían sido influidos por lo extranjero, sino al contrario. Para concluir: “Es, pues, altamente honroso, para España hacer notar lo que es indudable e histórico: que casi todo el arte moderno mundial, en lo que tiene de mejor y de más hondo, viene de Velázquez y de Goya, y del Greco, y viene, además, de Picasso y de los demás españoles”⁴⁴. Es decir, un nuevo ámbito de estudio para similares argumentos.

Epílogo

En este mismo contexto de reivindicación de la tradición y toma de conciencia identitaria, se vivió otro proceso al que no hemos aludido y que está vinculado a la puesta en valor del patrimonio. Los escándalos relacionados con la venta en el extranjero de obras del Greco a comienzos de siglo XX dieron prueba de esa nueva toma de conciencia. El estudio y la investigación, teñidos después de boato y artificio, llevaron a la reconstrucción de la casa del pintor en Toledo coincidiendo con la conmemoración del tercer centenario de su muerte. Un temprano ejercicio de inversión turística. En una dimensión más reducida, Zuloaga se encargó de encontrar y restaurar la casa natal de Goya en Fuendetodos y, de nuevo, se rindió homenaje al genio tomando el ejemplo de la fiestas modernistas celebradas por Rusiñol en honor al Greco.

42 ABRIL, M., *De la naturaleza...* op. cit., p. 118.

43 *Ibidem*, p. 131.

44 *Ibidem*, p. 135.

Décadas después, seguimos recuperando enclaves de dudosa autenticidad y asociando grandes nombres a costosas campañas publicitarias que prometen una inmersión en el espíritu del genio. Rogelio López Cuenca lo vio claro en su proyecto *Surviving Picasso* (2011), en el que puso el foco en la explotación que Málaga ha hecho de la figura de su hijo predilecto. Tal vez Manuel Abril no habría coincidido con esta idea, Picasso es, por lo que parece, epítome de lo andaluz. ¿O será de lo español?

DE LA ACADEMIA DE BARCELONA A LA UNIVERSIDAD AMERICANA. ARTISTAS ESPAÑOLES Y DOCENCIA UNIVERSITARIA EN ARGENTINA Y CHILE A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

CRISTINA RODRÍGUEZ SAMANIEGO
IRENE GRAS VALERO
Universidad de Barcelona

Resumen:

La comunicación que aquí presentamos es el resultado de un proyecto de investigación financiado por AGAUR, desarrollado por la autora en Argentina y Chile, en julio y agosto de 2013.

Esta comunicación aborda el tema de las influencias y transferencias de patrones artísticos entre España y América, durante la primera mitad del siglo XX, de la mano de un grupo de artistas, principalmente escultores formados en Barcelona, que se instalaron en Buenos Aires y Santiago de Chile, y que, además de destacar por la escultura pública que allí desarrollaron, desempeñaron la docencia universitaria en sus lugares de adopción, formando a nuevas generaciones de profesionales. Las figuras exploradas son hoy poco conocidas en nuestro país -incluso algunas de ellas resultan prácticamente inéditas-, pese a haber ocupado lugares destacados en el ambiente cultural e intelectual argentino y chileno de su época.

La comunicación hace hincapié en cómo estos artistas trasladaron los conocimientos adquiridos en España a América, y en cómo los adaptaron y emplearon en sus labores profesionales, tanto en su producción artística como en su labor docente. En un momento especialmente relevante en lo que atañe a migraciones españolas hacia las antiguas colonias y de modernización de los paradigmas culturales americanos, el conocimiento de la obra de estos artistas resulta particularmente interesante. Su contribución al desarrollo de la escultura contemporánea y del sistema universitario americanos, no estudiado hasta el momento, es uno de los puntos fuertes de la presente comunicación.

Palabras Clave: *Escultura, relaciones España – América, Argentina, Chile, arte moderno.*

Abstract:

This paper is the result of a research project financed by AGAUR and developed by Cristina Rodríguez Samaniego in Argentina and Chile.

The paper approaches the influences and pattern transferences between Spain and America, during the first half of the 20th century, focusing on a group of sculptors from Barcelona that settled down in Buenos Aires and Santiago. They undertook public sculpture but they were also university professors, teaching younger generations. In spite of having been important actors in their intellectual and cultural contexts, these artists remain relatively unknown in Spain –some, completely–.

The paper pretends to show how these artists exported their knowledge abroad and how they implemented these skills to their professional tasks, both artistic and pedagogic. In a crucial moment in history, when migration and modernization became two major subjects in Hispanic-American relationships, the knowledge of these artists is particularly interesting. The paper provides new vision on their contribution to the development of contemporary American sculpture and university systems, which has not been studied until now.

Keywords: *Sculpture, Spain-America relationships, Argentina, Chile, modern art*

Fueron muchos los creadores españoles que se trasladaron a Hispanoamérica a finales del siglo XIX, buscando nuevas oportunidades laborales y abriéndose paso, con fortuna desigual, en el ya saturado ambiente artístico del continente. Argentina y Chile fueron dos de los destinos preferidos, favorecidos por las políticas de inmigración existentes¹ y por la similitud con el país de origen, tanto en lo cultural como en lo social. Salvo algunas excepciones destacadas, la carrera americana de muchos escultores españoles de esta época es poco conocida, o permanece completamente inédita. El campo de trabajo en dicho ámbito es muy amplio, y queda mucho por investigar. Una de las carencias más acuciantes en este sentido es el análisis y valoración del papel ejercido por los artistas españoles emigrados en el desarrollo artístico hispanoamericano. Otro, quizá todavía más relevante, es el estudio de la labor de los españoles ejerciendo docencia artística. Pese a ser pocos en número, el trabajo de estos artistas – profesores universitarios no es por ello menos interesante.

Como veremos en esta comunicación, fueron varios los profesores de origen catalán que enseñaron en instituciones de estudios superiores bonaerenses y santiaguinas. De entre todos ellos, nos centraremos en las figuras de Torquat Tasso (Barcelona, 1855- Buenos Aires, 1935) y Antoni Coll i Pi (Barcelona, 1857- Santiago de Chile,

¹ La inmigración de españoles a Argentina se vio facilitada por la legislación española del momento y, sobre todo, por la ley argentina de Inmigración y Colonización de 1870 [GIORDANO, M., “Miradas a la inmigración española en el Centenario”, en GUTIÉRREZ, Rodrigo (coord.), *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*, Buenos Aires, CEDODAL-Embajada de España en la Argentina -Junta de Andalucía, 2007, p.24]. En lo tocante a Chile, véase entre otros ESTRADA, B., “Urbanización e inmigración española en Chile a comienzos del siglo XX”, *Anuario Americanista Europeo*, n. 5, París, CEISAL Y REDIAL, 2005.

1943), cuyos recorridos mantienen numerosos paralelismos que exploraremos aquí. Por una parte, ambos desarrollaron carreras universitarias prolongadas y de cierta envergadura, que compaginaron con la producción de obra pública, principalmente de corte conmemorativo. Además, se trata de autores poco conocidos, en especial Coll i Pi, quien se halla actualmente sumido en el olvido pese a ser un artista, como veremos, digno de reivindicar².

Torquat Tasso y Nadal nació en la Barceloneta, en noviembre de 1855. El padre de Torquat, Bartolomé, era carpintero, lo que probablemente propiciara que el joven se inscribiera en la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Academia Provincial. Tenemos constancia que Torquat cursó al menos un curso de Dibujo de Aplicación³ (destinado principalmente a obreros del arte), antes de pasar, entre 1871 y 1875, a los estudios artísticos Superiores⁴, coincidiendo con la breve etapa como docente de Escultura de Joan Roig y Solé en la casa. Parece que, al mismo tiempo, frecuentó el taller de Rossend Nobas⁵. Como es sabido, tanto Roig como Nobas se movían dentro de la esfera del arte oficial de la Catalunya de su tiempo, con propuestas cercanas al academicismo y soluciones formales de conveniencia entre el romanticismo idealista y el naturalismo. Más tarde, el escultor se instaló en Madrid, donde completaría su formación en la Real Academia de San Fernando, aunque este extremo todavía debemos confirmarlo. Lo que sí es seguro es que en 1879 ganó el Premio de Roma⁶ que le permitió vivir en la capital italiana y tomar clases en la Academia de España, gracias a una estatua de Narciso que le valió una Pensión de Mérito⁷.

Un recorrido similar es el que realizó Coll i Pi, quien nació en Barcelona en 1857⁸. Su formación estuvo asimismo vinculada a la Escuela de Llotja, cursando

2 El Dr. Claudio Cortés López es el autor de una de las pocas referencias bibliográficas publicadas sobre Coll. Véase “Escultores españoles en iberoamérica. El caso de Mariano Benlliure y Antonio Coll y Pi”, en *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia : actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 2010. CDRom. El mismo Dr. Cortés valoró una obra de Coll en otro estudio, realizado en colaboración con Pedro Emilio Zamorano Pérez y Francisco Gazitúa Costabal “Arte estatuario en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Del monumento público a la escultura”, *Revista UNIVERSUM* (Talca, Chile) N° 26 • Vol. 1 • 2011 • Universidad de Talca, pp.205-223.

3 El curso 1866-1867. Véase documento 256.8.2, Archivo de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBASJ).

4 Expediente G.1, RACBASJ.

5 RÁFOLS, J.-M., “Torquat Tasso i Nadal”, *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, n. 45, Barcelona, 2-1935, p.157.

6 En 1875 se había presentado al Premio de Roma de la Academia de Barcelona, resultando ganador Antoni Fabrés.

7 AZCÚE, L., *El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la Academia*, Tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 227. Como indica la autora, Tasso se alojó en la nueva sede de San Pietro in Montoro y su Pensión fue regida por un nuevo reglamento.

8 <http://www.fernandoalcolea.com/BIOGRAF-AS-DE-PINTORES-B-Z/Antonio-Coll-y-P/> [consultado el ??]

también primero los estudios de Aplicación, para pasar brevemente después a los Superiores⁹. Tuvo como maestros a Josep Arrau, Ramon Martí y Miquel Fluixench, Tomàs Padró i lluís Rigalt. Su educación oficial fue en el campo del dibujo y la pintura y, de hecho, las primeras obras que le brindaron reconocimiento fueron óleos de carácter anecdotista. Coll estableció su reputación ya en la década de 1880, aunque su obra pictórica fue más celebrada que la escultórica. Pese a ello, concurrió a distintas exposiciones con esculturas antes de su traslado a Chile; curiosamente, en algunas de ellas coincidió con Tasso¹⁰.

Por su parte, antes de instalarse en América, Tasso había ya consolidado su presencia en el contexto artístico catalán. Son conocidos sus trabajos en la decoración escultórica para la Exposición Universal de Barcelona de 1888, entre los que resultan especialmente interesantes su estatua del pintor Antoni Viladomat y el friso del lateral del Arco de Triunfo, con una alegoría de las Artes y las Ciencias. En Badalona, localidad cercana a Barcelona, levantó los que serían los dos primeros monumentos que hizo a personajes contemporáneos destacados, una línea de trabajo que cultivaría especialmente en la Argentina.

Tasso y Coll i Pi en la evolución de la escultura argentina y chilena

No en vano, como ha demostrado María del Carmen Magaz, el período 1880-1930 es precisamente el más próspero en cuanto a los encargos efectuados a escultores españoles en Buenos Aires. Se trata de un lapso en el que la presencia de españoles al frente de obras en espacios públicos de la ciudad aumentó hasta un diez por ciento, aún por debajo de la primacía de italianos y argentinos, que se disputaban el primer puesto en la categoría¹¹. Resulta evidente que los escultores españoles residentes en la capital por aquel entonces no coparon los encargos oficiales de más prestigio¹²; sin embargo, la actividad de los escultores españoles fue constante, y se vinculó especialmente a los círculos burgueses, a menudo, también procedentes de España; un fenómeno que encontramos también en Chile. En la mayoría de casos, los escultores catalanes que trabajaron en América perpetuaron los paradigmas académicos en lo formal y lo conceptual. El arte oficial catalán del último tercio del siglo XIX matizaba el clásico omnipresente con adaptaciones del Romanticismo nazareno y

9 Enseñanzas de aplicación: 1867-1868 a 1871-1872 y Enseñanzas Superiores de Pintura, Escultura y Grabado: 1872-1873, RACBASJ, manuscritos 256.5.8, 254.1.6, 254.2 y 254.23.

10 Es el caso de la Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1896. Véase el *Catálogo ilustrado de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Barcelona, J. Thomas, 1896.

11 MAGAZ, M^a C., *Escultura y poder en el espacio público*, Buenos Aires, Acervo, 2007. Véase el Anexo, p. 219 y siguientes.

12 Éstos fueron monopolizados por italianos y franceses, pero también por argentinos, sobre todo a partir del pionero Cafferata y su *Almirante Brown* [CARBI, M^a C., (coord.), "Introducción", en *Escultura argentina siglo XX*, Buenos Aires, Galería AMC, 1991, s/p.]

cierta tendencia hacia el naturalismo. Los maestros de Tasso y Coll se movían en esta línea. Su obra americana es deudora de estos paradigmas, que funcionaban bien también en el mercado argentino. Su producción fue permeable a los nuevos estilos, pero estuvo marcada por un espíritu todavía decimonónico, que habría de limitar la presencia de elementos innovadores.

No nos corresponde aquí presentar un catálogo de la obra de Tasso y Coll en América, catálogo, por otra parte, inédito. Sin embargo, sí podemos indicar que, en términos generales, la contribución del primero a la evolución de la disciplina fue mayor que la del segundo. Y es en el pedestal, en su uso y forma, que cabe situar el esfuerzo principal de Tasso en pos de la modernización escultórica en la Argentina. Desde su llegada a Buenos Aires a finales de 1898, hasta aproximadamente 1925, la actividad de Torquat Tasso fue muy intensa. Igual que Coll y Pi, Tasso desempeñó su tarea creativa en tres ámbitos distintos: colaboraciones ilustrativas para la prensa; objetos y elementos decorativos encargados por instituciones privadas, a menudo, efímeros; y, finalmente, la parte más importante de su producción: obra conmemorativa en espacio público o aplicada a la arquitectura.

Debemos tener en cuenta que tanto Tasso como Coll, pese a disponer de una amplia experiencia en este tipo de producción antes de su llegada a América, desempeñaron el grueso de su obra monumental en sus países de acogida, donde su lenguaje plástico parece equilibrarse y madurar, y se adapta perfectamente a la tipología iconográfica del prócer, un motivo que cultivaron extensamente a lo largo de su carrera americana. Como indica Gutiérrez Viñuales¹³, en América, el referente es la revolución francesa, no el monumento clásico antiguo. Los típicos monumentos clásicos, con figuras aisladas y de pie¹⁴ serán menos numerosos aquí que los acompañados por figuras alegóricas. A la presencia de lo romántico y de lo realista en América contribuye el hecho que la mayoría de obras se hicieron a partir de 1850, cuando el clásico había dejado de ser referente único en Europa. Sin embargo, en la mayoría de los escultores de principios del XX – recordemos que muchos de ellos nacieron y/o se formaron en Europa- se observa todavía un mantenimiento de la tradición clásica de raíz europea, de la que irán liberándose lentamente durante la primera mitad del siglo. Tasso y Coll vivieron en un momento de gestación de la modernidad escultórica, y su obra muestra dicha evolución.

En este sentido, resulta interesante constatar el cambio que se produce en las obras consagradas a conmemorar la memoria de personajes de la historia reciente argentina y chilena, que se desplazan desde una posición marcadamente clásica en lo formal, hasta un planteamiento mucho más contemporáneo, tanto en lo físico como

¹³ *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004, p.31.

¹⁴ REYERO, C., *La Escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público*, 1820-1914, Madrid, Cátedra, 1999, p.36.

en lo conceptual, siempre dentro de la figuración. No podemos olvidar, al entrar en este tipo de obras, que se trata de encargos destinados al espacio público, generalmente financiados por entidades e instituciones también públicas, y que, por lo tanto, estaban sujetos a ciertos requerimientos a los que el autor tuvo que hacer frente.

A modo de ejemplo, en Argentina, podemos tomar los monumentos a Fray Cayetano Rodríguez en San Pedro (1903), a Gregoria Pérez en Paraná (1911), al ingeniero Huergo en la antigua Facultad de Ingeniería (a1924), o el dedicado a Mitre en Chivilcoy (1906) [fig.1], todos ellos por Torquat Tasso. En Chile, el *Monumento a Blanco Encalada* en Valparaíso (1917) o el consagrado a Waldo Seguel en Magallanes (1922) por Antoni Coll i Pi. Las obras citadas comparten un paradigma muy tradicional del monumento conmemorativo, centrándose en el retrato del homenajeado, situado en un pedestal convencional, todo ello sobrio y solemne. Queda claro que lo que importa en este tipo de obras es la función de perpetuar la memoria, las gestas y el ejemplo, siendo suficiente en muchos casos el busto, y permaneciendo el “estilo” del autor en un segundo plano.

Al contemplar el *Monumento a Juan José Paso* (1910) en Buenos Aires [fig.2], o los dedicados a Carlos Pellegrini (1909) en Chivilcoy, a Alonso de Ercilla o a los Bomberos en Santiago de Chile (1910) [fig.3], podemos identificar cierta evolución respecto los proyectos anteriores. Se consigue o bien a través de la inclusión de figuras alegóricas acompañando a los personajes homenajeados -rompiendo con la literalidad clásica-, o bien con la plasmación de una actitud apasionada y con movimiento, que les acerca al romanticismo. Finalmente, el *Monumento a Echeverría* (1905-07) de Tasso [fig.4] transmite una imagen mucho más contenida y moderada del homenajeado que el *Monumento a Pellegrini*. Aquí, el interés se centra en la humanidad y personalidad del poeta; lo cual, junto al hecho de que en este caso, Tasso trabajara un personaje no político, confiere a la obra un carácter mucho menos decimonónico y refleja con más eficacia el estilo del autor.

La relación entre escultura y pedestal en este tipo de monumentos es substancial, y ha sido estudiada por distintos expertos en el tema. Tanto Javier Maderuelo¹⁵ como Carlos Reyero apuntan a “la pérdida / huída del pedestal” como un rasgo del proceso de modernización de la escultura monumental europea. Por su parte, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, a pesar de constatar un gran enraizamiento del pedestal en América, identifica un proceso de alejamiento de éste, en el que distingue varias fases: desde un momento inicial en el que el pedestal es realizado por un arquitecto o ingeniero – y, por lo tanto, el escultor no interviene en éste-, hasta la independencia entre

15 Citemos aquí, a Javier Maderuelo, aunque su interés se centre en el arte contemporáneo. El autor vincula la verticalidad de la escultura conmemorativa clásica a los monolitos, tanto en lo formal como en lo conceptual. Véase MADERUELO, J., *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994.



FIGURA 1
Torquat Tasso, *Monumento a Mitre*
en Chivilcoy, Argentina



FIGURA 2
Torquat Tasso, *Monumento a Juan José*
Paso en Buenos Aires



FIGURA 3
Antoni Coll i Pi, *Monumento a los*
Bomberos en Santiago de Chile



FIGURA 4
Torquat Tasso, *Monumento a Echeverría*
en Buenos Aires

pedestal y escultura, o la desaparición de la primera, como una apuesta clara del escultor hacia la modernidad, señalando como ejemplo el *Monumento a Bernardino Rivadavia* de Yrurtia (1932)¹⁶.

Ni por cronología ni por posicionamiento personal nos corresponde situar a Torquat Tasso o a Antoni Coll y Pi en la misma línea que Rogelio Yrurtia. Sin embargo, sí podemos considerarlo en una fase intermedia de dicho proceso tal y como lo describe Gutiérrez; esto es, experimentando con la forma y con el peso que el pedestal posee en el total del monumento. El *Monumento funerario al General Soler* (1929) de Tasso en el Cementerio de la Recoleta evidencia su evolución en este sentido [fig.5].

Nos centraremos ahora en la producción de pedestales para monumentos que desarrolló Tasso, una actividad que le dio prestigio y fama ya durante sus primeros años en el país, y que nos permite desvelar más claves en torno a participación en la evolución de la disciplina en América. Tasso es el autor de los pedestales de los monumentos al general San Martín que se hallan en las ciudades de Santa Fe (1902) [fig.6] y de Corrientes (1904-05). En ambos casos, la estatua es una réplica de la de Louis Daumas igual a la que está en Buenos Aires, como tienen tantas otras ciudades americanas y europeas. Probablemente, el encargo a Tasso de sendos pedestales buscaba remediar la falta de originalidad que el uso de la réplica suponía.

Para Santa Fe, Tasso concibió un pedestal ciertamente original, recubierto con roca andina, sobre una base hexadecagonal. De vértices irregulares y formas aparentemente caprichosas, imita a la naturaleza y se aleja del pedestal clásico. Como pueden apreciar, los motivos ornamentales combinan piedra tallada y bronce. Para reforzar el significado y pertinencia del pedestal, Tasso incorporó el escudo argentino y un cóndor en bulto redondo. En la parte frontal, una figura femenina en alegoría de la Tierra emerge parcialmente del corazón del pedestal, sosteniendo una rama de olivo y otra de laurel (evocando paz y gloria). Del otro lado, hace lo propio una Minerva que empuña una lanza, junto a una Medusa rugiente. El monumento fue inaugurado con gran pompa en octubre de 1902, con la asistencia del presidente Julio A. Roca¹⁷, siendo una perfecta plataforma para el escultor.

La simbología andina es menor en el pedestal de Corrientes, cuyo encargo probablemente se vio facilitado por el éxito en Santa Fe. El de Corrientes fue inaugurado en mayo de 1905, y aquí Tasso se contenta con añadir una cima rocallosa a una base convencional de la misma altura, con columnas decorativas en los cuatro vértices.

16 GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, op.cit, pp. 62-64.

17 Véase *Caras y caretas*, n.204, Buenos Aires, 30-8-1902, p. 34 y *Caras y caretas*, n.213, Buenos Aires, 1-11-1902, pp. 43-45.



FIGURA 5
Torquat Tasso, *Monumento funerario al General Soler* en el Cementerio de la Recoleta de Buenos Aires



FIGURA 6
Torquat Tasso, *Monumento a San Martín*, Santa Fe, Argentina

En este caso, la base contiene dos bajos relieves en bronce (del escultor?), bandera nacional y el mismo cóndor alzando el vuelo.

Este tipo de base fue posteriormente usado por muchos otros escultores a lo largo del siglo XX, sobre todo en monumentos relacionados con lo indígena y ya con mayor economía del lenguaje. Buenos ejemplos de ello son el *Monumento al Ejército de los Andes* de Mendoza (1914, Juan Manuel Ferrari)¹⁸ o el *Monumento al Indio* de Tucumán (1943, Enrique Prat Gay). El mismo Mariano Benlliure, se acercó al monumento de Corrientes de su compatriota Tasso en su *Homenaje a San Martín* de Lima (Perú).

Un referente directo a los pedestales de Tasso pudo ser el *Monumento a Martín Miguel Güemes* de Salta, cuya réplica bonaerense está en el Parque de San Benito. Fue diseñado en el siglo XIX por el escultor argentino Victor Juan Garino (1775-1858), aunque no se construyó hasta la década de 1920. Aquí, el recurso a la base de piedra para sostener la figura del héroe es narrativo, traduce literalmente el espacio

¹⁸ Como ya destacara GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., *Monumento conmemorativo...* op. cit., p. 611.

físico en el que se movió el héroe, participando del gusto por lo documental imperante en lo monumental durante el XIX. No podemos afirmar con seguridad que Tasso conociera el proyecto de Garino, aunque debemos contemplar dicha posibilidad.

Torquat Tasso utilizó este tipo de bases rocosas para enfatizar esculturas propias, como es el caso del *Monumento al Sol de Mayo* de San Andrés de Giles, también conocido como *Monumento a la Libertad* (inaugurado en 1910); o el espectacular *Monumento al 20 de febrero* que creó entre 1901 y 1902 en Salta, inaugurándose para la celebración del centenario en 1910. Seguramente fuese ésta la primera ocasión en la que Tasso se decidiera a usar el revestimiento de piedra andina, para más tarde recuperarlo en los pedestales a San Martín. Tasso podría haber sabido del proyecto de Garino en el marco de este trabajo, su primer monumento destacado en Argentina, que comparte con el del salteño un uso narrativo de la piedra andina, aunque menor.

El *Monumento al 20 de febrero* es una de las obras más singulares del escultor y, sin lugar a dudas, la más ambiciosa. Erigida en el Campo de Castañares, lugar donde se desarrolló la Batalla de Salta entre los ejércitos de Belgrano y Tristán, conmemora dicho episodio de la Guerra de Independencia. Tasso ganó el concurso frente a seis otros candidatos. Como puede apreciarse a través de las imágenes, el proyecto que propuso se mantuvo prácticamente igual en su ejecución definitiva. El monumento se compone de una base cuadrangular, en cuyos extremos se hallan esculturas representando virtudes: la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza. Esta base se alza en forma de pirámide de las que nacen cuatro escaleras centrales que poseen dos leones de bronce cada una. Las escalinatas culminan en una terraza, sobre la que se sitúa el cuerpo central del monumento, con cuatro águilas y coronas de laureles en bronce, evocando los cuatro generales que destacaron en la batalla: el General Belgrano, el Mayo General Eustoquio Díaz Vélez, el teniente Coronel Zelaya y el Comandante Dorrego, cuyas estatuas se hallan ligeramente por encima (Belgrano enarbola la bandera, Dorrego es igual que en el modelo), justo en un nivel superior al de los cuatro bajos relieves que plasman momentos cruciales de la encomienda de Salta¹⁹. Culminando la obra, y a 24 metros de altura, se halla la estatua de la victoria en bronce, que se erige sobre una réplica de la ya mencionada cruz de Belgrano.

Torquat Tasso y el Modelado en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires

No hay elementos documentales que sugieran que Tasso se dedicara a la docencia reglada antes de su llegada a la Argentina, en 1898, aunque es de suponer que tuviera

19 Según TATAVITTO, P. Tatavitto, “Monumento al 20 de febrero por la Batalla de Salta en esa ciudad.” En línea: <http://profesorapatriciatatavitto.blogspot.com.ar/2013/01/normal-0-21-false-false-false-es-x-none.html> [consultado 15/05/2014]

ya en Cataluña discípulos que le asistieran en su taller, entre los que tenemos que destacar al célebre Manuel Hugué (1872-1945), “Manolo”²⁰. También los tuvo en su taller bonaerense. Merlino destaca a Hernán Cullen Ayerza (1879-1936), Alberto Lagos (1885-1960), Gonzalo Leguizamón Pondal (1890-1944), Juan Carlos Oliva Navarro (1888-1951) y Antonio Sibellino (1891-1960)²¹. También sabemos que Tasso fue maestro de Rogelio Fernández Roberts, al menos durante cuatro años²².

Torquat Tasso accedió a la Cátedra de Modelado de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires en 1901, y se jubiló en 1934, pocos meses antes de morir. Muy probablemente, en su contratación tuvo algo que ver, si no mucho, el arquitecto de origen noruego Alejandro Christophersen, a quien Torquat había conocido poco después de su llegada, y con quien mantuvo una gran amistad durante el resto de su vida. A la muerte de Tasso, Christophersen escribió un artículo en el que lo describía con cariño y respeto²³. Christophersen, como es sabido, fue uno de los responsables, junto a Huergo, del primer plan de estudios de la Escuela de Arquitectura autónoma, a la que se confirió una orientación “artística”, en contraposición a la formación eminentemente técnica y científica de los estudios de Ingeniería, a los que Arquitectura había estado supeditada anteriormente. Para ello, se contrató a un grupo de profesores nuevos, entre los que se contaba a Tasso en la cátedra de Modelado, Ernesto de la Cárcova en Dibujo de figuras, y finalmente Carmignani que dictaba Ornato²⁴.

El peso específico de lo artístico en general y del Dibujo en particular fue muy importante en la Escuela y tuvo mucha permanencia temporal, desde 1901²⁵ hasta la reforma de la década de 1940. Contribuyeron a ello tanto la implantación de los talleres, efectiva tras la reforma de 1914-1915, como la prueba de paso entre Primero y Segundo curso, en la que, además de conocimientos técnico-científicos, el alumno debía demostrar poseer artísticos²⁶. Todo ello ayudó a construir la carrera académica de Torquat Tasso, confiriéndole un lugar destacado entre el profesorado. De hecho,

20 Se ha apuntado que Mateo Inurria habría sido discípulo de Tasso, aunque este extremo no ha podido confirmarse. Véase DE SOIZA REILLY, J.J., “La vejez armoniosa de un gran escultor”, *Caras y caretas* (Buenos Aires). 24-3-1934, n.1.851, p

21 Véase MERLINO, A., *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina*, Buenos Aires, [¿], 1954, pp.358-259.

22 “Un nieto del cacique Namuncurá. El escultor Rogelio Fernández Roberts”, *Caras y caretas*, n.660, Buenos Aires, 25-5-1911, p. 106.

23 CHRISTOPHERSEN, A., “Recuerdos de Tasso”, *Revista de Arquitectura*, n. 170, Buenos Aires, 2-1935, p.81.

24 GUTIÉRREZ, R., *Sociedad Central de Arquitectos. 100 años de compromiso con el país 1886-1986*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 1993, p.307.

25 Véase Chanourdie, Enrique, “La Escuela de Arquitectura”, *Revista Técnica* n. 124, Buenos Aires, p. 405.

26 LE MONNIER, E., “Proyecto de Escuela-Taller y sus derivados”, *Arquitectura*, n. 97, Buenos Aires, 3/4- 1915, p. 14.

en 1925, el escultor desempeñó también el puesto de Consejero de la Escuela. La asignatura que tuvo a su cargo, Modelado, consistía básicamente en la copia del yeso y del natural. Se empezó a impartir en el Segundo Año, ocupando cuatro horas semanales. Más tarde, la asignatura se dividió en dos unidades, que se daban en el Segundo y Tercer año, para pasar, en 1929, a corresponder únicamente al Tercer año de estudios²⁷. Resulta evidente el sesgo clásico que tenía el Dibujo en la Escuela en ese momento, que a veces llegaba a comprometer la originalidad de la arquitectura, como el mismo Christophersen denunció en alguna ocasión²⁸. La docencia de Tasso en la institución no rebasó los límites de lo propiamente académico, ni por cronología ni probablemente tampoco por credo personal.

En 1906, Bartolomé, el hijo de Tasso, accedió también al cuerpo de profesores de la Escuela. Durante los años 20, fue Jefe de Trabajos Prácticos del taller de Modelado que dirigía su padre, llegando a ser un maestro bastante popular, atendiendo a lo que aseguraba la *Revista de Arquitectura*²⁹.

La integración de Torquat Tasso al plantel del centro, tanto en lo personal como en lo profesional, se pone de manifiesto en su participación en el homenaje a compañeros, como el que se le hizo a Pablo Hary en 1925, como en su estatua al Ingeniero Huargo, ya mencionada, en el Patio de la Facultad de Ingeniería. De su labor docente, Christophersen escribió: “Él supo transmitir sus entusiasmos de artista y su cultura de hombre a varias generaciones de discípulos que guardan fielmente, como precioso recuerdo, la hermosa herencia que les ha legado”³⁰. Retirado de su actividad, Torquat Tasso murió en su casa de la Av. Gaona el seis de febrero de 1935, a los setenta y nueve años de edad.

Antoni Coll i Pi y otros docentes catalanes en Chile

La docencia artística oficial en Chile se consolidó a mediados del siglo XIX, con la creación de la Escuela de Bellas Artes en 1849, justo el mismo año en el que se fundara la Academia provincial de Bellas Artes de Barcelona. Los primeros directores de la institución y de los cursos que de ella dependían fueron extranjeros, principalmente italianos y franceses. De hecho, tal y como ya narró Víctor Carvacho, la estructura del aprendizaje estaba basada en el sistema académico francés, hecho patente en los estudios de escultura, que se iniciaron en 1854³¹. Bajo la dirección

27 Información facilitada por el Sr. Maximiliano Martínez.

28 CHRISTOPHERSEN, A., “El Balance de un siglo de Arquitectura”, *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, n. 13, 9/10- 1917, p. 7.

29 “Nuestros profesores. Taller de Modelado”, *Revista de Arquitectura*, núm. 57, Buenos Aires, 9-1925, p.325.

30 CHRISTOPHERSEN, A., “Recuerdos de Tasso”...op. cit. p.81.

31 CARVACHO, V., *Historia de la escultura en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1983, pp.183-185.

de Virginio Arias, la Escuela se modernizó, añadiéndose distintas asignaturas, e inaugurándose la Escuela de Artes Decorativas, en 1905. Para el desempeño de la docencia en dicha escuela, se contrató a cuatro artistas catalanes: Antoni Coll i Pi; Antoni Campins, de la célebre saga de fundidores de Masriera i Campins; Baldomer Cabré Maclié; i a Joan Pla [figs.7-9]. Desgraciadamente, no hemos podido encontrar detalles biográficos de dichos profesionales, más allá de lo concerniente a sus labores en la escuela.

Por aquel entonces, el director del centro era el periodista y crítico de arte Manuel Rodríguez Mendoza, quien proyectó modificar la orientación industrial y obrera con la que había nacido la escuela. Rodríguez había ejercido de Cónsul de Chile en España y conocía bien la cultura y artes de la península. Aunque no podemos probarlo documentalente, resulta plausible que fuera Rodríguez quien promoviera y gestionara las contrataciones. A su muerte en 1910, y después de un tiempo cerrada, la Escuela perdió su independencia y pasó al sótano de la nueva sede de la Escuela de Bellas Artes, el actual Museo de Bellas Artes de Santiago. Continuó hasta 1927 sin grandes cambios, siendo nocturna y con una clara vocación obrera.

Antoni Coll y Pi firmó su contrato en Madrid, en noviembre de 1906, y se trasladó a Chile casi de inmediato con su mujer y su ahijado de ocho años³². Su sueldo era de 3.600 pesos chilenos al año, como el de sus compañeros. A su cargo tenía la asignatura de Dibujo ornamental y Pintura decorativa, que le ocupaba de una y media a dos horas diarias. En ella, se iniciaba a los rudimentos del dibujo de adorno y de figuras, y al conocimiento del color. Por su parte, Pla se ocupaba de Escultura decorativa tallada en madera; Cabré, de la clase de Desbaste y práctica; Campins, de la de Fundición en bronce; y completaba el plantel el chileno Simón González, con Escultura ornamental y decorativa³³. Los contratos de estos docentes fueron renovados en 1911 hasta 1915³⁴, aunque probablemente sólo Campins i Coll desempeñasen sus obligaciones hasta esa fecha³⁵. Ambos participaron activamente en la vida expositiva santiaguina, y colaboraron en la materialización del *Monumento a Ercilla* de la ciudad, en el que también trabajó el arquitecto catalán residente en la ciudad, Josep Forteza (Barcelona, 1963 – Santiago, 1946).

En esta época se consolidó la primera generación de escultores formados en el país³⁶, caracterizados en lo formal por un mantenimiento de la tradición clásica,

32 *Memoria histórica de la escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile, presentada al Consejo de Instrucción Pública con motivo de la celebración del aniversario secular de la Independencia*, Santiago de Chile, Cervantes, 1910, p.39.

33 *Ibidem*, p.34-36

34 *Ibidem*, pp.40-41.

35 *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo CXXXVI, Santiago de Chile – Valparaíso, Sociedad Imp. Litogr. Barcelona, 1915, p.522.

36 MELCHERTS, E., *Introducción a la Escultura Chilena*, Valparaíso: sin editorial, 1982, p.148.



FIGURA 7
Foto clase ACP

de lo real tamizado por el ideal; aunque aspirando a plasmar sentimientos y emociones³⁷. El modelo, quizás más que en la Argentina coetánea, es Europa. Coll y Pi participa de este gusto por lo académico que se difunde desde las instituciones del momento; sin ir más allá, es el autor de las cariátides de la sala central del Museo Nacional de Bellas Artes, y de las que ornamentan el del Palacio de Justicia de la capital chilena.

En julio de 1909, Coll y Pi fue nombrado profesor de la recientemente creada clase de Modelaje en la Escuela de Arquitectura de Santiago, ocupando el mismo cargo que desempeñaba Tasso en Buenos Aires. La Escuela dependía de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. El sueldo era de 1.800 pesos³⁸. Como en Buenos Aires, la Escuela de Arquitectura buscaba, con la introducción de una asignatura de este tipo, mejorar los conocimientos artísticos de sus alumnos, frente al exceso de técnica que se consideraba limitaba el aprendizaje de la arquitectura en ese momento³⁹. A la par que Modelado, se organizó el curso de

37 CARVACHO, V., *Historia de la escultura en Chile...*op. cit., pp.185-186.

38 *Anales de la Universidad de Chile. Memorias científicas y literarias*, Tomo CXXIV (Enero a Junio), Santiago de Chile, Cervantes, 1909, p. 216.

39 *Ibidem*, pp.164-165.



FIGURA 8
Foto clase B. Cabré

Dibujo y acuarela, que desempeñaría el francés Ernest Courtois⁴⁰; el de Teoría del arte, con Alfredo Benavides; y el de Teoría de la arquitectura, con Juan A. López⁴¹.

Coll i Pi se jubiló en 1926, después de diecinueve años como docente, afectado por una enfermedad que le imposibilitaba seguir trabajando. En el momento de su cese, impartía doce horas a la semana en la Escuela de Bellas Artes, y nueve en la de Arquitectura⁴². Poco tiempo después de su jubilación, en 1929, la Escuela de Bellas Artes pasó a integrar la Universidad de Chile⁴³. Coll murió en su domicilio de la Calle Villavicencio esquina Lascarría de Santiago, en 1943. A su fallecimiento siguieron algunos discretos homenajes⁴⁴. Y, más tarde, el silencio.

40 Ibidem, pp.194-195.

41 *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, Universo, 1924, p.759.

42 *Anales de la Universidad de Chile. Boletín de Instrucción Pública Secundaria y Superior*. Santiago de Chile, Establecimientos gráficos de Balcells & co, 1926, pp.376-377.

43 Véase el capítulo “Modernismo escultórico en Chile: El largo camino del volumen al espacio”, en VIONMAA, L. F., *Escultura Pública: Del Monumento Conmemorativo a la Escultura urbana*, Santiago de Chile, Origo, 2005, pp.170-179.

44 Véase el *Catálogo de la Exposición Anual de Bellas Artes de 1943*, Santiago de Chile, Ercilla, 1943, pp.53-59.

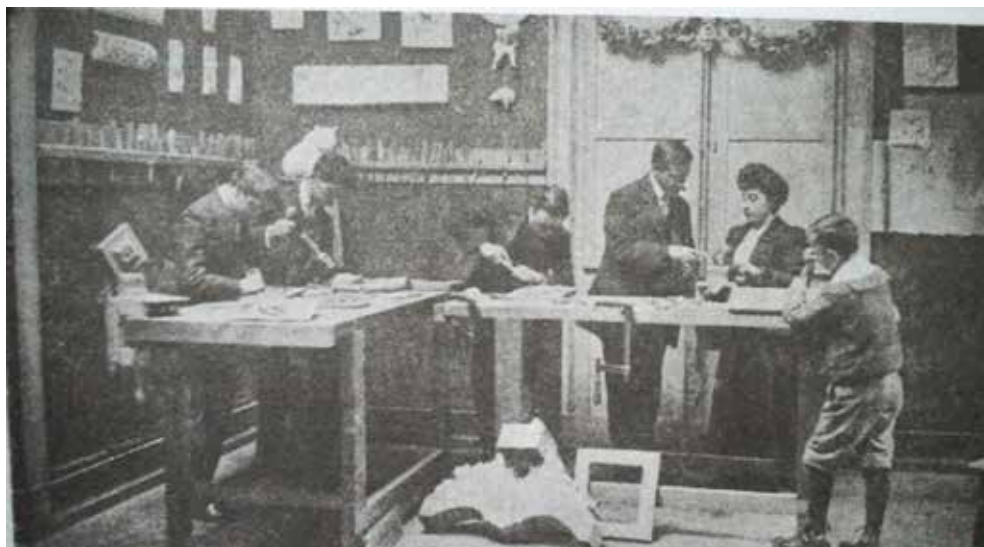


FIGURA 9
Foto classe Joan Pla

A modo de conclusión

Torquat Tasso y Antoni Coll llegaron a América siendo ya autores reconocidos y de cierto prestigio en el contexto catalán, con obra destacada en el espacio público, vinculada a lo académico en lo formal y lo conceptual. El arte oficial catalán del último tercio del siglo XIX matizaba el clásico omnipresente con adaptaciones del Romanticismo nazareno y cierta tendencia hacia el naturalismo. Los maestros catalanes del momento se movían en esta línea. Su obra americana es deudora de estos paradigmas, que funcionaban bien también en el mercado chileno y argentino. Su producción fue permeable a los nuevos estilos, pero estuvo marcada por un espíritu todavía decimonónico, que habría de limitar la presencia de elementos innovadores. En este sentido, es en el pedestal, en su uso y forma, que cabe destacar el esfuerzo principal de Tasso en pos de la modernización escultórica del país. Por su parte, Antoni Coll i Pi y los otros docentes catalanes en Chile, había también contribuido a la formación de nuevos creadores. En su caso, empero, lo hizo desde la doble tribuna que suponía su docencia en Artes Decorativas y Arquitectura. El escultor Oscar González Cruz fue uno de sus discípulos, llegando a dirigir, en 1947, la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Chile⁴⁵. Y de la misma generación de González, el céle-

⁴⁵ *Catálogo de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Salón Nacional de 1941*. [s.l.]: [s.i.], 1941, p.45.

bre escultor Domingo García Huidobro (Santiago, 1899-1974) declaró considerarse discípulo de Baldomer Cabré⁴⁶.

Su papel es el de puente entre dos generaciones, la primera de escultores argentinos y chilenos, y la segunda y tercera, más proclives a la experimentación formal y a la desvinculación de lo convencional. Tasso y Coll fueron individuos muy activos en lo profesional, difundiendo su trabajo tanto a través de su participación en concursos para obra pública como en los Salones, siendo Jurado y exponiendo, especialmente en el marco de los salones oficiales. Finalmente, sus labores como profesor de Modelado en Arquitectura les permitieron explorar otras facetas, y ejercer su influencia sobre varias promociones de arquitectos, que habrían de construir la Argentina y el Chile del siglo XX.

46 CARVACHO, V., *Historia de la escultura en Chile...* op. cit., p.220.

LA INFLUENCIA DE EL GRECO EN EL ARTE DE MARC CHAGALL

EVGENIA KUZMINA

Universidad de Navarra

Resumen:

Marc Chagall pintor de las composiciones bíblicas estuvo influenciado por la obra de el Greco, esto se manifiesta en sus escritos y otros testimonios. El artista comparte con el pintor cretense una dimensión mística y espiritualizada del arte. En esta comunicación se pretende estudiar vínculos que se establecen entre ambos artistas. Para ello recurrimos al análisis comparativo de los orígenes culturales de estos dos pintores, así como de los motivos iconográficos y de la técnica pictórica. A continuación se examinan los primeros cuadros de Chagall que presentan las similitudes formales con las obras de El Greco. En 1934 Chagall emprende un viaje a España, cuyo objetivo era estudiar la vida y la obra de El Greco. A partir de ahí, en las obras de Chagall aparece una nueva monumentalidad, el canon alargado de las figuras, una dramatización del espacio y un nuevo tratamiento del color, en relación directa con el estilo del maestro cretense. En la Segunda guerra mundial Chagall recurre al lenguaje artístico de El Greco para reivindicar los valores humanitarios amenazados por el nazismo.

Palabras Clave: misticismo, zarza, espacio, nazismo, crucifixión.

Abstract:

Marc Chagall a painter of biblical compositions, was influenced by the work of El Greco, this is manifested in his writings and other testimonies. The artist shares with the Cretan painter a mystical dimension and a spiritualized art . This article aims to study links established between the two artists. For this we are drawing up to the comparative analysis of the cultural origins of these two painters, as well as of the iconographic motifs and pictorial art. The paper analyzes the first pictures of Chagall presenting formal similarities with the works of El Greco. In 1934 Chagall travels to Spain in order to study the life and work of El Greco. From then on , in the works of Chagall can be identified a new monumentality, the elongated canon of figures, a dramatization of space and a new color treatment. All these characteristics are directly related to the style of the Cretan master. In the Second World War Chagall uses the artistic language of El Greco to claim the humanitarian values threatened by Nazism.

Keywords: mysticism, bush, espace, Nazism, crucifixion.

Introducción

Marc Chagall, el artista bielorruso de origen judío, es conocido por su visión espiritualista del arte y la centralidad de la Biblia en su obra: “Desde mi más temprana juventud, dice Chagall, fui cautivado por las Santas Escrituras. La Biblia me parecía –y me sigue pareciendo aún hoy– la fuente poética más grande de todos los tiempos. Desde entonces busqué su reflejo en la vida y en el arte. La Biblia es como una resonancia de la naturaleza y el enigma que intenté transmitir¹.”

Según Mircea Eliade, Chagall “...ha descubierto el misterio y el carácter sagrado de la naturaleza y del arte”². Fascinado desde muy joven por las composiciones de El Greco, cuya obra descubrió en los museos rusos Hermitage y Galería Tretyakov, y a través de las revistas de arte difundidas en los medios culturales de San Petersburgo y Moscú. En la escuela Zvántzeva, donde el artista estudió entre (1909-1910). En esta escuela se privilegiaba el culto del pasado y la vuelta a los maestros clásicos, cuyo estudio pormenorizado se practicaba en el taller y en transcurso de las visitas a los museos. Una compañera de estudios de Chagall dice: “En nuestras clases y en las visitas al museo, el análisis de los cuadros de El Greco y de otros maestros clásicos tenía como objetivo mostrar su técnica y transmitir su espiritualidad”³. Chagall quedó impactado por los valores plásticos de la pintura de El Greco⁴, y en su autobiografía *Mi vida*, el artista bielorruso lo califica como “el mayor de toda España”.

En la Rusia de finales del siglo XIX, las tendencias artísticas estaban divididas en dos corrientes fundamentales. Por un lado, se puede detectar la orientación hacia las formas populares del arte como *loubok* o pintura de iconos⁵. Por otro lado, se aprecia un interés por los artistas clásicos que centran su obra en la religiosidad ferviente. Se da preferencia a las figuras exaltadas de los santos y de los profetas, éstas sirven de inspiración y de ejemplo venerado en el desarrollo de la estética mística, apta para expresar las evocaciones cósmicas, los sentimientos trascendentales o las visiones apocalípticas⁶.

1 Chagall, M., *Message Biblique*, el discurso de inauguración del Museo Nacional Message Biblique, en Niza, 1973, en Foray, J. M., *Musée national Message biblique Marc Chagall, Nice: Catalogue des collections*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2001, pp.9-11, espec. p. 9.

2 Eliade, M., “Marc Chagall et l’amour de cosmos”, en San Lazzaro (ed.), *Hommage a Marc Chagall*, Paris, XXe siècle, 1969, pp. 12-13.

3 Obolenskaya, U. L., *En la Escuela de Zvanzeva bajo la dirección de Leon Bakst y de Mstislva Dobujinsky. 1906-1907, 1927*, conservado en Galería Tretyakov, Departamento de manuscritos, 12, unidad de conservación 75, folio no. 9.

4 Cfr. Ibidem, folio no. 3.

5 Cfr. Korevishev, O. B., “Icono y Avant-Guarde Ruso”, en *El libro de la estética no clásica*, Moscú, RAN, 1999, pp. 58-75.

6 Mouravieva, I., *El San Petersburgo de antes. El siglo de la Modernidad*, San Petersburgo, Izdatelstvo Pushkinskovo fonda, 2004, pp., 34-50.

La colección del Museo de Hermitage en San Petersburgo, en cuyas paredes Chagall recibió su verdadera formación artística, según sus propias palabras, dispone de una gran cantidad de las obras pictóricas de El Greco. Chagall fue un gran conocedor de museos y se dejó influenciar por maestros europeos, desde Giotto hasta Rembrandt. Pero es el mundo visionario de El Greco el que resultó ser más cercano al universo extasiado de las creaciones de Chagall, muy por encima de todos los artistas que le influenciaron, según Natalia Apchinskaya, historiadora de la obra de Chagall⁷.

Chagall y El Greco. Dos miradas entrecruzadas

1. La Estética

El Greco expresa en su pintura un espiritualismo profundo. Sus obras se conciben como visiones místicas, en las que el anhelo del cielo supera las fuerzas de la naturaleza, rompiendo las leyes de la gravedad y superando las limitaciones de la existencia humana. En la España del Siglo de Oro el misticismo, esta “celestes locura”, como la misma Santa Teresa de Jesús lo definió, alcanzó la cima. El Greco fue uno de estos espiritualistas, influidos por el clima de siglo y refleja en su pintura, como en un espejo oscuro, las tendencias de su tiempo. El Greco fue un artista culto que adquiere sus conocimientos en las lecturas y varias de sus obras se inspiran en los textos místicos. En la biblioteca del artista se conservaban varias obras de los padres de la iglesia oriental, neoplatónicos y los escritores místicos entre los que se destacaba *Flos sanctorum*, de Alonso Villegas que se recrea en los detalles tratando de estimular los sentimientos de los lectores en cada momento sus escritos presentan un carácter ascético y resalta los momentos del dramatismo⁸. Esta orientación estético-cultural encuentra su paralelo en la visión del artista bielorruso, influenciado por la filosofía de Vladimir Soloviov y los maestros de la Cábala⁹, en cuyo seno el

7 Cfr. Apchinskaya, N., *Marc Chagall. Obra gráfica, Moscú, Sovetsky chudojnik, Moscú, 1990*, p. 13.

8 Javier Caballero Bernarbe argumenta que existía una doble corriente entre pintura de El Greco y los escritos de Villegas, pues se encuentran en ellos una serie de coincidencias entre ambos. Cfr. Caballero Bernarbe, J. C., *La pintura de el Greco y la literatura ascético-mística española del siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Reprografía, 1991, pp. 585-662.

9 La orientación hacia el misticismo y la filosofía de la Cábala fue un rasgo determinante de la cultura rusa en el periodo prerrevolucionario. En aquella época las tensiones políticas y los presagios de las transformaciones fundamentales alcanzaron su auge. N. Berdiaev en su libro sobre el Renacimiento cultural ruso, puso de manifiesto esta orientación religiosa y estética: «...floreCIMIENTO de poesía e intensificación de la sensibilidad estética, la exaltación religiosa y el gusto por el misticismo». Cfr. Berdiaev, N., (1904), citado en Mouravieva, I., *El San Petersburgo de antes. El siglo de la Modernidad*, San Petersburgo, Izdatelstvo Pushkinskovo fonda, 2004, Livre I, p. 196.

artista se había criado¹⁰. En sus escritos Chagall desarrolla la concepción estética del acto creador, de la mimesis basada en la espiritualidad extasiada: “El arte debe determinarse por la imaginación y no por la reflexión, y debe apoyarse sobre la inspiración extática. Solamente para aquellos que son ajenos a la experiencia espiritual, la mística se presenta como algo lejano a la creación”¹¹. Varios críticos han reprochado a Chagall esta dimensión espiritual y filosófica, cuando las mayores corrientes del arte contemporáneo se aproximaban cada vez más a la abstracción. Chagall, defendiendo su orientación estética escribió en un artículo: “¡Mística! Cuántas veces me han echado esta palabra en la cara, de la misma manera como antes me reprochaban lo de la literatura. ¿Pero existe acaso un solo poema privado del elemento místico? ¿Acaso no se desintegra, no muere cualquier organismo (individual o social), si le falta la fuerza mística y el sentimiento?”¹².

Ambos artistas comparten influencias, esto se aprecia en el papel determinante que desempeña la tradición icónica en sus obras. En El Greco, su formación cultural y profesional determina su orientación por los iconos. El Greco nació y vivió sus primeros años en Creta donde no solamente se aprendía el arte de la pintura sino también la filosofía de la Grecia antigua y la teología del Bizancio cristiano. Como todos los artistas de allí, al principio de su carrera el Greco se dedicó a la fabricación de los iconos¹³. Probablemente, es de esta tradición cultural de la que procede su tendencia a las escalas aumentadas, los gestos codificados, ciertas fórmulas pictóricas, el simbolismo de la luz y el color, la mirada enfocada en el espectador y los ojos desmesuradamente grandes, reflejando éxtasis religioso y un profundo sentido teológico.

Por su parte, Chagall descubrió la cultura de los iconos en las iglesias ortodoxas, donde las luces fulgurantes impresionaban la imaginación del pintor bielorruso desde su infancia¹⁴. Chagall no se quedó indiferente a esta sensibilidad hacia el arte de los iconos puesta en su contexto litúrgico: “En Rusia fui un gran admirador del arte tradicional de pintores de iconos. Los valores plásticos y colores de los iconos tienen algo mágico e irreal. De repente, se encienden ante nuestros ojos, en la oscuridad

10 La familia de Chagall era practicante del jasidismo- un movimiento religioso ortodoxo y místico dentro del judaísmo basado en el estudio de la Cabalá.

11 Chagall, M., “Misión del pintor”, en Harshav, B., *Marc Chagall sobre arte y cultura*, Moscú, Stanford University Press, 2003, p. 154.

12 Ibidem.

13 Marañón, G., *El Greco y Toledo*, Barcelona, RBA, p. 42.

14 Cfr. Lieblet, U., *Marc Chagall und die Kunst der Ikonen. Theologisch-iconologische Untersuchung des Auftrens russisch-orthodoxer Bildelemente mi Fruhwerk Marc Chagalls* Dissertation zur Erlangung der wurde eines Doctors der Theologie der Theologoschen Facultat der Philipps- Universität Marburg/Lahn, 1975.

de una iglesia, como fulgores de luz”¹⁵. En otra entrevista testimonia su admiración por los valores plásticos de los iconos, la factura, el tratamiento de luz y de color: “¿Por qué tuve que ser pintor? Porque hay una pasión en los rusos por la pintura. Me acuerdo del shock que sentí, en el Museo de Alexander III en San Petersburgo, en el momento en que vi los iconos de Rublev, nuestro Cimabue, con una factura roja a la cera, como en Pompeya o Fayun, y una verdadera pureza lineal”¹⁶.

2. La imagen transfigurada de la realidad: La visión mística de las flores y otros motivos iconográficos

Ambos artistas desarrollan una temática floral desde una perspectiva mística relacionada con el texto bíblico y la interpretación patristica.

El Greco representa las flores en las escenas vinculadas a la virgen, como símbolo de su castidad y virginidad¹⁷. El motivo floral se relaciona también con la zarza ardiendo en el cuadro *Anunciación* del Museo Thyssen de Madrid (1590-1600). Como explica Esteban Lorente en su artículo “Los jeroglíficos del Greco”: “En La zarza ardiente del pasaje de Moisés (Éxodo. 3, 3) aparece como símbolo de la Virgen en la escultura francesa el siglo XIII (Chartres, Laon, en la escena de la Visitación). Según nos cita Luis Cubillo los santos padres han visto en esta zarza ardiente que no se consume, un símbolo, una figura, para hablar con más propiedad de la virginidad perpetua de María; este pasaje (Éxodo. 3, 3 «y veía que la zarza ardía y no se quemaba ... desata el calzado de tus pies, porque el lugar en que estás, es tierra sagrada» es tomado como símbolo de la virginidad de María en cinco sentidos: La zarza en la cumbre de Horeb como María en la cúspide de la perfección tanto natural como sobrenatural. La zarza rodeada del fuego misterioso como María, inmaculada, rodeada de toda la divinidad. La zarza como la Virgen y el fuego como el pecado que no le afecta y la respeta. Dios baja a la zarza para redimir al pueblo de Israel del cautiverio como Dios bajó a la Virgen María para redimir al mundo. Para celebrar este símbolo la Iglesia canta en las festividades de la Circuncisión, Purificación y Anunciación el himno: «Rubum quem videbat Moyses incombustum, conservatam agnovimus tuam laudabilem virginitatem. Dei Genetrix, intercede pro nobis»”¹⁸.

15 Roditi, E., *Dialogues on art*, London, Pantheon Books, 1961, p. 38.

16 Lassaigne, J., *Chagall*, Paris, Maeght, 1957, pp. 20-22.

17 Las flores también se relacionan con la figura de San José. Así, en *San José con el Niño* (1597-1599), el santo es doblemente coronado de rosas y laurel por su amor y su virginidad. Cfr. Marías, F., “Capilla de San José”, en *El Griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Ediciones El Viso, Madrid, 2014, pp. 277-289, espec. p. 280

18 Esteban Lorente, J. F., “Los jeroglíficos del Greco”, *Artigrama*, 17, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2002, 276-292, espec. p. 277.

La presencia de este elemento iconográfico puede explicarse por su asociación con el simbolismo que se le concede en la tradición bizantina como encarnación del verbo divino¹⁹ y se relaciona con la liturgia de la Inmaculada concepción²⁰.

Pero más allá de la dimensión simbólica en las evocaciones de flores en la obra de El Greco éstas desatacan por sus valores plásticos y cualidades pictóricas, de una sustancia fulgurante que parece encenderlas por adentro. Las flores en sí parecen ser un organismo vivo dotado del alma, de la espiritualidad, revelando una dimensión mística.

Chagall en un manuscrito inédito establece una cadena de asociaciones que relaciona las flores con el plano trascendente, con la zarza ardiente y la pintura de El Greco: “ Se me aparecen sobre la puerta y en los cielos incluso por la noche, brillando como la zarza ardiente, igual que en la pintura de El Greco”²¹.

En la obra de Chagall las flores adquieren también una dimensión trascendente, asociada a la figura sacralizada de la mujer a la aparición de los ángeles, a la visión de Moisés y al árbol de Jesé²². La zarza ardiente aparece en la vidriera destinada a la catedral de Fraumunster en Zurich, (1970), dedicada a la virgen. Por esto se explica el énfasis puesto sobre la madonna en la vidriera, en la que los reyes están ausentes. Esta virgen esta pintada sobre las ramas del arbusto, sin niño vestida de blanco y con un velo nupcial en la cabeza. El motivo está inspirado en la exegesis cristiana que habíamos observado en El Greco. El motivo de la zarza ardiente lo encontramos en la iconografía cristiana desde el siglo XIII, pero, como que la alegoría del Verbo Encarnado, y como tal relacionado con la figura de Cristo. En cambio, Chagall, igual que El Greco, pone de manifiesto la visión mariana de la zarza, situando la figura de María en la cima del arbusto floral. En *la virgen de la zarza* (1949), la virgen aparece vestida de blanco, en alusión a su pureza y virginidad. La idea del Verbo Encarnado se plasma aquí en la imagen de pez- Υχτυς (ichtus) en griego²³.

19 Esta iconografía también se pudo haber inspirado en el texto de Villegas que establece relación entre la zarza ardiendo y la visión de Moisés. Cabe señalar que este elemento no aparece en las primeras versiones de Anunciación pintadas por El Greco en su época italiana o primeros años del periodo español. Cfr. Caballero Bernarbe, J. C., *La pintura de el Greco...*, op. cit., p. 666.

20 Para bibliografía del tema. cfr. Carlos Varona, M. C., *La anunciación / La Encarnación. El debate sobre el Greco, y la imagen religiosa*, colección A fondo: Encuentros ante las obras, El Greco en el Museo Thyssen-Bornemisza, 2014 . Esta autora argumenta que la inclusión de la zarza es un elemento alusivo al voto de la castidad de la fundadora del Colegio de María de Aragon, al que estuvo destinado el retablo, además de al parto de María, cfr. *Ibidem*, espec. 8-13.

21 Marc Chagall, manuscrito inédito, folio 7, Archivo personal del artista.

22 Friedman, M., “The Tree of Jesse and the Tree of Life in Chagall”, *Jewish art journal*, 15, Jerusalem, Hebrew University of Jerusalem, 1989, pp. 62-80 , espec. pp. 68, 69.

23 La imagen del pez desde su aparición en el arte paleocristiano se asocia a Cristo. Eisler en su obra *Orpheus the Fischer* establece varias hipótesis acerca del uso del simbolismo en los primeros cristianos: por una parte, relaciona a Jesús con Josué, hijo de Nun (“pez” en arameo) y, por otra, ve

Igual que en la pintura de El Greco las flores adquieren aquí una dimensión mística reflejando el fuego interior. En las obras de Chagall que representan flores y paisajes se aprecia una tendencia al tenebrismo, al misterioso fluido de la sustancia pictórica elementos propios también de El Greco. Lo podemos observar en . Chagall adopta de El Greco el principio compositivo de colocar los ramos exuberantes al borde de la composición.

En la pintura de estos dos maestros encontramos una serie de elementos iconográficos que testimonian una visión casi idéntica. La primera referencia que se puede aducir es la relevancia de la ciudad en el discurso narrativo de dos pintores. La obra de el Greco muestra las transformaciones fulgurantes de Toledo, de aspecto dramático y fantasmagórico en función de la luz y color. En la representación de la ciudad se combina realismo e interpretación subjetiva. Se recogen algunos de sus elementos característicos junto a otros de difícil interpretación. Toledo se convierte en una segunda Jerusalén como imagen arquetípica de la ciudad celestial²⁴; aparece así como fondo en los cuadros *Cristo en la cruz (1613)* y *la Inmaculada concepción (1607-1613)*, entre otros²⁵. Para Chagall Vítebsk, su ciudad natal, es imagen de la ciudad celestial, convirtiéndose en el locus espiritual por excelencia, un escenario apropiado para el teatro del mundo, donde las luchas y tormentos de los profetas se desarrollan bajo la mirada de Dios; así Vítebsk como ciudad de Dios, es evocado en el ciclo de la pintura dedicada al poema bíblico *El Cantar de los Cantares (1957-1960)*, *El Éxodo (1960-1966)* y a las crucifixiones (1930-1945)²⁶. En cuanto a la representación, se advierte un método similar al de El Greco, las evocaciones arquitectónicas y paisajísticas de la ciudad se mezclan con los elementos imaginarios.

La mayoría de los personajes en las visiones de El Greco no tienen una clara diferenciación sexual. Esto se pone especialmente de manifiesto en las imágenes de los ángeles, las vírgenes, los santos y algunos retratos²⁷. Este rasgo se aprecia igualmente en la pintura del maestro bielorruso. Sus ángeles poseen una naturaleza ambivalente, en la que entremezclan lo masculino y lo femenino. También hallamos

connotaciones escatológicas, cuando explica las apariciones de Jesús y la comida de peces con sus discípulos. Cfr. Eisler, R., *Orpheus the Fischer. Comparative studies in orphic and early cristian cult symbolism*. Phd. Late fellow of the Austrian historial Institute at the Viena University, London, J. M. Watkins, 1921, pp. 71-75. En la tradición cabalística el pez se asocia a Dios. Así, Zohar establece un vínculo entre el Nombre de Dios Anciano de Días y el pez: “Para imaginar la cabeza blanca debe uno pensar en el pez del mar”. Cfr. Zohar, *Libro de esplendor*, México, Azul, 1999, p. 30.

24 Caballero Bernarbe, J. C., *La pintura de el Greco...*, op. cit., pp. 517-519

25 Marañón, G., *El Greco*, op. cit., p. 205.

26 Cfr. Friedman, M., *Chagall's Jerusalem, Jewish Art*, 19, Jerusalem, Hebrew University of Jerusalem, 1997, pp. 543-564.

27 Caballero Bernabe, F. J., “Algunos aspectos de la figura humana en la pintura de El Greco”, *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, Historia del Arte, 8, Madrid, Uned:Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 1995, pp. 39-53, espec. pp. 48-49.

esta característica en sus autorretratos, en las imágenes híbridos con cabeza de animal y cuerpo antropomórfico, e incluso en la figura de Cristo.

Marc Chagall confesó que la *Anunciación* de 1597-600 (Lugano) de El Greco le inspiró la creación de “sus conciertos celestiales”²⁸. Los ángeles músicos flotando en el aire o sentados sobre las nubes, aparecen en la *Virgen de la Aldea* (1938-1942), La Torre de David (1986-1971), en la Escalera de Jacob (1960-1966), En la Vidriera de Chictester (1978), entre otros . Los instrumentos que figuran allí son el violoncelo, el schofar, el arpa y el violín. Éste último en relación con su cultura de origen, ya que el violín se considera el instrumento judío por excelencia y evoca la imagen del judío errante²⁹. Asimismo cabe señalar que los ángeles en la visión de Chagall a veces adquieren rasgos animales. La asociación viene de la teología jasídica que considera a los animales y los pájaros víctimas redentoras, dotadas del alma, que son crucificados al servicio de hombre y de Dios, y aceptan humildemente su destino como Cristo³⁰.

3. La técnica pictórica

El tratamiento pictórico en ambos artistas presenta unas similitudes asombrosas, evidentes en la gama cromática, aplicación de colores, el uso de la sombra. Observemos algunos de los elementos paralelos entre ambos.

El gris neutro, el resultado de la compenetración de todos tonos es el que prevalece en las obras de El Greco. Produciendo el efecto de una fusión aérea total en su superposición y dando la gradación perspectiva más propia. Representa la diversa impresión de los colores en la naturaleza utilizando los rojos y los amarillos incólumes para los primeros términos, velando los más lejanos en la bruma azul en la que se esfuman. La mano que se confunde con los pliegues de la materia en una sola acción. La libertad de movimiento basada en alternancia de las pinceladas amplias y finas, una aplicación directa de materia pictórica así como combinaciones de sus colores puros y vibrantes. El Greco trazaba las escenas en sus contornos generales con líneas negras y manchas de color y después en el acto de la creación, superponía, eliminaba o modificaba elementos y figuras parcialmente o totalmente. Es asimismo evidente en las obras de Chagall como observamos en las *Fuentes de la música*, de 1966. La expresividad en las obras de El Greco se determina por el tratamiento de la luz que es proyectada y reflejada. En algunos casos el modo determinante de

28 Marc Chagall. Carta personal a Pavel Ettinger, (París, 9 de julio de 1936), documento conservado en la Colección de la familia del artista.

29 Sobre los ángeles músicos en la obra de Chagall, cfr. Forestier, S., *Les musiciens de Chagall: Musée du pays de sarrebourg, 10 mai-15 juin 1991*. Sarrebourg: Le Musée, 1991.

30 Gerstenfeld, M., Lederberg, N., “Nature and environment in hasidic sources *Jewish environmental perspectives* 5, 2002, <http://www.jcpa.org/art/jep5.htm>, (Consulta 3 -7-2014).

enfatar la proyección de la luz contrastada con las sombras adquiere una relevancia particular. Esta técnica es también adoptada por Chagall para diferenciar distintas áreas, determinar contornos, perfiles de los pliegues. En El Greco el estudio de la proyección de la sombra es igualmente importante pues es un medio capaz de crear espacios y trazar diferentes elementos fuera de la composición. También en el cuadro *Soledad* (1933) de Chagall, la sombra que rodea al personaje principal crea un espacio propio, que en este caso adquiere una dimensión simbólica la del mal que se ha expandido sobre el pueblo judío durante los años de Holocausto. En El Greco, la construcción y distribución de las áreas es otra característica importante. En sus composiciones de grandes dimensiones las figuras están situadas de tal forma que generan un movimiento que tiende a ser circular. En la pintura de Chagall, los personajes también se distribuyen de una forma circular, (como en el cuadro *Alrededor de Ella*, de 1945), líneas horizontales, verticales o oblicuas (*La crucifixión blanca* de 1938) o en pirámide, vértices. Para conseguirlo, las figuras están tienen distintas poses. El Greco utiliza escorzo para manos y piernas extendiéndolas en direcciones opuestas, esto les confiere una expresividad. La técnica que es también apreciable en la obra de Chagall. Así la contemplamos en *Alma de la ciudad*, de 1945 y en *La Guerra*, de 1943. La distribución de las manchas blancas para las nubes y de las azules para el cielo en las representación de las escenas paisajísticas empleadas en las imágenes de los santos sirven para enfatizar la figura y generar espacio existente que se interpone. Chagall adopta esta técnica para sus figuras del Antiguo testamento y en los temas dedicados a la Pasión de Cristo para crear efectos dramáticos. En la pintura de El Greco, en obras de gran tamaño se observa la técnica de la pincelada aplicada en todas las direcciones y con diferentes colores entrecruzando y distribuyendo la materia pictórica. Chagall también emplea este procedimiento en muchas obras, así aparece en *El descendimiento de la cruz*, de 1941. El Greco utilizaba colores con contrastes bien diferenciados y de tonalidades fuertes obtenidos gracias a la alta calidad de pigmentos y una sabia preparación. La gama contrastada es también un rasgo distintivo de la obra de Chagall, de la que *La Fantasía de San Petersburgo*, de 1942, es un buen ejemplo. En la obra de El Greco la vestimenta adquiere un movimiento especial gracias al gesto de la pincelada y la agregación de la línea. Hallamos esta técnica pictórica también en los bocetos bíblicos de Chagall, donde las túnicas de los profetas parecen tener una vida espiritual propia, una gestualidad exaltada. Los contrastes de luces y sombras de los pliegues de las túnicas así como el sombreado de las superficies crea las volúmenes. Este método es aplicable también en los tonos de la piel y en los desnudos. El juego de las pinceladas crea los volúmenes y el relieve, modelando las formas, en las caras.

Una de las técnicas de El Greco es el uso de blanco y el negro para trazar los contornos. Con el blanco los empuja hacia el fondo, introduciendo una sugestiva

profundidad dentro de ciertas zonas. El negro sirve para volver a perfilar las manos y las piernas para separar los dedos. Los pigmentos en su estado más puro se emplean para las telas y los fondos. La superposición de tonalidades, amarillo y azul, el rojo sobre el azul, el rojo sobre otro rojo, el blanco sobre cualquier color en cualquier detalle que el artista desea destacar crean como resultado iridiscencia de una gran belleza. Chagall utiliza también con frecuencia esta técnica en sus visiones místicas, para resaltar la espiritualidad, el carácter sacro de lo representado, evocando la trascendencia de la luz divina. La línea que delimitaba los perfiles ahora está formada exclusivamente por colores y con ello se pierde la nitidez. En la etapa final la figura tiende a la desmaterialización por medio de la luz y del color. La figura abarca por lo general la mayor parte de la superficie pictórica y también ocupa el lugar más destacado, creando la sensación de tensión, movimiento, agitación³¹.

La figura abarca por lo general la gran parte de la superficie pictórica y también ocupa el lugar más destacado. La doble escenificación, es decir la representación de una escena en el cielo y otra simultánea en la tierra la escena unida a la desmesurada altura crea un efecto de telón teatral. En Chagall encontramos el mismo principio compositivo. Así, *En la Boda*, 1944 el espacio se divide en dos registros, superior habitado por los personajes celestiales que tocan instrumentos musicales, mientras que en la parte inferior bajo el baldaquino se aprecian las figuras de los novios acompañados de los invitados. En El Greco, la escenificación del espacio se desarrolla simultáneamente en profundidad y en la altura, incluso tiende a ser preponderante esta última. Pues las obras de El Greco se encaminan paulatinamente a la pérdida de la profundidad y por lo tanto a una cierta sensación de plano. Este rasgo es igualmente aplicable a la obra de Chagall, identificable en *La Virgen de la aldea*, *La caída del ángel* (1923-1947) o en las crucifixiones. El Greco cree una arquitectura de las nubes, pues éstas se semejan más a las volúmenes táctiles, rocosas y no como las masas vaporosas, ligeras; este elemento introduce una nueva dimensión espacial. Es igualmente, uno de los procedimientos preferidos de Chagall. En *Soledad*, las nubes azules, negras y grises construidas a partir de las masas de color y la proyección de las sombras, se crean un efecto de formas arquitectónicas. Este mismo principio se hace evidente en los bocetos bíblicos. Así, en la creación de Eva, las nubes tienen un carácter voluminoso, pesado constituyendo una carcasa tectónica para albergar a los personajes. Las nubes circulares voluminosas también se aprecian en El paso del mar rojo o en el ciclo sobre Moisés. O en *El Martirio*, donde los torbellinos negros se agrupan detrás de la escena sumergida en el caos destructivo, precedido por una crucifixión. en el primer plano.

31 Sobre la técnica pictórica de El Greco, cfr. Garrido, C., "El Greco: Reflections on the Expressionism of his Painting", en Wismer, B., *El Greco and Modernism*, Hatje, Cantz Verlag GmbH & Company KG, 2012, pp. 26-37; Bernarbe, J. C., *La pintura de el Greco...*, op. cit., p. 543-561.

Chagall nunca copió de una forma exacta las obras de otros maestros, no las cita como Picasso o Dalí para dejar su firma orgullosa en la fila de los genios. Chagall interpreta este legado pictórico, lo transfigura en la estructura estratificada de sus composiciones. Es un método de apropiación artística que él mismo llama estilización: “Mi epopeya de las búsquedas artísticas se ha finalizado con la revisión de los procedimientos, de la técnicas de numerosas generaciones de pintores precedentes, así como los de los pueblos primitivos. Es así como sometimos al examen y a la estilización el arte primitivo de hombres de la cavernas, el arte egipcio, el arte asirio, el arte negro, el arte nuevamente descubierto de Piero della Francesca, de Pollajolo, de Paolo Uccello, de Masaccio, de El Greco o de Goya”³².

La aparición, una primera adopción pictórica del legado artístico de El Greco

La influencia de los principios compositivos de la pintura de El Greco se hace evidente ya en una obra de Chagall de 1917-1918 titulada *La aparición* [fig.1]. En este cuadro, el artista retoma el principio de división compositiva apreciable en el cuadro de El Greco *Anunciación*, de 1609 [fig.2]. En efecto, la composición en la obra del maestro bielorruso se divide en dos registros, a la izquierda se aprecia el autorretrato del artista que aparece sentado en un banco delante de un caballete, repitiendo la postura de la Virgen María que aparece también en el cuadro de El Greco. En la pintura de éste, la virgen está sentada con una pierna apoyada sobre un banquito, con una de las rodillas más alta que la otra. También son similares en ambas obras el gesto de la mano y la mirada vuelta hacia el mensajero divino. La figura de este mensajero es ejemplo prodigioso del ángel feminizado, que está suspendido en el ángulo superior izquierdo del cuadro, y tiene una mano apuntando hacia el personaje que está sentado, mientras que la otra mano esta dirigida hacia el cielo; sus movimientos y posición en el espacio son idénticos en ambas composiciones. El rostro con los ojos cerrados es otro elemento que también puede encontrarse en la obra de El Greco. El dibujo de las alas del mensajero celestial y el tipo facial son muy parecidos en ambos casos. En el cuadro de El Greco, la paloma blanca, símbolo del espíritu santo que descende hacia la Virgen, encarna a Cristo y se convierte, por tanto, en la imagen de Dios. Esta alegoría visual del maestro cretense es reemplazada en el cuadro de Chagall por el libro abierto, que evoca la Torá, símbolo de la Sagradas Escrituras, que en la tradición judía evoca a Dios. El tratamiento colorístico del cuadro de Chagall parece también tener su origen en las exploraciones de El Greco. En efecto, la preponderancia de las tonalidades azules en la figura del ángel de El Greco, así como su presencia en la zona pictórica que le corresponde al mensajero,

32 Marc Chagall, manuscrito inédito, Archivo personal del artista.



FIGURA 1

Marc Chagall, *La Aparición*, 1917-1918, óleo sobre lienzo, ciento cincuenta y siete sobre ciento cuarenta centímetros, Colección Particular



FIGURA 2

El Greco, *Anunciación*, 1604-1614, ciento cincuenta y dos sobre noventa y nueve centímetros, Toledo, El Museo Diocesano de Arte Antiguo de Sigüenza

se repite en la obra de Chagall pero en una forma transfigurada. Así pues, el color pierde su uniformidad al ser aplicado en planos geometrizados.

Los retratos y autorretratos (la dicotomía de blanco y negro)

En una entrevista Chagall confiesa porque le atrae la obra de El Greco: “El Gran El Greco, pinta con una audacia, una especie del salvajismo que le hacía introducir el blanco y el negro como a nadie en esta época”³³. Son estas cualidades pictóricas las que atraen a Chagall en la década de los 20 y las que le inspiran a crear una serie de retratos en la gama bicolor, de sobriedad y el gesto noble que le aproxima a la retratística de el Greco. Son dos los retratos que resumen de una forma concisa esta nueva tendencia en la obra de Chagall: *Retrato de Bella con carnaciones* (1925) y *Doble autorretrato* (1924), en ellas rinde homenaje a su primera esposa, Bella Rosenfeld.

³³ Morel, M., Chagall, M., “Rencontre avec Chagall”, *Le journal de croix*, Jueves 22 de junio 1972, Vence, p. 7.

En el primer retrato hay un clasicismo inmediatamente perceptible. La influencia de la concepción plástica de las imágenes de El Greco viene reforzada por la austeridad del amplio vestido negro rematado por un gran collarín pintado en blanco. Asimismo encontramos en estos retratos unas características formales herederas de los retratos de El Greco. Las similitudes son evidentes en la preponderancia que se da al busto en primer plano, como una base para la cabeza y con la paleta en negro y blanco. Los retratos retienen también algo de la teatralidad y el manierismo, inherentes a las composiciones de El Greco. La imagen de Bella, en la que el carácter amanerado de la figura se combina con la sobriedad, similar a los que se encuentran en los caballeros pintados por El Greco. La gravedad de su rostro refleja la interiorización, contribuyendo a la visión penetrante de una imagen impregnada de espiritualidad y un cierto misticismo. La riqueza de la factura pictórica del fondo rojo, matizada cuidadosamente, armoniza perfectamente con el negro, dándole una dimensión más dinámica que recuerda los fondos en la pintura de El Greco. La rosa que la modelo sujeta en su mano, de una belleza delicada, recuerda las evocaciones florales en las composiciones religiosas de El Greco. Su posición en el centro del cuadro crea el equilibrio en la composición.

La segunda obra, *El doble retrato* se construye a partir de la misma semejanza de unión de las imágenes del artista y su musa, como en las obras dedicadas a los amantes de la serie 1916-1917, que desde luego rememoran las combinaciones sutiles de color en las obras del maestro cretense. Pero con respecto a su anterior obra, ha ganado en escala, adquiriendo una dimensión alargada y presenta las mismas características pictóricas y cromáticas que el *Retrato de Bella con carnaciones*. La obra representa un doble retrato del artista con su esposa que sujeta en las manos un ramo de flores de una exuberancia destacable. Aunque la composición de esta pintura recuerda los dobles retratos de Rembrandt con Saskia, los movimientos dinámicos de Bella y Chagall y la dirección ascendente de sus cuerpos, que parecen estar a punto de volar, les aproxima a los personajes de El Greco. La figura de Bella es dominante, se sobrepone a la del artista. La joven lleva un elegante vestido negro con un cuello blanco, un sombrero del mismo color y guantes negros. La evocación de este cromatismo, típico en los retratos de la nobleza de El Greco, es una sutil referencia y un homenaje al maestro cretense. Chagall confiere una gran relevancia en esta obra a los gestos y la mirada. Así, la expresión seria de los ojos negros de Bella y la expresiva posición de sus manos, son igualmente reminiscentes de la pintura de El Greco.

La influencia de El Greco en la Biblia de Chagall

Estas primeras exploraciones de composiciones grecianas encontrarán su desarrollo en las obras posteriores. Y cuando, en 1930 Chagall recibe el encargo de famoso

marchante francés Ambroise Vollard de realizar las ilustraciones para la Biblia, las composiciones de El Greco se convierten en la fuente de inspiración para Chagall, evidente en la iconografía y tratamiento formal. Igualmente se pueden hallar referencias iconográficas más precisas en la figura de Noé, que recuerda *Laocoonte* (1609) de El Greco. Aunque la composición en el cuadro del maestro cretense es más agitada, la postura del anciano tumbado sobre el suelo, con una pierna doblada, el brazo apoyado sobre el suelo y cuerpo alargado mostrando la carne desnuda es similar al gouache de Chagall; igualmente, se puede establecer un paralelo entre *Moisés y Aarón*, 1931 [fig.3] de Chagall con el San Andrés y San Francisco de El Greco (1595) [fig. 4]: la escala monumental de las figuras extendidas por toda la altura del cuadro, la posición central y el alargamiento de los personajes, los gestos y las miradas contrapuestos³⁴, el color de la indumentaria, el cielo que desciende hasta los pies. Todos estos elementos son prácticamente idénticos en ambas composiciones. Por último, en la figura de San Juan en *La última visión del Apocalipsis* (1608-1614), de El Greco, la escala alargada, el ademán del santo con las manos levantadas y la mirada extasiada dirigida al cielo evocan la figura de Moisés expandiendo la muerte, de Chagall. Pero, mientras los personajes de El Greco son esbeltos, sinuosos como llamas de fuego, los profetas de Chagall son pesados, poderosos, casi escultóricos: “cuerpos pesados, imperfectos que permanecen sentados en su trabajo, que viven en la oración o las especulaciones de espíritu” .

El viaje a España

Su interés por el arte de El Greco motiva a Chagall a realizar un viaje a España, en 1934, con el objetivo de estudiar la obra y la vida del maestro cretense, según Jackie Wullshlager, biógrafa del artista bielorruso³⁵. A partir de su estancia en España, en las obras de Chagall aparece una nueva monumentalidad, el canon alargado de las figuras, una dramatización del espacio y un nuevo tratamiento del color, todo esto en relación directa con el estilo del maestro cretense. En 1937 Chagall confiesa: “He tomado la ruta hacia España en la búsqueda de colores y de la luz. He abrazado hacia una cierta observación de las ideas, sueños que he encontrado en la pintura de El Greco en los paisajes toledanos en la belleza suprema de Velázquez. El contacto con ellos me ha tranquilizado y me ha persuadido de perseverar”³⁶.

34 Las manos de los personajes gesticulan apoyando sus opiniones en la conversación . Se establece así un diálogo entre ellas paralelo al verbal, que se conoce con el nombre gestalística.

35 Wullshlager, J., *Chagall: Love and Exile*, London, Penguin Books, Limited, 2010, p. 360-373.

36 La entrevista con George Seeeny , mantenida en abril de 1944, Nueva York, manuscrito conservado en Archivo personal del artista.



FIGURA 3

Marc Chagall, *Moisés y Aarón*, 1931, gouache sobre papel, sesenta y cuatro sobre cincuenta y uno centímetros, Niza, Musée National Message Biblique Marc Chagall



FIGURA 4

El Greco, *San Andrés y San Francisco de Asís*, ca. 1595, óleo sobre lienzo, ciento sesenta y siete sobre ciento trece, centímetros, Museo del Prado, Madrid

El último retrato clásico que constituye un resumen de la orientación estética de Chagall en esta época, y que muestra unas claras alusiones al arte de El Greco, es *Bella en verde* (1934-1935). El verde era el color preferido de Bella y es por ello por lo que Chagall lo utiliza en homenaje a su esposa. Pero el verde también es uno de los colores usados por El Greco en sus santos y apóstoles y también para las imágenes de la Virgen María. Probablemente Chagall usó este color como un modo de santificar a su esposa venerada, comparada en su poesía a la imagen del ángel o de la virgen³⁷. Chagall revela en este retrato el afán de ilustrador, pintando cuidadosamente los detalles más mínimos del vestido de terciopelo de su esposa. Chagall ha sabido transmitir las características táctiles de esta tela, el fino dibujo del collar blanco y el abanico. Bella parece melancólica, severa, su mirada ya no está dirigida al mundo exterior, al espectador, sino es vuelta hacia arriba, anhelando el contacto con el plano

³⁷ Cfr. Chagall, M., *Ángel sobre los tejados: Poemas, Artículos, Conferencias, Cartas, traducción y comentarios de L. Berinski*, Moscú, Sovremennik, 1989 pp. 23, 45.

trascendental. Este gesto recuerda los personajes bíblicos y ermitaños en la pintura de El Greco, en los momentos de soledad levantando la cabeza extasiadamente con los ojos agrandados por la visión mística que se presenta ante la mirada de su alma. Según Franz Meyer, yerno del artista, para impregnarse del espíritu bíblico y de mística, Chagall escuchaba los pasajes de las Sagradas Escrituras, las que Bella recitaba en voz alta, mientras posaba para el artista³⁸.

La luz que ilumina la cara y manos de la modelo, evoca la técnica de El Greco, así como a los personajes bíblicos pintados por Chagall en los años 30. En la primera versión del cuadro, Chagall, inspirado por las visiones de los santos y anunciaciones de El Greco, pintó un ángel en la parte superior del cuadro, esto intensificaba la vinculación con su personajes religiosos y hacía más directas las enunciados con la pintura de el Greco. Sin embargo, la fuerza del carácter de Bella y la predisposición de Chagall hacia una severa penetración psicológica inspirada por los retratos del maestro cretense, le hicieron optar por una composición más sobria, centrada en la figura monumental de Bella, con los ojos exaltados y plenos de anhelo existencial. Como resultado, surge ante nosotros una evocación profundamente espiritual y austera, la que Franz Meyer ha llamado “la figura enteramente real, que representa una mujer impregnada de la nostalgia bíblica hasta el final”³⁹.

La evocación de la pintura de El Greco, ¿una simbología política?

En la Segunda Guerra Mundial, el antisemitismo invadió a Europa y la destrucción masiva de los judíos se volvió legítima, obligando al propio artista a huir en un barco a Estados Unidos. En este contexto político, Chagall cree una serie de pinturas religiosas y crucifixiones que denuncian la crueldad hitleriana y evocan los valores humanitarios basados en el amor, la paz y la fraternidad⁴⁰. Para ello Chagall recurre a la imaginería y el método pictórico de los maestros clásicos, sobre todo a la de El Greco, que para el artista representa un modelo a seguir: “Para todos es evidente que el Arte de melodías, de armonías, de visiones místicas de los siglos precedentes ya no existe. Los años del formalismo en el arte no han podido resucitar y no han dado los resultados aparentes en este sentido. Entre tanto, en el arte “fuerzas” irrumpieron con una grande dosis de automatismo. ¿Porqué se pone de relieve este culto? Rembrandt, El Greco, no tenían esta “fuerza”⁴¹.

El arte de los viejos maestros, por lo tanto, es la imagen arquetípica de paz que crea el arte “sin fuerza” militar, sin agresividad. De ahí que Chagall adoptara ciertas

38 Meyer, F., *Marc Chagall. Life and work*, New York, H.N. Abrams, 1964, p.399.

39 Ibidem.

40 Cfr. Tumarkin Goodman, S., *Chagall, Love, War and Exile*, YALE University Press ACADEMIC, New Haven and London, 2013.

41 Manuscrito inédito del autor, folio 5, Archivo personal del artista.

fórmulas pictóricas del maestro cretense en las imágenes de Gólgota de Cristo que encarna la figura del mártir judío para transmitir el mensaje de paz y esperanza. A su luz, resulta relevante analizar estas influencias.

El primer cuadro que presenta estas características es *La crucifixión amarilla* (1942). En esta obra se fusionan visualmente los principios conceptuales del judaísmo y el cristianismo de una manera sorprendente. Jesús lleva filacterias y un chal de uso litúrgico judío y su brazo está cubierto parcialmente por la Torá, que está desenrollada desde el ángulo izquierdo de la cruz. De esta forma, Chagall une visualmente las dos religiones. Jesús está representado con un halo y en la pose de Cristo Mesías, contrariamente a la imagen habitual de Cristo como víctima redentora. Aquí aparece como Salvador, que ha venido a salvar a su pueblo de los nazis. A continuación aparece una variación sobre el tema de la salida de Egipto: una madre y su hijo huyen de un pueblo en llamas. Por encima de ella está un hombre con una escalera, motivo recurrente en la pintura cristiana que sugiere que estos eventos trágicos son un paso necesario para lograr un mundo mejor. La escalera actúa como un intermediario entre el mundo terrenal y celestial con la promesa de lograr la paz y la felicidad eternas. En el cielo se encuentra un ángel con una vela en la mano y esta tocando el shofar. Este instrumento ritual judío también es una reminiscencia de la iconografía cristiana en las escenas del juicio final. El hecho de que estas representaciones se refieran a los acontecimientos recientes se confirma por la imagen de los judíos a la derecha que se dirigen hacia los refugiados del barco *Struma* que se hunde en el mar apocalíptico a la izquierda. En sus aguas tenebrosas vemos a las víctimas que se ahogan y a un pez (Ἰχθυς ichtus) que alude a Cristo, símbolo de resurrección⁴². Este principio de la división de la composición en registros diferentes, procede de la visión de El Greco, que podría apreciarse en *La inmaculada concepción* (1607-1613). Así, en el centro aparece la figura de la virgen, mientras que arriba vemos el *Concierto celestial* y abajo una evocación del paisaje toledano.

La posición de Cristo en la cruz con los ojos cerrados, la cabeza ligeramente inclinada y las piernas juntas es reminiscente de *La Crucifixión* (1597-1600) de El Greco, conservado en el Museo del Prado. De la misma forma la presencia del ángel con el shofar y la expresividad de los gestos de los personajes es similar en ambas pinturas. Otra referencia iconográfica sería la *Crucifixión de Toledo* de el Greco (1605-1610), donde el maestro cretense ubica la escena de las pasiones de Jesús en el paisaje toledano. De este modo, la ciudad real donde habita el artista adquiere una dimensión religiosa, sublimada y santificada como *locus* apropiado para el desarro-

42 Amisahi-Maisels, Z., “L’image biblique chez Chagall. Conflit et réconciliation”, Chagall et la Bible, en Sigal-Klagsbard, L., *Chagall et la Bible*, Paris, Flammarion, 2011, pp. 59-85, espec. pp. 70-71.

llo de los eventos sagrados⁴³. A semejanza de esta mezcla de lo sacro y lo profano, Chagall ubica su composición en el fondo, donde aparece su ciudad natal.

En esta obra de Chagall, el uso del color verde claro en el ángel y en la Torá simboliza la esperanza y ofrece una visión alternativa del mundo inmerso en el caos destructivo. La técnica pictórica en el cuadro recuerda los principios pictóricos de El Greco, así como la separación en dos registros mediante el color. Lo mismo puede decirse sobre la figura de Cristo, cuyo modelado y el empleo de las tonalidades plateadas y fulgurantes en las carnaciones, son idénticos. La similitud entre ambos artistas en el uso de color y en la composición se aprecia en el paso del amarillo al bermellón, con gradaciones ricas, y en la densidad de las masas de color.

Otro cuadro en el que se aprecian las referencias a la obra de El Greco es la *Virgen de la aldea*, que es una especie de manifiesto pictórico dedicado a España. Durante los años del Holocausto, Chagall pintó muchas escenas religiosas inspiradas en la tradición pictórica de El Greco. En 1938, Chagall hizo una crucifixión y poco después comenzó este cuadro conservado en el Museo Thyssen- Bornemisza. En 1940 lo terminó durante su refugio temporal en el pueblo provincial de Gordes, cuando huía de las persecuciones nazis que amenazaban Francia. Ahí continuó trabajando en este ambicioso lienzo. La obra no se terminó sino hasta 1942, durante la estancia del artista en Nueva York. En la etapa final de la pintura, podemos ver al pintor autorretratado que desciende hacia la virgen que tiene al niño Jesús en brazos y está rodeada de personajes celestiales, ángeles músicos, acompañados de una vaca voladora que toca el violín, instrumento predilecto en la cultura judía. Al lado de la vaca aparece un ángel que toca el *shofar*, instrumento musical que anuncia la paz y la gloria que vino a Jerusalén con el perdón de Dios. Estas representaciones se utilizan en las pinturas religiosas de El Greco. Y el mismo Chagall ya había recurrido a su representación en 1942 en la *Crucifixión Amarilla*. La Virgen, que tiene una escala monumental, está vestida de novia y flota en un universo celestial, similar a la composición del retablo de la capilla Ovalle de San Vicente Mártir de Toledo (1607), de Cristo en el retablo de El Greco; ésta es una imagen que evoca a la inmaculada concepción. Además hace referencia a una tradición cultural española, la de llevar una imagen de la Virgen con el niño y la del Cristo de la pasión, ambas figuras están vestidas con ropajes festivos y son llevados en catafalcos en una procesión ritual por las calles de la ciudad durante la Semana Santa.

Otro elemento que aparece en la pintura es una enorme vela que ilumina el pueblo, y es el emblema chagalliano que alude a la paz, la calidez y la esperanza

43 Cfr. Martínez Burgos-García, P. , “La metamorfosis de Toledo en la pintura de El Greco”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII Historia del Arte, 17, Madrid, Uned: Facultad de Geografía e Historia, 2004, pp. 61-80, espec. p. 70.

que indica la presencia de Dios. Los ángeles y los animales músicos, así como los personajes celestiales con flores y libros sagrados son también mensajeros de la paz, el amor y la libertad.

Desde el punto de vista del color, la composición se divide en tres partes: dorado, azul y verde. La cara blanca de la Virgen está pintada en azul y roza el registro superior que está dominado por un tono dorado. Este principio de división de la composición mediante el color, el carácter multidimensional del espacio, el canon alargado de la figura, la imagen de los ángeles músicos, así como un ramo de flores simbolizando la pureza son reminiscencias de la pintura de El Greco. En este contexto, la gama cromática transmite a través de su simbolismo religioso, el mensaje de esperanza y salvación.

La *Crucifixión Blanca*, de 1938 [fig.5] es otra obra donde Chagall utiliza magistralmente los procedimientos compositivos de El Greco para crear una imagen ambivalente que combina la dimensión política con la espiritual, creando una metáfora sugestiva de sufrimiento terrenal y de la esperanza del mundo celestial. En el centro de la composición aparece Cristo en la cruz. Para esta figura Chagall se inspiró en el lienzo de El Greco *La crucifixión con dos donantes*, ca.1578 [fig.6]. En efecto, la posición central de la cruz, la postura de Cristo, con las piernas hacia la izquierda y el cuerpo en una línea serpentina hacia la derecha, en una dirección ascensional. La única diferencia entre ambas figuras consiste en la posición de la cabeza. En la obra de El Greco, la cabeza está vuelta hacia cielo, mientras en la de Chagall, está hacia abajo. Esta diferencia es importante, pues indica dos visiones distintas: el refugiarse en Dios en la obra de El Greco es reemplazado en la de Chagall por la imagen de la víctima redentora. La figura de Cristo encarna para Chagall al mártir judío- símbolo del pueblo hebreo exterminado por los nazis. Alrededor de esta figura central se disponen una serie de personajes alusivos a los pogromos de los judíos: auto-dafés de los altares judíos, los judíos errantes, las banderas fascistas, las casas ardiendo, la sinagoga y el rollo de la Toráh en fuego, esvástica invertida⁴⁴. Para crear los efectos dramáticos Chagall recurre al tratamiento colorístico y lumínico de la pintura de El Greco. La presencia de la alternancia de las nubes blancas y negras, el espacio fragmentado creado a partir de la proyección de la luz; la proyección de un foco de luz sobre la figura. de la figura con un foco lumínico. El candelabro, situado a los pies de Cristo sugiere la presencia de Dios, simbolizando la esperanza.

Chagall poseía un don que ya había señalado Alexander Romm, un amigo suyo de la infancia: el de hallar inmediatamente “lo que necesitaba para la concepción de

⁴⁴ Sobre las reminiscencias fascistas en *La Crucifixión blanca*, cfr. Amishai-Maisels, Z., “Chagall’s White Crucifixion”, *Museum Studies* 17, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1991, pp. 138-153, espec. pp. 139 – 145.



FIGURA 5

Marc Chagall, *La Crucifixión Blanca*, 1938, ciento cincuenta y cuatro y tres sobrecientos treinta y nueve y siete centímetros, óleo sobre lienzo, Chicago, The Art Institute of Chicago, donación de Alfred S. Alchuler



FIGURA 6

El Greco, *La crucifixión con dos donantes*, ca. 1578, óleo sobre lienzo, dos cientos y sesenta sobre ciento setenta y ocho centímetros, París, Musée du Louvre).

su obra”⁴⁵. El artista decía que para él eran muy importantes las “enseñanzas de los maestros clásicos y que siempre admiraría al Gran Genio español”⁴⁶. Durante toda su vida estuvo profundizando en sus conocimientos y referencias artísticas.

Chagall no fue el único que se dejó influenciar por el “Gran Genio”. La obra de El Greco causó un gran impacto en la modernidad. Así pues, los cubistas estaban fascinados por sus planos rotos, interrumpidos, los expresionistas emulaban su pincelada vehemente, mientras que los surrealistas admiraban sus composiciones ensoñadoras⁴⁷. Chagall se encuentra entre ellos, pero no quiere, sin embargo copiar o citar a El Greco, sino que adopta una actitud transgresora al respecto, pues combina libremente ciertos elementos formales y conceptuales, para elaborar una iconogra-

⁴⁵ Romm, A., “Marc Chagall”, *Iskusstvoznanie*, 22, Moscú, 2003, p. 606.

⁴⁶ Testimonio recogido en *Marc Chagall. El retrato del artista*, Moscú, Izobrazitelnoe iskusstvo, 1995, p.45.

⁴⁷ Para la bibliografía del tema cfr. Wismer, B., *El Greco*, op. cit., pp. 408-409.

fía personal que podría llamarse concepción *polifónica o dialogada*⁴⁸. En efecto, Chagall mantiene con el Greco, un diálogo apasionado a lo largo de toda su vida nutriéndose de sus invenciones pictóricas y recreándolas en una forma renovada para transmitir un mensaje de paz y de amor.

48 Según Bajtín, la concepción dialogada o polifónica en una obra del arte implicaría el juego del artista con la memoria del género mediante la combinación de lo grotesco y lo heróico, de los cronotopos antagónicos, y de lo profano y lo sagrado en la estructura de una obra de arte, así como la coexistencia dentro del mismo esquema compositivo de distintos lenguajes artísticos. Cfr. Bakhtín, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Moscú, Chudojestvennaia Literatura, 1972; Bakhtín, M., “La palabra en la novela”, en *Problemas literarios y estéticos*, Moscú, Chudojestvennaia Literatura, 1975, pp. 72-234. Sobre la teoría del diálogo en Bajtín, véanse Todorov, T., M., *Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981.

A “MAN CALLED EL GRECO” (LUCIANO SALCE, 1966). UN “BIOPIC” ARBITRARIO DE UN ARTISTA HETERODOXO¹

FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN
Universidad de Zaragoza

Resumen:

La película A Man Called El Greco (Luciano Salce, 1966) es un buen ejemplo de cómo el cine puede ofrecer una imagen más o menos ajustada o distorsionada de la historia, y, de este modo, contribuir a generar y transmitir un determinado mensaje a la opinión pública. El proyecto tuvo su principal valedor en el actor estadounidense Mel Ferrer, fascinado por la figura del pintor cretense, que encarnaba la libertad individual, aunque la iniciativa surgió de una productora española, Impala S.A., que en un momento dado tuvo que abandonar la empresa por no poder hacer frente a su financiación. A partir de aquí, el origen de la polémica: por la acusación de plagio emitida por dos argumentistas españoles y por el film resultante, que, a ojos del régimen no hacía sino extender los presupuestos de la “leyenda negra” por las menciones concretas a la Inquisición.

Palabras Clave: Biopic, censura, “leyenda negra”, cine e historia.

Abstract:

The movie A Man Called El Greco (Luciano Salce, 1966) is a good example of how the cinema can offer an image more or less exact or distorted of the history, and, thus, to help to generate and transmit a certain message to the public opinion. Mel Ferrer was very interested in this project, fascinated by the figure of the Cretan painter, who was personifying the individual freedom, though the initiative arose from a Spanish producer, Impala S.A., that at any one time had to leave the business for not being able to face to his financing. From here, the origin of the polemic: for the accusation of plagiarism issued by two Spanish arguers and by the resultant film, which, to regime it was not doing but to extend the budgets of the "black legend" for the concrete mentions to the Inquisition.

Keywords: Biopic, Censorship, “Black Legend”, Cinema and History.

La figura del pintor griego Doménikos Theotocópuli, El Greco, ha sido objeto de numerosas aproximaciones desde el campo cinematográfico, tanto desde los géneros de ficción como desde el documental². Con esta comunicación, pretendemos abordar un proyecto de trayectoria especialmente accidentada como es la película dirigida por el realizador italiano Luciano Salce y protagonizada por el actor estadounidense Mel Ferrer, *The man called El Greco*, estrenada en 1966.

La polémica generada en torno a su recepción nos aporta una interesante información acerca del clima ideológico que primaba todavía en el tardofranquismo, en un momento en que, a nivel económico, se estaba apreciando un cierto despegue fruto del desarrollo industrial y de las cuantiosas divisas obtenidas del fenómeno turístico, entre otros factores, que no se correspondía en lo político a pesar de los tímidos intentos tendentes a mostrar actitudes aperturistas. No en vano, toda esta controversia que a continuación analizaremos está muy relacionada con las continuas tentativas por parte del régimen de afianzarse en el panorama internacional, más en concreto en el seno de Europa, como un país abierto y moderno, de acuerdo a ulteriores pretensiones de consolidar su economía de mercado, caracterizada –y condicionada– por los continuos intercambios, transacciones, exportaciones, etc., con otros países, a la vez que su propia justificación como excepcionalidad política en un ambiente mayoritariamente democrático. Un reconocimiento que progresivamente se había ido adquiriendo desde la década anterior por medio de los siempre citados acuerdos diplomáticos con Estados Unidos y la Santa Sede.

Primeras e inoportunas coincidencias. Otros proyectos simultáneos

Centrándonos ya en la película que nos ocupa, la dirigida por Luciano Salce y protagonizada por Mel Ferrer, hay que decir que sufrió un largo periplo que comienza ya en 1963, un año antes de la conmemoración del 350 aniversario de la muerte del artista cretense, no en vano, la película se gesta como un acto de homenaje a su figura. Así, el 3 de mayo de ese año, Ferrer anuncia a la prensa que va a rodar una película sobre el pintor “*tomando como base la obra de Gregorio Marañón*”³, añadiendo además que los guionistas españoles Rodrigo Rivero y Juan

1 Este trabajo se halla vinculado al Proyecto I+D: *Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1959-1975). Documentación y análisis de un proceso de modernización* (Ref. HAR2010-17131), cuya investigadora principal es la Dra. Amparo Martínez Herranz, Profesora Titular de Historia del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza

2 Véase al respecto el reciente trabajo de DE MINGO LORENTE, A. y MARTÍNEZ BURGOS, P., *El Greco en el cine. La construcción de un mito*, Toledo, Celya, 2013

3 Concretamente, *El Greco y Toledo*, editada por Espasa-Calpe, en 1956. Más adelante, comprobaremos que contiene algunos aspectos específicos de la misma. Sobre el papel de Ferrer en el inicio y desarrollo del proyecto, además de ser el actor principal y productor, aparece casi siempre más destacado que el propio director, Luciano Salce, quien había realizado anteriormente algunas comedias,

García Atienza estaban trabajando desde hacía dos meses en el texto, el cual se comenzaría a rodar a finales de ese año. Asimismo, y dado el alto coste que se suponía –siempre según testimonio de Ferrer– para su financiación, se estaba “*en tratos*” con varias productoras americanas, italianas y francesas en vista a hacerse en régimen de coproducción⁴. Parecidos comentarios aparecerían ese mismo mes de mayo de 1963 en los medios, puesto que se dice que un grupo productor español, junto con la firma estadounidense *United Artists*, habían comenzado los trabajos para adaptar *La mujer del armiño* (*La dama del Greco*), una novela de la escritora húngara Elisabeth Szel publicada en 1962. Incluso se barajaban los posibles nombres de los actores que encarnarían los principales papeles, como Gregory Peck o Natalie Wood⁵.

Un poco más adelante, en julio, se insiste en esa iniciativa añadiéndose a los anteriores nombres incluso el de Mel Ferrer como posible intérprete para el papel del pintor, mientras que para el personaje de Jerónima de las Cuevas, su supuesta amante y madre de su hijo, se hablaba de Claudia Cardinale, Gina Lollobrigida y la española María Cuadra. Asimismo, de este proyecto español existía un primer tratamiento cinematográfico, basado en la citada novela, que había sido redactado por el cineasta de origen argentino León Klimovsky (marido de la novelista Elisabeth Szel), quien tradujo previamente, además, al español el relato de su esposa. Finalmente, la firma implicada era C.I.T.A. Films (Cooperativa Ibérica de Técnicos y Artistas de Films), figurando como responsables principales José Luis González y Fernando Carballo, que habían escogido como realizador a José Luis Merino, realizador que se especializaría en el cine de subgéneros a lo largo de los años sesenta y setenta. El propio Merino afirmaba en una entrevista la necesidad de “*pisar el acelerador*” ante la posibilidad de que Ferrer hubiese emprendido una iniciativa parecida (habían trascendido los ecos de la rueda de prensa ofrecida por éste), con el fin de que “*el público español viera la auténtica película de El Greco pintor, a la de el Greco “cow-boy”, y no creo que este juicio sea temerario, por*

muchas veces de contenido sexual. Tras una primera época de director artístico en el medio teatral por Brasil y Francia, debutó en el cine con *El federal* (1960), a la que siguió *La voglia matta* (1962), y ya posteriormente a *El Greco, Las tentaciones de Enriqueta* (1970) o *Desventuras de un funcionario* (1975). Datos tomados de CAMARERO GÓMEZ, G., *Pintores en el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2009, p. 42. Más información sobre Salce, en PERGOLARI, A., *Verso la commedia: Momenti del cinema di Steno, Salce, Festa, Campanile*, Roma, Firenze Libri, 2002

4 Tomado de Cifra, “Va a rodarse una película sobre la vida de El Greco”, *La Vanguardia Española*, 3 de mayo de 1963, p. 34. Sobre el régimen de coproducción, cabe decir que finalmente participaron las firmas italianas Arco Film y Produzioni Artistiche Internazionali, junto a la francesa Films du Siècle, actuando la estadounidense Twentieth Century Fox como distribuidora

5 Tomado de Anónimo, “El Greco, la novela y el cine”, *Pantallas y Escenarios*, nº 24, mayo de 1963, s/p.

cuanto acabamos de ver al “vaquero” Rodrigo Díaz de Vivar”⁶. Comentario que no deja lugar a dudas de la opinión tremendamente crítica que sustentaba muchos de los juicios de nuestros cineastas y críticos sobre “temas españoles” tratados por artífices extranjeros que, según su valoración, quedaban desvirtuados, cuando no directamente tergiversados, en virtud de intereses más o menos espurios.

Volviendo con *La mujer del armiño (La dama del Greco)*⁷, es cierto, tal como se afirmaba en la reseña de prensa, que la firma C.I.T.A. Films había presentado, en diciembre de 1962, a la Dirección General de Cinematografía un primer tratamiento cinematográfico inspirado en el relato de Szel arguyendo que podía “*obtenerse una película de interés internacional*”. A lo que el organismo gubernamental respondió positivamente en marzo de 1963. Y no sólo eso, tenemos constancia de que se solicitó la licencia de rodaje en 27 de mayo, dándose el visto bueno por la Dirección General el 21 de junio de ese año, de tal manera que se iniciaría el rodaje el 1 de octubre de 1963. Con un presupuesto de algo más de trece millones de pesetas, se había concretado un reparto definitivo de actores formado, entre otros, por Alberto de Mendoza (El Greco), María Cuadra (Jerónima de las Cuevas), Ángel Aranda (fray Hortensio de Paravicino) o Luis Prendes (Don Luis de Castilla). La película

6 Refiriéndose, evidentemente, a *El Cid* (Anthony Mann, 1961). Declaraciones y datos tomados de MONTES JOVELLAR, J.M., “El Greco, debate cinematográfico”, *Pantallas y Escenarios*, nº 26, julio de 1963, s/p.

7 Haciendo referencia al célebre retrato femenino (fechado hacia 1580, y conservado en la Pollok House, de Glasgow (Escocia) que tradicionalmente se ha atribuido a El Greco, aunque las últimas teorías apuntan a que fue realizado por la pintora italiana Sofonisba Anguissola. Igualmente, en lo que concierne a la identidad de la persona retratada, hallamos varias interpretaciones: desde que se trata de la compañera del pintor, Jerónima de las Cuevas, hasta una posible hija que pudo con tener con esta última. En otro orden de cosas, el título de la novela de Szel –y tratamiento de guión de Klimovsky– nos recuerda al de una película anterior, *La dama del armiño* (Eusebio Fernández Ardavín, 1947), basada en la obra teatral escrita por Luis Fernández Ardavín (estrenada en 1922), quien participó, además, como guionista en la película de su hermano. Se encuentra igualmente ambientada en el Toledo del siglo XVI, apareciendo el personaje de El Greco (interpretado por José Prada), pero en un segundo plano, puesto que los protagonistas son su hija Catalina (Lina Yegros), que está enamorada del artesano judío Samuel (Jorge Mistral), que se va a ver envuelto en problemas debido a un proceso inquisitorial. Una mención que, hecha en los duros años de postguerra, y aun con las prevenciones propias de un momento en que el celo censor estaba especialmente álgido, conllevó ciertas indicaciones sobre el guión por parte de la Comisión creada al efecto, como plantea en su informe el vocal Francisco Narbona, con fecha de 3 de octubre de 1946: “*Aunque no hay deseo de presentar la Inquisición como el nefasto tribunal de la leyenda negra española, creemos conveniente suprimir una serie de planos que hacen alusión al Santo Oficio, para dejar reducida lo más posibles las alusiones a las Inquisiciones (sic)*”. Contenido en [A]rchivo [G]eneral de la [A]dministración, (3) 121 36/04689. Una película en la que se ensayaron diversos procedimientos técnicos (lentes especiales, etc.) con el deseo de emular las figuras alargadas características del pintor cretense. Aparece referido en TOCILDO, A, “Aldavín (sic) rueda *La dama del armiño, Cámara*, nº 98, 1 de febrero de 1947, p. 33. Véase también J.V.C., “Estrenos en los cines Callao: *La dama del armiño*”, *ABC*, 4 de noviembre de 1947, p. 22.

habría estado dirigida finalmente por León Klimovsky, que era, asimismo, autor del guión técnico.

Con todo esto, vemos que confluyen en el tiempo dos mismas iniciativas de llevar adelante la biografía de El Greco, hasta el punto de que José Luis González, gerente de C.I.T.A. Films, se puso en contacto por carta, con fecha de 4 de mayo de 1963, con el Director General de Cinematografía, en aquella época José María García Escudero, a quien planteaba las dudas sobre la situación e incluso la posibilidad de dar preeminencia a su proyecto respecto al de Ferrer:

"Nuestra productora a raíz de recibir esta comunicación (el visto bueno para filmar una película sobre El Greco basada en la novela de Elisabeth Szel, hecho el 2 de marzo de 1963) se halla organizando esta producción pero al leer en el diario ABC del día 3 de mayo y en Madrid diario de la noche de la misma fecha, unas notas relacionadas con un proyecto de rodaje de una película sobre El Greco por parte de otra productora española, nos apresuramos a rogar a V.I. se nos comunique si por parte de la Dirección General de Cinematografía ha de permitirse el rodaje de esta segunda película sobre el mismo tema aunque basado en otra obra literaria, sin considerar la prioridad que supone nuestra solicitud a V.I. en 18 de diciembre pasado y la conformidad previa que nos fue comunicada en 2 de marzo último, aparte de cuantos gastos y trabajo llevamos realizados en este asunto."

Consulta para la que no hubo respuesta, es más, parece que desde el comunicado de Ferrer, las autoridades españolas se decantan claramente por su proyecto, debido al prestigio internacional asociado a su figura, e, incluso, el mismo Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, va a erigirse en parte activa por llevar a efecto la película dirigida por Luciano Salce apareciendo en el polémico y concurrido estreno de mayo de 1966. Pero, hasta entonces, la dinámica administrativa con la película de Klimovsky es la misma que con otros proyectos, de modo que el guión pasa por la Junta de Clasificación y Censura para ser sometido a valoración. Entre los testimonios más interesantes de sus vocales, que van a incidir en parecidos argumentos expresados posteriormente para el guión firmado, en última instancia, por Guy Elmes, podemos reseñar el de Antonio Fraguas, a partir de una primera lectura hecha en enero de 1963, que llega incluso a proponer su prohibición:

"Es un guión tendencioso y absurdo, cuyo autor se ha propuesto realizar una especie de recuento de personajes históricos (Santa Teresa, Cervantes, Paravicino, Niño de Guevara, etc.), aprovechando la figura inmortal del pintor griego. Es tendencioso porque la visión de la Inquisición y de la Corte responden al más exacto calco de la leyenda negra. Y es absurdo porque si efectivamente pretende el autor determinar la genialidad y espirituali-

dad del pintor, la ensucia con varias escenas que están al margen de toda espiritualidad.”⁸

Finalmente, la película de Klimovsky no se filmó, pero años más tarde, el relato de Elisabeth Szel volvería a ser utilizado para dos adaptaciones, en este caso televisivas, llevadas a cabo por el realizador Juan Guerrero Zamora bajo el título *El caballero de la mano al pecho*, en 1965 y 1975, respectivamente⁹.

Orígenes y evolución de la polémica en torno a la película de Luciano Salce. Entre el plagio y la revitalización de la “leyenda negra”

La coincidencia con el guión de Klimovsky producido por C.I.T.A. Films parecía prefigurar toda la polémica que poco después iba a desatarse. Así, en efecto, el anuncio de Ferrer a la prensa, de mayo de 1963, se apoyaba en un acuerdo anterior firmado con la empresa Impala S.A. el 18 de abril de ese año, por el que éste actuaría de coproductor (al 50%) en la financiación de una película sobre el Greco, sobre la que ya había un argumento firmado por el escritor Rodrigo Rivero Belesta, depositado previamente en el Registro de la Propiedad Intelectual el 29 de marzo de 1963¹⁰.

Por otra parte, la productora española firmaría un contrato con el encargo de un guión cinematográfico, basado en dicho argumento, con los escritores Rodrigo Rivero Belesta y Juan García Atienza, en julio de 1963, en el que se estipulaba que los guionistas cobrarían un total de 275.000 ptas. Si la producción era íntegramente española, y 450.000 ptas., si se hacía en coproducción. Asimismo, se contemplaba que la propiedad del guión revertiría íntegramente en ambos autores si no se realizaba la película en el plazo de un año desde la firma del documento¹¹.

No obstante, a pesar de este primer acuerdo de abril de 1963 entre Impala y Mel Ferrer, la empresa española abandonaría el proyecto arguyendo razones de viabilidad económica al no poder hacer frente a los gastos que representaba éste y otros trabajos que llevaban entre manos¹², de tal manera que cedió todos los derechos a Mel Ferrer en noviembre de 1963.

8 Referencias tomadas de A.G.A., (3) 121 36/04845

9 Para la primera, puede consultarse: DEL CORRAL, E., “Una novela irreprochable”, *ABC*, 12 de junio de 1966, p. 119. Mientras que para la segunda, protagonizada por José María Rodero: DEL CORRAL, E., “Juan Guerrero Zamora habla de su obra *El Greco*”, *ABC*, 26 de octubre de 1975, pp. 182-183. Véase también la mención que se hace en DE MINGO LORENTE, A., y MARTÍNEZ BURGOS, P., *El Greco en el cine...*, op. cit., pp. 124-134.

10 Dicha sinopsis argumental, que consta de un total de 28 páginas mecanografiadas, se conserva en la Biblioteca Nacional con la signatura T/43162

11 A.G.A., (3) 121 36/04316

12 En una carta escrita en inglés, José Antonio Sáinz de Vicuña, gerente de Impala S. A., le comunica a Ferrer: “*However, as I told you during our first conversations, I have always felt that this*

Con el guión ya redactado de la mano de Guy Elmes¹³, sabemos que Ferrer -a través del guionista y productor Antonio Recoder- se puso en contacto con el propio ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, a quien le envió el texto para que éste o el Director General de Cinematografía, José María García Escudero, le diese su opinión sobre el mismo. En la misiva que acompañaba al guión, fechada el 13 de marzo de 1964, le mostraba su interés de que la película resultante "fuera digna del personaje y en todo caso, totalmente española."¹⁴

Pocos días después, el 18 de marzo, tenemos constancia ya de la opinión de García Escudero, quien en una nueva carta enviada al ministro Fraga le comunicaba

*"que puede autorizarse con la supresión de las escenas (...) que se refieren a las torturas de la Inquisición y llevan la pintura de la España "negra" hasta extremos intolerables. Suprimido eso, el guión queda aceptable aunque no pueda decirse que sea el guión ideal desde nuestro punto de vista, ya que, como era de esperar, recoge exclusivamente el aspecto más sombrío de la España de entonces. Ahora bien, no veo razones para oponerse a él."*¹⁵

Pero antes de seguir con la evolución de la polémica sobre la visión de Toledo y de la España del siglo XVI en el guión de Elmes y la posterior película de Salce, conviene detenerse en la sinopsis argumental de Rodrigo Rivero que antes citábamos, y que va a suponer un primer punto de oposición hacia el proyecto de Mel

Project was too large for Impala at present to allow the company to be anything more than a minority partner in the Project." Asimismo, el documento presenta el interés de que aparece por primera vez el nombre del guionista británico Guy Elmes, quien a buen seguro había salido en alguna conversación previa, como autor que podía dotar a la historia de un carácter más comercial partiendo de un nuevo guión, llegando a despreciar Sáinz de Vicuña el texto de Rivero, y alineándose de este modo con la opinión de Ferrer sobre el poco interés de éste: *"I agree with you that the script we have at present is not good enough to interest anyone as a final script. Actually, I never even considered it as a script, but more as a literary way of stringing a series of events, both real and imaginative, in El Greco's life to prove that both as a life and as a personality there is more than enough interest in these events on which to build a good film."* A.G.A., (3) 121 36/04316. Creemos que tales opiniones y acuerdos fueron hechos a espaldas de Rivero y García Atienza, lo cual estaría en el origen de la polémica sobre los derechos de autor que se iniciaría poco después

13 Guionista que participaría en numerosos trabajos encuadrados en el cine de género: *El valle de las mil colinas* (*Nor the Moon by Night*, Ken Annakin, 1958), *La ciudad prisionera* (*La città originera*, Joseph Anthony, 1962) o *Stranglehold* (Lawrence Huntington, 1962), entre otras muchas. Títulos tomados de la base de datos IMDb: <http://www.imdb.com/name/nm0255425> (15 de enero de 2014).

14 A.G.A., (3) 121 36/05431

15 A.G.A., (3) 121 36/0543. En este mismo expediente, existe una nueva carta mandada a Antonio Recoder, fechada el 25 de marzo de 1964, con similares conclusiones a las planteadas al ministro. Con la novedad de que le sugiere la introducción *"de algún elemento compensatorio en este sentido que mejoraría considerablemente el guión en el aspecto que aquí considero..."*

Ferrer por las acusaciones de plagio. Si procedemos al cotejo entre este texto¹⁶ y la película filmada podemos destacar una serie de puntuales coincidencias, como son las imposiciones por parte del personaje de Don Diego de Castilla, Deán de la catedral de Toledo, a la hora de firmar el contrato por el que El Greco realizaría varios retablos para la iglesia de Santo Domingo; premisas que desagradaron al artista por su rigidez. Una idea ésta, la de la libertad creadora que es trasunto de la libertad personal, que está en buena parte de las *biopics* cinematográficos sobre pintores, comenzando por *Rembrandt* (Alexander Korda, 1936), pasando por la coetánea *El tormento y el éxtasis*¹⁷ (*The Agony and the Ecstasy*, Carol Reed, 1965), basada en los enfrentamientos entre Miguel Ángel y el Papa Julio II por la decoración de la Capilla Sixtina, o en la igualmente polémica *The Naked Maja* (Henry Koster, 1958), protagonizada por Ava Gardner, en el papel de la Duquesa de Alba, y Anthony Franciosa, en el de Goya¹⁸. Un planteamiento —el de la libertad artística reflejo de la libertad personal— que parece agradaba especialmente a Ferrer y que fue uno de las razones que le movieron a filmar la película¹⁹. De hecho, son constantes a lo largo

16 Vamos a utilizar para ello la sinopsis a falta del guión completo, el cual, según las menciones en fuentes documentales que luego citaremos, fue igualmente redactado

17 Adolfo de Mingo y Palma Martínez Burgos consideran la película de Salce-Ferrer “una especie de apresurada (y negligente) reacción ante el previsible éxito de la película de Charlton Heston, uno de sus más directos rivales en estas producciones de corte histórico.” Asimismo, los autores recogen las reseñas de críticos estadounidenses (como Bosley Crowther, “El Greco. Photography excellent in Story of Painter”, *The New York Times Movie Review*, 24 de mayo de 1967) que ya apreciaron estos paralelismos. Véase *El Greco en el cine...*, op. cit., p. 106

18 Sobre esta imposibilidad de separar los condicionantes vitales y la creación artística, el profesor José Camón Aznar, uno de los máximos especialistas en el pintor de Fuendetodos, ha hecho la siguiente reflexión: “La película de arte puede realizarse desde dos distintos puntos de vista. Desde la inspiración del artista o desde sus mismas obras. En el primer caso, la obra de arte surgirá de la vida del artista, que irá jalonando los hitos de su existencia con sus creaciones. De cada uno de sus acontecimientos emerge el arte como su sublimación. Hay sobre todo un tipo de artistas, como Miguel Ángel, como Rembrandt, como Goya, cuya vida se halla tan entrañada con sus creaciones, que no es posible separar el instante inspirador de su curva afectiva. En este caso el trueque de obras y emociones tiene que ser incansante en el curso del film. El otro tipo es más objetivo y permite explayar todo el panorama de su arte tomando a veces como centro una sola obra.” En “La estética del cine”, *Revista Española de Pedagogía*, nº 34, abril-junio de 1951, pp. 273-281. Resulta lógico el atractivo ejercido para componer argumentos literarios y cinematográficos por estas personalidades que mantienen firmes sus convicciones y que, con ello, se sitúan al margen de los convencionalismos, aun a costa de su estabilidad material y emocional. Véase al respecto: CALERO RUIZ, C., “Iluminando a los pintores de la luz. Tiempos “modernos”, vidas violentas e imágenes filmicas”, *Latente. Revista de historia y estética del audiovisual*, nº 1, La Laguna, Universidad de La Laguna, abril de 2003, pp. 21-33

19 Como se deduce de estas declaraciones: “Yo quiero hacer la vida de un hombre de su tiempo. En su estilo será ésta una película “social”. No sé si gustará del todo aquí. El Greco era un extranjero, que encontró una gran oposición entre la gente. Sobre todo, en la aristocracia, que, naturalmente,

de la cinta las alusiones a los choques por las actitudes "irreverentes" por parte del pintor hacia los encargantes de sus obras.

Otro aspecto en común que presenta la sinopsis con la película filmada es la circunstancia en que El Greco conoce a Jerónima de las Cuevas (interpretada por la actriz italiana Rosanna Schiaffino): la representación de un Auto Sacramental en la plaza de la catedral. Circunstancia que aprovecha su padre, Don Miguel (Adolfo Celi) para encargarle un retrato de ésta puesto que pronto va a dejar la ciudad para casarse con un noble caballero (en la película, encarnado por Ángel Aranda, uno de los pocos actores españoles, junto a Fernando Rey, que hace el papel de Felipe II, y Rafael Rivelles, que interpreta al Marqués de Villena, el protector de El Greco a su llegada a Toledo). Del mismo modo, los sentimientos por parte de ambos son de mutua antipatía; actitudes que se van amortiguando con el paso del tiempo hasta que surge el amor.

Y, por último, aunque podríamos seguir con otros detalles compartidos, la escena de la llegada de la comitiva real en busca del lienzo *El martirio de San Mauricio y la legión tebana*, encargo directo del monarca Felipe II. Dicha comitiva se halla presidida por un pintor, de familia aristócrata, en la película nombrado como el Conde de Pignarelli (Giulio Donnini) (personaje ficticio) a quien El Greco le pide que pose un momento para acabar un detalle de su cuadro. Posteriormente, Pignarelli descubre sorprendido e indignado que su rostro se ha aplicado a la serpiente que muerde la firma del pintor. Esta provocación responde a divergencias pasadas, procedentes ya de la estancia romana, en que El Greco valoró de manera muy crítica las pinturas miguelangelescas de la Capilla Sixtina, creándose con ello numerosos enemigos. Pignarelli, según la película, sería uno de estos seguidores que no había olvidado la ofensa hacia el artista florentino²⁰.

En otro orden de cosas, son igualmente numerosas las diferencias de peso que presenta la sinopsis con respecto al guión filmado, empezando por el pasaje, casi al principio de la acción que se contiene en la primera, en que El Greco ayuda a

junto con el clero, eran los únicos con dinero para "pagarse" el arte. Los artistas eran considerados poco menos que como criados. Y él no estaba de acuerdo con eso: un artista vale como cualquier noble." Insertas en VEYRAT, M., "En noviembre, Mel Ferrer comenzará a rodar El Greco", *Blanco y Negro*, 8 de agosto de 1964, p. 10. En este mismo artículo, habla del origen de su interés por la figura del cretense, cuando se encontraba en España rodando *La caída del Imperio romano (The Fall of the Roman Empire, Anthony Mann, 1964)*, en que conoció su obra pictórica y quedó impresionado. Igualmente, sobre el proceso de producción, destaca que va a participar en él, afirmando que "cuesta demasiado para que una productora española se lance sola" (recuérdese sus conversaciones con Impala S.A.): "No vale la pena hacer una película raquítica. Quiero que sea un gran documento histórico."

20 Polémica -documentada históricamente- que aparece consignada en la primera página de la sinopsis argumental de Rivero. Según opina El Greco: "Miguel Ángel es un estilista que cuando intenta pintar a Dios y a sus santos sólo consigue representar cuerpos paganos, desprovistos totalmente de cualquier divinidad."

escapar de la Inquisición a San Juan de la Cruz²¹. No es de extrañar la presencia de esta licencia en la sinopsis de Rivero porque a lo largo de la misma son constantes las alusiones al mundo de la mística (partiendo de los rasgos de su pintura), de tal manera que se trata de vincular la figura de El Greco con esta visión espiritualista-literaria que se sitúa, a su vez, en uno de los recursos habituales de la rehabilitación historiográfica del pintor griego²².

Otra de las diferencias substanciales entre la sinopsis argumental y el guión filmado es la acción de la Inquisición sobre el artista: en la primera, el Santo Oficio, que no deja de ser reflejado como un organismo amenazador, imbuido de unas prácticas que coartan la libertad y la dignidad de las personas, caracterizado por sus procedimientos represores (El Greco afirma al contemplar un Auto de Fe: “*Esto no es comprensible para mí. Sólo entiendo al Dios del perdón, al Dios del amor.*”), requiere al artista para que actúe de intérprete en un proceso contra un compatriota suyo, Juan (sic) Rizo, acusado de ser morisco²³. No obstante, siguiendo con la sinopsis, poco después de terminar el juicio es conminado por el Inquisidor Niño de Guevara a que responda por su representación -no sujeta a lo que dicen las Sagradas Escrituras- de las Tres Marías en su lienzo *El Expolio*. Unas explicaciones que también le son exigidas en la película protagonizada por Mel Ferrer, pero

21 Es cierto que este religioso carmelita sufrió encarcelamiento debido a sus intentos de reforma de la orden. Junto con Santa Teresa de Jesús, es uno de los principales iniciadores de la rama descalza, que tuvo numerosos enfrentamientos con la calzada. Entró en la prisión de Toledo en diciembre de 1577, al poco de la llegada del pintor cretense a la ciudad. Poco después, en mayo del siguiente año, huyó de su cautiverio para dirigirse a Andalucía. Por tanto, la posibilidad de que ambos hombres se conocieran, y mucho menos que el pintor interviniese en su liberación, son remotas. Así lo observa el propio Gregorio Marañón, en *El Greco y Toledo*, op. cit., p. 193

22 Así se expresa el personaje del Padre Paravicino, uno de sus escasos amigos y defensores: “*Dominico ya no pertenece a este mundo; su fiebre mística le ha elevado de la tierra, sus sufrimientos, sus amores, Toledo y sus gentes, le han servido para despegarse y volar. La suya es una celestial locura donde se aprende la verdadera sabiduría.*” p. 25. Además, la sinopsis está trufada de citas a Santa Teresa de Jesús. En otro orden de cosas, este personaje asume una presencia significativa tanto en la sinopsis argumental de Rivero como en la película de Luciano Salce, a pesar de que no pudo entablar la relación con El Greco que se contiene en ambas porque Paravicino nació en 1580. Sobre las inexactitudes históricas de la película, véase CAMARERO, G., *Pintores en el cine*, op. cit., p. 44 y ss. Finalmente, sobre la evolución en el tratamiento historiográfico del pintor cretense, véanse: ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: textos, documentos y bibliografía*, volumen II, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987. Y GARCÍA RODRÍGUEZ, F. y GÓMEZ ALFEO, M.V., “La valoración del Greco por los críticos del 98”, *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, nº 12, 2002, pp. 199-225

23 Según las fuentes documentales, a este hecho se limita la relación del Santo Oficio con El Greco. Más información, en DE ANDRÉS, G., “El proceso inquisitorial de Miguel Rizo en Toledo en 1582 y la intervención del Greco”, *Anales Toledanos*, nº 25, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1988, PP. 1167-1192

integradas en un proceso abierto contra El Greco, a lo que se suma sus supuestas actividades de brujería.

Pero, más allá de las coincidencias y diferencias argumentales entre ambos textos, queremos referirnos a la polémica surgida a raíz de las acusaciones de plagio vertidas por Rivero y García Atienza. En este sentido, existe una carta del segundo, fechada el 2 de octubre de 1964, al Director General de Cinematografía, en que le expone que

"Mel Ferrer, con el guión que nosotros habíamos confeccionado, intentó inútilmente encontrar en los Estados Unidos una distribución para la proyectada película. Achacando la culpa de no hallar distribución al guión escrito por nosotros, escribió con fecha de 7 de noviembre de 1963 una carta a Impala, en la que decía que iba a darlo para su arreglo al guionista Guy Elmes, el cual, al parecer de Mel Ferrer, podría adaptarlo convenientemente para que pudiera complacer a los eventuales distribuidores" Asimismo, *"enterados recientemente de que iban a rodarse en Toledo²⁴ los exteriores de una película italo-francesa basada en la vida del Greco y protagonizada por el señor Mel Ferrer, entramos en sospechas de que, sin nuestra autorización al mencionado actor, éste hubiera facilitado parte de nuestra labor sin habérmolo comunicado ni, por supuesto, haber cumplido las formalidades lógicas hacia nosotros."*

Para acabar diciendo que ha podido leer una copia del guión que se está rodando, en el que figura Guy Elmes como único autor; texto en el que se ha aprovechado más de un 75% del trabajo realizado por ambos escritores, *"con el agravante de haber sido añadidas secuencias americanas (sic) con las que en absoluto podemos considerarnos conformes, dada su evidente falta de respeto a la historia y a la mentalidad españolas"*. Secuencias que, a su juicio, incidían en las tintas más negras de la "leyenda negra"²⁵.

Todo ello llevaría a emprender acciones judiciales por cuenta de los agraviados, interponiendo una demanda judicial en noviembre de 1964, que culminaría en un

24 El inicio del rodaje tuvo lugar el 23 de septiembre de 1964, con la escena del Auto Sacramental en la plaza de la catedral. Más información, en ANÓNIMO, "Comienza el rodaje de El Greco", *La Vanguardia Española*, 24 de septiembre de 1964, p. 30. Sobre las vicisitudes del rodaje en la capital manchega, considérense: ANÓNIMO, "El Greco, otra vez en Toledo", *Blanco y Negro*, 17 de octubre de 1964, p. 100. Y ANÓNIMO, "El Greco", *Blanco y Negro*, 31 de octubre de 1964, pp. 92-99

25 Los testimonios han sido tomados de A.G.A., (3) 121 36/05431. Puede seguirse el origen y la evolución de la controversia en el artículo de GARCÍA DE DUEÑAS, J., "Jugando con El Greco", *Triunfo*, nº 217, 30 de julio de 1966, p. 9. El autor se posiciona del lado de Rivero y García Atienza, terminando su texto con las siguientes palabras: *"Una vez más, un tema de grandes posibilidades ha sido arrebatado a nuestro cine por el capital extranjero. Y la probidad de dos buenos guionistas españoles está quedando, lamentablemente, en entredicho."*

auto de procesamiento por un juzgado de Madrid, fechado en marzo de 1966, ya filmada la película. Dicho auto no tendría mayores consecuencias debido a formalismos legales, tras el subsiguiente recurso emitido por los abogados de Ferrer²⁶. Lo que sí conllevó este pleito, no obstante, fue el continuo retraso del estreno de la película en España, previsto inicialmente el 7 de mayo de 1966 en el Hospital de Santa Cruz de Toledo²⁷. Por otra parte, sabemos que éste ya había tenido lugar el 25 de septiembre de 1965, con motivo del I Festival Internacional de Río de Janeiro, el cual generó ya una notable polémica debido al segundo extremo que nos hemos propuesto desarrollar en nuestra comunicación: la revitalización de los presupuestos asociados a la “leyenda negra”. Así, en efecto, incluso partiendo de la nota de prensa facilitada por las productoras a los medios brasileños para confeccionar sus críticas, las autoridades españolas habían observado cierto interés por destacar cómo “*un lamentable afán sensacionalista o un condenable deseo de llamar la atención por cualquier método, incluso el del falseamiento histórico*”, habían sido el fundamento de un “*burdo reclamo*” comercial. Dicha nota de prensa incidía en “*los largos meses de torturas físicas y morales*” que El Greco había sufrido a manos de la Inquisición²⁸.

Anteriormente a esta repercusión internacional, una situación que a toda costa se trataba de evitar por las consecuencias negativas en la imagen de España, se había iniciado ya una predisposición contraria hacia la película de Salce partiendo de la censura del guión, que fue revisado a principios de septiembre de 1964. Ciertamente, entre los aspectos coincidentes en todos los vocales del organismo censor (entre cuyos nombres figuraban los habituales en aquella época Marcelo Arroita-Jáuregui, el Padre Stäehlin, José María Cano, Víctor Aúz, etc.) estaba la referencia, de nuevo, a la Inquisición; de tal manera, que se aconsejaba “*cuidar de que en la realiza-*

26 Sobre esta cuestión, véanse las noticias de prensa: Cifra, “Mel Ferrer, procesado por usurpación de propiedad intelectual”, *La Vanguardia Española*, 1 de mayo de 1966, p. 44. Más adelante, esta información es desmentida por la redacción del mismo periódico: “No es cierto que Mel Ferrer haya sido procesado”, *La Vanguardia Española*, 15 de mayo de 1966, p. 61

27 Referido en ANÓNIMO, “Se aplaza el estreno mundial de *El Greco*”, *ABC*, 3 de mayo de 1966, p. 109. Más adelante, se anuncia su inminente estreno el 24 de mayo, en ANÓNIMO, “El estreno mundial de *El Greco*”, *ABC*, 17 de mayo de 1966, p. 110. Y, finalmente: L.M.N., “Estreno de *El Greco*”, *ABC*, 26 de mayo de 1966, p. 119

28 Véase al respecto el intercambio de correspondencia entre el embajador de España en Brasil y el Director de la oficina de Relaciones Culturales y el de Política Exterior, en octubre de 1965. Documentación conservada en A.G.A., (3) 121 36/05431. En este mismo expediente, aparecen sendos recortes de los periódicos brasileños (*Correio de Manha, O Globo, Jornal do Brasil*) que se hacen eco del estreno. Asimismo, conocemos la existencia de una carta dirigida por el Subdirector General de Cinematografía, Florentino Soria, al Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, fechada el 21 de octubre de 1965, en que el primero le transmite los contenidos de la nota de prensa de las productoras que enfatizan el asunto de las “*torturas físicas y morales*”

ción no se extremen las tintas en la presentación del Santo Oficio", o expresiones concretas de los personajes que hacen directa o indirectamente alusión a la acción represora de la Iglesia: "La Iglesia vino y las quemó" (secuencia 10), palabras del Marqués de Villena (Rafael Rivelles) refiriéndose a las obras de su antepasado; o "No vine a esta ciudad para morir en la hoguera" y "Los cerrojos de la Inquisición sólo se mueven en una dirección para cerrarse y nunca abrirse..." (secuencia 64), palabras del criado de El Greco que huye en medio del proceso iniciado a su señor²⁹. Apreciaciones puntuales que pueden condensarse en el siguiente testimonio de José María Cano, y que, ahondan, según su punto de vista, en la propaganda antiespañola:

*"Puede dudarse razonablemente de la verdad histórica de los hechos que aquí se reúnen sobre la peripecia humana y artística de El Greco en Toledo. Lo que, sin duda, se aprecia es que tales vicisitudes, históricas o no, se han conjuntado por el guionista para llevar a una conclusión falseada y tendenciosa. Está claro. El Greco, genio liberal y abierto, educado en el espíritu comprensivo y dialogante de la Venecia renacentista, fue ya en este lado de los Pirineos la víctima y el producto de la España inquisitorial, funeraria, negra y demencial. Desde la iniciación del relato –paso fúnebre de un espectáculo macabro por las carcelarias calles toledanas hasta los delirantes cuadros finales del manicomio- está reiterada y obsesivamente recargado de tintas negras sobre los aristócratas, sobre los clérigos, sobre el pueblo clamando por la hoguera para una joven muchacha, y sobre todo sobre el Tribunal de la Inquisición, cuyos mandos, esbirros y procedimientos se presentan casi como un torvo aquelarre de la intolerancia religiosa. Así es el guión objetivamente. Insistir ahora en estos horrores de la leyenda negra -secular sambenito de España mantenido por la auténtica intolerancia extranjera- es sin duda, un tanto más en apoyo de la actual campaña antiespañola. Propongo que se niegue a los productores toda clase de facilidades para llevar a cabo en nuestros escenarios ese documento antiespañol."*³⁰

Finalmente, fue concedido el permiso de rodaje el 19 de septiembre de 1964, iniciándose efectivamente el mismo, como se ha dicho, el 23 de ese mes.

En cuanto a su estreno en España, a finales del mes de mayo de 1966, hay que decir que la película fue presentada por Gregorio Marañón Moya, hijo de Gregorio Marañón y Posadillo, autor de la obra *El Greco y Toledo*, de la que la película de Salce-Ferrer toma algunos de sus elementos. El primero, que por aquel entonces desempeñaba el cargo de Director del Instituto de Cultura Hispánica, ya advertía de que "al cine no hay que pedirle rigidez histórica. Hay que dejarle que se entregue a

²⁹ A pesar de tales disposiciones, estas frases se mantuvieron en la película de Luciano Salce

³⁰ Tomado de A.G.A., (3) 121 36/05431

su imaginación, y la imaginación es libertad. El cine puede ser infiel a la Historia y a todo. Sólo debe ser fiel a su propio arte.”³¹ Comentarios en previsión de las posibles críticas que pudiesen aducir su carácter *antihistórico* y *antiespañol*. Así, en efecto, no tardarían en llegar las opiniones en este sentido, hablando de compendio de tópicos, “leyenda negra” y visión sesgada y tendenciosa³².

Por otro lado, la excepción que confirma la regla es la opinión positiva de Jaime Picas:

“Sorprendentemente, “El Greco”, de Salce y Mel Ferrer, no es una película convencional, acartonada y vacía que uno teme siempre hallar cuando el género biográfico invade la pantalla –y, sobre todo, cuando se trata de evocar la España imperial– sino una muy bien hecha película que trata con dignidad y contención de un drama humano y que rehúye latiguillos y estampas para, tal vez por un exceso de respeto, caer en cambio en el extremo contrario: un esteticismo cinematográfico severo hasta la frialdad y ese ritmo algo monótono que es, a veces, el obligado acompañamiento de los intentos de profundización en los recovecos de la psicología.”³³

En conclusión, con el film de Luciano Salce nos enfrentamos a un nuevo episodio polémico a la hora de reflejar la historia de España y a algunos de sus protagonistas en el cine de la mano de productores extranjeros que se añade al de otros célebres *affaires*, como el de *Cristóbal Colón* (Christopher Columbus, David McDonald, 1949), donde los hechos relacionados con el descubrimiento de América no resultaron muy bien parados, hasta el punto, en los casos más extremos como es éste, de ofrecer réplicas fílmicas (*Alba de América*, Juan de Orduña, 1951) que trataran de paliar, de rebatir, las opiniones presentadas en las películas foráneas³⁴.

31 Palabras insertas en una carta del director de Hispano FoxFilm publicada bajo el título “Sobre el estreno de *El Greco*”, *ABC*, 29 de junio de 1966, p. 115

32 En esta línea se expresan: MARTÍNEZ TOMÁS, A., “El Greco”, *La Vanguardia Española*, 3 de junio de 1966, p. 51. MARTÍNEZ REDONDO, “Informaciones teatrales y cinematográficas. *El Greco*”, *ABC*, 16 de julio de 1966, p. 91. Y desde las revistas especializadas: ANÓNIMO, “Crítica de *El Greco*”, *Cineinforme. Revista cinematográfica de información profesional*, nº 47-48, agosto-septiembre de 1966, p. 28. Algo más ecuánime, sin dejar de ser duro en su evaluación, es PINEDA, V.A.: “No es que haya que escamotear el capítulo del Santo Oficio, sino que debe abordarse con el necesario rigor. La cuestión no es ocultar

33 En “Film/crítica: El Greco”, *Fotogramas*, nº 921, 10 de junio de 1966, s/p

34 Sobre esta polémica, véanse: MIRA NOUSELLES, A., “Al cine por razón de Estado: estética y política en *Alba de América*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 76, nº 1, Liverpool, Liverpool University Press, 1999, pp. 123-138. Y DE ESPAÑA, R., “El franquismo combate la “leyenda negra”: *Alba de América*”, en ROMERO CAMPOS, D. (Coord.), *La Historia a través del cine. Memoria e historia en la España de la posguerra*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2010, pp. 65-90

LA ORTODOXIA NEOCLÁSICA EN EL DISCURSO HISTORIOGRÁFICO CATALÁN: EL EJEMPLO DE EL GRECO

GUILLEM TARRAGÓ VALVERDE

Universidad de Barcelona

Resumen:

La hipótesis que se sostendrá en esta comunicación sugiere que el desinterés hacia la obra de El Greco en Cataluña se debe a la persistencia de los preceptos del neoclasicismo en la mayoría de los historiadores. Incluso en Francisco Pi y Margall, defensor de una propuesta estética alternativa al nazarenismo imperante en la capital catalana, prevalece la ortodoxia clasicista. También en las lecciones y en las obras de José de Manjarrés, se insiste en vilipendiar cualquier desviación de la normativa clásica. El cambio de paradigma metodológico que supone la adopción del positivismo deshará la ligazón que unía la teoría artística, la estética y la historiografía, de manera que la valoración de El Greco cambiará por completo.

Palabras Clave: *Greco, neoclasicismo, historiografía, positivismo.*

Abstract:

The hypothesis to be held in this paper suggests that the disinterest towards the work of El Greco in Catalonia is due to the persistence of the precepts of neoclassicism in most historians. Even in Francisco Pi y Margall, defender of an alternative proposal different from the prevailing aesthetic Nazarene movement in Barcelona, the classical orthodoxy dominates. Also in the lessons and the works of José de Manjarrés, they keep on criticising any deviation from the classical rules. The change of methodological paradigm occurred from the adoption of positivism undoes the bond which was linking art theory, aesthetics and historiography, so the assessment of El Greco will be completely changed.

Keywords: *Greco, neoclassicism, historiography, positivism.*

La hipótesis de esta investigación ya fue anunciada por José Álvarez Lopera en sus bien conocidos estudios sobre la rehabilitación de El Greco¹, dónde apuntaba que el cambio en la valoración del cretense se dio, en parte, gracias a la implantación de la metodología positivista en la historiografía artística. Sin embargo, el detalle de dicho enunciado queda aún por explorar, sobre todo en el caso catalán, en el cuál suele darse por sentado que la recuperación de El Greco es casi exclusivamente obra de los artistas e intelectuales modernistas, especialmente de Miquel Utrillo (Barcelona, 1862 – Sitges, 1934) y de Santiago Rusiñol (Barcelona, 1861 – Aranjuez, 1931). A lo largo de nuestra comunicación, expondremos la vigencia que mantuvieron los preceptos del neoclasicismo en los teóricos e historiadores catalanes del siglo XIX, motivo que a nuestro entender propició el olvido o menosprecio de El Greco. Asimismo, demostraremos que con la introducción del positivismo se modifica la concepción de su obra.

Hace ya más de sesenta años, Xavier de Salas² detectó que Ramón López Soler (Manresa, 1806 – Barcelona, 1836) fue el primer romántico en considerar las soluciones formales de El Greco no como desviaciones de la normativa clásica, sino como recursos expresivos válidos³. Sin embargo, López Soler fue un *solo* en el coro de romanticismo moderado y vigencia clasicista que subsistía, en materia de artes plásticas, incluso en una de las más tempranas revistas románticas españolas, *El Europeo*. Por lo que atañe a la literatura, es sabido que en sus páginas se formula por vez primera en Cataluña un programa nítidamente romántico en el cual López Soler jugó un rol imprescindible. Pero en lo que respecta a las artes plásticas, a excepción de este autor, la teoría artística sigue perteneciendo, en buena parte, al neoclasicismo. Así, mientras Bonaventura Carles Aribau (Barcelona, 1798 – 1862) introduce a Schiller, Carles Ernest Cook, otro de sus ilustres colaboradores, firma un texto titulado *Reflexiones sobre el modo práctico de juzgar*⁴, dónde si bien reconoce la subjetividad en el juicio estético, ve en la «utilidad, solidez, espresion, gracia y verdad en la imitacion de la naturaleza»⁵ las normas objetivas para detectar la belleza. Más aún, Cook cree que el artista debe ser capaz de realizar un dibujo «correcto» con «espresion y verdad, exacta percepcion de la gracia y hermosura,

1 Su principal contribución fue ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica de El Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987

2 DE SALAS, X., «La valoración del Greco por los románticos españoles y franceses», *Archivo Español de Arte*, 46, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego de Velázquez, 1941, pp. 397-406

3 También se refirió a ello Álvarez Lopera: ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica de El Greco en el siglo XIX*, op. cit., p. 32

4 COOK, C. E., «Reflexiones sobre el modo práctico de juzgar», *El Europeo*, 1, Barcelona, Imprenta de Torner, 1823, pp. 1-4

5 COOK, C. E., «Reflexiones... op. cit.», p. 3

la invencion y composicion, ó sea la variedad y agradable distribucion de los objetos, el colorido que más imita á la naturaleza y el cuadro armónico de todo»⁶. En base a este imaginario, cabe pensar que cuando Cook afirma, seguidamente, que «el estudio más espinoso es el conocer donde están los límites de la imitación, y en que punto debe empezar el arte, á fin de suplir á lo que con la imitación ya no se puede alcanzar»⁷ se está haciendo referencia a una idealización de la realidad a la cuál aspiraban tanto neoclásicos como, más tarde, nazarenos. Creemos que Cook se sitúa en la línea del clasicismo antinaturalista mengsiano, cuya tradición se formalizó en Cataluña desde 1803, con la *Oración*⁸ del presbítero de la barcelonesa parroquia de Santa María del Mar, el doctor y académico Josep Farriols. Él es el primer representante catalán de una corriente de pensamiento de amplia repercusión en toda España que luego se transmitió al segundo gran teórico del neoclasicismo catalán, Joan Carles Anglès (? – 1822).

A pesar de que Anglès introduce en su discurso ciertas novedades relacionadas con la concepción del genio, cuya figura es ya plenamente aceptada, sigue abogando por la representación depurada de la naturaleza y da preponderancia al arte de la Grecia clásica; el arte que, según Farriols, mejor ha entendido la belleza ideal, es decir, aquella que ha sido re-creada a través de la selección del artista: «*El Antiguo pues es el modelo que han tenido á la vista los que por honor á las artes han emprendido su restauración El Antiguo es el que ha amaestrado a un Mengs, á un David, un Gerard, un Camoccini, un Canova. El Antiguo es el unico que puede enseñar á filosofar á los jóvenes y hacerlos eruditos en su profesion*»⁹. La adhesión al neoclasicismo se entiende, como es habitual, como una reacción antibarroca y antimanagerista, estilos menospreciados hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX y a los cuales Anglès les asocia superficialidad e irracionalidad.

Ante este panorama, no debe sorprendernos que El Greco, aunque fuera de sobras conocido (Ceán, en su *Diccionario*, le dedica una entrada de una extensión similar a la de Carreño de Miranda, lo cual nos da una idea aproximada de la fama del cretense) no tuviera interés a ojos de los que se encargaron de fomentar el gusto neoclásico.

6 Ibidem

7 Ibidem

8 FARRIOLS, J., *Oracion que en la publica distribucion de premios generales a los alumnos de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes de la ciudad de Barcelona, formalizada a los 27 de diciembre de 1803 en la Casa Lonja de la misma ciudad, por acuerdo y en presencia de la Real Junta de Gobierno del Comercio del Principado de Cataluña, dixo el Doctor Don Josef Farriols, presbítero, academico correspondiente de la Real Academia de la Historia, y beneficiado de la Parroquial Iglesia de Santa Maria del Mar de la misma Ciudad*, Barcelona, Por Francisco Suriá y Brugada, 1803

9 ANGLÈS, J. C., *Discurso: Una escuela que se dedica á la enseñanza del dibujo*, Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya [en adelante, BMNAC], 6.414, 1810, fols 5r.

Ahora bien, la omisión de nuestro artista se perpetúa en la época de eclosión romántica, incluso en Pau Piferrer (Barcelona, 1818 – 1848), el ideal de artista-intelectual romántico (murió tuberculoso en plena juventud), poeta y principal colaborador de los *Recuerdos y Bellezas de España*. Aunque Piferrer mantuvo ideas avanzadas y de gran relevancia acerca del arte, incorporó ciertas nociones provenientes del clasicismo. Así, tal como podemos leer en el segundo tomo de Cataluña, el poeta catalán asumió el programa nazareno importado por el artista y teórico Pau Milà i Fontanals (Vilafranca del Penedès, 1810 – Barcelona, 1883) desde Italia. En consecuencia, elogió la «armónica suavidad de Rafael»¹⁰ y arremetió contra el barroco, un estilo que él no delimita cronológicamente y que, como venía ocurriendo desde el neoclasicismo, es considerado como una degeneración y un símbolo de la decadencia artística expresado sobre todo a través de «las formas ondulantes»¹¹. No es de extrañar, pues, que de su breve viaje a Toledo Piferrer resaltase en carta a los Milà la obra escultórica de Berruguete y no dedicara ningún comentario a El Greco¹².

El silencio de Piferrer sobre el cretense persiste en Francesc Pi i Margall (Barcelona, 1824 – Madrid, 1901). Nunca sabremos cómo habría Pi seguido su *Historia de la pintura en España* si la censura no hubiera prohibido la continuación de esta obra¹³, el primer intento español de realizar una síntesis histórica sobre nuestra pintura. Sea como fuere, el caso es que en vano buscaremos en el primero, único y truncado volumen de la *Historia de la pintura en España* una referencia a El Greco.

Para Pi y Margall, «la exacta apreciación de lo que ha de contener un cuadro es quizás de lo más trascendental que hay en el arte»¹⁴. Efectivamente, es el contenido lo que trasciende la materia, lo que revela la idea (o, en lenguaje pimargalliano, el «símbolo»); sin olvidar la forma («ritmo»), porque lo que le interesará será como entre lo uno y lo otro se consigue identificar el arte con el «espíritu» de su momento histórico. El libro de Pi debe enmarcarse dentro de los primeros estudios histórico-artísticos que en España abandonan los parámetros biográficos¹⁵ y optan por una

10 PIFERRER, P., PI Y MARGALL, F., *Recuerdos y Bellezas de España. Cataluña*, Barcelona, Imprenta De Joaquín Verdaguer, Tomo 2, s. a., p. 178

11 PIFERRER, P., PI Y MARGALL, F., *Recuerdos y Bellezas...* op. cit., p. 206

12 Dicha carta, enviada por Piferrer desde Madrid a los hermanos Milà el 28 de setiembre de 1847, está transcrita en D'OLWER, N., *Epistolari de'n Manuel Milà i Fontanals*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1932, p. 31

13 Marcelino Menéndez Pelayo da los detalles pertinentes sobre la prohibición en MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Homologens, 2011, pp. 797-799

14 PI Y MARGALL, F., *Historia de la pintura en España*, Madrid, Imprenta de Manini Hermanos, 1851, p. 329

15 Recordamos aquí la obra de CAVEDA, J., *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Don Santiago Saunague, 1848

narración histórica de metodología más moderna que se da en estas páginas gracias al conocimiento del famoso *Handbuch* de Franz Theodor Kugler (Stettin, 1808 – Berlín, 1858), combinado con el aparato teórico hegeliano. Pero más allá del análisis historiográfico de la obra pimargalliana, aquí nos interesa resaltar que su autor, a pesar de afirmar que los pintores españoles de los siglos XVI y XVII, en contraposición a los de su época (especialmente los nazarenos), fueron verdaderos artistas por haber sabido reflejar su época, ni tan sólo nombra a El Greco. El motivo, una vez más, debe buscarse en los prejuicios teóricos de Pi, que vuelven a ser los del neoclasicismo. Según el crítico catalán, el arte de la Alta Edad Media representa un «retroceso»¹⁶ en comparación al de la antigüedad. A pesar de la fuerte influencia saint-simoniana y romántica que exhibe Pi, así como del gusto medievalista que, como al arquitecto Elies Rogent (Barcelona, 1821 – 1897), le hace despreciar la aplicación del lenguaje clásico en la arquitectura religiosa, sigue muy próximo a la concepción neoclásica. Aunque entiende que el arte es «hijo del sentimiento»¹⁷ y, por lo tanto, que ya no se puede juzgar en función de la aplicación de ciertas leyes consideradas universales, sigue con los presupuestos del neoclasicismo. Véase en qué términos habla del arte anterior al siglo XIII: «*El brillo de los colores y el de los metales ofende cuando no están armónicamente distribuidos, y en esas vírgenes de que hablamos, colores, metales, piedras preciosas, todo está puesto allí sin combinación, sin orden, sin una regla, sin un pensamiento que lo una. No hay un claro-oscuro, no hay tonos, no hay degradación de tintas, no hay colorido*»¹⁸. Más adelante critica las obras en que «*todo se halla fuera de la verdad*»¹⁹. Para Pi, una de las más laudables virtudes de la Santa Cena de Leonardo Da Vinci, es que los apóstoles están «*distribuidos en elegantes grupos, presentados en contraste con naturalidad y gracia, llenos de movimiento y vida, dotadas de varios y variados efectos, exactamente ajustados á lo que exige la armonía del conjunto (...) y no hay, en medio de tanta diversidad siquiera un incidente que interrumpa la unidad de acción*»²⁰. Por otro lado y además, la fortuna crítica de Caravaggio en la *Historia de la pintura en España* es la misma que la que expresa Bellori²¹, ya que se sigue insistiendo en el error de querer representar la naturaleza desprovista de cualquier filtro idealizador²².

16 PI Y MARGALL, F., *Historia de la pintura...* op. cit., p. 34

17 PI Y MARGALL, F., *Historia de la pintura...* op. cit., p. 61

18 Ibidem, p. 74

19 Ibidem, p. 79

20 Ibidem, p. 25

21 PANOFSKY, E., *Idea*, Paris, Gallimard, 1989, p. 127

22 PI Y MARGALL, F., *Historia de la pintura...* op. cit., p. 368

Y es que en Pi seguimos dentro del «*bello ideal*» y de la «*belleza moral*», un esquema que se repite en la obra de José de Manjarrés (Barcelona, 1816 – 1880), catedrático de la asignatura *Teoría é Historia de las Bellas Artes* impartida en la Escuela de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Manjarrés escribió el primer manual de teoría e historia del arte publicado en España, que tituló *Teoría é Historia de las Bellas Artes. Principios Fundamentales*²³. Mientras que Pi se dirigía a los artistas y a los ciudadanos con el fin de dar una nueva interpretación del arte del pasado e influir en el pensamiento y en el arte del presente con su doctrina, Manjarrés elaboró un manual destinado a sus alumnos de la asignatura *Teoría é Historia de las Bellas Artes* que impartía en la escuela de la Academia de Bellas Artes de Barcelona. En él se incluía un compendio teórico y un resumen de la historia universal del arte que tenía una finalidad eminentemente práctica. El texto manjarresiano es una adecuación a la ortodoxia católica y a los principios del romanticismo nazareno del *Cours d'Ésthetique*²⁴ de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, que fue plagiado implacablemente, por lo cual la filiación intelectual del profesor de teoría e historia del arte en la academia de Barcelona entre 1856 y 1880 puede considerarse dentro de un «nazarenismo hegeliano»²⁵. En Manjarrés encontramos a uno de los primeros historiadores del arte profesionalizado, además de uno de los pioneros en utilizar la metodología positivista aplicada a la historia del arte²⁶, convirtiéndose así en un ejemplo más de un camino recorrido habitualmente por otros intelectuales del siglo XIX; los que, tal y como ha descrito Ángel Isac²⁷, pasan del hegelianismo al positivismo.

A pesar de las divergencias ideológicas respecto a Pi (Manjarrés es el principal teórico del nazarenismo catalán, mientras que Pi uno de sus pocos opositores), ambos intelectuales comparten un mismo sentido teórico e historiográfico en sendas obras. Así, sus síntesis están profundamente marcadas por el hegelianismo y, cómo no, por el neoclasicismo. Manjarrés alargará los debates del neoclasicismo incluso hasta después de su muerte con una edición póstuma de uno de sus

23 DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría é historia de las bellas artes. Principios fundamentales*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdaguer, 1859

24 HEGEL, G. W. F., *Cours d'Ésthetique*, Paris, 5 vols. Aimé André Libraire, 1840 - 1852

25 Véase TARRAGÓ VALVERDE, G., «Del natzarenisme hegelianà als orígens del positivisme historiogràfic: l'obra de José de Manjarrés», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, 26, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2012, pp. 81-96

26 En este sentido, su principal contribución fue: DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Informe sobre el resultado de la Exposicion Retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867*, Barcelona, Impr. Celestino Verdaguer, 1868

27 El paso de la adhesión hegeliana a postulados próximos o plenamente positivistas es un proceso que fue detectado en ISAC, Á., *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas y congresos (1856-1901)*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987. Quizás el ejemplo más paradigmático de este caso es Hippolyte Taine (Vouziers, 1828 – 1893).

manuales de carácter más divulgativo²⁸. Su *Teoría Estética de las Artes del Dibujo* podría perfectamente situarse en pleno siglo XVII: «la belleza es el único objeto del arte; que uno de los medios que tiene el Arte para alcanzar la Belleza es la imitación de la Naturaleza; y que en esta imitación, el artista transforma el modelo, idealizándole»²⁹. Evidentemente, esta idealización pasa por «la disposición de grupos sin confusión, vigor en los movimientos, espresion en las fisionomías, y unidad en el mismo desorden»³⁰. El imaginario teórico de Manjarrés, en el que, obviamente, El Greco no figuraba como modelo, era en buena medida compartido con Pau Milà, el primer catedrático de *Teoría e Historia de las Bellas Artes* en la Escuela de la Academia de Bellas Artes de Barcelona. Milà importó de Roma el nazarenismo, que acabó convirtiéndose en el corriente artístico hegemónico en la capital catalana a mediados del siglo XIX, y él fue quien recomendó a Manjarrés para que le sustituyera, después de su impetuosa dimisión.

Así pues, la persistencia de los postulados neoclásicos tanto en los principales teóricos del nazarenismo como en Pi i Margall, el iniciador de una corriente estética alternativa al romanticismo conservador, no permitirán que se despierte interés alguno hacia la propuesta artística de El Greco. Ni siquiera en ninguno de los dieciséis volúmenes del *Museo europeo de pintura y escultura*, un muestrario escrito por Manjarrés de «lo mejor que puede ver»³¹ alguien que viaje por todo el viejo continente, no hay ningún rastro de El Greco.

Por otro lado, es con la llegada de la metodología positivista que podremos observar cierto cambio en la consideración de la obra del cretense. Es generalmente aceptado que aunque Piferrer aportara cierto sentido clasificador en su segundo volumen de Cataluña de los Recuerdos, la verdadera aceptación del positivismo historiográfico se debe al *Informe sobre el resultado de la Exposición retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1868*³². Este «informe» es en realidad un catálogo dónde se analizan las obras de dicha exposición en función exclusivamente a sus características externas, sin apenas mencionar ningún tipo de teoría artística o estética. Su autor es, como ya hemos apuntado, José de Manjarrés.

Se podría entender que el cambio de paradigma metodológico que en Catalunya inicia Manjarrés es el que posibilita la futura rehabilitación de El Greco. Véase

28 DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Las Bellas Artes: la historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1881

29 DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría estética de las artes del dibujo*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Jaime Jepús, 1874, p. 43

30 DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Museo europeo de pintura y escultura*, Barcelona, serie 1, Librería de Joaquín Verdaguier, 1860, lamina 48

31 Ibidem, p. 11.

32 DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Informe sobre el resultado...* op. cit.

como en su manual de 1859, un libro influido por Hegel y por el nazarenismo y dónde la narración historiográfica se veía subyugada a la teoría artística, no se nombra el cretense. En cambio, en su libro generalista *Las Bellas Artes*, publicado por primera vez en 1875 se hace una breve referencia a nuestro artista en un obra historiográfica generalista. Manjarrés apunta que El Greco es ejemplo de la influencia italiana, particularmente veneciana, en la pintura española, y evita cualquier valoración acerca de su obra³³, lo cual es sintomático del nuevo espíritu metodológico que inspira la historiografía artística catalana desde finales de la década de los sesenta.

Años más tarde, en 1895, cuando el positivismo estaba ya afianzado, las referencias a El Greco se normalizan también. Así, el comentario que Joaquim Fontanals del Castillo (La Habana, 1842 – Barcelona, 1894) dedica al artista en cuestión en su *Historia de la pintura y escultura*³⁴, dentro de la *Historia general del arte*, es más pormenorizado que el de Manjarrés y deja entrever, quizás, la mirada favorable que unos meses antes había publicado Santiago Rusiñol en *La Vanguardia*³⁵.

La posición que gana El Greco en el discurso generalista de Fontanals del Castillo es mucho más relevante que cualquier otra aproximación anterior, ya que su mirada es rigurosa y científica. Fontanals es quien contextualizará la figura del cretense dentro del panorama español, será quien dibuje el boceto para el conjunto de estudios, ya plenamente científicos, que se inician durante los primeros años del siglo XX³⁶.

En definitiva, podemos concluir que en la historia de la rehabilitación de El Greco en Cataluña hay una línea paralela a la de los artistas modernistas, y ésta es la de los historiadores. Por otro lado, hemos podido comprobar que fue principalmente con la implantación del positivismo cuando la obra del cretense se valoró sin el peso del aparato teórico neoclásico, y que gracias a ello se genera un análisis que hoy por hoy nos parece más adecuado a la vista de la relevancia historiográfica que, entendemos, merece el pintor.

33 DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Las Bellas Artes. Historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875, p. 94

34 FONTANALS DEL CASTILLO, J., *Historia general del arte. Historia de la pintura y escultura en todas las épocas y escuelas, con noticias biográficas de los artistas más ilustres desde la antigüedad á nuestros días*, Barcelona, Vol. 4, Montaner y Simón, 1895, pp. 920-921

35 RUSIÑOL, S., «El Greco en casa», *La Vanguardia*, 8 de marzo de 1894, p. 4

36 GUILLÉN GARCÍA, G., «Dominico Theotokopoulos. El hombre», *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 18, Barcelona, Asociación Artístico-arqueológica barcelonesa, 1900, pp. 369-398, SANPERE I MIQUEL, S., «Domenikos Theotokopoulos, El Greco», *Hispania*, 71, Barcelona, 1902, pp. 26-49, p. 49

LA IMPORTANCIA DE LOS INVENTARIOS EN EL ESTUDIO DE LA PLATERÍA CATEDRALICIA: LOS INVENTARIOS DEL SAGRARIO, DE 1588 Y 1619, DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL PRIMADA DE TOLEDO. ORO, PLATA Y PIEDRAS PRECIOSAS

JENNY BEATRIZ QUIJANO MARTINEZ

Resumen:

Este trabajo tiene como objetivo principal explorar como se dio el contacto con la obra de El Greco por parte de los pintores australianos durante el periodo comprendido entre 1934 y 1950. En primer lugar, con el propósito de comprender el contexto que permitió a los artistas en Australia acercarse a la obra del maestro español, se intenta descubrir los hechos que lo hicieron posible, partiendo de los viajes a Europa por parte de los artistas que buscaban una mayor apreciación directa con los grandes maestros de la pintura, el desarrollo de la modernidad y la llegada de las exposiciones de arte internacional a Australia. El objetivo es reconocer los artistas que lograron una mayor aproximación a la obra de El Greco. Este trabajo también tiene como propósito analizar la llegada de la primera obra de El Greco al territorio australiano.

Palabras Clave: *El Greco, Australia, modernismo.*

Abstract:

This paper looks at El Greco in Australia and how Australian painters were able to approach the oeuvre of the Spanish master, between 1934 and 1950. First, it is necessary to discover the facts that made this possible, in order to understand the context that allowed artists in Australia develop their approximation with El Greco. We will explore Australian painters that travelled abroad to have a direct appreciation with the great masters, the development of modernity and the international art exhibitions that were brought to Australia. The aim is to recognize the artists who achieved a closer approach to the work of El Greco. This paper also analyse the arrival of the first painting of El Greco to Australia.

Keywords: *El Greco, Australia, modernism.*

La atención en el trabajo artístico de El Greco en el territorio Australiano se vio a finales de los años treinta del siglo XX. Uno de los principales sucesos que permitieron este acontecimiento, fueron los viajes a Europa por parte de los artistas australianos que buscaban realizar estudios de los modelos artísticos europeos. Desde finales del siglo XIX e inicios del siglo XX ellos viajaron con el motivo de tener contacto directo con la cultura Europea, estudiar y ampliar los conocimientos referentes a las técnicas pictóricas y desarrollar su propia identidad artística. De alguna forma el propósito principal fue absorber los ideales artísticos que prevalecían en otros países y traerlos a Australia.

En Australia a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, existió una fuerte admiración por maestros de la pintura como Rembrandt y Velázquez, quienes fueron considerados como excelentes pintores por su grandioso desarrollo técnico¹. Los artistas Australianos en su búsqueda de comprender mas a fondo las técnicas de los maestros escogieron como destinos Paris y Londres. Estas dos ciudades ofrecieron a los artistas nativos y extranjeros la oportunidad de admirar diferentes técnicas y temáticas, dentro de las cuales se encontraba la española². En Europa la admiración por el arte español se expresó por la fascinación de artistas como Bartolomé Esteban Murillo, Francisco José de Goya y Lucientes y Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. En Londres “la moda por el arte español fue muy fuerte”³ y en Paris las tradiciones españolas fueron antecedentes del realismo y el “arte español fue transformado por el gusto francés en una fundación de arte moderno”⁴.

Viajar a Europa para poder tener contacto con la tradición artística y las prácticas del momento, se convirtió en una actividad muy usual que fue desarrollada durante las primeras décadas del siglo XX. De acuerdo con Andrew Sayers⁵, la atención en los artistas australianos por parte de la sociedad se centraba en la mayoría de los casos en aquellos que se encontraban trabajando o estudiando en Europa. Definitivamente la aceptación de los artistas dentro de la cultura australiana fue proporcio-

1 “Rembrandt and Velasquez are the greatest portrait painters that have ever lived. Like all great artists, Rembrandt’s work underwent a gradual evolution. His early style is rather smooth, and, although broad in treatment, is marked by great delicacy of detail.” “The Greatest Portrait Painting”, *The Daily News Perth*, 1 August, 1896, p. 7

2 “Spanish subjects were still much in favour in the early years of the century in both London and Paris, a taste which found expressions from the heights of sophistication down to the *arts populaires* and kitsch. In Paris, whole galleries dedicated themselves to the Spanish genre”. GALBALLY, Ann, *Charles Conder: The Last Bohemian*, Melbourne, Miegunyah Press, 2002, p. 265

3 MCCULLOCH Alan, *The Golden Age of Australian Painting: impressionism and the Heidelberg School*, Melbourne, Landsdowne, 1969, p. 12

4 TINTEROW, Gary, “Raphael Replaced: The triumph of Spanish painting in France”, en *Manet/Velázquez, The French Taste for Spanish Painting*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 62

5 SAYERS, Andrew, *Australian Art*, Melbourne, Oxford University Press, 2001, p. 116

nal a la experiencia adquirida en el territorio Europeo y acorde a los conocimientos que traían en su regreso a Australia⁶.

Otro hecho importante que permitió la atención en la obra de El Greco en Australia fue el desarrollo del movimiento modernista durante los años 30 y 40 del siglo XX. Acorde con Terry Smith, el modernismo llegó a Australia de manera retardada debido a factores que obstaculizaron su desarrollo tales como ‘el aislamiento de las fuentes artísticas Europeas, ocasionado por la Primera Guerra Mundial y las precauciones por parte de los artistas’⁷. A finales de los años treinta se puede observar un tentativo establecimiento del arte moderno en Australia, el cual se dio no sólo a través de los viajes a Europa, sino también por medio de la creación de nuevas escuelas de arte en Australia⁸. No obstante, este intento de forjamiento de arte moderno se dio en medio de una atmósfera tradicionalista, la cual dividió la sociedad artística en dos tendencias que llegaron a convertirse en instituciones de arte; “Australian Academy of Art” y “Contemporary Art Society”.

La “Australian Academy of Art” instituida en Canberra en el año 1937, fue una academia que fue fundada bajo la dirección del conservador General Robert Menzies⁹. Para Menzies, el arte moderno era absurdo.

“I find nothing but absurdity in much so-called ‘modern art,’ with its evasion of real problems and its cross-eyed drawing. It is equally true that I think that in art beauty is the condition of immortality – a conclusion strengthened by an examination of the works of the great European masters – and that the language of beauty ought to be capable of being understood by reasonably cultivated people who are not themselves artists”¹⁰.

6 “This is certainly the case with George Lambert, who left Australia as a promising and brilliant protégé of Julian Ashton and who did not return until 1921, after which his influence was profound” Ibidem.

7 Terry Smith se basa en Bernard Smith para afirmar estos hechos. SMITH, Terry, *Transformations in Australian Art. The twentieth century – Modernism and Aboriginality*. Volume Two, Sydney, Craftsman House, 2002, p. 23

8 Ibidem., pp. 23 -24

9 “Ten artists, representing every State except Western Australia, founded the Australian Academy of Art here at Canberra on Sunday, and arranged to apply to the British Government for a Royal Charter. The meeting, which was presided over by the Attorney-General (Mr. Menzies), was held at the Canberra Hotel. A provisional committee was elected with Mr. Menzies as chairman and Mr. R. H. Croll secretary, and adopted a constitution similar to that of the Royal Academy of Art. There will be 47 foundation members, among whom Victorian and New South Wales artists will predominate.” “Australian Academy of Art. Royal Charter to be Applied For”, *Chronicle*, 24 June, 1937, p. 18

10 “Does not like the “Cross-eyed Drawing” of Modern Art”, *The Argus*, Monday 3 May, 1937, p. 8

Esta declaración generó gran cantidad de controversias dentro de la sociedad que rivalizaba en opiniones respecto a que era considerado moderno. Andrew Sayers afirma que la formación de la “Australian Academy of Art” creó inconformismo dentro del círculo artístico, que debido al conservatismo propagado por parte de esta institución, ‘generó en parte la creación’ de la “Contemporary Art Society”¹¹. George Bell, presidente de la sociedad y quien patrocinó el movimiento en contra de la Academia consideraba que la formación de la “Australian Academy of Art” había sido ‘un intento de dictadura’¹².

De acuerdo con los curadores de arte Leslie Harding y Sue Cramer¹³, todo tipo de organizaciones artísticas como galerías y escuelas de arte en Australia, mantuvieron un hegemonía conservadora, dentro de la cual se destacaron artistas tales como Julian Ashton, Max Meldrum, Bernard Hall, Sydney Ure Smith y J.S. MacDonald. Ellos se encargaron de la enseñanza del arte, fueron parte de comités de arte y en general, dominaron los medios de difusión artística. Como consecuencia, para los modernistas el escenario artístico y social fue saturado de un fuerte tradicionalismo.

Este tradicionalismo estaba cargado de naturalismo el cual se había desarrollado en Australia de forma enérgica a comienzos del siglo XX, llevando a muchos artistas a verse envueltos por el realismo y el impresionismo. Esta concepción de naturaleza que se desarrolló a lo largo de los primeros años de siglo, fue difícil de ser superada por muchos artistas australianos, lo cual generó tensiones en la sociedad artística y en el desarrollo del modernismo australiano.

Una de las mayores tensiones era el uso de la distorsión. Para pintores tradicionalistas como Lionel Lindsay, en el arte moderno de Australia se mostraba un decaimiento del dibujo, considerando que ‘la escuela moderna no había traído sino distorsión’¹⁴.

En respuesta a esta declaración, George Bell quien apoyaba el desarrollo del modernismo, dijo que ‘cada uno de los antiguos maestros habían distorsionado sus dibujos’. “Nature is not art and art is not nature, and that is why distortion is

11 SAYERS, Andrew, *Australian Art...* op. cit., p. 155

12 “It was an attempt by a handful of artists to dominate other artists and the public and to force the general acceptance of its own standard of art”. “Split among artists”, *The West Australian*, Thursday 14 July 1938, p. 19

13 HARDING, Lesley, CRAMER, Sue, *Cubism and Australian Art*, Melbourne, The Miegunyah Press, 2009, p. 20

14 “Often they distorted because they could not draw. Art did not progress like science, because, although one scientist could carry on work where his predecessor left off, every new artist had to learn afresh for himself” ‘Decay of Drawing. Mr Lionel Lindsay’s comment’ *The Sydney Morning Herald*, 27 May, 1937, p. 4

necessary. Critics of the moderns accept the classic distortions, but they will not accept any others”¹⁵.

La concepción de arte moderno dentro del círculo artístico tradicional estaba lleno de rechazo e incomprensión¹⁶. En repercusión, como John MacDonald expresa, personajes como Lionel Lindsay y J.S. MacDonald ‘intentaban mantener fuera el modernismo’¹⁷. El artista australiano Lionel Lindsay le escribe a J. S. MacDonald quien fue director de la National Gallery of Victoria y National Gallery of New South Wales, su opinión acerca de la exposición anual realizada en Sídney en 1940 por parte de la Contemporary Art Society; ‘el arte Australiano llega a su fin’.

“This Contemporary Art Society convinces me that it’s a continuation (amateur) of the European chaos. Having no Nihilism... Australian art is at an end... Clearly, such as person as myself, who has devoted a life time to the study of art, is no longer needed in Australia – the culture cretins advance in hordes!... Well, we have Astrology, Spiritualism, the Oxford Movement, Jehovah’s Witnesses, the Nazi, the poofster, the Gestapo, the Ogpu, the ugliness in art and now in Australia the Contemporary Art Society. ‘L’Ecole de Paris’ explains to me the decay of the French Spirit with the exhaustion of the French mind, dominated by the bastard arts (Art Deco) and the modernist spirit which never rests or thinks...”¹⁸

A pesar de las tensiones en las cuales surgió el modernismo en Australia como la falta de comprensión acerca del arte moderno por parte de la sociedad artística tradicionalista y el aislamiento generado por las guerras, en Australia se desarrolla-

15 “If art consisted merely of imitation of nature then waxworks would provide an exhibition of good art. Fortunately artists in Australia are waking up, and at least 40 per cent of them arte deserting the old standards. Some of them will be recognised as outstanding in years to come, and through their work Australia will begin to exist in the world of art”. “Nature is not art, says modernist”, *The Central Queensland Herald*, 3 June, 1937, p. 22

16 George Bell en una carta enviada al editor del periódico “The Argus” determina que en las conferencias públicas de arte dadas por JS MacDonald y Max Meldrum, quienes fueron artistas conservadores, fue claro observar la incomprensión acerca del arte moderno. John Reed, vicepresidente de “Contemporary Art Society” expresa “So far as I am aware, Mr MacDonald has never given any indication of understanding contemporary art or of any desire to understand it, and so his remarks on the subject are of no value”. “Letters to the editor. Contemporary art” *The Argus*, 9 June, 1939, p. 2

17 “Powerful figures as Lionel Lindsay and J.S. MacDonald (who served terms as Director of the state galleries of both New South Wales and Victoria) acted as cultural quarantine agents, intent on keeping out modernist contamination and perversion. It was a forlorn hope, but its successfully retarded the development of modern art in Australia”. MCDONALD, John, ed., *Federation: Australian Art and Society 1901-2001*, Canberra, National Gallery of Australia, 2001, p. 13

18 National Library of Australia, NLA, MS 430, Lindsay Papers. Citado por SMITH, Terry, *Transformations in Australian Art...* op. cit., p. 27

ron artistas modernos de gran calidad que admiraron a su vez la obra de El Greco tales como Albert Tucker, John Perceval y Sidney Nolan. Este último valoró los beneficios del aislamiento y logró encontrar en su propia realidad su inspiración artística¹⁹.

El aislamiento y el poco acceso a fuentes que permitiera a los artistas en Australia la posibilidad de una observación directa de la pintura de El Greco, les llevó a encontrar fuentes alternas. Muchos de estos artistas observaron su obra a través de la fascinación por parte de otros artistas de reconocimiento internacional y moderno tales como Picasso y Cézanne. De esta manera los artistas australianos se pudieron acercar de una manera indirecta a la obra de El Greco, lo cual fue posible gracias a las Exposiciones Internacionales que se llevaron a cabo en Australia.

El papel desarrollado por las Exposiciones Internacionales Itinerantes que se realizaron en Australia a finales de los años 30, especialmente “The Herald Exhibition” en el año de 1939, generó un moderado cambio en el desarrollo del pensamiento y escenario artístico en el país. No sólo los artistas sino también la sociedad pudo tener contacto con el arte moderno a través de esta exposición, la cual trajo obras de Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso y Dalí.

“Many claims for the show are predicated on the belief that it was the moment when modern art arrived in Australia. They take little note of the enlivening of Australian cultural life between the wars, not the fact that events formative to Australian Modernism were frequent, concurrent and widespread prior to 1939. Portraying the exhibition as introducing ‘the newer “isms”, including Surrealism’, overlooks the currency and fashionability of modern trends (particularly Cubism and Surrealism) across advertising, design, fashion and retailing during the inter-war years”²⁰.

Adoración hacia El Greco

Teniendo en cuenta el escenario en el cual se desarrolló el arte moderno en Australia, sólo algunos artistas australianos lograron un verdadero acercamiento a la obra de El Greco. Uno de los principales admiradores del maestro español fue Danila Vassilieff, un artista australiano de origen ruso que migró a Australia en la segunda década del siglo XX y quien visitó el territorio español en 1934. Acorde con Felicity Moore²¹, Vassilieff decide convertirse en pintor durante su viaje a Sur América y Europa, atendiendo a clases de pintura bajo la dirección de

19 CHANIN, Eileen, and MILLER, Steven, *Degenerates and Perverts: The 1939 Herald Exhibition of French and British Contemporary Art*, Melbourne, The Miegunyah Press, 2005, p. 249

20 Ibidem. pp. 242 – 244

21 MOORE, Felicity, *Vassilieff and his art*, Melbourne, MacMillan Art, 2012, pp. 17 – 18

Dimitri Ismailovitch, pintor ruso que migró a Brasil en 1927. Vassilieff durante los años posteriores resuelve viajar a través de Latinoamérica, decidiéndose luego por Inglaterra.

En el año de 1934 decide realizar un viaje a España para exhibir en Madrid y visitar Toledo en busca de un acercamiento a la obra de El Greco²². Danila Vassilieff ‘adoraba El Greco’²³. En Madrid, Vassilieff exhibe en el “Salón del Heraldo” del 23 de Junio al 10 de Julio de 1934²⁴. La exposición tuvo gran recepción y el día de su inauguración, se destacaron asistentes de la política, letras y de las artes²⁵. Durante el desarrollo de la exposición, Vassilieff fue catalogado como un artista ‘expresionista’. Vassilieff “Vierte al lienzo el proceso interno de sugerencias, creadas por su razón, en el enfoque visual al mundo exterior”²⁶.

Igualmente su trabajo fue aclamado por su encantador bagaje artístico y se destacó en sus obras por “la alegría del color, vertido con despreocupada sabiduría, y por la armonía deliciosa de los detalles en relación con el todo, un estudio de paisaje de Haití, varios retratos de hombres de las Antillas y unos paisajes urbanos madrileños (la plaza de Antón Martín, entre ellos), en los que el golpe del pincel es tan certero que con ‘el se sella un gesto, el rastro de un espíritu o los dolores o alegría de una vida’”²⁷.

A pesar de su visita y contacto con la obra de El Greco en España, su obra no va a mostrar cambios relevantes sino hasta su regreso a Australia. De acuerdo con Felicity Moore²⁸, los resultados de su investigación sobre la pintura del maestro español sólo se van a registrar a lo largo de dos o tres años después de su visita a España, viéndose especialmente marcado en el trabajo desarrollado en la ciudad de Sídney. En las obras de Vassilieff tales como las diferentes composiciones realizadas sobre

22 “Vassilieff’s choice of Spain may have been prompted by his new sponsor, the critic, vagabond, and author of travel books about Spain, Jan Gordon. Besides, the cost of living in Spain was low, Vassilieff had an acquaintance with the language from the West Indies, and Spanish culture, as blend of east and west, was potentially more compatible with Cossack ways. An additional motive for the trip to Spain was his desire to visit Toledo to see the work of El Greco. His natural interest in this artist, with whom he shared the Byzantine tradition, was intensified by the reverence in artistic circles for El Greco’s technique – the blending of an expressionist intensity with freedom of execution – which distinguished him from other old masters”. Ibidem. p. 24

23 “He worshipped El Greco.” State Library of Victoria, SLV, MS 8262, VASSILIEFF, Elizabeth, *Soldier into artist: notes for a biography of Danila Vassilieff*, 1968, p. 25

24 La Exposición iba hasta el 5 de Julio pero debido a la acogida fue extendida hasta el 10 de Julio. “Exposición Daniel Vassilieff”, *El Heraldo de Madrid*, 4 de Julio, 1934, p. 2

25 “Exposición Vassilieff”, *El Heraldo de Madrid*, 26 de Junio, 1934, p. 6

26 MORET, J, “Exposición Vassilieff”, *La Época*. 25 de Junio, 1934, p. 4

27 CRIADO Y ROMERO, “Pinturas de Daniel Vassilieff en el salón Heraldo de Madrid”, *El Heraldo de Madrid*, 9 de Julio, 1934, p. 6

28 MOORE, Felicity, *Vassilieff and his art...*, op. cit., p. 24

Surry Hills en Sidney, se muestra el legado del maestro español²⁹. Vassilieff va a dejar la alegría del color plasmada en sus obras anteriores a 1936 y la va suplantar con tonalidades grises, prefiriendo el marcado uso del blanco y el negro. [fig. 1]

El impactante cambio de la pintura de Vassilieff, va a estar dominado por una gama de colores y texturas influidas por la pintura de El Greco. Sin embargo, su pintura también va a estar dominada por el estudio minucioso que realizó sobre la obra de Max Doerner “*The Materials of the Artist and their use in painting*”³⁰. Moore afirma, “Vassilieff’s practice of referring to this underpainting as ‘tempera’, and other snippets, indicate that his technique was based on the Venetian method, as practised by El Greco, of oil colour over tempera, which he adapted for faster drying, a more matt surface, and reduced transparency”³¹. Muchas de las obras de Vassilieff en su regreso a Australia, muestran el paisaje de la nueva tierra que le acogía como artista, desarrollándose como un pintor que va lograr en Australia, pintar lo que deseaba; “pintar la vida, la naturaleza y la gente en acción y movimiento”³². Sin embargo, su trabajo resultaba incomprensible y de poca calidad, especialmente ante los ojos de los artistas que se oponían al modernismo.

“Frankly, I cannot understand or appreciate them. The subjects are in many cases meaningless. Poor draughtsmanship and insipid colour are features which would disgruntle the ordinary visitor, to begin with, even be he a person of tolerance. “Squiggles” for clouds and smoke from chimneys can be done by any individual of any age in life. It is art of an indifferent quality. Vassilieff has failed to observe natural phenomena and seeks to preserve his impressions in a very colourless way. I cannot comprehend his outlook or his method of expression”³³.

No obstante, para aquellos que veían en Vassilieff cualidades artísticas excepcionales, como John Reed, quien fue editor y patrocinador del arte moderno en

29 La mayoría de estas obras se encuentran en colecciones privadas

30 DOERNER, Max, *The Materials of the Artist and their use in painting*, Harcourt Grace, New York, 1934

31 Ibidem. p. 34

32 Acerca de su entrenamiento en Brasil, Vassilieff se quejaba años después. “I worked like a slave at that, day and night, in every spare moment”, he said. “An then I realized, after two years of nothing but apples and bananas and pumpkins and plaster casts, that it was all a waste of time, it was meaningless to me, it was not what I wanted to do at all. That was dead life and I wanted to paint living life, life and nature and people in action and movement” SLV, MS 8262, VASSILIEFF, Elizabeth, *Soldier...* op. cit., p. 21

33 Crítica realizada sobre la exposición realizada por Danila Vassilieff en Riddell’s Galleries, Little Collins Street, 1937. “Vassilieff’s Pictures. Lack of colour.” *The Argus*, 16 September, 1937, p. 4



FIGURA 1

Danila Vassiliev, *Nocturne no. 3, Commonwealth Lane*, 1936, oil on canvas, 52.7 x 47.3 cm stretcher; 71.4 x 65.8 x 2.2 cm frame, Sydney, Art Gallery of New South Wales, inv. No. OA13.1968



FIGURA 2

Danila Vassiliev, *Red Roses*, 1936, oil on plywood, 55.3 h x 49.5 w cm, Canberra, National Gallery of Australia, inv. No. NGA 69.159

Melbourne, la obra de Vassiliev fue ‘sorprendente y llena novedad’. “Realism, was ‘vitally unnecessary’ and insipid. An artist was expected to be creative, but creative genius and realism were opposed”³⁴.

En la obra *Red Roses* de Danila Vassiliev, podemos observar el cambio generado por el estudio de la obra de El Greco. [fig. 2] La obra es un cuadro de naturaleza muerta que representa su percepción de la ciudad desde la ventana de su morada en Bourke Street, “Woolloomoolloo” en New South Wales³⁵. Los tonos grises prevalecen en la composición del cuadro *Red Roses*, exaltado por el color rojo de las flores que se convierten al ojo del espectador, en el foco de la pintura. El uso del gris va

34 Respuesta a críticas sobre la Exposición de Vassiliev por parte de John Reed. Russian Artist’s work new and startling. *The Argus*, Friday 17 September 1937, p. 7. John Harford Reed fue dueño de la finca denominada Heide, la cual permitió el desarrollo de un círculo artístico modernista dentro del cual se destacaron los artistas Albert Tucker, Sidney Nolan entre otros. Ellos fueron parte del grupo denominado “Angry Penguins” en los años 40 del siglo XX, famoso por la publicación de la revista bajo el mismo nombre. Ver, HAESE, Richard, “Reed, John Harford (1901–1981)”, <http://adb.anu.edu.au/biography/reed-john-harford-14394/text25467>, (Consulta 2 – 2 – 2014)

35 “a corner of his garret and the view from his window” MOORE, Felicity, *Vassiliev and his art...*, op. cit., p. 38

a dominar la pintura de Vassilieff en las obras desarrolladas en Sídney, el cual va a prevalecer hasta finalizar la década de los 30.

Vassilieff se va a convertir en un artista modelo e influyente de los artistas nativos que se encontraban en la búsqueda del camino hacia el modernismo, tal como lo fue para Albert Tucker³⁶. [fig. 3] Vassilieff en los años treinta, va a ser el primer artista australiano que realizó un verdadero acercamiento a la obra de El Greco; en su visita a Toledo, en su verdadero interés por su pintura y en su intento por plasmar las enseñanzas adquiridas por el maestro español en su obra, tales como su técnica y uso del color³⁷.

La incursión en la pintura religiosa

La experiencia de Vassilieff en Europa y su trabajo artístico llamó la atención de artistas como Nolan, Perceval y Tucker. A su vez, estos artistas compartieron gustos y preferencias por la obra de El Greco, lo cual, especialmente en Vassilieff, estuvo marcada por la fascinación de los colores, texturas y técnica empleada por el maestro español. Sin embargo, el acercamiento a la obra de El Greco por parte de los artistas también estuvo asociada a la religión.

De acuerdo con Traudi Allen, el artista australiano John Perceval mostró admiración por El Greco y teniéndolo como referencia junto a Tintoretto, crea su obra *Christ Dining at Young and Jackson's* (1947). “As El Greco did in *Cleansing of the Temple*, Perceval built archways into the Young and Jackson's dining hall and included an Australian counterpart to El Greco's sculptural reliefs by an earlier master”³⁸. Parte del acercamiento llevado a cabo por John Perceval hacia la obra de El Greco fue relacionado a la temática religiosa, ‘una actividad no muy común en Australia’³⁹. Durante la era expresionista en Europa, en las primeras dos décadas del

36 “It was the émigré artists Yosl Bergner and Danila Vassilieff who really opened Tucker's eyes to the possibilities of a new style of expression. Bergner and Vassilieff didn't just read about what was happening in Europe, they had experienced it. They lived and breathed the excitement of it all and were unshakeable in their confidence as serious artists. Vassilieff in particular exerted a powerful influence. Tucker believed that he carried with him the essential of European modernism in a raw and elemental form.” FRY, Gavin, *Albert Tucker*, Sydney, The Beagles Press, 2005, pp. 20 – 24

37 “Vassilieff was a key figure for Sidney Nolan, Albert Tucker, Joy Hester, Arthur Boyd, John Perceval, Charles Balckman, and other Melbourne painters who reached their maturity in the forties and fifties. His presence was like a weight pressing on them, affecting their attitudes to themselves and to the landscape. Their achievements were boosted by what he gave them. Through him the vitality and color of the Russian folk tradition flowed into Australian art” MOORE, Felicity, *Vassilieff and his art...*, op. cit., p. 15

38 ALLEN, Traudi, *John Perceval*, Melbourne, Melbourne University Press, 1992, p. 86. Traudi Allen estableció que John Perceval estudió la obra del maestro español durante los años cuarenta

39 “The sense of facial structure and the more deliberate and detailed kind of painting is extended in a group of Perceval's most important work: the religious painting of 1947 and 1948. As Arthur



FIGURA 3

Albert Tucker, *Self portrait*, 1945, oil on cotton on cardboard, 75.7 x 60.5 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria, inv. No. A2-1982

siglo XX, la religión fue redescubierta y convertida en una ‘estructura mística del modernismo’⁴⁰. En Australia, debido al desarrollo tardío del modernismo, sólo se va a ver manifestado claramente a finales de los años 40 y especialmente a principios de los 50. Artistas como Arthur Boyd, Albert Tucker y Sidney Nolan, al igual que John Perceval, van a hacer un acercamiento hacia la temática religiosa, la cual van a desarrollar desde un perfil mas humanístico⁴¹.

Boyd was also painting religious works it was a dual experiment, a spirited (and strangely anachronistic) leap into a field of art then rarely practiced in Australia”. PLANT, Margaret, *John Perceval*, Melbourne, Lansdowne, 1978, p. 24

40 “The ‘religious’ was rediscovered in two ways: as a thematic field that is especially suited to the process of exploring the horizons of human experience, all the way to outermost boundaries of suffering and death, and as a method for sensitizing the artist’s perceptual apparatus” PADBERG, Martina, “Passion and Ecstasy: The reception of El Greco in the context of a new religious art”, en WISMER, Beat, and SCHOLZ – HANSEL, Michael, (eds.), *El Greco and Modernism*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012, (pp. 280 - 293) espec. p. 281

41 “As if admiring Rembrandt’s philosophical views as much as his painting interests and methods, John Perceval and Arthur Boyd adopted a similar approach to religion in art, including the biblical story, less for devotional reasons than because it was a popular theme intelligible to all. Similarly, Perceval’s biblical paintings are not a call to institutional religion but a plea for reconsideration

“Religion and art amalgamate in Expressionism, becoming a “mystical, internal construct” that is difficult to dissolve and whose meaning is nothing less than the interpretation and formation of the world. In this context, El Greco appeared as an important reference and a figure with which to identify”⁴².

En estos artistas existió un contacto con la pintura de Brueghel y El Greco pero para Nolan y Tucker, El Greco fue un artista más decisivo en su carrera artística, en cuanto a su acercamiento a la pintura religiosa. Sin embargo, el empleo de la religión como temática en la pintura, se vio forjado después de los años 50, impulsado especialmente por los catástrofes generados por la Segunda Guerra Mundial y el desarrollo del “Blake Art Prize” que buscaba promover el arte religioso⁴³. “It was El Greco who formed the link between Tucker’s and Nolan’s forays into religious painting”⁴⁴.

“Out trip in Europe forced a few rigorous conclusions on me. The outstanding one being that the painters who moved me most (El Greco & Giotto) seemed men primarily of faith. Presumably religious faith. The painting is wonderful in the sense that it is a painting of wonderment. Differently from Michelangelo for instance, in the Sistine chapel, which is certainly wonderful painting, but by no means painting of wonderment. What implications can be drawn I do not know, but I know that I did feel it in Spain with El Greco first and felt it verified later in Italy”⁴⁵.

Nolan y Tucker compartieron una fuerte admiración por El Greco y se acercaron mas a su pintura a través de los viajes a Europa, en los cuales pudieron investigar libremente su obra, como Nolan en su viaje a España en 1950 y Tucker en sus visitas al Museo del Louvre y La Galería de Londres. Nolan y Tucker mantuvieron una correspondencia constante en sus viajes, a partir de la cual se puede observar sus opiniones en relación a la aproximación a la obra de El Greco. Tucker “visited the National Gallery where he saw Renoir’s *At the Theatre* and Van Gogh’s *Corn-*

of Christian iconography in terms of its broader humanist values.” ALLEN, T, *John Perceval...*, op. cit., p. 77

42 PADBERG, M, “Passion and Ecstasy... op. cit., p. 282

43 Albert Tucker y Sidney Nolan van a realizar diferentes tipos de obras con temáticas religiosas durante los años 50 del siglo XX. Sin embargo este tópico queda por fuera de esta comunicación

44 MCCAUGHEY, Patrick, (ed.), *Bert and Ned: the correspondence of Albert Tucker and Sidney Nolan*, Melbourne, The Miegunyah Press, Heide Museum of Modern Art and State Library of Victoria, 2006, p. 26

45 Carta de Sidney Nolan a Albert Tucker, 1 de Abril de 1950. Publicada por MCCAUGHEY, Patrick, (ed.) Ibidem. pp. 119 -122

field, both of which made an impact. El Greco's Christ Driving the Traders from the Temple (c.1600) overwhelmed him to such an extent that it was like a physical shock and he rushed from the gallery"⁴⁶. Nolan escribe en respuesta a la visita de La Galería de Londres por parte de Tucker: "If you swoon before an El Greco what are you going to do with miles of Picasso's in Paris"⁴⁷.

Albert Tucker tuvo la oportunidad de tener contacto con la colección de obras de la Galería de Múnich.

En 1949 Tucker visitó Bruselas y en ésta ciudad se encontraba una exhibición de la Pinacoteca de Múnich. En una carta a Sidney Nolan describe su acercamiento a la obra de Matthias Grünewald, Pieter Brueghel el viejo y la obra "*El Expolio*" de El Greco; 'me dejó lleno de adoración y desesperación'. "I can say nothing about them, Sid, except that these three pictures out of an exhibition of all masterpieces left me with an exalted feeling of completion and perfection"⁴⁸.

La posibilidad de acercarse la obra de El Greco se dio principalmente en Europa como en el caso de Nolan y Tucker. No obstante, dentro de los primeros acercamientos a la obra de El Greco en Australia, fueron a través de Vassilieff y la fascinación por El Greco por parte de artistas como Picasso.

Perceval, Nolan, Tucker estuvieron atraídos por la obra de Picasso y Tucker especialmente, logra una fuerte admiración manifestada dentro de su trabajo. Asimismo, el contacto con la obra de El Greco fue llevado a cabo por medio de libros tales como *The Materials of the Artist and their use in painting* de Max Doerner. Este libro fue utilizado por Vassilieff y de igual manera por Perceval y Tucker⁴⁹. Perceval tuvo acceso a libros de arte desde temprana edad, teniendo acceso a 'series de libros de Phaidon y a libros ilustrados de Van Gogh, Picasso y Modigliani'⁵⁰. Debido al aislamiento y la poca posibilidad de viajar a Europa generado por las guerras, para poder comprender las técnicas artísticas y visualizar el trabajo de maestros de la pintura, los libros se convirtieron en un buen auxiliar para el entrenamiento de los artistas en Australia. El acceso a los libros y catálogos de pintura fue una forma de satisfacer las necesidades que los artistas tenían, generalmente, dándoles un entendimiento acerca de los grandes maestros de la pintura.

46 BURKE, Janine, *Australian Gothic: a life of Albert Tucker*, Sydney, Knopf, 2002, p. 297

47 Carta de Sidney Nolan a Albert Tucker, 6 de Noviembre de 1947. Publicada por MCCAUGHEY, Patrick, (ed.), *Bert and Ned...* op. cit., pp. 67- 68

48 Carta de Albert Tucker a Sidney Nolan, 11 de Junio de 1948. Publicada por MCCAUGHEY, Patrick, (ed.) *Ibidem*. pp. 88 – 91

49 De acuerdo con Margaret Plant, John Perceval estudió este libro motivado por Albert Tucker. PLANT, Margaret, *John Perceval...* op. cit., p. 24

50 Interview, 1 February 1985, with John Perceval. Citado en ALLEN, Traudi, *John Perceval...* op. cit., p. 21

Caricatura o retrato. “El retrato de Joshua Smith”

El premio “Archibald Prize” al mejor retrato, celebrado anualmente en Australia desde el año de 1921 y el cual se sigue celebrando hoy en día, ha sido un evento que generó grandes controversias en el año de 1943. El pintor australiano William Dobell se convirtió en ese año en el ganador del premio con su representación *Portrait of Joshua Smith* (1943), retrato que ayudó a romper las concepciones tradicionales del arte en Australia⁵¹. [fig. 4]

Cuando el premio fue otorgado en 1943 existió gran cantidad de controversia acerca de los méritos por los cuales fue elegido este retrato. La pintura no representaba exactamente la figura del modelo y debido a que el público esperaba poder ver una reproducción exacta de Joshua, las controversias respecto a si era verdaderamente un retrato terminaron llevando el caso a la corte. Dobell expresa su opinión acerca de su obra.

“Like all artists, I claim the right to paint things in my own way – if I didn’t, I should be doing things that have been done over and over before, and the work would lack interest. You might say that I am trying to create something, instead of copying something, when I set out to paint a portrait. To me, a sincere artist is not one who makes a faithful attempt to put on to canvas what is in front of him, but one who tries to create something which is a living thing in itself, regardless of its subject”⁵².

El inconformismo referente a la elección de la obra, la cual se consideraba mas una caricatura que un retrato, llevó a que se hiciera una petición para revisar el otorgamiento del premio. Esta petición terminó en ‘la Corte de Sídney desde el 23 de Octubre al 8 de Noviembre de 1944’⁵³. El problema de la obra ante los ojos de la sociedad y del círculo artístico que se opuso al otorgamiento del premio, radicó en el sentido caricaturesco de la obra y especialmente en el alargamiento y distorsión utilizado por Dobell para representar la imagen de Joshua Smith. Esta distorsión tuvo como asociación la obra de El Greco.

51 “William Dobell’s 1943 portrait of Joshua Smith represented the first real challenge to this type of traditional portraiture which had dominated the Archibald Prize. Not only was it a portrait of an artist, rather than a politician, lawyer, doctor or dignitary, but its vivid expressive colours, its linear distortion, bold treatment and almost mannerist attenuation of form, represented a shocking contrast to the dull Dargies which dominated the scene before, and to a great extent after, Dobell.” HUNT, Susan, *William Dobell. The painting of a portrait*, Speers Point, Lake Macquarie Community Gallery, 1985, p. 10

52 “Prize Portrait defended. Mr Dobell Replies to Critics”, *The Sydney Morning Herald*, 31 January, 1944, p. 2

53 HYLTON, Jane, *William Dobell: Portraits in Context*, Kent Town, Wakefield Press, 2003, p. 16



FIGURA 4

William Dobell, *Portrait of Joshua Smith*, 1943, photograph by Johnston, E C, 28 January 1944

Louis McCubbin, director de la National Gallery en Adelaida, manifestó e hizo un llamado para apoyar la decisión de los jurados del “Archibald Prize”. McCubbin, consideraba a Dobell como un pintor hábil y recalcó en Dobell sus estudios realizados en Europa y su entrenamiento en pintura tradicional por muchos años. Asimismo, afirmó que Dobell había sido influenciado por las últimas tendencias que descartaban la representación del retrato de forma convencional y que esta era la razón por la cual él se inclinaba un poco hacia la caricatura. McCubbin expone finalmente que ésta no es la primera vez que un pintor lo realiza y cita a El Greco, como primer exponente. “El Greco distorted the human form for the sake of effect, and no one today quarrelled with his pictures”⁵⁴.

Es importante considerar que, de acuerdo con Enriqueta Harris, en los años 40 del siglo XX en Europa El Greco fue aceptado como uno de los más grandes artistas del mundo. Sin embargo el tardío estilo de su obra, creó gran cantidad de controversias por su ‘extravagancia’⁵⁵.

54 “Archibald Prize dispute. Support for Judges’ decision”, *The Advertiser*, 4 February, 1944, p. 5

55 HARRIS-FRANKFORT, Enriqueta, “El Greco’s ‘Fortuna Crítica’ in Britain”, en GLEN-DINNING, Nigel, and MACARTNEY, Hilary, (eds.), *Spanish art in Britain and Ireland, 1750-1920 studies in reception in memory of Enriqueta Harris Frankfort*, Woodbridge, Tamesis, 2010, p. 250

Y este también fue el caso en Australia, donde el fuerte tradicionalismo se iba a oponer a la extravagancia, al alargamiento de las figuras y en general a lo que no representara la naturaleza.

Durante el desarrollo del juicio, uno de los primeros testigos llamados a declarar, lo cual hizo en contra de la obra de Dobell, fue J. S. MacDonald, en ese momento crítico de arte del periódico “The Age” de la ciudad de Melbourne. Para MacDonald, el retrato de Joshua Smith no era un retrato sino una ‘difamación’, ‘una caricatura satírica’ que no representaba a Joshua Smith sino a una ‘persona enferma del cuerpo y del cerebro’. Debido a que la pintura va a ser asociada por parte de críticos y artistas, como una obra que se asemeja a El Greco en la distorsión empleada en su obras, MacDonald va a afirmar que ‘El Greco no fue un retratista importante’. “El Greco was not rated as a major portraitist. He ruled himself out frequently by his gross distortion. He painted people with doubly long necks”⁵⁶.

En defensa del caso, el testigo Paul Haefliger, crítico de arte del periódico “Sydney Morning Herald” y pintor, afirmó que Dobell era un pintor que se podría considerar como expresionista, tal como lo fue acorde con él, El Greco. Dobell “transgresses form to express emotion. To be able to express his intense excitement about certain forms, he will have to exaggerate. This exaggeration you will find right through art. El Greco was such an expressionist. Rembrandt would depart from the purely physical to express emotion. In more recent times, Goya, Cezanne to some extent, Picasso, and Rouault have shown the same tendency”⁵⁷.

El caso clausuró a favor de Dobell⁵⁸. Sin embargo, Dobell no afirmó haberse basado en la obra de El Greco para realizar el retrato. En su defensa se catalogó como un artista tradicionalista y afirmó que en sus obras en general, se había inspirado en Rembrandt. “My particular love in the arts is for Rembrandt, whose work I studied in Holland and London. I would say that my work is in the classic tradition”⁵⁹. Rembrandt desde el siglo XIX en Australia fue admirado y copiado por

56 “First-Night Air In Dobell Case Over Portrait”, *News*, 23 October, 1944, p. 3

57 “Dobell now in Witness Box. Case over portrait”, *News*, 25 October, 1944, p. 3

58 En 1949 Dobell vende la pintura por una abundante cantidad de dinero que al parecer, jamás se había pagado por una pintura australiana. “The most controversial painting in the history of Australian art- William Dobell’s portrait of fellow-artist Joshua Smith- was sold in Sydney yesterday for what is believed to be the highest price ever paid for an Australian painting”. *The News*, 25 October 1949, p. 2 La dificultad de encontrar imágenes referentes a la pintura, se debe a que Dobell después del juicio guarda la obra hasta que logra venderla y una década mas tarde, el retrato fue prácticamente destruido en un incendio ocurrido en 1958. El artista en 1960 afirmó no poder restaurarla, por lo cual la obra fue enviada a Londres para su restauración. El dueño decide venderla en 1999. Ver DEBELLE, Penelope, “Out of the fire of controversy, a Dobell classic rises again”, <http://www.smh.com.au/articles/2003/03/12/1047431091735.html>, (Consulta: 16 – 02 – 2014)

59 “Portrait “In Rembrandt Tradition” William Dobell Explains his work”, *The Sydney Morning Herald*, 26 October, 1944, p. 4

los artistas australianos por su excelencia como pintor y retratista, y Dobell, formado en una escuela tradicional, sabría los resultados positivos de esta afirmación. Tal vez Dobell estuvo lejos de ser un artista moderno, pero es claro y evidente en sus pinturas, el intento de distorsión empleado en sus figuras⁶⁰.

El no afirmar haberse basado en la obra de El Greco, fue sólo tal vez una precaución por parte del artista, luchando en una sociedad donde lo caricaturesco y la distorsión en la pintura, eran elementos que eran contradictorios.

El Greco en Melbourne

La posibilidad de observar a El Greco en Australia como se ha expresado anteriormente se dio principalmente a través de los viajes a Europa, por medio de reproducciones y libros. Mas sin embargo, después de años de limitado acercamiento a la obra de El Greco por parte de los artistas en Australia, la primera y única pintura llega a Melbourne en 1950. *Portrait of a cardinal* (1600-1605) es representativa de el estilo propio de El Greco, el cual ya desde finales del siglo XVI, se puede apreciar en sus figuras y composiciones una “tendencia al alargamiento de los cuerpos, a la eliminación de la profundidad y a la reducción de los elementos ambientales”⁶¹. Su pintura se mezcló con una visión más subjetiva y abstracta y se mostró desinteresado por “la ambientación naturalista de los hechos sagrados y que apuesta por transmitir una visión totalmente interiorizada, y profundamente personal, de ellos”⁶². [fig. 5]

La pintura fue adquirida por el legado de Felton en el año de 1950, por el asesoramiento de Sir Kenneth Clark y A. J. McDonnell⁶³. De acuerdo con Ursula Hoff, la obra refleja el ‘estilo manierista de El Greco en su uso de la distorsión y el anti-naturalismo producido por el color y el tono’⁶⁴. Gracias a una fotografía temprana

60 “Dobell belongs to the traditional school – he is far from being the “modernist” that many would term him. In “Joshua Smith” he has departed from realistic standards to a greater extent than in any of his earlier or later works, and yet he is frequently judged on this. El Greco’s late paintings of the Apostles show far more relative distortion.” “Dobell in a Stronger Light”, *The Advertiser*, 19 October, 1946, p. 6

61 LOPERA, José, *El Greco*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 40

62 Ibidem

63 HOFF, Ursula, *European Painting Before 1800*. Third Edition, Melbourne, The Trustees of the National Gallery of Victoria, 1973, p. 70. Tomas Harris comerciante en Londres afirmó acerca de la obra. “It is a Greco of the rarest type which I consider was painted during the last years of the master’s life. Although many important Grecos have passed through my hands, I have never possessed anything more sensitive and beautiful than this canvas” en LINDSAY, Daryl, “El Greco’s ‘Portrait of a Man’ *Quarterly Bulletin of the National Gallery of Victoria*, Vo 4, No 2, 1950, p. 1

64 HOFF, Ursula, *European Painting...* op. cit. De acuerdo con Ursula Hoff, la obra hizo parte de la colección del “Estate of Dalborge di Primo, Barón del Asilo” y comprada en el año de 1858 por el primer Marqués de Pidal. Para el año de 1902 la pintura fue exhibida en la exposición de las



FIGURA 5

El Greco, *Portrait of a cardinal*, 1600-1605, oil on canvas, 57.0 x 46.0 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria, inv. No. 2253-4

tomada por Vicente Moreno en el año 1902⁶⁵, es posible determinar que la obra de Melbourne fue cortada y a partir de esta imagen, se ha establecido que el retrato original poseía al cardenal frente a una mesa, sosteniendo en su mano derecha una pluma y en su mano izquierda, un manuscrito abierto⁶⁶.

obras de El Greco en Madrid. Acorde con el catálogo de pinturas presentadas en la exposición del Museo del Prado, las obras número 11 y 12 fueron propiedad del Marqués de Pidal y ambas fueron denominadas como San Francisco. En VINIEGRA, Salvador, *Catálogo ilustrado de la exposición de El Greco*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1902, p. 21. Por otro lado, el denominado "Portrait of a Cardinal" fue llamado por Manuel Cossio, uno de los más importantes teóricos sobre la obra realizada por el Greco, como San Buenaventura, el cual establece que la obra fue cortada y reducida en tamaño. COSSIO, Manuel, *El Greco*, edición definitiva al cuidado de Natalia Cossio de Jiménez, Barcelona, Tela Editorial, 1972, p. 377

65 Ursula Hoff determina: "Professor Martin Soria first drew my attention to the Cossio reference and the existence of the old photograph; a print from the Moreno cliché 191, 192, was made available by Senior José Guidol, Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona". Ibidem

66 Ver GOTT, Ted, BENSON, Laurie, and contributors. *Painting and Sculpture before 1800 in the International Collections of the National Gallery of Victoria*. National Gallery of Victoria, Melbourne, National Gallery of Victoria, 2003, p. 46. GASTON, Vivien, *The Long portrait Gallery. Renaissance and Baroque faces*, Melbourne, National Gallery of Victoria, 2010, p. 13

La compra de la obra de El Greco por parte de la National Gallery of Victoria, muestra el intento de recrear una colección de maestros de la pintura española, el cual era un deseo que la galería llevaba trabajando desde años anteriores⁶⁷.

“At one time, not many years since, the work of El Greco, whose real name – Domenico Theotocopulous – is nearly as long as the forms of some of his attenuated Saints, was apologised for and hung obscurely even in the London National Gallery. Not so today. The domination of 19th century academic pundits and art-ignorant fools has passed. This “Portrait of a Man,” judging by the photographs, has much of the master’s sensitivity and power of expression. It is simple yet eloquent; real, in a sense, yet art”⁶⁸.

Finalmente, al igual que en Europa el estilo tardío de El Greco generó controversias y en Australia dentro del círculo tradicionalista tal como se manifestó en el juicio de Dobell sobre el retrato de Joshua Smith. Sin embargo, los críticos del modernismo en general aceptaron el arte de El Greco por ser un maestro clásico de la pintura, a pesar de considerársele a su vez como un pintor moderno. “Today, El Greco is the most modern of old masters”⁶⁹. El Greco en Australia fue visto como uno de los grandes maestros de la pintura, elogiado y respetado, especialmente por los artistas que se acercaron a detallar y estudiar su obra tales como Danila Vassiliev, John Perceval, Albert Tucker, Sidney Nolan, William Dobell, entre otros. La mayoría de los pintores que observaron las obras de El Greco mas detenidamente, expresando libremente su admiración por él durante el periodo observado, fueron aquellos artistas tales como Nolan y Vassiliev, que a pesar de haber tenido un entrenamiento en arte fueron artistas mas autodidactas y estuvieron mas lejos de los prejuicios tradicionalistas del arte en Australia.

67 “Spanish School. We are only represented by the Goya. It should be possible to acquire a good Catalonian Primitive; a Velasquez I would think unprocurable, but and El Greco a possibility – also a Zurbaran” LINDSAY, Daryl, *The Felton Bequest: an historical record, 1904 – 1959*, Melbourne, Oxford University Press, 1963, p. 89

68 SHORE, Arnold, “What I see in the Latest Felton Bequest Purchases”, *The Argus*, 10 December, 1949, p. 13

69 “El Greco”, *The Mercury*, 29 July, 1950, p. 16

PRESENCIA E INFLUENCIA DE EL GRECO EN LA PLÁSTICA NAVARRA CONTEMPORÁNEA

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ

Universidad de Navarra

Resumen:

Asunto de compleja sistematización es la influencia de El Greco en los artistas navarros contemporáneos o vinculados profesionalmente a la comunidad foral. Adoptando un criterio generacional que arranca del despertar a la modernidad a finales del siglo XIX –Ciga, Maeztu, Pérez Torres-, avanzamos hacia los artistas de mediados del XX –Muñoz Sola, Lasterra, Ascunce, Martín-Caro- y de la segunda mitad de siglo –Aquerreta, Irujo, Santiago García, Diego de Pablos, Nerea de Diego- para constatar la asimilación de la estética del cretense y los diversos resultados en su posterior reinterpretación formal y conceptual. Especial atención merece la presencia de El Greco en el pensamiento estético de Jorge Oteiza, cuyos escritos y notas inéditas revelan su percepción del pintor como el fundador de un nuevo individualismo creador y su afán por desempeñar un papel similar al de aquél, un cierto redencionismo artístico a partir de su rebeldía creadora. Nuestro trabajo se cierra con la monumental propuesta de Carlos Ciriza, vinculada a su proyecto de Corredor Escultórico Internacional y creada específicamente para la conmemoración centenaria atendiendo a criterios espaciales y de lenguaje formal.

Palabras Clave: *El Greco, Navarra, siglo XX, pintura, escultura.*

Abstract:

This paper analyzes a matter of complex systematization as it's El Greco's influence on contemporary navarrese artists and those linked to the autonomous community. With a generational approach that begins in the wake to the modernity at the end of the 19th century –Ciga, Maeztu, Pérez Torres-, we move forward the artists of the mid-20th century –Muñoz Sola, Lasterra, Ascunce, Martín-Caro- and of the second half of the century –Aquerreta, Irujo, Santiago García, Diego de Pablos, Nerea de Diego- to verify the assimilation of the aesthetics of the Cretan painter and the different results in the subsequent reinterpretation that takes into account technical and conceptual aspects. Special attention deserves the presence of El Greco in the aesthetic thinking of Jorge Oteiza, whose writings and unpublished notes reveal his perception of the Cretan as the founder of a new creative individualism,

and his desire to play a similar role as an artistic redeemer from his own creative defiance. Our work ends with the monumental proposal of Carlos Ciriza, linked to his International Sculpture Corridor project and created specifically for the Centennial commemoration according to spatial and formal language criteria.

Keywords: *El Greco, Navarra, 20th century, painting, sculpture.*

En un proceso paralelo al del resto de España, Navarra asistió al redescubrimiento de El Greco a lo largo del siglo XX de la mano de nombres como Enrique Lafuente Ferrari, Gratiniano Nieto, el Marqués de Lozoya o los más recientes de Concepción García Gainza, Javier Portús y Ana Carmen Lavín, quienes a través de sus conferencias han guiado la mirada hacia la propuesta plástica del pintor cretense; mirada que pudo posarse en *La Sagrada Familia*, *San Francisco de Asís* y la *Oración en el huerto*, integrantes de exposiciones colectivas llegadas a Pamplona en las dos últimas décadas.

De igual forma, su influencia se ha dejado sentir en estos últimos cien años en los artistas navarros o vinculados al territorio foral, ya sea desde presupuestos formales o puramente conceptuales. Es nuestro propósito indagar en las claves de la asimilación del cretense en la plástica navarra contemporánea y en los resultados de su posterior reinterpretación.

El despertar de la plástica navarra a la modernidad

En esta primera toma de contacto con la modernidad de la mano de un grupo de artistas nacidos entre finales del siglo XIX y comienzos del XX destaca Javier Ciga (Pamplona, 1877-1960), a propósito del cual acostumbra a aludirse a la influencia de El Greco en su *Calvario* (1916), no tanto por la resolución iconográfica de la figura de Cristo, deudora más bien de modelos velazqueños y de Alonso Cano, como por la utilización del color y la ambientación tenebrista, con un marcado contraste lumínico y una turbulencia del celaje que sumergen la escena en una atmósfera irreal, tan característica del cretense. Tampoco podemos olvidar, dado el tratamiento de la luz, una posible conexión del *Viejo con farol* (1910-1911) y *Niño fumando* (1912-1914) [fig. 1] con Muchacho encendiendo una candela, matizada no obstante por otra serie de autores como los Bassano, el *Maestro della Candela* y los pintores caravaggescos, todos los cuales echan mano del recurso del quinqué, la vela o la cerilla para crear una atmósfera intimista y sugerente¹.

1 FERNÁNDEZ OYAREGUI, P., *Javier Ciga. Pintor de esencias y verdades*, Pamplona, Gobierno de Navarra y Universidad Pública de Navarra, 2012, pp. 49, 141-143, 215 y 289



FIGURA 1

Javier Ciga. *Niño fumando* (1912-1914). Óleo/lienzo. 57 x 31 cm. Col. particular

El Greco también estuvo presente en la obra de Gustavo de Maeztu (Vitoria, 1887-Estella, 1947), ya desde el momento de su formación en el taller de Antonio de Lecuona en Bilbao, donde, según relata Unamuno, se hablaba del pintor, aunque “no más que como un loco y un extravagante”². Tal interés se mantuvo en el estudio de Manuel Losada, gracias a cuyo magisterio un grupo de pintores vascos encontró su camino al margen del academicismo madrileño y romano para avanzar por la herencia de El Greco, Velázquez y Goya; y se acrecienta en su estancia parisina de 1907, en cuyas salas del Louvre “brillan con intensidad los Greco, Herrera, Zurbarán y Ribera”, reconocía el pintor. El propio Maeztu estuvo en posesión de un Greco, en concreto un *San Pedro*, si atendemos a la consulta que a este respecto hacía llegar al coleccionista de arte norteamericano Charles Deering en 1916³.

2 PAREDES GIRALDO, C., *Gustavo de Maeztu*, Pamplona, Caja Municipal, 1995, pp. 14-16 y 192-194

3 COLL MIRABENT, I., *Charles Deering and Ramón Casas: a friendship in art / Charles Deering y Ramón Casas: una amistad en el arte*, Evanston, Northwestern University Press, 2012, pp. 178-179 y 384-385

Con la misma carga sensorial con que brillaba El Greco en el Louvre emplea Maeztu el color, con contrastes acusados y generosidad matérica, dando lugar a un “cromatismo sonoro” como reflejo de un mundo interiorizado en el que la realidad es objeto de reinterpretación. Así queda de manifiesto en *Los novios de Vozmediano* (h. 1915) [fig. 2], donde al colorido se suman una monumentalidad miguelangelesca –el novio es un nuevo Adán– y una simplificación compositiva lindante con el primitivismo.

En el caso de Miguel Pérez Torres (Tudela, 1894-Pamplona, 1951), su etapa de formación madrileña en la década de 1920 le permitió conocer las técnicas de los grandes maestros de la pintura española, entre ellos El Greco, guiado por el pintor valenciano y subdirector del Prado José Garnelo⁴. En su faceta como retratista, plasma con asombrosa facilidad la personalidad de los modelos, con un aire de verdad heredero de Velázquez y Goya al que añade un cierto expresionismo tomado del cretense, que se convertirá en uno de sus acicates más importantes⁵. Así queda de manifiesto en sendas copias de El Greco realizadas hacia 1924, una de las cuales (colección particular, Tudela) [fig. 3] representa a un *Caballero anciano* (h. 1587-1600, Museo del Prado), considerado por Cossío como uno de sus retratos cumbre por la suprema sencillez de fondo y forma⁶, y que ya había sido copiado con anterioridad por pintores como Ricardo de Madrazo (1873).

Otro tanto pudiera decirse de Crispín Martínez (Aibar, 1903-Tafalla, 1957), pintor autodidacta que cultivó principalmente el retrato, con un estilo basado en la inmediatez y fuerza del dibujo en el que es perceptible la huella de El Greco y Goya, así como de sus contemporáneos Zuloaga, Vázquez Díaz y Ciga⁷. Y de Gerardo Sacristán (Logroño, 1907-Pamplona, 1964), cuyos retratos conjugan realismo y espiritualidad siguiendo la senda de sus admirados maestros, entre los que se encuentra El Greco⁸. Añadimos a los anteriores, en el ámbito de la escultura, el nombre de Fructuoso Orduna (Roncal, 1893-Madrid, 1973), para cuyo relieve dedicado a Juan Huarte de San Juan se ha sugerido una posible conexión iconográfica con el *Retrato de un médico* (1582-85), quizás Rodrigo de la Fuente, amigo personal de El Greco y probable discípulo de Huarte en Alcalá⁹.

4 IRIBARREN, J. M., “Miguel Pérez Torres, pintor tudelano”, *Pregón*, nº 86, Pamplona, Imprenta Diocesana, 1965, s. p.; y CAMPOY, A. M., “Pérez Torres”, en *Exposición Pérez Torres*, Pamplona, Galería Parke 15, 1977, s.p.

5 PAREDES GIRALDO, M. C. y DÍAZ EREÑO, G., “Miguel Pérez Torres (1894-1951)”, en *Miguel Pérez Torres*, Pamplona, Caja Navarra, 2001, pp. 7-36

6 COSSÍO, M. B., *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, 1908, p. 403

7 LOZANO ÚRIZ, P. L., “Crispín Martínez”, en *Pamplona. Año 7*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2007, pp. 71-74

8 SACRISTÁN MARTÍNEZ, E., “Gerardo Sacristán”, en *Pamplona. Año 7*, op. cit., pp. 189-193

9 REY ALTUNA, L., “Juan Huarte de San Juan. Un egregio pensador navarro en la Europa del siglo XVI”, *Sancho el Sabio*, nº 4, Vitoria, Fundación Sancho el Sabio, 1994, pp. 149-180



FIGURA 2

Gustavo de Maeztu. *Los novios de Vozmediano* (h. 1915).
Óleo/lienzo. 155 x 199 cm.
Museo Gustavo de Maeztu, Estella



FIGURA 3

Miguel Pérez Torres. *Copia de El Greco* (h. 1924). Óleo/lienzo. 54,5 x
64 cm. Col. particular

La generación de artistas nacidos antes de 1940

En esta nueva generación perdura la tradición figurativa enraizada en los grandes nombres de la pintura española, de manera que El Greco, Velázquez y Goya se convierten en un referente para artistas como César Muñoz Sola (Tudela, 1921-2000)¹⁰, Jesús Lasterra (Madrid, 1931-Pamplona, 1994)¹¹ y José María Ascunce (Beasain, 1923-Pamplona, 1991). Todos ellos desarrollan una interpretación vigorosa del paisaje en lienzos de amplias panorámicas y horizonte elevado que despojan al género de cualquier afectación, auténticas alabanzas a una tierra sobria que identifica naturaleza y reciedumbre, y que en el caso de los núcleos monumentales –con especial mención para Estella, como vemos en Ascunce [fig. 4]– tienen algo de vista toledana de El Greco en atención al punto de vista elegido y a la plasmación del alma y sentimiento de la ciudad, que parece latir con vida propia.

Alcanzamos así la figura de Julio Martín-Caro (Pamplona, 1933-Madrid, 1968), pintor de la Nueva Figuración española, cuya formación madrileña en la década de 1950, primero en el estudio de Gutiérrez Navas y más tarde en San Fernando con Cossío y Pascual de Lara, le permitió conocer de primera mano a los grandes maestros del Prado, en especial a El Greco, Zurbarán y Goya, de los que asimiló

¹⁰ Reconoce Muñoz Sola que “Velázquez es un pintor. El Greco es un artista. Goya es un genio”. “Muñoz Sola en Galerías Eugui”, *Diario de Navarra*, 11-2-1954, p. 6

¹¹ “Me han satisfecho plenamente los inamovibles: Velázquez, Goya, El Greco”, afirma Lasterra. “Hoy es noticia... Jesús Lasterra”, *Diario de Navarra*, 7-2-1963, p. 10



FIGURA 4

José María Asuncunaga. *Vista de Estella* (1960). Óleo/lienzo. 109 x 135 cm.

Foto Museo de Navarra. Larrión&Pimoulier

la lección del tenebrismo español; como significa R. Guevara, Martín-Caro tuvo “como ángeles tutelares la vena mordaz del Greco y Goya, y como precedentes cercanos los muros dolientes de Tàpies”¹². No resulta extraño por tanto que en 1958, ante la pregunta de qué pintor le había influido decisivamente, fuese rotundo en su referencia al cretense, concluyendo que le hubiese gustado pintar el *Retrato del Cardenal Tavera* por identificarse plenamente con su concepto de arte¹³.

12 GUEVARA, R., “Tiempo abierto para Julio Martín-Caro”, *El Nacional*, 3-8-1976 (recogido en *La profundidad del ver. Textos escogidos de Roberto Guevara*, Caracas, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2002, p. 185).

13 “Mi maestro, Gutiérrez Navas, me enseñó a ver y a estudiar las obras del Cretense. Me hizo ver que la expresión y el carácter son lo únicamente importante. Así, en una cabeza son los ojos y la boca. Véanse en Toledo los *Doce Apóstoles*: los ojos dan la vida, la luz, la fuerza interior; las bocas, la expresión y el carácter”. LARRAMBERE, J. A., “Cada pintor debe seguir su propio camino, dice Julio Martín-Caro”, *El Pensamiento Navarro*, 14-9-1958

Es Martín-Caro artista de su tiempo –no le son ajenas influencias de Solana y Cossío–, pero en el que se prolonga la tradición pictórica española más noble. Así queda de manifiesto en sus retratos de los años cincuenta, en los que se observa una honda preocupación por el estudio y captación psicológica del modelo (*Retrato de su hermano Enrique*, 1956)¹⁴. Y en su pintura religiosa, en lienzos de empastados tonos amarillo-cereal y siena con los que desarrolla un concepto angustiadamente figurativo; buena muestra de ello es *Al pie de la Cruz* [fig. 5], con el que logró la Tercera Medalla en el Salón de Otoño de Madrid de 1955. Y aunque en la década siguiente hacen acto de presencia otros autores para configurar una etapa neocubista que evoluciona hacia un creciente dominio del color y de la forma dinámicamente entendidos, no por ello abandona la fuerza expresiva de Goya y El Greco con la que acabará plasmando un mundo visceral protagonizado por “humanidades rotas y desventradas, víctimas de no se sabe qué apocalíptica catástrofe”, en palabras de Gaya Nuño¹⁵.

Un lenguaje diferente emplea Isidro López Murias (Tetuán, 1939), el cual, cuando en la década de 1990 abandona la factura clásica por una pintura de carácter más expresionista, muestra una afinidad hacia El Greco que se concreta en el alargamiento de las formas que tienden al canon manierista (detrás está también Miguel Ángel), una técnica más suelta en la aplicación del color y el empleo de una luz contrastada que otorga mayor intensidad a su obra, todo lo cual dará como resultado un expresionismo suave con rasgos cubistas. De igual forma, la pintura de Mariano Sinués (Zaragoza, 1935) muestra un acentuado expresionismo tanto en colores como en formas, con contactos goyescos pero también con El Greco.

En el ámbito de la escultura debemos citar a Manuel Clemente Ochoa (Cascan-te, 1937), cuyas figuras parecen sublimar la espiritualidad de los personajes de El Greco, dando lugar a una elocuente metáfora entre corporeidad física y aspiración metafísica del ser humano, si bien el artista matiza que la influencia del pintor no es tanto directa como fruto de una herencia cultural y sustrato artístico común¹⁶. En parecidos términos se expresa José Antonio Eslava (Pamplona, 1936), quien reconoce que, tras un período experimental en el que El Greco, Velázquez y Goya fueron objeto de su interés, una vez alcanzado un lenguaje propio la influencia

14 CATALÁN, C., “Breve biografía apasionada”, en *Julio Martín-Caro. 1933-1968*, Pamplona, Galería Hélène Rooryck, 1993, pp. 11-34

15 Así queda recogido en la crónica de CAMPOY, A. M., “Arte y artistas. Crítica de exposiciones”, ABC, 24-4-1966, pp. 14-15. Véase también ZUBIAUR CARREÑO, F. J., “El dibujo en la obra de Martín-Caro”, en *Dibujos de Julio Martín-Caro en los fondos del Museo de Navarra*, Pamplona, Museo de Navarra, 1998, s.p.

16 AGUIRRE BAZTÁN, Á., *Clemente Ochoa escultor*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990. También alude a dicha influencia ZUBIAUR CARREÑO, F. J., “Clemente Ochoa desde una perspectiva múltiple”, en *Clemente Ochoa*, Pamplona, Caja Navarra, 2004, s. p.



FIGURA 5

Julio Martín-Caro. *Al pie de la Cruz* (1955). Óleo/arpillera. 110 x 80 cm.
Foto Museo de Navarra. Larrión&Pimoulier

queda más diluida. A los anteriores debemos sumar el nombre de José López Furió (Valencia, 1930-Pamplona, 1999), en cuya escultura religiosa tendente a la espiritualización resulta posible atisbar las influencias cretenses, sin dejar de lado otras como las rodinianas.

Artistas nacidos en las décadas centrales del siglo XX hasta la actualidad

A la nueva generación de pintores nacidos a partir de las décadas centrales del siglo XX pertenece Juan José Aquerreta (Pamplona, 1946), quien confiesa a J. M. Bonet la impresión que le causó la pintura de El Greco en su única visita al Prado durante su etapa de estudiante en Madrid¹⁷. Imbuido desde niño de cierto espíritu romántico por la atmósfera afectiva de su ámbito familiar, se encontraba Aquerreta en un período de rebeldía contra el orden establecido, y vio en El Greco y

¹⁷ BONET, J. M., “Una conversación con Juan José Aquerreta, en Madrid, el 26 de octubre de 2006”, en *Conversaciones con artistas navarros: Juan José Aquerreta. Últimamente*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, pp. 25-43, espec. p. 30

Goya la posibilidad de subvertir dicho orden. De ahí que la pintura del cretense le influya sobre todo en sus primeras obras, en las que por medio del autorretrato y de la figura humana solitaria y silenciosa de canon alargado que representa obsesivamente, busca interpretar un concepto de eternidad; no en vano, Aquerreta ve en el *Laocoonte* la mejor expresión de la relación del hombre con la naturaleza en el plano de la espiritualidad. Reconoce sin embargo el pintor que la influencia de aquel espíritu terminó a la vez que su adolescencia a los 19 años, cuando centró su interés en Piero della Francesca¹⁸.

Mención especial merece Juliantxo Irujo (Pamplona, 1960), artista y docente versátil que en la segunda mitad de los años 80 desarrolla una pintura existencialista de temática bíblica –el Diluvio es uno de sus asuntos recurrentes– en torno a los precursores y pintores del primer Renacimiento (Giotto, Masaccio, Ucello) y de El Greco, para componer un conjunto de metáforas inquietantes a través de las cuales formula nuevas preguntas sobre el destino universal del hombre¹⁹. A esta reflexión interior, que se manifiesta mediante la fuerza expresiva del dibujo, corresponde *Hijos de Laocoonte* (1987) [fig. 6], donde mantiene en un caso e invierte en el otro la posición de los personajes para acentuar la sensación de caída y precipitación al abismo, dejando ver al fondo una fantasmagórica ciudad; y *El Greco y la tierra* (1987), metáfora del estado anímico del propio pintor que adopta una postura basada nuevamente en uno de los hijos de *Laocoonte* y en el soldado que cae en pronunciado escorzo en la *Resurrección de Cristo* (1567-1600).

Desengañado de la figuración, Irujo se plantea una vía más reflexiva y analítica, explorando el lenguaje a través de la materia pictórica. Alcanza así la abstracción, en la que, si bien resulta más complicado advertirlo, continúa utilizando estructuras compositivas inspiradas en El Greco. Así ocurre en *Ondulaciones* (2010) [fig. 7], donde las líneas de fuerza verticales que marcan la tensión de las formas y su carácter ingravido tienen su punto de partida en *La Asunción de la Virgen*²⁰.

Más sutil se muestra la influencia en dos discípulos de Aquerreta. Santiago García (Pamplona, 1965) desarrolla una pintura abstracta de la que emana una sensación casi figurativa²¹, dando lugar a una obra misteriosa a la que no son ajenos pintores como El Greco que se adecuan a su sensibilidad manierista de formas curvas y planos resbaladizos, exaltada en el color y en la materia fluorescente²².

18 Entrevista mantenida en Pamplona el 1 de octubre de 2013. Carta personal del autor (Pamplona, 25 de enero de 2014).

19 *Juliantxo Irujo*, Deusto, Caja Laboral Popular, 1987, s. p. Véase también MARTÍN-CRUZ, S., “Juliantxo Irujo en la Ciudadela de Pamplona”, *Diario de Navarra*, 26-5-1987, p. 24

20 Carta personal del autor (Bilbao, 1 de octubre de 2013).

21 BONET, J. M., “Santiago García, en su bosque”, *ABC*, 16-12-1994, p. 30; ídem, *Silencios. 22 pintores navarros*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, pp. 16-17

22 AQUERRETA, J. J. “El número y la sombra”, en *Santiago García. Los ojos de Diana*, Pamplona, Arteleclío, 1994, s.p.



FIGURA 6
Juliantxo Irujo. *Hijos de Laocoonte* (1987).
Óleo/lienzo. Foto cortesía del autor



FIGURA 7
Juliantxo Irujo. *Ondulaciones* (2010).
Óleo/lienzo. 162 x 97 cm.
Foto cortesía del autor

Diego de Pablos (Pamplona, 1973) es pintor de densidad matérica y carnalidad pictórica²³, cuyos intensos retratos y autorretratos [fig. 8] muestran puntos de conexión con el último Tiziano y con El Greco –influjo subterráneo en el trabajo de Diego, en sentir de Aquerreta²⁴– por sus soluciones atmosféricas en ocasiones deliberadamente imprecisas, el recurso estructural y dinámico de la pincelada larga y fogosa, y el uso ambiguo del color con el empleo de las gamas tibias tan asimiladas a la paleta del cretense²⁵. Sumemos a ambos el nombre de Nerea de Diego (Pamplona, 1974), quien en *El entierro* (2014) reconstruye mentalmente su visita a Santo Tomás

23 Así lo considera ANDRÉS RUIZ, E., “Veinte pintores españoles”, en *La pintura en los tiempos del Arte. Veinte pintores españoles para el siglo XXI*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, p. 67. A sus retratos alude también J. M. Bonet en *Silencios. 22 pintores navarros*, op. cit., pp. 19-20

24 AQUERRETA, J. J. “Diego de Pablos. La mirada intacta”, en *Diego de Pablos. La mirada intacta. Pintura, escultura, dibujo*, Pamplona, Asociación Andrés Rubler, 2014, pp. 7-8

25 Entrevista mantenida en Pamplona el 30 de enero de 2014

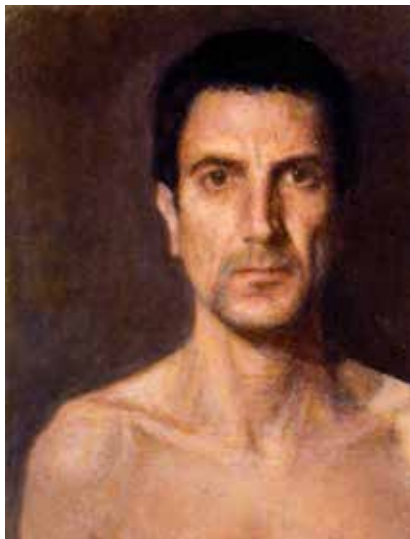


FIGURA 8

Diego de Pablos. *Autorretrato* (2010). Óleo/lienzo. 35 x 27 cm. Col. particular

mediante conversaciones fragmentadas y flores negras enlutadas para alumbrar un nuevo paisaje castellano²⁶.

El Greco en el pensamiento estético de Jorge Oteiza

Dentro de este panorama general nos parece oportuno hacer una mención especial a Jorge Oteiza (Orío, 1908-San Sebastián, 2003), cuyo legado permanece estrechamente vinculado a Navarra, quien confiesa su atracción hacia el cretense –“el más extranjero de todos y el más representativo de la pintura española”, así lo define²⁷– ya desde sus años de formación en Madrid, cuando en sus visitas al Prado “las más de las veces iba exclusivamente para estar con El Greco”, reconocía en una conferencia impartida en Bogotá en 1947²⁸.

El proceso reflexivo iniciado en Madrid se mantiene constante durante el período americano en las décadas de 1930-40, como se deduce de los libros entonces adquiridos que pasaron a formar parte de su biblioteca particular; su consulta resulta de gran interés, no sólo por conocer los autores que guiaron el pensamiento oteiziano,

²⁶ *El entierro del conde de Orgaz. La traslación de la mirada*, Alzusa, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2014, pp. 54-55

²⁷ Archivo del Museo Oteiza [AMO], Reg. 15914, No hay tal pintura española, s.f.

²⁸ MARTÍNEZ GORRIARÁN, C., *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*, Madrid, Marcial Pons, 2011, p. 28

sino por las numerosas notas de su propia mano que constituyen una valiosa fuente de información. Uno de los primeros fue *El Greco* (Buenos Aires, 1938), del historiador vienés L. Goldscheider, que Oteiza analizó en profundidad en 1946 según se deduce de sus apuntes, en los que destacan sus agudos comentarios a las láminas. A éste le siguieron *El Greco: el visionario de la pintura* (Santiago de Chile, 1941), de R. Gómez de la Serna, y el artículo de R. Baeza “El Greco y Berruguete”, publicado ese mismo año en la *Revista de las Indias*. En 1945 correspondió el turno a un breve ensayo de M. Baxter incluido en *Espiral. Revista mensual de Artes y Letras*, editada al igual que la anterior en Bogotá. El retorno a España en 1948 no hará sino acrecentar su interés por el pintor, como pone de manifiesto la visita a la Casa-Museo de El Greco en Toledo junto a su esposa Itziar Carreño y a sus amigos Joaquín Roca Rey y César de la Jara, escultor y escritor peruanos²⁹ [fig. 9]; y la bibliografía que maneja, en la que destacan los estudios de H. E. Wethey (1961), F. Marías y A. Bustamante (1981), J. Brown y otros (1984) y J. Álvarez Lopera (1987 y 1993), además de varios catálogos de exposiciones y reseñas de prensa³⁰.

¿Dónde radica la razón de tal interés? Sin duda, en el hecho de que Oteiza ve en El Greco al fundador de un nuevo individualismo creador, tal y como reconoce en una nota manuscrita en la que cita a Cossío para recordar que El Greco, “inquietante y excitante hasta el escándalo, independiente hasta el salvajismo, pintó... más para él mismo que para el público, cuyos gustos y exigencias le importaban poco”³¹. Pues bien, Oteiza aspira a desempeñar un papel similar, un cierto redencionismo artístico a partir de su propia rebeldía creadora; en definitiva, a ser un “nuevo Greco”. No en vano, desde sus trabajos de juventud se presenta como un vanguardista que busca la ruptura con el concepto tradicional de escultura³².

29 AMO. Reg. 5991

30 E. WETHEY, H., “El Greco y Velázquez en el manierismo y el barroco”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 140-141, Madrid, Cultura Hispánica, 1961, pp. 255-260; AGUILERA, E. M., *El Greco, Domenicos Thetocópoulos*, Madrid, Museo del Traje y Museo Municipal, s. f.; MARÍAS, F. y BUSTAMANTE GARCÍA, A., *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*, Madrid, Cátedra, 1981; BROWN, J. y otros, *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*, Madrid, Alianza, 1984; ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987; y ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco: la obra esencial*, Madrid, Sílex, 1993

31 A juicio de G. Díaz Ereño, tal definición encaja con la personalidad de Oteiza, por cuanto ninguno de los dos artistas hizo concesión a una estética grata o sugerida por los tiempos, las circunstancias o el público. DÍAZ EREÑO, G., “El Entierro del conde de Orgaz”, en *El entierro del conde de Orgaz. La traslación de la mirada*, op. cit., pp. 9-10

32 Así lo entiende ÁLVAREZ, S., *Jorge Oteiza. Pasión y razón*, San Sebastián, Nerea, 2003, p. 67. En este sentido, F. Marías aporta algunas claves de la personalidad de El Greco que nos parecen, en cierta medida y salvando las lógicas distancias, aplicables igualmente al escultor guipuzcoano. MARÍAS, F., *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997, p. 18



FIGURA 9

Jorge Oteiza, Joaquín Roca Rey y César de la Jara junto a la Casa-Museo de El Greco (h. 1950).
Fotografía sobre papel, 65 x 45 cm., b/n. Archivo del Museo Oteiza, Alzuza

Los resultados de su particular visión se van plasmando, en pequeñas dosis y de forma intermitente, en diversos documentos manuscritos y mecanografiados, la mayoría de ellos sin fecha, en los que es perceptible un diferente grado de elaboración, desde esquemáticos borradores hasta textos perfectamente sistematizados que constituyen la base de sus conferencias –de gran interés las pronunciadas en la Casa de España de Bogotá en 1946 con motivo del II Centenario del nacimiento de Goya– y publicaciones. Entre estas últimas se encuentra el libro *Goya mañana. El realismo inmóvil*, finalizado en 1949 y editado en 1997, verdadera síntesis del pensamiento oteiciano sobre El Greco, Goya y Picasso³³.

Para Oteiza, la premisa fundamental sobre la cual descansa toda su teoría es la consideración de El Greco como un pintor rupturista. Su gran mérito consiste, a juicio del escultor, en romper radicalmente con el pasado para acceder a una nueva realidad plástica correspondiente a un nuevo orden mundial, superando el lenguaje renacentista de Leonardo y Miguel Ángel que se encontraba demasiado aferrado al mundo griego. En períodos de agotamiento artístico, surgen “revolucionarios” que aportan las nuevas condiciones para la transformación del arte: en esta categoría se encuentran, a su entender, El Greco, Goya y Cézanne, cada uno dentro de las circunstancias culturales de su tiempo³⁴.

33 OTEIZA, J., *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 1997

34 AMO, Reg. 3169, Definición personal y concepto religioso de mi escultura, s.f.

Con todo, realiza Oteiza algunas precisiones al respecto. Por una parte, esta nueva percepción del arte se produce en su etapa de madurez, tras una evolución que tiene su punto de partida en *El Entierro del Conde de Orgaz* (1587), donde “todavía El Greco está pintando de espaldas a nuestro tiempo” al marcar la línea divisoria entre el cielo y la tierra característica de la Edad Media, y culmina en *La Asunción de la Virgen* (1613), en la que la fusión de lo divino y lo humano conduce a la auténtica salida del Renacimiento. Por otra, la apuesta revolucionaria de El Greco se sustenta en dos grandes pilares. Uno de ellos es el *Quijote*, por cuanto en ambos casos –artístico y literario– se opera una mutación a partir de los recursos tradicionales que ambos autores tienen a mano, a saber: la pintura del Renacimiento y la literatura de caballería andante, los cuales son sometidos a un proceso de “caricatura-disparate-locura” cuyo resultado es la aniquilación de la cultura del Gótico y la reinención del sentido heroico de la vida y el arte³⁵. El segundo es el descubrimiento del Nuevo Mundo, que precipita la formación de un espíritu universal en la conciencia rebelde de un reducido grupo de creadores, entre ellos El Greco, quien culminó el propósito de alumbrar un arte basado en “los nuevos anhelos supereuropeos suscitados por el descubrimiento de América”. A las anteriores se suman otras conexiones en clave renovadora establecidas con contemporáneos del cretense, como el astrónomo Giordano Bruno, el filósofo Francesco Patrizi, el teólogo granadino Francisco Suárez y el compositor abulense Tomás Luis de Victoria, sin olvidar a Alonso Berruguete y a Juan de Herrera; y del propio Oteiza, caso del cosmonauta ruso Yuri Gagarin, en cuyo viaje al espacio exterior a bordo de la nave Vostok 1 en 1961 se encontró con el Conde de Orgaz, a quien El Greco había puesto en órbita en la pintura de su entierro³⁶.

Sentados los fundamentos de su teoría, el escultor va desgranando los rasgos diferenciales de este nuevo lenguaje artístico. El primero y más significativo –la hazaña más grande, el acto de rebelión suprema, la mayor genialidad de El Greco, expresiones todas ellas de Oteiza– consiste en invertir violentamente el ritmo gótico sobreviviente en el Renacimiento, o lo que es lo mismo, la composición piramidal de la Catedral³⁷. Son numerosos los ejemplos que propone, entre ellos la *Adoración de los pastores* (en su versión del Metropolitan Museum de Nueva York), donde el cordero junta sus cuatro patas para crear un vértice del que parte disparado el báculo de San José hasta llegar a la mano y continuar el proceso compositivo con

35 AMO, Reg. 10738, Citas para el libro *El Greco y El Quijote*, s.f.

36 AMO, Reg. 15.522, Yuri Gagarin y Velázquez, s.f. El ensayo de Oteiza fue publicado en el periódico *El Bidasoa de Irún*, 22-4-1961, p. 1. Sobre este tema abunda ORTIZ-ECHAGÜE, J., *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz. Mística y estética de la era espacial (Jorge Oteiza, Yves Klein y José Val del Omar)*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2014

37 AMO, Reg. 10625, Una simple ilustración sobre el concepto de inmovilización estética, s.f.

el resto de figuras que muestran con meridiana claridad la inversión de la ojiva gótica³⁸.

Otro de los rasgos renovadores de El Greco es su nuevo concepto de dibujo reticular y poliédrico basado en el empleo de aristas y volúmenes quebrados, frente al redondeado de Miguel Ángel; así queda de manifiesto en el *Martirio de San Mauricio* (1580-82), pintura que parece ocupar el interior de un gran poliedro con sus diferentes episodios distribuidos en sus caras. Junto a ello, la obra final de El Greco propicia la aparición de una nueva energía cinética del espacio lineal, teoría que desarrolla Oteiza apoyándose en los avances de la navegación aérea y en la comparación con el estilo de Leonardo. No fue éste, con sus proyectos a imitación del vuelo de los pájaros, quien contribuyó al desarrollo de la aviación; fue la aplicación de la hélice, antitradicional y antinaturalista, la que significó la solución verdadera a la propulsión aérea. Y lo mismo ocurre en el plano estético, donde tampoco acierta da Vinci a crear un nuevo lenguaje; este mérito corresponderá a El Greco, verdadero “inventor de la hélice” con la que dota de energía cinética a la composición³⁹.

A los anteriores se une una manera radicalmente distinta de administrar el espacio; no es de extrañar la reflexión de Oteiza en torno a un concepto irrenunciable en su producción escultórica. Y en este terreno, la gran aportación de El Greco fue la fusión de los espacios humano y divino en la tormenta final que desencadena su pintura, haciendo desaparecer la línea divisoria existente en la plástica de la Edad Media; ahora sólo se contempla la parte superior, donde los cuerpos ingravidos ascienden en agrupaciones de alargadas figuras en acentuados escorzos, dando lugar a un nuevo concepto espacial de condensaciones y vacíos⁴⁰. Así puede comprobarse en la *Resurrección de Cristo* (h. 1597-1600) y en la *Asunción de la Virgen*, donde “suben las figuras inundando el cielo prohibido en la imagen gótica del mundo”, a la vez que resulta perceptible la conquista de los espacios angulares superiores correspondientes a la base piramidal gótica invertida sobre el vértice⁴¹.

Así planteados los principios fundamentales de la revolución pictórica de El Greco, Oteiza se apresura a concretar sus consecuencias. En primer lugar, es el cretense quien demuestra cómo salir del Renacimiento (“en El Greco se inicia la primera conjuración barroca”), proceso que culminará poco después Velázquez al abrir el hermetismo renacentista a una nueva realidad exterior, haciendo entrar el aire⁴². Pero El Greco no sólo es puerta de salida, resolución de un conflicto estético, sino génesis española del arte contemporáneo; así como buscó Cervantes el camino

38 AMO, Reg. 15496, Sin título, s.f.

39 A juicio de Oteiza, ni Miguel Ángel ni Leonardo fueron capaces de acabar con el arte del Renacimiento y crear un nuevo lenguaje plástico, y ahí radica la angustia de ambos genios. AMO, Reg. 8514, Sin título, s.f.

40 AMO, Reg. 10778, Leonardo en España, s.f.

41 AMO, Reg. 13333, Velázquez lo que toma del Greco?, s.f.

42 AMO, Reg. 10778, Leonardo en España, s.f.

de la locura para expresar la verdad, de igual forma “la locura plástica final de El Greco es el principio de todas las verdades del arte”⁴³. Si Velázquez, a través de la lección de El Greco, cierra el arte del Renacimiento, será la secuencia El Greco-Goya-Picasso la que dará origen a un nuevo arte. Oteiza lo considera un auténtico precursor en el sentido de que deja herencia y programa de trabajo, que tendrá su continuación primero en Goya y más tarde en Cézanne y Picasso, e incluso en el muralismo mexicano de Orozco, alcanzado así de lleno el arte contemporáneo⁴⁴.

Mas la influencia de El Greco no sólo es perceptible en el plano teórico, sino que, en fechas inmediatas a su formulación estética, podemos constatar la “alargada sombra” del cretense en su obra. Así queda de manifiesto en el friso de los Apóstoles de Aránzazu, donde las catorce figuras se adaptan, por voluntad del escultor, al canon de diez cabezas, favorito de El Greco; referencia pocas veces advertida pese a que algunas fotografías del taller madrileño de Oteiza muestran en la pared diversas reproducciones del pintor, señal inequívoca de que estuvo muy presente en el proceso de creación de la estatuaría del santuario guipuzcoano⁴⁵.

El Centenario en clave escultórica contemporánea: Carlos Ciriza

Abordamos por último un proyecto vinculado a la propia celebración del IV Centenario de la muerte de El Greco, por cuanto la fecha de 1614 es el punto de partida de la monumental creación escultórica en acero cortén de Carlos Ciriza (Estella, 1964), concebida específicamente para la ciudad de Toledo [fig. 10]. La pieza –en su estado de boceto, pues no existe compromiso de ejecución formal– se configura como un eslabón más de su Corredor Escultórico Internacional, a través del cual realiza una mirada reflexiva hacia el pasado de un lugar para conocer y entender cuáles fueron sus grandes personajes y acontecimientos, y los reinterpreta mediante el arte de vanguardia del siglo XXI; en su búsqueda, trabaja la materia y la forma a través de una caligrafía numérica en la que las obras mantienen una constante comunicación con el entorno natural por medio de diferentes volúmenes y espacios, y están abiertas a la interpretación del espectador⁴⁶. El objetivo final es

43 AMO, Reg. 10738, Citas para el libro *El Greco y El Quijote*, s.f.

44 AMO, Reg. 11046, *Génesis europea de un nuevo arte americano*, s.f.

45 Así lo advierte MARTÍNEZ GORRIARÁN, C., *Jorge Oteiza, hacedor de vacíos*, op. cit., pp. 148-150. En nuestra consulta al archivo fotográfico del Museo Oteiza no llegamos a apreciar tales reproducciones en el taller de Oteiza; sí que advertimos referencias al muralismo mexicano, en concreto al mural *La conquista y revolución* realizado por Diego Rivera en torno a 1930 para el Palacio de Cortés en Cuernavaca

46 Forman parte de este Corredor Escultórico Internacional las piezas *1507* (instalada en Viana en 2008 para conmemorar el V Centenario de la muerte de César Borgia) y *1043* (levantada en Tafalla en 2010 como recuerdo del título concedido por el rey García el de Nájera), además de otras que se encuentran en fase de ejecución. AZANZA LÓPEZ, J. J., “Navarra como espacio cultural abierto al



FIGURA 10

Carlos Ciriza. *Homenaje a El Greco en la Conmemoración del IV Centenario de su muerte* (2014). Acero cortén. Foto cortesía del autor

la creación de un circuito transoceánico que interrelacione los diferentes conjuntos escultóricos, concebidos como interconexión entre los hombres, el arte y la historia; asoman así cualidades identificables con la sociedad actual como la comunicación, la movilidad y la globalización.

En este contexto, el Centenario de El Greco constituye para Ciriza una oportunidad inmejorable en su reflexión histórico-artística en torno a lo perecedero y lo universal, al considerarlo como un referente de la tradición pictórica occidental contemporánea. Concibe así una escultura que rebasa su materialidad para ir más allá en su capacidad simbólica y suscitar en quien la contempla un sentimiento espiritual ascendente, inspirada en las figuras alargadas y expresivas que conforman el estilo personal del pintor, y en una gama cromática que busca los contrastes con una iluminación propia; de ahí la policromía en dos de los cuatro números que conforman la fecha de 1614, el primero de los cuales queda adornado con una interpretación contemporánea del característico alzacuello o gorguera blanca de sus retratos masculinos⁴⁷. Con esta obra, que pone el punto final a nuestro trabajo, la plástica navarra mantiene plenamente abiertos los canales de comunicación con el pintor centenario.

Camino. *Los símbolos del Camino*, de Carlos Ciriza, en el contexto de la escultura pública jacobea”, *Príncipe de Viana*, nº 253, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 527-546

⁴⁷ Cartas personales del autor (Pamplona, 22 y 28 de enero de 2014)

EL GRECO Y DER BLAUE REITER

MERCEDES VALDIVIESO

Universitat de Lleida

Resumen:

En mayo de 1912 se publicó el almanaque Der Blaue Reiter, considerado hoy en día uno de los manifiestos más importantes de las vanguardias artísticas anteriores a la I Guerra Mundial. Una de sus principales características es el gran número de ilustraciones que contiene, más de 140 imágenes en un total de 140 páginas, de las cuales sólo una pertenece al arte antiguo: "San Juan Bautista", atribuida en aquel entonces al Greco.

En este artículo se analizan los motivos que llevaron a sus editores, Wassily Kandinsky y Franz Marc, a incluir esta obra y a confrontarla con "La torre Eiffel" de Robert Delaunay. Merece especial atención el papel de August Macke como mediador entre Bernhard Koehler y Der Blaue Reiter e impulsor de la compra del "San Juan Bautista" por parte de este coleccionista. Se estudia igualmente la trayectoria de la obra, que se encuentra actualmente en el museo Pushkin de Moscú.

Palabras Clave: *Der Blaue Reiter, El Greco, Robert Delaunay, Bernhard Koehler, coleccionismo.*

Abstract:

May 1912, the almanac Der Blaue Reiter, today considered one of the most important manifestos of avant-garde art before the First World War, was published. One of its special features is the large number of illustrations, more than 140 in a total of 140 pages. Only one, however, belongs to ancient art, "Saint John the Baptist", at the time attributed to El Greco.

This paper analyzes the reasons which led the almanac's editors, Wassily Kandinsky and Franz Marc, to include this work and confront it to Robert Delaunay's "La Tour Eiffel". Special attention is given to the role of August Macke as mediator between Der Blaue Reiter and the collector Bernhard Koehler, and in encouraging the latter to acquire the "Saint John the Baptist". The subsequent fate of the work, which is now in the Pushkin Museum in Moscow, is also studied.

Keywords: *Der Blaue Reiter, El Greco, Robert Delaunay, Bernhard Koehler, collecting.*

En mayo de 1912 se publicó el almanaque *Der Blaue Reiter*¹, considerado hoy en día uno de los manifiestos más importantes de las vanguardias artísticas anteriores a la I Guerra Mundial [figs. 1 y 2].

Las primeras noticias sobre el proyecto datan de junio de 1911² cuando Wassily Kandinsky le escribió a Franz Marc –pidiéndole discreción– sobre su intención de llevar a cabo una publicación anual, un almanaque, con artículos y crónicas, así como ilustraciones. Marc abrazó el plan con gran entusiasmo y la intensa correspondencia entre ambos³ aporta valiosas pistas sobre su gestación y los cambios que fue experimentando, así como sobre la desenfadada actividad para conseguir los artículos y los clichés para las numerosas ilustraciones.

En la recta final se les unió también August Macke, por entonces un joven pintor prácticamente desconocido, pero con gran ímpetu. Marc y Macke se habían conocido a comienzos de 1911 y pronto surgió una estrecha amistad, que se puede seguir –al igual que la de Kandinsky y Marc– a través de su correspondencia. En una carta⁴ del 8 de septiembre de 1911 Marc le había hablado del proyecto de editar con Kandinsky un almanaque y le faltó tiempo para desplazarse desde Bonn, donde vivía, al pueblecito bávaro Sindelsdorf donde residía Marc. Junto con sus respectivas esposas acudieron a la famosa reunión preparatoria⁵ que tuvo lugar en Murnau, otro pueblecito cerca de Múnich en el que Kandinsky y su compañera sentimental, la pintora Gabriele Münter, tenían una casa y pasaban largas temporadas.

Una de las características más significativas del almanaque *Der Blaue Reiter* es el gran número de ilustraciones que contiene, más de 140 imágenes en un total de

1 KANDINSKY, MARC, F., (eds.), *Der Blaue Reiter*; München, Piper, 1912. En 1914 apareció una segunda edición a la que Kandinsky y Marc añadieron un breve prefacio. Para este artículo se ha utilizado la edición de 1914, <http://archive.org/stream/derblauereiter00kand#page/n0/mode/2up> (consulta: 30-08-2013). En 1976 y 1979 la editorial Piper publicó facsímiles de corta tirada. La edición comentada de Klaus Lankheit (KANDINSKY, W., MARC, F. (eds.), *Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuauflage von Klaus Lankheit*, München, Piper, 1965) ha tenido múltiples reimpresiones, al igual que su traducción al castellano (1989, Barcelona, Ed. Paidós). Esta meritoria aportación, sin embargo, ha sido poco respetuosa con las ilustraciones, dado que no se ha tenido en cuenta el tamaño original y la ubicación exacta de éstas. Los comentarios de Lankheit y los documentos añadidos por él se citan según la edición alemana de 2006

2 Carta de Kandinsky a Marc (19/06/1911) en LANKHEIT, K. (ed.), *Wassily Kandinsky und Franz Marc. Briefwechsel*, München, Piper, 1983, carta núm. 17

3 Kandinsky residía en Múnich, pero pasaba largas temporadas en Murnau, un pueblecito bávaro cerca de Sindelsdorf, donde vivía Marc

4 MACKE, W. (ed.), *August Macke – Franz Marc. Briefwechsel*, Köln, DuMont, 1964, p. 72

5 La descripción que hizo la esposa de Macke en sus memorias de esta reunión han convertido este encuentro en un acontecimiento legendario sobre la génesis del almanaque; véase ERDMANN-MACKE, E., *Erinnerungen an August Macke*, Frankfurt a. M., 2004, pp. 233-235. Kandinsky y Marc estuvieron acompañados por sus respectivas compañeras sentimentales, las pintoras Gabriele Münter y Maria Marc.



FIGURA 1

Portada del almanaque *Der Blaue Reiter*
(1912)



FIGURA 2

Franz Marc y Wassily Kandinsky muestran la portada
del almanaque *Der Blaue Reiter*

140 páginas. Sólo una, sin embargo, pertenece al arte antiguo: “San Juan Bautista” del Greco. Reproducida a página entera, aparece enfrentada con “La torre Eiffel” de Robert Delaunay [fig. 3].

La confrontación comparativa de imágenes en el almanaque *Der Blaue Reiter*

Desde un principio la confrontación comparativa⁶ de obras, de distintos ámbitos y épocas, formaba parte del programa del almanaque, como se puede constatar en la mencionada carta que escribió Kandinsky a Marc sobre sus planes para esta publicación:

“Presentaremos a un egipcio al lado de un Zeh⁷, un chino al lado de un Rousseau, un grabado popular al lado de un Picasso y ¡muchas más cosas similares!”⁸

6 Sobre este tema véase THÜRLEMANN, F., “Famose Gengenklänge. Der Diskurs der Abbildungen im Almanach, *Der Blaue Reiter*”, en TAVEL, H. C. (ed.), *Der Blaue Reiter*, Bern, Benteli, 1986, pp. 210-222

7 Se refiere a los dibujos de unos niños de este apellido

8 Carta de Kandinsky a Marc (19/06/1911) en LANKHEIT, K. (ed.), *Wassily...*, op. cit., carta núm. 17. Esta y todas las siguientes traducciones del alemán al castellano se deben a la autora de este artículo

Entre las más de 140 reproducciones sólo una tercera parte está dedicada a artistas contemporáneos: Cézanne, Van Gogh, Gauguin, R. Delaunay, Picasso, Matisse, Kokoschka, artistas de Brücke, etc. – y, evidentemente, del entorno de Der Blaue Reiter (Kandinsky, Marc, Münter, Macke). La mayoría provienen, sin embargo, de las épocas y los ámbitos más diversos: arte popular bávaro, ruso y chino, xilografías góticas, láminas japonesas y chinas, esculturas y objetos de Sudamérica, África y los Mares del Sur, dibujos de niños y aficionados y un largo etcétera de todas las expresiones artísticas que hoy agrupamos bajo el concepto de “Arte primitivo” y en el que, en mayor o menor medida, muchos de los artistas de las primeras vanguardias buscaron modelos y referencias para una la renovación del arte. Llama la atención que sus editores sólo considerasen una obra del arte antiguo merecedora de ser reproducida: el “San Juan Bautista” del Greco.

En la mayoría de los casos no se trata de ilustraciones relacionadas con los artículos entre los que se encuentran distribuidas, sino de imágenes independientes con un discurso propio⁹. En el esbozo de un prólogo para el almanaque, que no llegó a publicarse, Kandinsky y Marc hacen referencia al principio que guiaba la elección y confrontación de las imágenes seleccionadas:

“Así el lector encontrará en nuestros cuadernos obras que, gracias a la mencionada correlación, están conectadas por un vínculo interno aunque exteriormente parezcan diferentes. No dirigimos nuestra atención hacia la obra que tiene una cierta forma exterior reconocida y ortodoxa (y que por lo general sólo existe como tal), sino a la obra que tiene una vida interior y que está relacionada con el gran cambio.”¹⁰

No se trataba, pues, de establecer equivalencias estilísticas, es decir, similitudes externas, sino de buscar y mostrar las analogías internas entre creaciones artísticas, independientemente de la época en la que fueron creadas o de su procedencia. Así, un dibujo infantil, una estampa popular o una máscara de danza de Ceilán podían tener la misma categoría estética que un cuadro de Cézanne, Picasso o Kandinsky. El criterio de valoración era si habían surgido de la “necesidad interior” (*innere Notwendigkeit*), término que Kandinsky emplea reiteradamente en sus escritos.

En cuanto al tamaño encontramos la siguiente indicación en una carta de Kandinsky a Marc, del 2 de febrero de 1912: “La pequeña reproducción significa: tam-

9 Incluso en muchos casos donde se cita en los artículos alguna de las obras reproducidas, éstas se pueden encontrar distribuidas en otros textos y sin que se aporte ninguna referencia respecto a su ubicación

10 KANDINSKY, K., MARC, F. (eds.), *Der Blaue...*, [ed. Lankheit], op. cit., p. 315

bién esto se está haciendo. La grande: esto se está haciendo.”¹¹ Esto quiere decir, pues, que se establecía una jerarquía según la cual las ilustraciones a página entera correspondían al grado artístico más alto. Entre éstas se encontraban evidentemente obras de sus editores Kandinsky y Marc –aunque no todas¹²–, así como de Picasso, Matisse o Cézanne, pero también del arte popular, como por ejemplo dos cuadros bávaros pintados sobre cristal.

En algunos casos estas reproducciones a página entera formaban “parejas”, como podría ser el “Retrato del Dr. Gachet” de Van Gogh y la cabeza de un guerrero, un fragmento extraído de una xilografía japonesa. Una de las confrontaciones más sugerentes del almanaque era, sin embargo, la de “La torre Eiffel” de Robert Delaunay, en la página de la izquierda, con “San Juan Bautista” del Greco [fig. 3]. A pesar de los tres siglos que los separan, y su diferente temática muestran analogías significativas, no sólo por su fuerte expresividad.

Como se desprende de muchos escritos de la época, la idea de encontrarse en un momento de transición y de ruptura con los viejos modelos se había convertido casi en un tópico dentro de las vanguardias. En el ya mencionado esbozo de un prólogo para el almanaque, sus autores, Kandinsky y Marc, predicen el comienzo de una nueva era: “Estamos a las puertas de una de las épocas más grandes que ha vivido hasta ahora la humanidad, la época de la gran espiritualidad.”¹³ En este contexto la torre Eiffel se nos presentaría como emblema del progreso científico y de la modernidad, mientras que la imagen de San Juan Bautista, en su papel de profeta, podría leerse como la proclama de una nueva era espiritual.¹⁴

Por otra parte, sus autores, R. Delaunay y El Greco, eran dos artistas que por diferentes motivos se encontraban en el foco de atención de los editores del almanaque.

Robert Delaunay y El Greco

Robert Delaunay fue el único pintor al que se le dedicó un artículo y se reprodujeron tres de sus cuadros, por tanto, fue el artista vivo con mayor representación, junto con Kandinsky, que lo había descubierto unos meses antes gracias a los contactos que tenía con la pintora Elisabeth Epstein en París¹⁵. Hasta entonces era

11 LANKHEIT, K. (ed.), *Wassily...*, op. cit., carta núm. 91

12 Así el cuadro “Lyrisches” de Kandinsky sólo ocupa la mitad del espacio de la página 9

13 KANDINSKY, W., MARC, F. (eds.), *Der Blaue...* [ed. Lankheit], op. cit., p. 315

14 Véase THÜRLEMANN, F. “Famose ...”, op. cit. y LANGNER, J., “Turm und Täufer, Delaunay, Kandinsky und Marc im Zeichen des Blauen Reiters”, en SCHUSTER, P. K. (ed.), *Delaunay und Deutschland*, Köln, DuMont, 1985, pp. 208-225

15 Sobre el papel de Elisabeth Epstein en el descubrimiento de la obra de R. Delaunay por parte de Kandinsky véase VALDIVIESO, M., “Horsewomen at Der Blaue Reiter?”, en ROWE, D. (ed.) [en prensa]

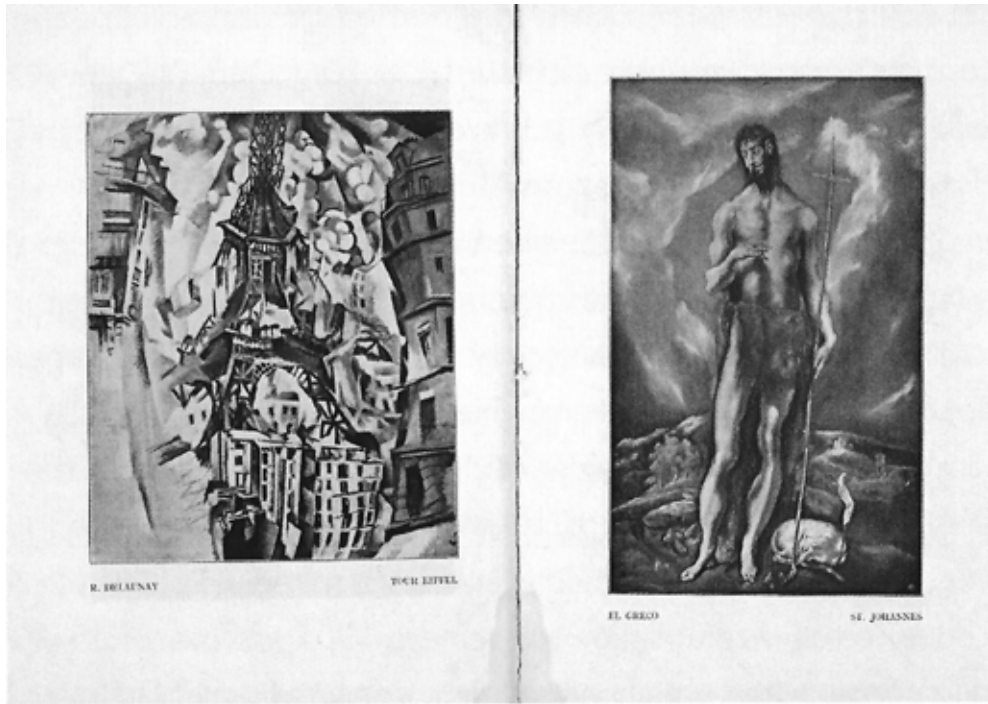


FIGURA 3

Doble página del almanaque *Der Blaue Reiter* con reproducciones de “La torre Eiffel” de Robert Delaunay y de “San Juan Bautista” del Greco

completamente desconocido en Alemania¹⁶, tan es así que Marc incluso escribió mal su nombre –“Dilonné”– en el listado provisional del almanaque que envió a la editorial el 10 de septiembre de 1911¹⁷. Pocos meses antes de su publicación, el *descubrimiento* de R. Delaunay había sido el gran golpe de efecto en la Primera Exposición del Comité de la Redacción del Jinete Azul. Sus organizadores, Kandinsky y Marc, mostraron nada menos que cinco de sus obras: un dibujo y cuatro óleos. La compra de dos de éstos por parte de Adolf Erbslöh y Alexei Jawlensky, miembros de la Nueva Asociación de Artistas de Múnich (Neue Künstlervereinigung München = NKVM¹⁸)¹⁹, significaba todo un triunfo y el resarcimiento para Kandinsky, cuyo

16 Sobre R. Delaunay y Alemania véase SCHUSTER, P. K. (ed.), *Delaunay...* op. cit.

17 Reproducido en KANDINSKY, K., MARC, F. (eds.), *Der Blaue...* [ed. Lankheit], op. cit., pp. 309-310

18 En lo sucesivo citamos esta asociación con sus siglas NKVM

19 Como es conocido, la prehistoria de *Der Blaue Reiter* comenzó con la creación, en 1909, de la NKVM, de la cual Kandinsky fue miembro fundador. Poco antes de celebrarse la tercera exposición

cuadro “Komposition V” [fig. 4] había sido rechazado poco antes por la Asociación. Para mayor satisfacción, además, nada menos que Bernhard Koehler, uno de los coleccionistas más codiciados, adquirió “La torre Eiffel”.

También El Greco podía entenderse como un nuevo descubrimiento, aunque tal mérito no correspondiese en este caso a Der Blaue Reiter, sino, en gran parte, a Meier-Graefe y Tschudi, como señaló Marc en el artículo inicial del almanaque “Bienes espirituales” (*Geistige Güter*).

El crítico de arte Julius Meier-Graefe desempeñó, con la publicación en 1910 de su libro *Spanische Reise*²⁰ (Viaje a España), un papel decisivo en la consolidación del Greco en Alemania como precursor del arte moderno²¹. Meier-Graefe relata ahí el viaje que hizo, en 1908, durante casi medio año por España. Aunque aparentemente²² su propósito era conocer más a fondo la obra de Velázquez, se vio tremendamente desilusionado tras su primera visita al Prado y las expectativas puestas en él se desvanecieron como una “Fata Morgana”²³. En su lugar emergió El Greco como una especie de revelación: “Pero El Greco llega como el relámpago.”²⁴ El viaje por España se convirtió así en una crónica de su descubrimiento personal del cretense y lo dedicó a la búsqueda de sus obras por toda la Península. Incluso se reunió frecuentemente con Manuel B. Cossío, que ese mismo año había publicado su monografía sobre El Greco²⁵, y también con “Vega”, el marqués de la Vega-Inclán, a cuya iniciativa se debió la creación de la Casa-Museo del Greco en Toledo en 1911.

de la asociación, a finales de 1911, el rechazo de la obra de Kandinsky “Komposition V” llevó a que él mismo, Münter y Marc abandonasen la NKVM y organizarasen la legendaria exposición del consejo de redacción de Der Blaue Reiter. Sobre la NKVM véase HOBERG, A., FRIEDEL, H. (eds.), *Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der ›Neuen Künstlervereinigung München‹ zum ›Blauen Reiter‹*, München, Prestel, 1999

20 MEIER-GRAEFE, J.: *Spanische Reise*, Berlin, Fischer, 1910; anteriormente se publicó, parcialmente, en 1909 en el periódico *Neue Rundschau*

21 La publicación más reciente sobre este tema es el catálogo de exposición (Museum Kunstpalast, Düsseldorf): WISMER, B., SCHOLZ-HÄNSEL, M. (eds.), *El Greco und die Moderne*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012

22 Véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y Catálogo*, Vol. I, Madrid, Fuente de Apoyo a la Historia del Arte Hispánica, 2005, p. 31 y la bibliografía citada en la nota 39. Podemos encontrar en el libro de Meier-Graefe numerosas puntadas hacia Carl Justi, pionero de la investigación sobre El Greco en Alemania, que había hecho una valoración sumamente negativa del Greco presentándole como una especie de excéntrico. Incluso se dirige directamente a él preguntando: “¿Porqué, Sr. Justi, califica sus obras como ‘horrosas caricaturas’?” (MEIER-GRAEFE, J., *Spanische ...*, op. cit., p. 42)

23 *Ibidem*, p. 161

24 *Ibidem*, p. 104

25 COSSÍO, M. B., *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, 1908



FIGURA 4

Wassily Kandinsky: *Composición V*, 1911; Colección particular

Meier-Graefe apenas aporta datos biográficos sobre El Greco y tampoco le importan los temas tratados. Sólo le interesan sus cualidades pictóricas, cómo crea las formas únicamente a través del color. Esto le convierte, según Meier-Graefe, en el precursor del arte de vanguardia, adelantándose tres siglos a lo que aspiraban los impresionistas e incluso a Cézanne²⁶. Su entusiasmo por El Greco le lleva a hacer afirmaciones como por ejemplo: “Todo comienzo y fin se encuentra en El Greco”²⁷ o “Claramente, El Greco se eleva sobre todos. Es descubridor de un lenguaje, al igual que lo son Dante o Shakespeare. Nunca más habrá otro artista que sepa decir cosas tan grandes con él.”²⁸.

Por su parte, Hugo von Tschudi, que era uno de los principales valedores de Kandinsky y Marc, en cuya ayuda confiaban llevar a cabo su proyecto de publi-

²⁶ El mismo año que *Spanische Reise* aparece su monografía sobre Cézanne: MEIER-GRAEFE, J., *Paul Cézanne*, München, Piper, 1910

²⁷ MEIER-GRAEFE, J.: *Spanische...*, op. cit., p, 89

²⁸ *Ibidem*, p. 419

cación²⁹, era un fervoroso defensor del Greco. Su apoyo al arte de vanguardia, en concreto la adquisición de obras de los impresionistas franceses y de Cézanne, le había valido su destitución como director de la Galería Nacional de Berlín. Desde 1909 era el director general de las colecciones bávaras a las que pertenecían los museos de Múnich –la Neue Pinakothek y Alte Pinakothek–, dedicados respectivamente al arte contemporáneo y al antiguo. Por iniciativa suya se mostró, a partir de junio de 1911, en la Alte Pinakothek una exposición con cuadros de la colección de Marzell von Nemes³⁰. Entre las 36 obras había ocho del Greco a las que se unieron dos más: “Laoconte” –procedente de una colección particular– y una de las versiones de “El Expolio” que había adquirido Tschudi para el museo dos años antes. También en 1911 se publicó una monografía de August L. Mayer –colaborador de Tschudi por aquel entonces– sobre El Greco³¹.

A finales de 1911 –cuando se inauguró la exposición de Der Blaue Reiter en la galería Thannhauser de Múnich y se estaba gestando el almanaque– el entusiasmo por El Greco como precursor del arte moderno había alcanzado, pues, su clímax en Alemania, produciéndose una auténtica “grecomanía”.

Hay que constatar, sin embargo, que la admiración por El Greco no se refleja en la obra pictórica de Der Blaue Reiter –a diferencia de la de otros expresionistas³²–, con la excepción de algunos apuntes, como por ejemplo el de Marc [fig. 5] sobre el “Cristo en el monte de los Olivos”, de la colección Nemes que se mostraba en Múnich³³. Donde más se percibe el interés por El Greco es en algunos dibujos de Macke³⁴ realizados entre 1908³⁵ [fig. 6] y 1913.

Como se puede leer en una carta (1/9/11) de Kandinsky a Marc, entre varias de las propuestas que se barajaron para los textos del almanaque, estaba también la de reproducir algún fragmento del prefacio de Tschudi al catálogo de la exposición de la colección Nemes³⁶. No sabemos los motivos por los que se desestimó finalmente, pero probablemente este “fragmento” hubiese contenido su siguiente afirmación:

29 LANKHEIT, K. (ed.), *Wassily...*, op. cit., carta núm. 54

30 Véase WISMER, B., SCHOLZ-HÄNSEL, M. (eds.), *El Greco...*, op. cit.

31 Sobre August L. Mayer véase POSADA KUBISSA, T., *August L. Mayer y la pintura española*, Madrid, CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008

32 Véase SCHROEDER, V., *El Greco im frühen deutschen Expressionismus*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 1998

33 Véase SCHROEDER, V., “Wir können Formen nur solange verstehen als wir ihrer bedürfen. El Greco im Blick junger Expressionisten”, en WISMER, B., SCHOLZ-HÄNSEL, M. (eds.), *El Greco...*, op. cit., pp. 220-249, p. 242

34 *Ibidem*, op. cit., p. 226

35 Según Elisabeth Macke, durante su primer viaje a París, en 1907, ya le había causado una gran impresión el “Retrato de un rey” del Greco que había visto en el Louvre; ERDMANN-MACKE, E., *Erinnerungen...*, op. cit., p. 106

36 LANKHEIT, K. (ed.), *Wassily...*, op. cit., carta núm. 34



FIGURA 5
Franz Marc: Apunte sobre el “Cristo en el monte de los Olivos” del Greco, 1911; Germanisches Nationalmuseum, Núremberg



FIGURA 6
August Macke: Cabeza de hombre, 1908; Kunsthalle Bremen

“Con la admiración por Cézanne despertó la comprensión del Greco.”³⁷ Con la muerte de Tschudi, en noviembre de 1911, Der Blaue Reiter perdería a uno de sus principales valedores y como muestra de agradecimiento, por su defensa del arte vanguardia, dedicaron el almanaque a su memoria.

Desconocemos a quién se debió la iniciativa de reproducir un cuadro del Greco. Al parecer se trató de una decisión tardía, dado que su nombre no aparece en ninguno de los índices provisionales³⁸. Como podemos constatar en los sucesivos anuncios sobre su futura publicación, el número de reproducciones fue creciendo constantemente, de “unas 100 reproducciones”, en diciembre de 1912³⁹, hasta llegar

37 Reproducido en HÜNEKE, A. (ed.): *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*, Leipzig, Reclam, 1991, pp. 453-454, p. 454

38 Véase reproducciones de éstos en KANDINSKY, W., MARC, F. (eds.), *Der Blaue...* [ed. Lankheit], op. cit., pp. 309-314

39 Reproducido en HOBERG, A., FRIEDEL, H. (eds.), *Der Blaue...*, op. cit., p. 51

a 140, en uno de ellos, que Lankheit data a principios de marzo de 1912⁴⁰. Aunque no se enumeran todos los artistas, es de suponer que El Greco era suficiente atractivo como para ser nombrado en estos folletos publicitarios.

Lamentablemente tampoco se encuentran referencias a este cuadro en la correspondencia entre Marc, Kandinsky y Macke⁴¹. Es posible, sin embargo, que su reproducción estuviese relacionada con la ayuda financiera que hizo posible la publicación, es decir, una especie de homenaje a su benefactor Bernhard Koehler que había asumido la mayor parte del fondo de garantía requerido por la editorial⁴². Tanto la obra del Greco como la de R. Delaunay, adquirida durante la exposición de Der Blaue Reiter en la galería Thannhauser, pertenecían a este coleccionista. Verlas reproducidas de forma tan destacada significaba, sin duda, una satisfacción y un reconocimiento público para su propietario⁴³.

El mecenas de Der Blaue Reiter

Bernhard Koehler (1849-1927) era un rico industrial berlinés y tío de la mujer de August Macke [fig. 7]. Ambos se conocieron en 1907 y a pesar de la gran diferencia de edad –Macke tenía entonces 20 años–, el joven pintor se convirtió rápidamente en una especie de guía que supo entusiasmar a Koehler por el arte contemporáneo. La lectura de la obra de Julius Meier-Graefe *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, (1904; Historia de la evolución del arte moderno), el libro de referencia para descubrir las últimas tendencias artísticas que le recomendó Macke, hizo su efecto: en el verano de 1908 Koehler invitó a Macke, y a su sobrina, a acompañarle a París para ayudarle en la adquisición de obras para la colección de artistas fran-

40 Reproducido en KANDINSKY, W., *Der Blaue...* [ed. Lankheit], op. cit., p. 322

41 El nombre del Greco sólo figura en una breve nota del 15 de julio de 1911, un post scriptum, en el que Marc pide a Macke que le envíe una fotografía de la obra para Kandinsky, ya que éste quiere utilizarla para diseñar un “Galericabzeichen” (distintivo/marca de galería); MACKE, W. (ed.), *August...*, op. cit., p. 59

42 El depósito requerido por la editorial Piper era de 3.400 marcos. El padre de Maria Marc, la compañera de Marc, asumió la garantía de 500 marcos; véase carta de Marc a Kandinsky (28/12/1912) en LANKHEIT, K. (ed.), *Wassily...*, op. cit., carta núm. 149. Previamente Koehler ya había hecho posible, mediante un aval sobre los gastos de producción, que se publicase en la misma editorial *Über das Geistige in der Kunst* de Kandinsky, otro de los documentos artísticos significativos previos a la I. G.M.

43 En el índice de ilustraciones del almanaque se indicaba la procedencia de la colección Koehler. Se reprodujeron, aparte de las de R. Delaunay (Núm. 44) y El Greco (Núm. 45), otras 4 obras de la colección Koehler: una naturaleza muerta de Cézanne (Núm. 65) y un desnudo de Giriend (Núm. 122), así como un cuadro de un maestro desconocido –probablemente español– (Núm. 94) y una escultura de madera de siglo XV (Núm. 115).



FIGURA 7

August Macke: *Retrato de Bernhard Koehler*, 1910; Lenbachhaus, Múnich

ceses que quería formar⁴⁴. En las galerías Durand-Ruel, Bernheim-Jeune y Vollard compró sus primeros cuadros de Manet, Monet, Pissarro, Seurat, Courbet, etc. Bajo el asesoramiento de Macke, Koehler reuniría en pocos años una de las colecciones más importantes de arte moderno que existieron en Alemania antes de la I G.M.⁴⁵

Fue también orientado por Macke, como Koehler comenzó a ampliarla con obras de artistas alemanes del círculo de la NKVM y, por extensión, de Der Blaue Reiter, convirtiéndose en el benefactor incondicional del grupo [fig. 8]⁴⁶. La entusiasta adhesión de Macke al proyecto del almanaque, al que aportó un artículo y en el que

44 ERDMANN-MACKE, E., *Erinnerungen...*, op. cit., pp. 133-138. Macke había viajado por primera vez a París en 1907 y pudo prorrogar su estancia gracias a la ayuda financiera de Koehler, que sólo le conocía por las entusiastas recomendaciones de su sobrina

45 SCHMIDT-BAUER, S. V., "Die Sammlung Bernhard Koehler", en POPHANKEN, A., BILLETER, F. (eds.), *Die Moderne und ihre Sammler: französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, Berlin, Akademie-Verlag, 2001, pp. 267-286

46 SCHMIDT-BAUER, S. V., 'Werke der ›Neuen Künstlervereinigung München‹ und des ›Blauen Reiter‹ in der Sammlung Bernhard Koehler', en HOBERG, A., FRIEDEL, H. (eds.), *Der Blaue...*, op. cit., pp. 307-314



FIGURA 8

Maria Marc, Franz Marc, Bernhard Koehler, Heinrich Campendonk, Thomas von Hartmann, y Wassily Kandinsky (sentado), Múnich 1911

se reprodujeron dos de sus trabajos⁴⁷, así como la gran influencia que ejercía sobre Koehler, contribuyeron decisivamente a su publicación; como ya se ha explicado, Koehler aportó gran parte del aval⁴⁸.

Unos meses antes, Koehler había comprado “San Juan Bautista” del Greco por 60.000 marcos, lo cual la convirtió en la obra más cara de su colección. Sobre su adquisición contamos con un valioso documento, la carta que le escribió Macke en febrero de 1911:

“[...] Ayer recibí una recomendación para ir a Colonia a ver un cuadro del Greco que mantienen en secreto⁴⁹. Es un greco fabuloso. El museo de Colonia quiere

47 Al parecer se debió a la mediación de Marc, dado que no estaba previsto reproducir ninguna obra de Macke; véase carta de Marc a Kandinsky (25/02/1912) en LANKHEIT, K. (ed.), *Wassily...*, op. cit., carta núm. 95

48 Véase nota nº 42

49 Según Schmidt-Bauer (SCHMIDT-BAUER, S., “Geschichte der Sammlung Bernhard Koehler von 1900 bis 1945 unter besonderer Berücksichtigung der Verluste aus den Depots des Flakturms am Zoo”, en AKYNŠA, K. (ed.), *Operation Beutekunst*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1995, pp. 56-62, p. 58) provenía de la colección de Marzell von Nemes

quedárselo a toda costa. El cuadro es maravilloso y también Tschudi lo considera un greco extraordinario [...] Aportaría a tu colección un inmenso atractivo. Toma inmediatamente un tren, manda un telegrama y vamos juntos. ¡Piensa que sólo se es joven una vez y ven! [...] Su calidad está garantizada. Hay que tomar inmediatamente una decisión, ya que hay más gente que va detrás de él. Me han asegurado que es el mejor Greco que está en el mercado. Yo soy de la misma opinión. Es un San Juan de cuerpo entero del tercer periodo –de cuatro– de su mejor época. Tampoco es demasiado caro. Vale realmente la pena. No te lo pienses demasiado si no quieres que te lo quiten.”⁵⁰

El relato que hizo posteriormente la mujer de Macke, Elisabeth, en sus memorias corrobora el entusiasmo y el ímpetu que éste puso para convencer a Koehler⁵¹. En ellas podemos leer también como Koehler estuvo a punto de comprar otro cuadro del Greco. Por su descripción debió de tratarse de “La fábula” (ca. 1580), de la que se conocen tres versiones autógrafas –una de ellas en el Museo del Prado–, además de varias copias⁵²:

“[...] Más tarde apareció en Colonia otro cuadro del Greco en el mercado. Era también una bonita obra, pero de un periodo más temprano del maestro. Mostraba a un hombre, una mujer y un mono; eran grandes figuras de medio cuerpo en una extraña penumbra, muchos tonos de rojo y amarillo, y un marrón profundo. La mujer sujetaba una vela, la única fuente de luz en la dorada oscuridad del cuadro. Esto le daba un extraño encanto. August también logró interesar al tío Bernhard por este cuadro y lo tuvo durante bastante tiempo en su casa para ver si le gustaba, pero no pudo decidirse a comprarlo y lo devolvió a Colonia.”⁵³

Según Elisabeth Macke, el intermediario de la compra de “San Juan Bautista” fue el “Dr. Wendland”⁵⁴, un historiador del arte convertido en marchante, que lo

50 FRESE, W., GÜSE, E.- G. (eds.), *August Macke. Briefe an Elisabeth und die Freunde*, München, Bruckmann, pp. 260-261

51 ERDMANN-MACKE, E., *Erinnerungen...*, op. cit., pp. 218-219

52 Véase RUÍZ GÓMEZ, L., *El Greco en el Museo del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 212-217

53 ERDMANN-MACKE, E., *Erinnerungen...*, op. cit., p. 219

54 Erdmann-Macke (*Ibidem*, p. 218-219) describe a Hans Adolf Wendland (1880-alrededor de 1965) como un personaje algo turbio. Su apreciación se vería corroborada por la trayectoria de Wendland, que ejerció como marchante en el tráfico de obras de arte requisadas por los nazis; véase “Post-War Reports: ALIU Detailed Interrogation Report: Hans WENDLAND, 18 September 1946”, <http://www.lootedart.com/MFV7J127611> (consulta: 13-12-2013); “Dr. Hans Wendland”,

tenía en comisión cedido por un coleccionista que quería permanecer en el anonimato⁵⁵.

El Greco en la exposición Sonderbundaustellung

Seguramente fue también August Macke el impulsor de que esta obra se mostrase al año siguiente en Colonia en la Sonderbundaustellung, una de las exposiciones más importantes de arte contemporáneo que tuvieron lugar antes de la I Guerra Mundial⁵⁶. Macke formó parte de la comisión encargada de su organización y desde un principio tuvo en mente establecer una conexión entre el arte de vanguardia y El Greco⁵⁷.

Aunque no figura en el catálogo de la exposición, sabemos por dos reseñas⁵⁸ que se expusieron dos cuadros del Greco: “San Juan Bautista” y otro cuyo título no se menciona. Las referencias sobre su emplazamiento son, sin embargo, contradictorias: Schmidt ubica “San Juan Bautista” en la sala destinada a Van Gogh⁵⁹ y la otra

<http://www.kubisme.info/ki8072.html> (consulta: 13-12-2013); FELICIANO, H., *El Museo desaparecido: la conspiración nazi para robar las obras maestras del arte mundial*, Barcelona, Destino, 2004

55 ERDMANN-MACKE, E., *Erinnerungen...*, op. cit., pp. 218-219. Respecto al coleccionista anónimo véase nota 49

56 Véase. SCHAEFER, B. (ed.), 1912 *Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, Köln, Wienand Verlag, 2012. Su objetivo era presentar a un amplio público la evolución del arte contemporáneo desde el neopresionismo (Cross y Signac), pasando por Van Gogh, Cézanne, Gauguin y Munc –a los que, al igual que a Picasso, se les presentó en varias salas especiales– hasta el fauvismo y en el expresionismo, el movimiento predominante en Alemania. La mayoría de las salas estuvieron dedicadas a los artistas alemanes, pero también se destinaron espacios a Francia, Holanda, Suiza, Hungría, Noruega y Austria. Se mostraron unas 650 obras de más de 170 artistas; hubo, igualmente, secciones especiales para la escultura y las artes aplicadas. Esta exposición sirvió de modelo a la famosa Armory Show de 1913 en Nueva York. Otro hito expositivo fue el Erste Deutsche Herbstsalon (1913), que organizó, en Berlín, el galerista Herbert Walden y que contó con la financiación de Koehler y la colaboración de Macke y Marc

57 Véase carta de Macke a Koehler (julio 1911); FRESE, W., GÜSE, E.- G. (eds.), *August Macke...*, op. cit, p. 265

58 FORTLAGE, A., “Die Internationale Ausstellung des Sonderbundes”, *Der Cicerone. Halbmonatszeitschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers*, año 4, Leipzig, 1912, pp. 547-556; SCHMIDT, P. F., “Die Internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln 1912”, *Zeitschrift für Bildenden Kunst*, año 23, Leipzig, 1912, pp. 229-238 (en la p. 230 se reproduce el cuadro). En una tercera reseña sobre la exposición (MAHLBERG, P., “Die Internationale Sonderbundaustellung in Köln”, *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatszeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, año 10, Berlin, 1912, pp. 509-512) se reproduce el “San Juan Bautista” –erróneamente con el título de “Cristo”–, pero no aparece en el texto ninguna referencia

59 SCHMIDT, P. F., “Die Internationale ...”, op. cit., p. 230

obra en la de Picasso⁶⁰; Fortlage⁶¹ las sitúa justo al contrario⁶². Podría pensarse en una simple confusión, si no fuese porque ninguno de los autores lo menciona a la ligera. Ambos ahondan, respectivamente, en la relación entre “San Juan Bautista” y la obra de Picasso (Fortlage) y la de Van Gogh (Schmidt). Cabría la posibilidad de que se hubiese cambiado la ubicación de los dos cuadros del Greco durante la muestra. Esto se vería corroborado por el dibujo del plano [fig. 9] de la exposición que envió Macke en una carta a Marc un día después de la inauguración⁶³. Según este esquema, El Greco se encontraba en un pequeño espacio a la derecha de la entrada, en la sala destinada a August Deusser. Por lo tanto, cuando se inauguró la Sonderbundaustellung la obra del Greco no estaba colgada en la sala de Van Gogh, como escribe Schmidt, aunque si cerca de ella, y desde luego bastante alejada del espacio expositivo destinado a Picasso, donde la sitúa Fortlage.

Koehler no sólo prestó para la Sonderbundaustellung el “San Juan Bautista”, sino también obras de Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Matisse y Marc. En el catálogo figura entre los miembros de honor y los “benefactores” (*Stifter*).

De Berlín a Moscú

Hugo von Tschudi, a cuya opinión (“un Greco extraordinario”) apeló Macke, en la citada carta, para convencer a Koehler de la compra del “San Juan Bautista”, erró en su apreciación. Hoy está considerado como una copia de taller del “San Juan Bautista” del Fine Arts Museum de San Francisco, que según Ruíz Gómez es la única versión original del Greco⁶⁴. Probablemente basa esta apreciación en la catalogación de Wetthey⁶⁵ que lo califica como “a somewhat mechanical workshop

60 *Ibidem*, p. 232

61 FORTLAGE, A., “Die Internationale...”, op. cit., p. 251-252

62 Lamentablemente la exposición conmemorativa del centenario de esta muestra, en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia, acompañada por un vasto catálogo (SCHAEFER, B. (ed.), 1912 *Mission...*, op. cit.), tampoco ha podido aclarar en qué espacios se mostró exactamente “San Juan Bautista”, ni cuál fue el segundo cuadro del Greco. Llama la atención que sólo se constate su presencia en la Sonderbundaustellung y no se le haya dedicado ningún artículo

63 Legado August Macke en Germanisches Nationalmuseum de Núremberg: Nürnberg, GNM, DKA, NL Macke, August, II,C-2b; reproducido en MACKE, W. (ed.), *August...*, op. cit., p. 123

64 RUÍZ GÓMEZ, L., *El Greco...*, op. cit., pp. 135 y 139. Iconográficamente pertenece, sin embargo, al San Juan Bautista de la pareja de santos del Museo del Prado, “San Juan Bautista y San Juan Evangelista”, dado que en ambos aparece el cordero directamente sobre la tierra y no sobre una roca como es el caso en la versión del Fine Arts Museum. También en la del Museo de Bellas Artes de Valencia, considerada por Ruíz Gómez (*Ibidem*, p. 136) del “Greco y taller” aparece el cordero directamente sobre la tierra

65 WETHEY, H. E., *El Greco and his school. II Catalogue raisonné*, Princenton, N. J., Princenton University Press, 1962, Núm. X-379



FIGURA 9

Carta (25/05/1912) de August Macke a Franz Marc con dibujo del plano de la exposición Sonderbundausstellung; Germanisches Nationalmuseum, Nüremberg

replica”⁶⁶. Aunque él mismo escribió que había establecido tal juicio a partir de una fotografía del cuadro y no del original. Difícilmente hubiese podido verlo cuando preparó su catálogo razonado sobre El Greco, ya que desde 1945 se consideraba desaparecido. Desde 1995 sabemos, sin embargo, que se encuentra en el Museo Pushkin de Moscú [fig. 10].

Schmidt-Bauer ha podido reconstruir minuciosamente, y con documentos soviéticos, la trayectoria de ésta y otras obras de la colección Koehler de Berlín a Rusia⁶⁷. Los hechos los narra de la siguiente manera. Tras la muerte de Bernhard Koehler, en 1927, paso a manos de su hijo Bernhard Koehler jun., aficionado también al arte. Durante la Gran Depresión, para sanear la empresa, se vio obligado a vender algunos cuadros, principalmente del impresionismo, pero mantuvo intacta la gran colección de Der Blaue Reiter que había formado su padre. En la época del Nacionalsocialismo logró salvarla, a pesar de que una gran parte estaba clasificada como

66 *Ibidem*, p. 242

67 SCHMIDT-BAUER, S., “Geschichte ...”, op. cit., pp. 56-90



FIGURA 10

El Greco (atribuido): *San Juan Bautista*, Museo Pushkin, Moscú

“arte degenerado”. Pero no sucedió lo mismo con los bombardeos de los aliados: el 3 de febrero de 1945, durante uno de los más intensos, fue destrozada la fábrica y su casa particular y, con ella, la mayor parte de la colección. Entre las irreparables perdidas se encontraba “La torre Eiffel” de R. Delaunay. Afortunadamente se salvó un pequeño número de obras expresionistas⁶⁸ y algunas del impresionismo francés, así como el “San Juan Bautista” que, en 1941, habían sido trasladadas primero a los depósitos del museo Nationalgalerie y posteriormente, en 1944, a una de las torres para la defensa antiaérea (*Flakturm*) que se utilizaron también como búnker. Al año siguiente un gran contingente de obras de arte, entre ellas las de la colección Koehler, fue requisado por las tropas soviéticas y enviado a Rusia. Durante décadas una gran parte desapareció en los depósitos de los museos rusos.

68 Varias obras de Der Blaue Reiter pasaron a engrosar, en 1965, los fondos de este grupo del museo Lenbachhaus de Múnich tras una donación del matrimonio Koehler jun.; Gabriele Münter ya había cedido, en 1957, una gran parte de su colección a este museo, que se ha convertido en el centro de referencia de Der Blaue Reiter

Años más tarde, con motivo de los festejos conmemorativos del 50 aniversario del fin de la contienda, el Museo Pushkin de Moscú mostró bajo el título “Dos veces salvados”⁶⁹ sesenta y tres de las obras extraídas de Alemania⁷⁰. Entre éstas se encontraba el “San Juan Bautista”, de lo que también se hizo eco la prensa española: “Entre las perlas aisladas está Juan el Bautista, de El Greco (1600-1605), que perteneció a una colección privada alemana”⁷¹.

Si bien en la década de los años cincuenta una parte de las obras expoliadas por las tropas soviéticas fue devuelta a la antigua RDA⁷² (por ejemplo, el Altar de Pér-gamo o la colección del Museo de Dresde), no parece probable que esto se repita con la Alemania reunificada. Rusia argumenta que son la compensación moral por las atrocidades cometidas por los nazis y que forman parte de la reparación económica por las pérdidas ocasionadas por la guerra. Recientemente, durante la visita, en junio de 2013, de la canciller Merkel al Foro Internacional de San Petersburgo, quedó patente el conflicto latente entre Alemania y Rusia por la devolución del arte que los soviéticos se llevaron como botín al vencer en la II Guerra Mundial: la inauguración de una exposición en la que se mostraban objetos que antes habían estado en museos germánicos causó un conflicto diplomático que enturbió el encuentro entre Merkel y Putin.

Es dudoso, pues, que tengamos en un futuro temprano ocasión de poder ver el “San Juan Bautista” sin viajar al Museo Pushkin de Moscú.

69 “Dos veces salvados” hace alusión, según la URSS, a que habían sido rescatados dos veces, una del caos de la posguerra y otra por los restauradores

70 En el mismo año, el Museo Estatal del Hermitage de San Petersburgo también organizó, bajo el título “Tesoros ocultos al descubierto”, una exposición de 74 pinturas impresionistas y postimpresionistas, que habían sido llevadas de Alemania a la URSS. Entre éstas se encuentran 6 obras (dos de Renoir, dos de Cézanne, una de Courbet y otra de Seurat) que habían pertenecido a Koehler; una de ellas, la referenciada como “Manzanas, melocotones, peras y uvas” (Núm. 47), es la que aparece reproducida en el almanaque (Núm. 65) y que se había dado por desaparecida. Véase KOSTENEVICH, A., *Tesoros ocultos. Obras maestras impresionistas y otras importantes pinturas francesas conservadas en el Museo Estatal del Ermitage de San Petersburgo*, Barcelona, Ministerio de Cultura de la Federación Rusa/ Museo del Ermitage, San Petersburgo / Ediciones Polígrafa, 1995

71 Bonet, P., “Alemania reclama la propiedad de los cuadros requisados a los nazis por tropas soviéticas”, *El País*, 28-02-1995, http://elpais.com/diario/1995/02/28/cultura/793926015_850215.html (consulta: 19-12-2013).

72 Véase ANTON, M., *Illegaler Kulturgüterverkehr*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010

EL GRECO DESDE LA ILUSTRACIÓN: LA MIRADA DE CEÁN BERMÚDEZ¹

MIRIAM CERA BREA
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen:

Tradicionalmente, el (re)descubrimiento del Greco se ha situado entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Sin embargo, el pintor candiota estuvo presente en la literatura artística desde su propio tiempo, y en este sentido, la Ilustración jugó un papel fundamental gracias al desarrollo de la historiografía artística. En este contexto, la obra de Juan Agustín Ceán Bermúdez constituyó un paso decisivo para el conocimiento y la valoración de la obra del Greco, gracias a su aportación bibliográfica y documental, de gran repercusión posterior. Por esta razón resulta esencial una aproximación a su contribución, teniendo en cuenta tanto sus fuentes como su valoración crítica del pintor griego. Para ello es necesaria la revisión de varias de sus obras impresas y manuscritas, así como el cotejo con otros trabajos anteriores y coetáneos como los de Antonio Palomino o Antonio Ponz.

Palabras Clave: Greco, Ceán Bermúdez, historiografía, Ilustración, Diccionario.

Abstract:

Traditionally, the (re)discovering of El Greco has been placed between the ending of the 19th Century and the beginning of the 20th. However, the painter of Candia was mentioned in the artistic literature since his own time; in this sense the Enlightenment played a fundamental role, thanks to the development of the artistic historiography. In this context, the work of Juan Agustín Ceán Bermúdez became a crucial step for the knowledge and the appreciation of the art of El Greco, thanks to his bibliographical and documentary contribution, which had a great later impact. As a result, an approach to that contribution, taking into account his sources as well as his appraisal of the Greek painter, is essential. To accomplish that it is necessary to review several works of Ceán, as well as the comparison with other previous and contemporary works, such as those of Antonio Palomino or Antonio Ponz.

Keywords: Greco, Ceán Bermúdez, historiography, Enlightenment, Diccionario.

¹ El presente trabajo, que constituye el resultado de nuestras investigaciones acerca del Greco y Ceán Bermúdez desarrolladas hasta 2014, se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *El Greco y la pintura religiosa hispánica*, financiado por el MICINN (HAR2012-34099), y dirigido por Fernando Marías, Universidad Autónoma de Madrid

El denominado “redescubrimiento”² del Greco ha venido situándose entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, momento en el que efectivamente, tuvo lugar su reconocimiento como uno de los pilares fundamentales de la pintura³. Sin embargo, tal y como ha sido puesto de manifiesto por diversos especialistas, su nombre aparecía en repertorios biográficos, “historias” y tratados artísticos desde el siglo XVII en adelante, como aquéllos de Francisco de Pisa, Francisco Pacheco o Lázaro Díaz del Valle, entre muchos otros⁴. Estos autores, que de un modo u otro valoraron –en ocasiones de manera negativa⁵– las capacidades artísticas e intelectuales del Greco, aportaron en general breves noticias, datos concretos de obras, juicios estéticos o incluso informaciones de carácter anecdótico acerca del artista candiota.

Este panorama se vio enriquecido a partir del siglo XVIII, de manera paralela al desarrollo de la historiografía artística, a través de la senda abierta por Antonio Palomino, “el Vasari español”, quien lo incluyó entre los artistas biografiados en su

2 Consideramos que el término “redescubrimiento” puede llevar a cierta confusión, puesto que tal y como señala Fernando Marías, la obra y el nombre del Greco ya estaban presentes tanto en colecciones de pintura como en inventarios con anterioridad. MARÍAS, F., *El Greco. Historia de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 2013, p. 16

3 Como paradigmáticos en este proceso, han venido señalándose los trabajos de Manuel Bartolomé Cossío y Francisco de Borja San Román por su aportación documental. COSSÍO, M. B., *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, 1908; SAN ROMÁN Y FERNÁNDEZ, F., *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocopuli*, Madrid, Victoriano Suárez, 1910; ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio y catálogo*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, t. I, p. 19. Eric Storm en su estudio reciente ha señalado como año paradigmático 1860, destacando también varias exposiciones a comienzos de la centuria siguiente. STORM, E., *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Madrid, Marcial Pons, 2013, pp. 13-17. Sobre la valoración del Greco durante el siglo XIX, véase ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987

4 A pesar de que a este respecto la bibliografía es más abundante, citaremos el trabajo de José Manuel Pita Andrade por clásico, PITA ANDRADE, J. M., *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1984 y el de Fernando Marías por la actualización que su reciente trabajo ha supuesto; este autor además, subraya la doble vertiente, crítica y biográfica, que sobre el Greco fue desarrollándose, MARÍAS, F., *El Greco...*, op. cit., pp. 15-16. Por su parte, José Álvarez Lopera incluyó en su monografía sobre el pintor, los textos principales en que se hizo mención a él entre los siglos XVI y XIX. ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco...*, op. cit., t. I, pp. 401-514

5 Conocidas son las críticas de Fray José de Sigüenza acerca del *Martirio de San Mauricio* del Escorial. SIGÜENZA, J., *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, BaillyBaillièere e Hijos, 1909, t. II, l. IV., p. 634. Acerca del este particular véase el artículo de Agustín Bustamante, quien recoge la bibliografía anterior. BUSTAMANTE GARCÍA, A., “El Greco y Felipe II. El ‘Martirio de San Mauricio’ de El Escorial” en *El Greco*, Madrid, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2003, pp. 217-230

*Parnaso español pintoresco y laureado*⁶. No obstante sus errores e imprecisiones⁷, cabe valorar el trabajo del cordobés por su carácter pionero a la hora de abrir un camino que recibiría el impulso definitivo décadas después. A Palomino han de atribuirse buena parte de las informaciones recogidas posteriormente acerca del Greco, presentes en las obras de ilustrados de la talla de Antonio Ponz, Eugenio Llaguno o Juan Agustín Ceán Bermúdez. Paradójicamente, todos ellos, en cierto modo en deuda intelectual con Palomino, no ocultaron su empeño por superarlo, con el objetivo de solventar sus errores, lugares comunes y carencias⁸.

En efecto, la estela de Palomino sería recogida a partir de la Ilustración, momento en el que comenzaron a establecerse las bases de la historiografía artística en España, hecho motivado en gran medida por el intenso debate impulsado desde el ámbito académico. Nuestros ilustrados, conscientes de la carencia de una literatura que hiciese justicia al patrimonio español⁹ promovieron diversas iniciativas con el objetivo de desarrollar una historiografía sobre nuestros artistas al nivel de la ya existente en otros países, que contribuyese a dar a conocer y poner en valor la riqueza cultural de España. La Ilustración aportó además a este campo, la búsqueda de una veracidad,

6 Constituye el tercer volumen de la obra titulada *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724. Sobre Palomino puede consultarse BASSEGODA, B., “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España”, en CHECA CREMADES, F. (coord.), *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 89-111, donde se recopila la mayor parte de la bibliografía anterior. Por su parte, José Enrique García Melero consideró la obra de Palomino como “una avanzadilla de la Ilustración”, GARCÍA MELERO, J.E., *Literatura española sobre artes plásticas*, Madrid, Encuentro, 2002, t. I, p. 248

7 A pesar del carácter trascendental de la aportación de Palomino, conocidas son sus frecuentes equivocaciones, derivadas en muchas ocasiones de un método basado en la recopilación de informaciones que provenían en la tradición oral y carentes de una investigación rigurosa en archivos y bibliotecas.

8 Nicolás de Azara fue uno de los más radicales. Así, en carta a Llaguno exclamaba: “aunque nosotros tenemos tal cual libretto raro, y no muy bueno, vanidad aparte, de los elemento de las tres artes, no tenemos ninguna historia de ellas y sus profesores: sacado Palomino, a quien Dios haya perdonado”. Citado por SALAS, X., “Cuatro cartas de Azara a Llaguno y una respuesta de éste”, *Revista de ideas estéticas*, vol. IV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, pp. 99-113, espec. p. 105, carta número III. ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Aldeasa, 2001, pp. 49-51. Sobre la visión de Palomino durante la Ilustración, y la evolución de las biografías de artistas en el XVIII, véase GARCÍA LÓPEZ, D., “De Palomino a Ceán Bermúdez la biografía de artistas durante el siglo XVIII”, *Imafronte*, nº23, Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 103-135

9 Tal carencia había sido puesta de manifiesto en diversas ocasiones por figuras fundamentales de nuestra Ilustración –de la talla de Antonio Ponz o Isidoro de Bosarte por citar únicamente dos ejemplos–, llegando incluso a poblar no pocas páginas de la prensa periódica de la época. CRESPO DELGADO, D., “Diario de Madrid 1787-1788: De cuando la historia del arte español devino una cuestión pública”, *Goya*, nº 319-320, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 2007, pp. 246-258

materializada a través de la investigación en archivos, y apoyada –a ser posible– en el viaje, lo cual supuso la consagración definitiva del viaje como género literario¹⁰.

En este sentido, y aunque fueron varios autores los que incluyeron al Greco entre sus repertorios, cabe mencionar los ejemplos de Antonio Ponz y de Juan Agustín Ceán Bermúdez. El primero –sobre el que volveremos más adelante– sobresale no solo por la vocación universalista de su *Viage de España o Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse*¹¹, sino también por el éxito editorial que esta obra supuso y la inmediata repercusión de sus informaciones. En cuanto a Ceán Bermúdez¹², además de ser considerado padre de la naciente historiografía artística¹³, destaca por anuar en su obra información bibliográfica anterior y coetánea, así como por aportar datos de archivos reunidos por él mismo y por sus diversos corresponsales, entre los que destacó su amigo y protector Gaspar Melchor de Jovellanos¹⁴. Por estas razones, resulta significativo analizar las informaciones acerca del Greco contenidas en los diferentes escritos de Ceán Bermúdez, dado su carácter representativo entre algunos de los principales autores ilustrados, así como por su repercusión posterior¹⁵. [fig. 1]

Por otro lado, la obra de Ceán tiene el interés añadido de permitirnos apreciar el pensamiento y los conocimientos de su autor a lo largo de tres décadas, desde los últimos años del siglo XVIII hasta bien entrado el XIX. En efecto, si se analizan

10 Sobre el viaje literario en España véanse, entre muchos otros, MORA RODRÍGUEZ, G., *Historias de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*, Madrid, Polifemo, 1998, pp. 41-118 y CRESPO DELGADO, D., *El Viage de España de Antonio Ponz (1772-1774)* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense, 2007, pp. 75-104

11 Acerca de esta obra véase CRESPO DELGADO, D., *Un viaje para la Ilustración: el "Viage de España" (1772-1794) de Antonio Ponz*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2012

12 Sobre Ceán véase CLISSÓN ALDAMA, J., *Juan Agustín Ceán Bermúdez, escritor y crítico de Bellas Artes*, Oviedo, Diputación Provincial de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos, 1982

13 Gracias, especialmente, a su diccionario de pintores y escultores, así como a su trabajo para la publicación de las biografías de arquitectos, a partir del manuscrito de Eugenio Llaguno y Amírola. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los profesores de bellas artes en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800; LLAGUNO Y AMÍROLA, E. Y CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829. GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española...*, op. cit., p. 266. HENARES CUÉLLAR, I., *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 1977, pp. 132-140; BARÓN THAIDIGSMANN, J., "Prólogo" en CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Memorias para la vida de Jovellanos*, Gijón, Silverio Cañada, 1989, p. VII

14 Conocida es la colaboración de Jovellanos con Ceán Bermúdez. Como muestra de ello, véanse algunas de las cartas transcritas en las *Obras Completas* del primero, como la remitida desde Gijón el 2 de agosto de 1795, transcrita en JOVELLANOS, G. M., *Obras Completas*, Oviedo, 1984, t. III, pp. 129-131. CLISSÓN ALDAMA, J., *Juan Agustín Ceán-Bermúdez...* op. cit., pp. 307-318; CRESPO DELGADO, D. y DOMENGE, J., *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, Madrid, Akal, 2013, pp. 42-45

15 COSSÍO, M. B., *El Greco...*, op. cit., t. I, p. 639

conjuntamente los diferentes escritos del asturiano, desde los manuscritos *Árboles históricos de las vidas de los Pintores Españoles*¹⁶ y los *Apuntes para el Diccionario histórico de los profesores de bellas artes en España*¹⁷ –trabajos preparatorios para el *Diccionario de los más ilustres profesores de bellas artes en España* (1800), redactados hacia la última década de la centuria– hasta su también inédita *Historia del arte de la pintura* (1824) y la publicación de las *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su Restauración* (1829) se perciben diferencias en los conocimientos y la valoración de su autor sobre El Greco a lo largo del tiempo. Si bien es cierto que con respecto a éste las informaciones son de carácter breve y se encuentran plagadas de citas tomadas directamente de otros autores, resulta interesante indagar acerca unas fuentes, que abarcan un periodo de tal amplitud. Ya los *Apuntes* resultan de particular interés, puesto que además de incluir opiniones –a las que más adelante haremos mención– eliminadas en la publicación del *Diccionario*, nos muestran las dudas albergadas por Ceán¹⁸, así como algunos cambios significativos con respecto a la publicación definitiva. Igualmente relevante resulta la opinión de este erudito asturiano sobre El Greco en un momento aún de cierta incomprensión de su estilo, en el que “extravagante” era el juicio estético más común sobre el cretense¹⁹.

Uno de los rasgos distintivos de la obra impresa de Juan Agustín Ceán Bermúdez es la mención a las fuentes de las que se sirvió, así como el reconocimiento a aquellos que le habían proporcionado información. El ejemplo más elocuente en este sentido, lo constituye el propio *Diccionario*. En él, además de mencionar las obras a las que había recurrido y expresar su gratitud hacia un nutrido grupo de personalidades²⁰, incluyó al final de cada biografía, una breve referencia a las fuentes concretas empleadas para cada una. A este respecto, entre los *Apuntes* del *Diccionario* y la publicación definitiva²¹ existen únicamente dos salvedades, los papeles de la Junta de Obras y Bosques, que Ceán o algún colaborador suyo habrían

16 BNE, ms. 21.458/2 f. 9, s/f. Citado por MARTÍN ABAD, J., “Obras manuscritas y papeles de Ceán Bermúdez en la Biblioteca Nacional”, *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 1, Oviedo, Instituto Feijoo de estudios del siglo XVIII, 1991, pp. 3-42, espec., p. 13

17 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Apuntes para el Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*, Biblioteca Nacional de España (BNE) Ms., 22.489, caja 3 ff. 330 r.-336 r., letra T. Mencionado entre otros, por ALVARRÁN MARTÍN, V., “Escultores académicos del siglo XVIII en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (I)”, *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, n° 310, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 146, n. 6

18 “[...] Nadie nos dice con que motivo y en que año vino a España”, CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Apuntes...*, op. cit., f. 330 r.

19 Como veremos, el propio Ceán hace uso de este adjetivo en varias ocasiones. De hecho, en los *Apuntes* afirma que el Greco fue “tan famoso y excelente en la pintura en su primer tiempo, como extravagante en el último”. *Ibid.*, f. 330 r.

20 CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario...*, op. cit., t. I, pp. XIV-XVI

21 CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario...*, op. cit., t. V, pp. 3-13

consultado a *posteriori*²², y el hecho de que al citar a Ponz en los *Apuntes* especifica los volúmenes –I, II, III, V, VI, VII y XI–. Al margen de ello, las fuentes que Ceán menciona en ambos son los papeles de archivo de la Catedral de Toledo, del Hospital de Afuera [Hospital Tavera] y del monasterio de Santo Domingo el Antiguo, y las obras del Doctor Pisa²³, de Sigüenza²⁴, Butrón²⁵, Pacheco²⁶, el Vago Ytaliano [Norberto Caimo]²⁷ y los ya citados Palomino y Ponz.

El hecho de que Ceán consultase buena parte de las fuentes bibliográficas a las que se refiere, se encuentra corroborado por un volumen manuscrito, actualmente conservado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas²⁸. En la primera página de este tomo, bajo el título “Colección de papeles y manuscritos preciosos sobre las Bellas artes en España, ineditos, muchos de ellos”, se nos dice “Notese que de la mayor parte se sirvió D. J. Ag.n Cean Bermudez, si bien incurrió en alg. errores”. Este volumen, en el que David García López identificó la copia extractada por Jovellanos del manuscrito original de Lázaro Díaz del Valle, localizado por aquél²⁹, contiene apuntes sobre artistas, en algunos casos redactados de puño del propio Ceán y en otros, de mano ajena. Fueron tomados de obras de autores de los siglos XVII y XVIII, aunque contienen también otras anotaciones de procedencia en general desconocida, en su mayoría de pintores, escultores y arquitectos, que incluyen también algunas consideraciones sobre la sevillana Academia del Diseño.

22 Estas informaciones habrían podido llegarle de manos de Tomás González, archivero de Simancas o del propio Jovellanos. Véanse las *Cartas de Martín Fernández de Navarrete, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Diego Clemencín y Cirilo Alameda, a Tomás González, archivero de Simancas, sobre investigaciones literarias, artísticas e históricas*, BNE, Ms. 2.831. Transcritas en SERRANO Y SANZ, M., “Cartas de Don Martín Fernández de Navarrete, don Agustín Ceán Bermúdez y Don Diego Clemencín a Don Tomás González, archivero de Simancas”, *Revue Hispanique*, VI, Nueva York, Hispanic Society of America, 1899, pp. 81-129. Sobre algunos de los correspondientes de Ceán, CLISSON ALDAMA, J., *Juan Agustín Ceán-Bermúdez...*, op. cit., pp. 307-318

23 PISA, F., *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo y historia de sus antigüedades y grandeza*, Toledo, Diego Rodríguez, 1605

24 SIGÜENZA, J., *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, Imprenta Real, 1600

25 BUTRÓN, J., *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura: que es liberal, de todos derechos, no inferior a los siete que comunmente se reciben*, Madrid, Luis Sánchez, 1626

26 PACHECO, F., *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649

27 CAIMO, N., *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, Pittburgo, Agnelli, 1759-1764

28 Biblioteca del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, Signatura FA M-425 (RESC/937)

29 GARCÍA LÓPEZ, D., *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, p. 113-115

Si bien en algunos casos Ceán incluyó referencias cronológicas –1794³⁰ y 1795³¹ –, este volumen hubo de ser recopilado a lo largo de varios años. Entre los extractos de obras que recoge, relativos al Greco destacan Lázaro Díaz del Valle, Carducci [Carducho], Pacheco, Palomino o Butrón³² entre otros, informaciones que posteriormente incluyó en su *Diccionario*. Con toda probabilidad no sea éste el único texto con apuntes de Ceán Bermúdez sobre artistas, teniendo en cuenta su infatigable voluntad de trabajo y el volumen de papeles que acumuló durante las varias décadas que dedicó a la recopilación de los mismos.

En cualquier caso, conviene distinguir las fuentes de las que realmente se sirvió, de aquéllas de las que únicamente tomó alguna cita –tal vez, consultadas de forma indirecta–. Así, con respecto a la mayor parte de ellas –Butrón, Pacheco, Sigüenza– se limitó a transcribir pasajes breves, ya glosados por autores anteriores, como el propio Palomino. En cuanto a Norberto Caimo y al Francisco de Pisa, es muy probable que las tomase de Ponz, quien hizo alusión frecuente a las mismas, y cuya obra constituyó, como sabemos, una suerte de “respuesta” a la de Caimo. En este sentido, y al margen de la ya citada figura de Jovellanos, podemos identificar tres nombres como fuentes fundamentales para el artículo sobre el Greco incluido en el *Diccionario*: Antonio Palomino, Antonio Ponz, y Francisco Pérez Sedano.

El *Parnaso español pintoresco y laureado* de Palomino constituyó el punto de partida para la biografía que Ceán Bermúdez realizó del Greco. De él tomó los escasos datos biográficos que ofrece, incluyendo la errónea fecha de fallecimiento³³, así como informaciones de autores anteriores, como el famoso pleito con el alcahalero de Illescas³⁴, o las anécdotas de Pacheco. Acerca de su estilo, entre otras ideas, recogió el parecido en las cabezas del *Expolio* a las de Tiziano, citando a Caimo, quien a su vez, habría basado esta idea en el propio Palomino³⁵. A pesar de ello,

30 Al final de los extractos de los *Diálogos de la Pintura* de Carducho, Ceán anota: “concluido en 27 de septiembre de 1794”

31 En el caso de las anotaciones de la escuela Sevillana Ceán incluye la fecha de 30 de junio de 1795

32 Nótese que no se sigue un orden cronológico

33 Como recogió José Álvarez de Lopera, hasta la publicación en 1888 de la monografía de Carl Justi sobre Velázquez, no se corrigió este dato, adelantando el fallecimiento del Greco a 1614. ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco...*, op. cit., v. I, p. 21

34 Recogido, entre otros, por Vicente Carducho, y tomado de sus *Diálogos de la pintura* por Ceán, v. CSIC, ms. FA M-425 (RESC/ 937), f. 217. En los *Apuntes*, Ceán añadía además: “Esto [la tasación del *Expolio*] prueba ser falso lo que dice Palomino de estar empeñada esta pintura y que haya escritura del empeño, fundándose en la manía que tenía el Greco de no vender sus obras, sino de empeñarlas. Pero en este caso no lo sería hasta desde el año de 1600 en el que tuvo el pleito con el Alcahalero de Yllescas, de lo que le provino tan extraño tema, como añade el mismo Palomino”. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Apuntes...*, op. cit., ff. 330 r.-330 v

35 La obra de Palomino constituyó una de las principales fuentes del italiano. CRESPO DELGADO, D., “De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura

Ceán realizó un particular énfasis en refutar al “Vasari español”; así, con respecto a Santo Domingo el Antiguo negaba la autoría del Greco en la traza arquitectónica, estatuas y pinturas, salvo las pinturas del altar mayor y las colaterales. Igualmente, rechazó la teoría de Palomino que veía en el estilo del *Martirio de San Mauricio* del Escorial un intento de distinguirse de Tiziano, calificándola de “patraña”. Curiosamente, en los *Apuntes del Diccionario*, Ceán había aceptado esta teoría, lo cual nos muestra un cambio de parecer y un progresivo distanciamiento de la obra de Palomino:

Por este estilo pintó otras muchas obras que le dieron gran fama, comparándole a su presunto maestro; pero el Greco era de extraño modo de pensar y no poco soberbio, pues llevando a mal el mejor elogio que se hacía de sus pinturas y de la exacta imitación que había adquirido en las tintas del príncipe de ellas, quiso más ser original que imitado, y lo emprendió por un camino extraviado de la naturaleza q.e le llevó a ser un pintor seco, lánguido y desacertado³⁶.

En cuanto a la vinculación con Tiziano, en quien el cordobés había visto al maestro del Greco³⁷, Ceán la pondría en duda hasta rechazarla, distinguiéndose así de coetáneos suyos como Eugenio Llaguno o incluso Antonio Ponz³⁸. Sin embargo, en el brevísimo resumen biográfico claramente tomado de Palomino, incluido en otro de los trabajos preparatorios para las biografías de las vidas de pintores, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, los *Árboles históricos de las vidas de los Pintores Españoles*³⁹, aún lo situó como heredero estilístico de Tiziano, escribiendo además:

extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII”, *Anales de historia del arte*, 11, Madrid, UCM, 2001, p. 272, n. 10

36 CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Apuntes...*, op. cit., ff. 330 v.-331r. Ya Jovellanos lo había calificado de “seco”, de modo que en este caso, es probable que Ceán siguiese a su amigo y protector. JOVELLANOS, M.G., *Elogio de las Bellas artes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1781, p. 353, recogido por PITA ANDRADE, J., *Dominico Greco...*, op. cit., p. 40

37 Esta idea se encuentra actualmente en general rechazada, ante la falta de evidencias. MARÍAS, F., *El Greco: biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997, pp. 57-72; ÁLVAREZ LOPE-RA, J., *El Greco*, Madrid, Akal, 2001, p. 10; MARTÍNEZ-BURGOS, P., *El Greco. El pintor humanista, obra completa*, Madrid, Libsa, 2005, pp. 26-27. A pesar de ello, sí se tiene en cuenta la importancia que Tiziano pudo tener para el desarrollo estilístico del Greco; así autores como Eric Storm se refieren a su aprendizaje con el veneciano, STORM, E., *El descubrimiento...*, op. cit., p. 29

38 Este cariz crítico en la obra de Ceán Bermúdez ha sido señalado por Juan Calatrava entre otros, CALATRAVA, J., *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Granada, Universidad de Granada, 2005, p. 85

39 En la introducción de este manuscrito, Ceán justifica la importancia de adscribir las “escuelas” de pintura española a los grandes nombres de la pintura italiana: “Pero como las tres bellas artes no recobraron en Italia su buen gusto hasta tiempos de Raphael Sancio, Miguel Angel Buonarrota [sic.] y

Doctor griego de nación murió en Toledo en 1635. Fue extravagante pintor, y buen escultor y arquitecto, como se vé en algunos retablos que son todos de su mano. Imitò bien al Ticiano, pero luego decaio en un estilo raro y extravagante, tanto q.e según decía otro pintor [Palomino] lo q.e pinto bien ninguno mejor, y lo q.e pinto mal nin.º peor. Sus obras estan en Toledo, Mad.^d Escorial &^a.”

No obstante esta inicial adscripción a las teorías difundidas por Palomino, pronto expresaría sus reservas hacia esta idea; ya en los *Apuntes* añadía: “sospechamos hubiese estudiado sobre sus obras, repartidas por toda Europa”⁴⁰.

Otra salvedad entre ambos, es el intento por parte de Ceán de reconstruir el catálogo del Greco, mediante la inclusión, al final del artículo, de una lista de obras, distinguidas por lugares⁴¹. Para su realización, no cabe duda de que Ceán partió de las enumeradas por Palomino, aplicando eso sí, un sentido lo más crítico posible. En esta cuestión, la principal fuente de Ceán Bermúdez fue sin duda el ya mencionado *Viage de España* de Antonio Ponz. Esta obra había supuesto un éxito editorial, gozando de gran prestigio entre otros ilustrados. Tal éxito fue posible gracias al hecho de que su autor se había recorrido la geografía española, adquiriendo un conocimiento de primera mano sobre nuestro patrimonio, favorecido además por destacados vínculos personales⁴². [fig. 2]

El *Viage* de Ponz constituyó por tanto, una de las obras paradigmáticas de la renovación cultural de la Ilustración, y permitió el avance que la obra de Ceán representa respecto a la de Palomino⁴³, siéndole además de utilidad para sus propios viajes⁴⁴. Sin embargo, y a pesar de su visión crítica acerca de la obra de Palomino, Ponz tampoco pudo evitar hacerse eco de algunas de las informaciones aportadas por el cordobés. Por otro lado, no obstante el gran valor que veía en la obra de Ponz, Ceán no se limitó a transcribir sus informaciones, pues evitó hacer mención a aquellas obras a las que el valenciano se refería de forma vaga y sin especificar

Ticiano Vitelio [sic.], no debemos buscar el origen de la pintura en España, sino desde entonces, en donde tamb.n tubieron [sic.] ese recobro”

40 CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Apuntes...*, op. cit., f. 330 r

41 Cuestión ya destacada por Francisco de Borja San Román. SAN ROMÁN Y FERNÁNDEZ, F., *El Greco en Toledo...*, op. cit., p. 9

42 CRESPO DELGADO, D., *Un viaje para...*, op. cit., pp. 95-104

43 ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Greco. Estudio...*, op. cit., t. I pp. 463-477

44 Ceán realizó un viaje por Andalucía, Murcia, Extremadura y Valencia en el que fue anotando las obras de arte que veía. En el manuscrito del mismo se evidencia el empleo del *Viage* de Ponz como verdadera guía de viaje y éste contiene también referencias a Palomino. Con respecto a la iglesia del Patriarca recoge “Un Sn Franco y un Nacimtooriginales del Greco”, BNE, *Viages del S^{or}Cean por Andalucía, Estremadura, Murcia y Valencia*, ms. 21.454/5, f. 32 v. Citado por MARTÍN ABAD, J., “Obras manuscritas...”, op. cit., p. 5, así como por ÚBEDA DE LOS COBOS, A., “La prehistoria de la historia del arte”, en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX. VII Jornadas de arte*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 123-136, espec. p. 124, n. 5

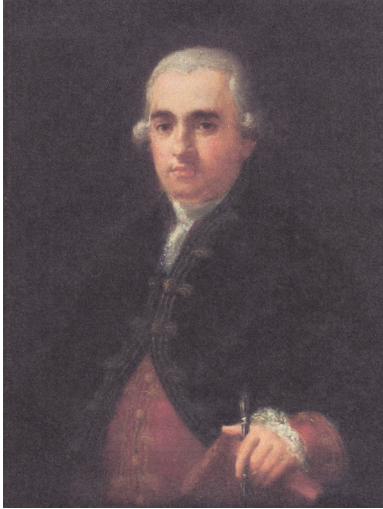


FIGURA 1
Retrato de Juan Agustín Ceán Bermúdez, atribuido a Francisco de Goya, ca. 1791, 88 x 122 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular

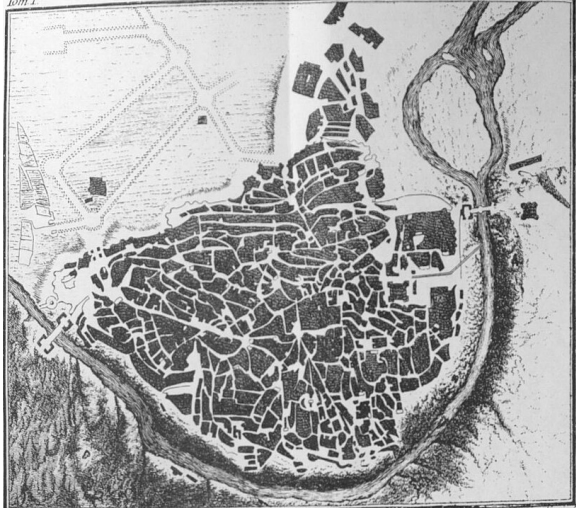


FIGURA 2
Plano de Toledo. Realizado por José Gómez de Navia hacia 1776. Publicado por Antonio Ponz en su *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Imp. de la Viuda de Ibarra, 1787, segunda edición, tomo I, p. 116

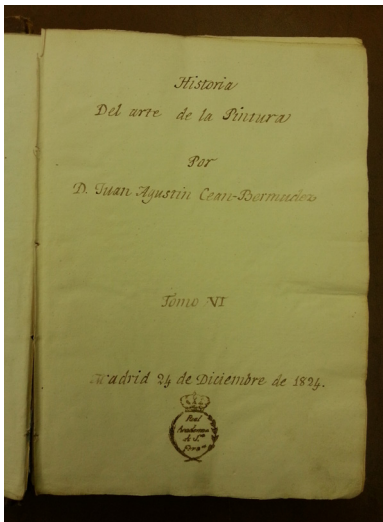


FIGURA 3
CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Historia del arte de la pintura*, contraportada. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca

más que el género o la colección. Descartaba así incluir algunas referidas como “retratos”, “colección particular” o la “colección de Antonio Torrado en Córdoba”, mencionadas en el *Viage*.

Otra figura fundamental, en este caso para el arte de Toledo, en la obra de Ceán fue el canónigo toledano y abad de Santa Leocadia, Francisco Pérez Sedano⁴⁵, cuyas informaciones actualizaron lo recogido por Ponz. Tal y como reconociese el asturiano en el *Diccionario*, hizo uso de un “quaderno” con noticias procedentes del archivo capitular redactado por Pérez Sedano con datos acerca de artistas activos en la Catedral⁴⁶. Por esta razón, no obstante la ausencia del canónigo entre la nómina de fuentes que Ceán menciona al final del artículo –no así en los agradecimientos de la introducción general a la obra–, y la mención al archivo de la Catedral de Toledo entre sus fuentes, no hay duda de que la consulta del mismo tuvo lugar de manera indirecta, a través del propio Pérez Sedano.

El manuscrito, fruto del trabajo de recopilación de datos provenientes de los libros de obra y fábrica de la Catedral que el canónigo llevó a cabo en el archivo capitular, contenía un ingente volumen de noticias artísticas, que además, pretendían precisar algunos datos contenidos en el *Viage* de Ponz. Ceán daba entender que el canónigo toledano le había remitido el volumen directamente a él. Sin embargo, a través del epistolario de Jovellanos sabemos que tal volumen fue enviado en agosto de 1795 por el propio canónigo a Jacinto Roque Lorenzana⁴⁷, encargado de hacerlo llegar a Jovellanos, quien no dudó en calificarlo de “tesoro por su riqueza y variedad” para Ceán⁴⁸.

45 Acerca de la figura de este importante personaje existe aún un gran vacío. Con toda probabilidad, se encontró muy identificado con los gustos y los proyectos del ilustrado cardenal Lorenzana. El hecho de ostentar el rango de canónigo obrero, le hizo responsable de las obras de la Catedral, desde 1778, año en que está datado su expediente de sangre, Archivo Capitular de Toledo, sig. ACT, FELS, 422, hasta su fallecimiento. Deseamos manifestar nuestro más sincero agradecimiento a don Ramón González por su disponibilidad y las informaciones y sugerencias que tan amablemente nos dispensó

46 “Soy deudor al Sr. D. Francisco Pérez sedano, abad de Santa Leocadia, canónigo y dignidad de Toledo, de la generosidad con que me remitió un quaderno de noticias que había sacado con mucha detención y cuidado por largo espacio de tiempo de su Santa Iglesia, de que resultan más de cien profesores de mucho mérito que trabajaron en el adorno de aquel templo, cuyas obras estaban atribuidas a unos pocos de gran nombre”. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., p. XV

47 Sobrino del cardenal inquisidor, remitió a Ceán Bermúdez informaciones sobre la Catedral de León. *Ibid.*, p. XVI

48 Este envío tuvo lugar en las mismas fechas que la copia del manuscrito de Lázaro Díaz del Valle. Jovellanos se refiere a él como “apuntamientos del Sr. Pérez, abad de Santa Leocadia, sobre los artistas de Toledo, ricos y exactos, escritos como notas al Viage de Ponz; otro tesoro para mi querido Ceán”. JOVELLANOS, G. M., *Obras Completas*, Gijón, Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1984, t. III, pp. 133 (carta perdida del 6 de agosto de 1795 de Francisco Pérez Sedano a Jovellanos, de la que éste deja constancia); *Ibid.*, pp. 135-136 y p. 164 (cartas a Juan Agustín Ceán Bermúdez, Gijón, 8 y 12

Estos papeles permanecieron inéditos hasta el siglo XX⁴⁹, momento en el que tras ser localizados por Francisco de Borja San Román en la Biblioteca Provincial de Toledo, fueron publicados por el Centro de Estudios Históricos, junto a los documentos recogidos por Remón Zarco del Valle. En este sentido, el *Diccionario* constituye un pequeño adelanto a tal publicación, aunque sería necesario un cotejo con los manuscritos originales para identificar hasta qué punto la publicación definitiva guardaba fidelidad con el manuscrito original y con ello, qué informaciones fueron juzgadas como relevantes por Ceán Bermúdez. Por desgracia, ambos manuscritos, tanto el que el canónigo envió a Lorenzana como el propio, se encuentran aún pendientes de localizar.

No cabe duda de que las informaciones de mayor rigor –por provenir de documentación– que Ceán aportó sobre el Greco, provienen de Pérez Sedano. Es el caso de las referencias al *Expolio* y su tasación, al Hospital del Cardenal Tavera y a Santo Domingo el Antiguo. Estas informaciones constituyen uno de los puntos más relevantes del artículo sobre El Greco presente en el *Diccionario*, y contribuyeron a completar las sucintas pinceladas biográficas que ofrece, revistiendo esta obra de un mayor rigor que las de sus coetáneos.

A lo largo de este breve recorrido por las fuentes del asturiano hemos hecho referencia constante al *Diccionario*, por ser la obra en la que se ocupa de manera más extensa de la figura del Greco. Lógicamente, estas informaciones contribuyeron también a enriquecer el resto de trabajos suyos en las que la figura del pintor tuvo cabida. Un buen ejemplo lo constituye su aportación a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*. Esta obra no está exenta de cierta problemática, determinada por su doble autoría, lo cual hace necesario distinguir qué añadió Ceán Bermúdez a lo anteriormente recogido por Eugenio Llaguno. Dejando de lado la errónea atribución de la traza arquitectónica de conjuntos como el Colegio de Doña María de Aragón, Santo Domingo el Antiguo, el Hospital de la Caridad de Illescas o las casas del Ayuntamiento de Toledo, en el capítulo se aportan breves datos biográficos, estilísticos y sobre algunas pinturas y retablos del Greco. A pesar de negar la idea de Palomino de que el Greco hubiese cambiado su estilo para distinguirse de Tiziano, Llaguno no disimulaba su escaso agrado hacia su “manera árida y confusa” y consideraba que los cuadros “buenos” fueron debidos a un estudio mayor, a diferencia de aquéllos “malos y aún abominables” pintados “para salir del día”⁵⁰.

de agosto de 1795 y carta a Carlos González de Posada, Gijón, 21 de octubre de 1795); *Ibid.*, t. VII, p. 415. CRESPO DELGADO, D. y DOMENGE, J., *Memorias histórico-artísticas...*, op. cit., p. 42

49 *Datos documentales inéditos para la historia del arte español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914, t. I.

50 LLAGUNO Y AMÍROLA, E. y CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Noticias...*, op. cit., t. III, pp. 137-138

Si bien es cierto que Ceán manifestaba igualmente, cierta incompreensión hacia el estilo del Greco, haciendo uso de calificativos como “colorido duro y extraño” o las opiniones que le merecía el *Martirio de San Mauricio* del Escorial –probablemente siguiendo a Sigüenza⁵¹, cabe pensar que de ser él el autor de tal artículo, se hubiese referido en otros términos. Esto lo demuestran nuevamente los *Apuntes del Diccionario*. Además de las diferencias ya puestas de manifiesto, con la versión definitiva, destacan algunos juicios de Ceán sobre la pintura del Greco. Tras referirse al retablo mayor del Colegio Doña María de Aragón y al Ayuntamiento de Toledo⁵², Ceán sentenciaba: “En todas esas obras hai sencillez, gusto y buena distribución”⁵³. Igualmente, afirmaba que había fallecido “lleno de años de obras, de merito y de extravagancias”⁵⁴.

Cabe también pensar en las líneas que Ceán Bermúdez dedicó a “Dominico Theotocopuli” en su inédita *Historia del arte de la pintura*. [fig. 3] Significativamente, la referencia al Greco en esta obra se encuentra inserta en el capítulo dedicado a los pintores que “mejoraron el gusto de la escuela castellana”. A pesar de su brevedad, puesto que remite al artículo incluido en el *Diccionario*, se percibe un cierto aprecio por su pintura y un reconocimiento, por aquel tiempo aun prácticamente desconocidos:

Llamado el Greco, por que era griego de nación, como lo manifiesta su apellido, fue pintor, escultor y arquitecto famoso en Toledo, donde ya estaba avecindado el año de 1577. Nada hai que añadir ni quitar a lo que dice su artículo en el Diccionario, sino que con su saber y zelo formó grandes discípulos que fomentaron con sus obras el brillo de la escuela castellana. Falleció anciano en Toledo el año de 1625 y fue sepultado en la parroquia de San Bartolome. **Sin embargo de sus extravagancias en la pintura, de sus tintas cenicientas y de la dureza de su estilo se estiman sus lienzos, por que descubren un gran fondo de saber, de maestria, y de libertad, que no puede tener sino quien posea el arte como él le dominaba.**⁵⁵

51 Acerca del San Mauricio véase la nota nº 5

52 Probablemente aluda a la *Vista y plano de Toledo*, que hacia 1800 se encontraba en el Ayuntamiento de esta ciudad. MARÍAS, F., *El Griego de Toledo, pintor de lo visible y lo invisible*, Madrid, Fundación El Greco 2014, 2014, pp. 117-123

53 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Apuntes...*, op. cit., f. 332 r.

54 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Apuntes...*, op. cit., f. 332 v.

55 La negrita es nuestra. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sig. 382/3. T. VI, f. 50. Igualmente se hace referencia a él con respecto al Escorial, f. 67. Madrid, 24/XII/1824. Se conserva copia en la BNE, sig. Ms. 21.456/1, ff. 63-64 y 84. Citado en ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossío...*, op. cit., p. 14. Sobre esta obra véase LAFUENTE FERRARI, E., “Una obra inédita de Ceán Bermúdez: la *Historia del arte de la pintura*”, *Academia*, nº 1, Madrid, Real Academia de Bellas Artes

Como colofón y a título casi anecdótico, hemos de referirnos a la inclusión del Greco en el manuscrito titulado *Catálogo de los profesores más distinguidos de las bellas artes de España, acreedores a que se les graben inscripciones en los templos*⁵⁶, realizado por Ceán probablemente durante las últimas décadas de su vida. A lo largo de estas 36 páginas, Ceán relacionó, ordenados por lugares y cronológicamente, los nombres de hasta 1.030 artistas españoles y extranjeros que trabajaron en España y América –pintores, escultores, arquitectos, iluminadores, grabadores, plateros, rejeros, vidrieros, etc.– merecedores de alguna inscripción, según la ciudad en la que más destacaron, y el lugar más conveniente para la misma. En el caso del Greco, atendiendo al lugar en el que fue enterrado, le destina la iglesia de San Bartolomé, sin duda se refiriéndose a San Bartolomé de Sansoles, aunque se advierte cómo Ceán al igual que desconocía el año de la muerte del Greco, ignoraba también su lugar de sepultura⁵⁷.

Por todo lo hasta aquí expuesto, no cabe duda de la relevancia que la obra de Juan Agustín Ceán Bermúdez tiene –con sus limitaciones– para el estudio de la obra del Greco. En primer lugar, por la recopilación que este ilustrado llevó a cabo de datos y opiniones tomados de la literatura precedente, pero también por la información de archivo que incluyó –ya fuese obtenida de modo directo o indirecto–, lo cual lo distancia de la literatura precedente e incluso de la coetánea. Asimismo destaca su intento por aplicar a esta información un sentido crítico y selectivo, algo totalmente ausente en autores como Palomino, y rasgo distintivo de los autores del “Siglo de las Luces”.

En segundo lugar, resulta significativo el hecho de que sin llegar a comprender la pintura del Greco, ni apreciar completamente su estilo, Ceán Bermúdez no pudiese evitar referirse a él en ocasiones en tono marcadamente elogioso, considerándolo además como un gran maestro. Lamentablemente, algunas de estas opiniones no han sido demasiado tenidas en cuenta por la crítica, probablemente debido a su carácter manuscrito. En cualquier caso, cabría situar a este autor en la órbita de todos aquéllos que contribuyeron, en mayor o menor medida, a la reconstrucción historiográfica de la figura y de la obra del Greco, posibilitando ese “redescubrimiento”, o mejor dicho esa exaltación, que tendría lugar décadas después.

de San Fernando, 1955, pp. 149-255; PORTELA SANDOVAL, F.J., “En torno a la *Historia del arte de la pintura* de Ceán Bermúdez”, *Academia*, nº 78, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1979, pp. 269-277

56 BNE, ms. 21458/12. El origen de este exhaustivo trabajo fue la petición gubernamental en 1815 a la RAH de un informe sobre el traslado de los restos “de los ilustres valores de España” de las iglesias destruidas por los franceses a las matrices de sus respectivos pueblos, acompañándolas de inscripciones. GEAL, P., *La naissance des musées d’art en Espagne*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, p. 304-309

57 Sobre la sepultura del Greco en Santo Domingo el Antiguo y pocos años después trasladada al monasterio de las agustinas de San Torcuato, véase Marías, F., *El Greco...* op. cit., 2013, pp. 278-284

EL GRECO EN EL ARTE MODERNO CHECO (A PRINCIPIOS DEL S. XX)

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Praga¹

Durante el primer decenio del s. XX, época en que se forman las bases del arte moderno checo, aunque los checos como tales siguen ligados al Imperio Austro-Húngaro hasta el año de 1918, es cuando puede observarse con facilidad una discontinuidad si no ruptura con el arte anterior. Es el momento en que penetra el arte moderno, el expresionismo en primer lugar, en Praga, sobre todo con la exposición de Edvard Munch en 1905². Más tarde, se agraga el cubismo. Este proceso, nada simple y nada fácil está unido, para nuestra sorpresa, con el conocimiento del arte de El Greco. Brevemente, parece que una chispa o llama de la mística española encendió un proceso latente en el arte moderno checo; estalló una "grecomanía". Se daban cuenta de ello ya los mismos contemporáneos, pues:

"bastó en este lugar traer a El Greco, e inmediatamente comenzó a hablarse de una fiebre grequiana, del culto a El Greco, sobre una tendencia grequiana; ...

1 Este artículo resume los otros del autor, entre ellos Gudiolův Greco: ediční čin (El Greco de Gudiol: una hazaña editorial). *Lidová demokracie*, 19–IV–1977. - El Greco en Praga. *Vida Checoslovaca* (Praga), 1984, č. 4, s. 29, il. - El Greco, *Obrazy Zvěstování* (Cuadros de la Anunciación). Reseña del artículo de M. C. Garrido: Estudio técnico de cuatro Anunciaciones de El Greco, *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), VIII, č. 23, 1987, s. 85–108. junto *con annk. Technologia Artis* (Praga), 1990, č. 1, s. 80. - La "Grecomanía" Checa: El Greco en el arte moderno checo a principios del s. XX. XI Jornadas de Arte. *El arte español fuera de España*. Biblioteca de Historia del Arte. Acta del Simposio Internacional Arte Español fuera de España. Instituto de Historia del CSIC. Madrid 2003, s. 469–482

2 WITTLICH, Petr: Edvard Munch a české umění, *Umění XXX*, 1982, nr. 5, pp. 422- 447

como lo habrá observado el famoso escritor (pero también crítico de arte) Karel Čapek en una de sus notas críticas publicadas en 1912³.

El impacto de la obra de El Greco en artistas checos de aquel momento fue comentado ya más de una vez, pero exclusivamente al analizarse la obra de tal o cual artista, nunca como fenómeno global. Un papel dominante en este proceso lo jugó sobre todo en la obra del pintor **Emil Filla**, quien ha hecho al El Greco más popular cómo nadie. Este pintor checo dijo, de acuerdo al tono de la época que

"el fenómeno de El Greco influyó de manera poderosa en nuestra época, ha desatado una tormenta de preguntas escondidas y poco claras, y fue en él en quien nuestra época ha encontrado una parte de su ideal y respuestas definitivas. Es que, El Greco toca con su obra entera los fundamentos sustanciales de la creación artística de la actual generación, y el interés unido a cierto amor hacia él ayuda asimismo caracterizar el trayecto de nuestro desarrollo artístico y muestra, como estamos alejados a nuestro ayer y a donde nos encaminamos."⁴

El análisis de Filla estudia y explica con diáfana claridad las razones de su admiración por El Greco recién adquirida. El hecho de que el texto fuera publicado como primero en del primer número de la revista recién fundada, de importante papel en la próxima evolución artística del país, nos da a entender que su papel fue programa de toda una generación. Hasta hoy se considera como el ensayo teórico más serio surgido a principios del siglo XX.

El texto del pintor Filla fue entendido "*casi como un manifiesto*"; representa una de las interpretaciones más profundas de la época del re-descubrimiento de El Greco, y para nosotros, desde la perspectiva histórica, un testimonio directo importantísimo de lo que sintieron los artistas de aquel momento frente a las obras de El Greco⁵. Filla demostró ante todo el parentesco de los problemas plásticos del

3 ČAPEK, K.: „43. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes (La 43a. exposición de la Asociación de los artistas plásticos Mánes).“ *Česká revue*, mayo 1913, reimpresso en: *Spisy o umění a kultuře* I., Praha 1984, pp. 297-302, p. 298

4 FILLA, E.: Domenico Theotocopuli El Greco. Poznámky z Grecovy výstavy v Mnichově. (D. T. Notas a la exposición de El Greco en Munich). *Umělecký měsíčník*, I, 1911-12, nr. 1, p. 5-10, 74-78

5 Del redescubrimiento se habla en las exposiciones organizadas con motivo de recordarlo, por ejemplo, *Domenikos Theotokópoulos. 1900 El Greco*. Palacio de Bellas Artes. Bruselas. Del 4 de febrero al 9 de mayo de 2010. Comisarios: Ana Carmen Lavín Berdonces y José Redondo Cuesta. Véase

http://www.hoyesarte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2741:el-greco-brillara-en-bruselas&catid=92:exposiciones&Itemid=378. Otras versiones se presentaron en el Paranimfo de la Universidad de Zaragoza, en el antiguo convento de Santa Fe de Toledo, véase <http://www.revistadearte.com/2009/03/15/exposicion-el-greco-toledo-1900-en-el-antiguo-convento-de-santa-fe>.

maestro español con los contemporáneos, sobre todo en la tendencia de una representación en plana y de una linealidad que, por otra parte, no excluyen una construcción del espacio; luego, la ausencia del decorativismo y sobre todo del hecho de que "la expresión global en El Greco se porta tras un movimiento pasional, en comparación con quien los cuadros de cualquiera sufren una rigidez."

Filla vio a El Greco por medio del advenimiento del cubismo; lo señala claramente diciendo:

*"La aparición de El Greco para la vida cultural de hoy no hubiera adquirido una importancia de gran alcance y no hubiera ocasionado aun tanta alegría y a la vez tanto trastorno, si hubiese quedado reservada para la historia del arte, para la cual tiene valor de un nuevo documento o un objeto experimental, como son, por ejemplo, los descubrimientos de Schliemann o los hallazgos de Pelliot en Mandjuria. El fenómeno de El Greco se impuso de manera mucho más fuerte en nuestra época, desató una vez más cantidades de preguntas disimuladas, ocultas y poco claras y, en él buscó esta época parte de sus ideales y respuestas listas. Pues, El Greco toca con su obra a las bases de la creación misma y del interés de la generación actual debido a las simpatías que éste siente hacia el mencionado pintor quien ayuda asimismo a caracterizar el trayecto de nuestra evolución, mostrando como estamos alejados a nuestro ayer y adonde vamos caminando."*⁶

Recordemos el contexto internacional, pero sobre todo el de la Europa Central: ya Carl Justi⁷ mostró dos decenios antes la influencia que ejerció El Greco sobre Velázquez, quizá mediante Francisco Pacheco. A su vez, el crítico Julius Meier-Graefe, quien hizo un viaje para conocer Velázquez pero descubrió a El Greco; vio en él un antecedente del expresionismo germánico, que en aquella época cobraba vida.⁸

En México se celebró en el Museo del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, del 2 de septiembre al 2 de noviembre del 2009, bajo el título El Greco 1900. El catálogo está disponible en <http://www.vdebooks.com/domenikos-theotokopoulos-1900-el-greco-museo-del-palacio-de-bellas-artes-mexico-d-PDF-17754407>

6 FILLA, E.: op. cit., p. 5

7 JUSTI, C: *Velázquez und seine Jahrhundert*. Bonn 1888 (dispongo de la edición en Zurich, 1930)

8 MEIER-GRAEFE, J: *Die Spanische Reise*. München 1910. De este se tradujo al checo el capítulo "Grecův Barok". *Volně směry*, XVI, 1912, nr. 2-3, pp. 35-76, con 34 ilustraciones. El número de lectores aumentó con una tirada especial de la revista *Volně směry*. Mánes, Praha 1911, ppp. 1-44. Últimamente véase SCHROEDER, V.: *El Greco im Frühen deutschen Expressionismus. Von der Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Frankfurt 1998. También Silke Immenga estudió el fenómeno en su tesina

En España, Manuel B. Cossío (1908) y San Román (1910), buscaron en El Greco al intérprete del misticismo español, hasta identificarse con el substrato oriental, moro y judío, en Toledo. Esta visión tomó por suya no sólo la Generación 98 sino sobre todo el novelista y político francés Maurice Barrès (1862-1923), muy leído también en Bohemia. Sin embargo, en esto remito para la fortuna crítica a José Álvarez Lopera⁹.

La manera grequiana de expresarse fue aceptada por completo, aunque por un corto periodo, también por el pintor **Vincenc Beneš**; desde el punto de vista teórico esta manera de expresarse cubista o “cuboexpresionista”¹⁰ Beneš mostró una visión muy aguda, como se desprende de su texto:

“...El Greco, maestro de una inflamación pasional, intenta lograr, en su pesadumbre barroca, una impresión de dimensión plana y al mismo tiempo una fuerte acción de todas las maneras imaginables, tórrido, sinuosidad y profundización de la superficie plana, con la cual trabaja como su fuera una plancha de chapa, y, luego, con una especial descarga de los componentes de distancias espaciales, color; luz Fue obligado a utilizar todas estas maneras, pues si querría complacer a su anhelo de actividad, no ha podido sustraerse del presupuesto de la voluminosidad barroca que, al ser adoptada, le determinó una frontera que no ha podido sobrepasar más.”

Así, Beneš profundiza la misma opinión del pintor Emil Filla acerca de la descomposición analítica de la forma. En la obra del propio Beneš se nota la influencia de El Greco en los cuadros de *Hagar e Ismael*, pintado el año de 1910, y presentado en la exposición de los miembros de la Asociación de Artistas Plásticos (SVU) “Mánes”, en 1911. Esta recuerda en su composición a *San Pedro*, del Prada, en posición invertida, mientras que el niño se deriva del cuadro *La Virgen con un niño, Santa Ana y San Juan*. Continúa el reflejo de El Greco en el cuadro *Susana en el baño* del año de 1911, que es un motivo compositivo tomado de el *Expolio* de Munich.

Tras los dos pintores teoretizantes, fue sobre todo el doctor **Vincenc Kramář**¹¹ alumno en Viena del gran historiador Max Dvořák, uno de los primeros teóricos

9 ÁLVAREZ LOPERA, J.: *El Greco: identidad y transformación. Creta. Italia. España*. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 3. I.–16.V. 1999; ÁLVAREZ LOPERA, J.: *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid 1987. Solo vamos a recordar que el propio protagonista del primer decenio del siglo XX, Picasso, descubrió para sí mismo a El Greco ya antes, durante sus estudios en Madrid, como se nota en su obra, siendo incluso refutado en este camino por su padre en 1897

10 ŠTĚPÁNEK, P.: La pintura cubista en Checoslovaquia. *Goya*, 1990, n° 216, pp. 353-358

11 KRAMÁŘ, V.: *Kubismus*. Brno 1921, p. 14

del cubismo en Europa, y coleccionista de Picasso, quien precisó la definición de la influencia grequiana al afirmar que en Picasso, sobre todo en sus cuadros surgidos a partir de finales del año 1909 y el inicio del año de 1910, el color

"arde de manera grequiana, pero no de una llama victoriosa, sino como un ardor interior; ...como carbón ardiente escondido en la ceniza",

lo cual considera como los últimos ecos del color romántico. Además, utiliza el caso de El Greco para profetizar la posible futura influencia de Picasso, en aquel momento no del todo reconocido, con tal que *"la influencia en muchos y sobre todo las más fuertes individualidades llega solo tras siglos."* En otro lugar habla de una "auténtica" coincidencia interior, de los dos artistas y de la tradición que – sin embargo, a Picasso le fue mediada en la reciente elaboración de Cézanne. La inspiración de Picasso – ya sí indirectamente la de Filla – la ve Kramář en

"la atención prestada a la composición del cuadro, la intención de convertir la el volumen en la plana, aprovechamiento parcial de la luz, que en los cuadros de El Greco también irradia de otros centros como medio creativo para /y a destacar el color que le da a sus obras el carácter de las tablas medievales."

"En El Greco todo tiembla con una tensión emocional y las cosas están pintadas con una afición extrema. Es decir, una nueva forma de espiritualidad. La tensión de opuestos escalada al máximo es un rasgo sustancial del arte El Greco: la exaltación del sentimiento se entrecruza aquí con una sobria inteligencia, las llamas ardientes y los focos (penetrantes) ardientes, que lucen desde la oscuridad de la plana, se unen a formas agudamente cortadas, pigmentos puros con el claroscuro. Este arte único, que en todo el efecto exterior arde con no siempre encubierto ardor interior, creció sin duda de las condiciones de la época, pero es, ante todo, una expresión de un personaje poderoso, complicado a manera moderna. Pero no hemos oído casi todo, lo que acabamos de decir, cuando hablamos del cubismo de Picasso?"¹²

Vincenc Kramář, aparte de sus intereses teóricos quiere conocerle a El Greco por sus propios ojos. Precisamente por este pintor emprendió un viaje de casi seis semanas a España. Sus impresiones las apuntaba con esmero en su agenda, o en las tarjetas postales que mandaba a su mujer, gracias a lo cual podemos reconstruir exactamente su itinerario: cruzó la frontera española y pasó a San Sebastián el día

12 KRAMÁŘ, V.: *Španělsko a kubismus* (España y el Cubismo), in: *O obrazech a galeriích* (ed. Josef Krása). Praha 1983, p. 164

14 de mayo, y volvió a Francia vía Barcelona el 20 de junio de 1912. Kramář pasó en el Toledo de El Greco tres días completos –

"una de las cosas más maravillosas que haya visto yo en mi vida. Y cuantos Grecos"...

Kramář se sintió sobre todo fascinado por su colorido y la ejecución pictórica. Gracias a su agenda sabemos que en la *Virgen* de El Greco en El Prado le interesaron sus

"formas tan agudas como en Picasso". En el Pentecostés es "el fuego como la pintura en total. Las figuras con unas llamas de color que arden hacia arriba. Una haz de llamas son sus últimas pinturas".

Según su opinión, quienquiera que fuese interesado por su creación coetánea, no pudo haber evitado el fenómeno fascinante de El Greco.

"Tiene que ajustar cuentas con él, y no parece que hoy la actualidad del arte de El Greco fuese menor."

Sin embargo, recordemos un hecho aun más muy curioso en su conocimiento de El Greco: cuando Kramář quiso ver, en 1911 la famosa colección de los El Greco que Zuloaga, residente a la sazón en París, reunió, se dirigió, como el mismo trae a la memoria¹³, al propio Pablo Picasso cuyas obras comenzaba a coleccionar, para que le recomendara a Zuloaga, lo que efectivamente ocurrió, y por escrito.

Como lo muestran más tarde las fotografías tomadas en el taller español de Zuloaga (cuando este volvió de París), el pintor tenía, entre otras cosas, el cuadro *Apertura del quinto sello* (hoy en el Museo Metropolitano de New York), que se había convertido en una obra emblemática de El Greco, analizada y parafraseada por pintores checos, siguiendo al propio Picasso a quien le sirvió de modelo en su obra clave, las *Señoritas de Aviñón*¹⁴. Dicho contacto entre Kramář, Picasso y Zuloaga fue mediado, sin embargo, por Henry Kahnweiler, el principal suministra-

13 KRAMÁŘ, V.: "Domenico Theotocópuli El Greco". *Umění*, 1990, č. 6, p. 511, ed. SRP, K. El Greco fue objeto de análisis de varios artistas checos, en primer lugar BOROVIČKA, J.: "El Greco (Dojmy ze Španělska)" (Impresiones de España), *Umělecký měsíčník*, I, 1911-12, pp. 67-73 y luego, el texto que volvió a publicarse varias veces, últimamente FILLA, E.: *Práce oka* (El trabajo del ojo). Praha, 1982, pp. 12-25

14 LAESSOE, R. A source in El Greco for Picasso's "Les Demoiselles d'Avignon". *Gazette des Beaux Arts*, Oct. 1987, 1425 Liv. 129e A., pp. 131-135

dor de los cuadros de Picasso a la colección de Kramář y de informaciones acerca del joven pintor español afincado en París, requeridas constantemente por Kramář. En aquella ocasión, el día 29 de mayo de 1911, Kahnweiler escribió a Kramář:

"Zuloaga está en París. Adjunto le mando una carta de recomendación escrita por Picasso. Picasso le aconseja que vaya con dicha carta a ver a Zuloaga mañana hacia las 12 horas, pues a esta hora se le puede ver mejor. Luego o podrá ver la colección inmediatamente, o eventualmente, se pondrá de acuerdo con Zuloaga por la tarde, cuando pueda volver a verle. Con cordiales saludos su afectuoso Kahnweiler".¹⁵

Si analizamos el texto del propio Picasso (en castellano), vemos que le escribe a Zuloaga en un tono a la vez muy cordial, respetuoso hasta reverencial, aunque no exento, en su brevedad, de cierta insistencia, hasta presión:

"Señor/ Don Ignacio Zuloaga/ 54 rue Coulsincourt/ Montmartre// Amigo Zuolaga/ Quiere/ V. enseñarle sus Grecos al/ Señor Kramar de Viena que le presento/ que ha hecho casi el viaje/ por verlos. Si hoy no/ puede ya le dirá V. cuando/ puede verlos./ Anoche sentí no verlo/ a V. en el „Lapin Agile“ me/ dijeron despues que había/ V. estado a comer y yo estaba/ también./ Gracias Maestro y/ mande a su amigo/ Picasso/ 11 Bd. de Clichy/ 27 mayo 1911."¹⁶

Así, el gran promotor del Greco y del cubismo pudo conocer gracias a Picasso no sólo a los Grecos, sino también a Zuloaga, aunque, ciertamente, no hubo entendimiento acerca de su propia pintura que Kramář, portavoz de la nueva tendencia y generación, debía, si no rechazar, por lo menos no aceptar.

Parece que en aquella época Kramář viajó bastante; a la vuelta de España visitó en agosto también la Vieja Pinacoteca de Munich, donde destacó *"la unidad perfecta"* de El Greco y además agrega:

"Es una novedad la vista puramente formal que encontramos sola a partir de Cézanne en la actualidad."

Luego, Kramář continuó a Dusseldorf donde vio la colección privada de Nemes. En ella encontró tres Grecos en los que buscó, aparte de las relaciones formales con

¹⁵ LAHODA, V.: *Český kubismus* (El cubismo checo), Praha, 1996, p. 99. El original de la carta está en el archivo de la Galería Nacional de Praga

¹⁶ Véase la reproducción facsímil del texto en PETROVÁ, E.: *Picasso v Československu* (Picasso en Checoslovaquia), Praha, 1981, pp. 78-79

Cézanne, cuya obra tiene por una combinación de El Greco, Poussin y Chardin. Kramář ocupa una posición teórica similar –si lo toma ya de hecho– como el especialista alemán en arte español August Liebmann Mayer, cuyas monografía sobre El Greco apareció exactamente el mismo año de 1911 en Munich. Kramář la leyó mas de una vez, la primera inmediatamente al comprarla y la ultima por el año de 1938¹⁷.

Kramář volvió a subrayar una vez mas el componente espiritual de la obra de El Greco, de modo que solo queda por establecer, hasta qué punto se traspaso el término de lo "absoluto" desde el significado religioso al componente formal; dice:

"El arte de El Greco representa por su anhelo de lo absoluto y por su complejidad casi la encarnación de la creatividad artística, y es por esta razón algo mas que un mero estilo en torno a 1600".

Queda una pregunta: hasta qué punto pudo influir a Kramář su maestro Max Dvořák, quien contribuyo de manera tan decisiva al interés por el manierismo, puesto que su famosa conferencia sobre El Greco fue pronunciada solo en 1920 y fue publicada dos años después. No quiere decir que no haya hablado de él anteriormente. Según su teoría, El Greco culminó el manierismo, cuyo padres es Miguel ángel. El último estilo de Miguel ángel es, para Dvořák, el inicio de una nueva orientación de arte, la a-naturalista, sobre el que descansan las obras toledanas de El Greco, y que son la culminación de la tendencia espiritualizante del manierismo¹⁸. Esta actualización del manierismo de El Greco (Max Dvořák) es general, pero sin el papel de El Greco no podemos concebir el desarrollo de la pintura moderna en Checoslovaquia. *El Entierro del Conde de Orgaz* en Santo Tomé es otro paso a una posición expresiva unificante. Pero, tras su viaje a Toledo, Kramář cree que El Greco es una excepción en el manierismo, pues *"especialmente en su camino a la espiritualidad elevó su creación a un significado superior"*.

Hasta ahora hemos notado que uno de los admiradores más importantes del maestro toledano fue **Emil Filla**, uno de los pintores representativos de la vanguardia artística del país en el período anterior de la Primera Guerra Mundial y en el de entreguerras. Pero apenas tocamos el aspecto teórico. Hay que volver al tema, pues como pintor también aprovechó bien la lección. Es que, la chispa grequiana le encendió el ardor en Filla en el momento en que vio en en la galería Miethke

17 MAYER, A. L.: *El Greco*. Munich 1911. Es en esta monografía donde aparece el mencionado cuadro *Cristo en la casa de Šimon*, que Filla luego tomo al primer número de la revista *Umělecký měsíčník*

18 La versión checa apareció más tarde- véase DVOŘÁK, M. "O Grecovi a manýrismu". *Dílo* XXII, 1929-30, pp. 44-47, 52-54, 62-64

de Viena el cuadro *Cristo en la casa de Simón* (hoy, Art Institute de Chicago). Filla encontró la primera vez en su vida un original de Greco; hasta ese momento lo conocía solo de reproducciones. Su fascinación por el cuadro de El Greco que identifica erróneamente como *La última cena*), que no vio expuesto sino en el depósito (pues el motivo de su viaje fue ver Daumier), se desprende de una carta que escribió a su amigo pintor Antonín Procházka: "*Ó, señor! He visto un milagro!*"¹⁹ Y continúa: "*Es la última cena. No puedes imaginarte. Ó, señor, ven a verla.*"²⁰

A los contemporáneos de Filla les tocaba especialmente el esfuerzo de El Greco – como lo entendían – por captar "*la estructura general*". Está claro que Filla vio a El Greco por el espectro de su propia obra cubista y que sacaba un inmediato provecho de su manera de pintar para la suya. La descripción o, mejor dicho, el análisis literario que Filla aplica a la *Resurrección*, podemos aplicarla sin problema a dos cuadros de Filla, los titulados *Salomé (Salome I, Galería de Arte Moderno, Hradec Králové, 1911; Salome II, más sutil; hoy en una colección privada en los EE. UU.),* y segundo *El Consolador*. Según Filla, El Greco viene como un fenómeno fascinante, en cuya obra está contenido todo por lo que se esfuerzan miembros de la vanguardia checa; no solamente la singularísima forma antinaturalista, pensada hasta las últimas consecuencias, sino sobre todo la fuerza cautivadora de lo espiritual. De lo cual podemos deducir que fue precisamente el impulso de El Greco que influyó incluso en la concepción del tema y del contenido de las obras /pinturas y esculturas / del cuboexpresionismo checo de los años 1911-12.

Los temas, en general, solo tienen como denominador común los momentos claves. Así, por ejemplo, el cuadro "*Pensador*" de Filla tiene parentesco con *San Ildefonso* de El Greco que representa, en realidad, la contemplación y el éxtasis.

El Greco le transfiere a Filla no solo elementos formales, sino también del contenido, "*cierto halo simbólico bajo el velo de relatos bíblicos*". Otro componente observable en Filla y en otros pintores checos en torno a 1910 lo forma otro denominador común – una gesticulación subrayada, que se desprende de manera unívoca del lenguaje de las manos de El Greco, conocido sobre todo a partir del análisis agudo de Wittkower²¹. El lenguaje elocuente, hasta llamativo de las manos de El

19 ŠKRANC, P.: *Emil Filla*. Kroměříž 1989, p. 30

20 LAHODA, V. "Výraz, hrana a kubus: expresionismus a kuboexpresionismus", in: *Expresionismus a české umění* (Expresionismo y el arte checo). Galería Nacional de Praga. 12. 12. 1994 – 19. 3. 1995, p. 91. La reproducción de *la Cena en la casa de Simeon*, como en realidad se llama el cuadro, ilustró luego el mencionado artículo de Filla en la revista *Umělecký měsíčník*. Curioso es que una fotografía de este cuadro de El Greco estaba en su colección también el crítico literario y artístico F. X. Šalda. Véase SVRČEK, J. B.: *F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění* (Luchas y combates de F. X. Šalda). Praha 1947, p. 129

21 WITTKOWER, R. "El Greco's Language of Gesture", in: R. WITTKOWER, *Allegory and the Migration of Symbols*. London 1977, pp. 148-158

Greco, lo señala perfectamente también un dibujo del pintor **Antonín Procházka**²², a quien volveremos aún.

Por otra parte, los gestos contemplativos grequianos pueden verse también, como ya fue señalado, en *Salome*, así como en *Dos mujeres*. Precisamente en este segundo cuadro el gesto de la mujer a la derecha, con la mano acercándose hacia la cabeza es un gesto de una visión espiritualizada, siendo la mano dirigida ligeramente hacia la cabeza. (En una forma patética podemos observar similares gestos en el *Prometeo* o *Expulsión de los mercaderes del templo* de **Procházka** al igual que en el cuadro *La resurrección de Lázaro*, de **Bohumil Kubišta**). A ello se adhiere el movimiento de la mano hacia el vientre, que tiene un sentido vivificante.

Un eco directo de la obra de El Greco es sin duda el cuadro de *El Samaritano* de Filla, del año 1910. Aunque el tema no es propiamente de El Greco, pero la manera como el *Samaritano* de Filla sostiene al herido, fue tomada libremente de la *Santa Trinidad* del Prado, donde El Padre sostiene de manera similar a su Hijo. Es análoga la compenetración de las dos figuras, y que da la impresión de ser un solo cuerpo, indivisible en la fusión de las almas. En el fondo, entre unas formas indeterminadas, pueden leerse las nubes de El Greco. Por esta razón esta escena, a pesar de ocurrir en el paisaje, tiene acento de un espacio metafísico y nace aquí el embrión de una solución cubista como la conocemos mas tarde en la obra del artista. Asimismo la composición, centrífuga, centralizada y al mismo tiempo cristalina, es una variante de las composiciones de El Greco incluyendo el centro cristalizado del cuadro que tiene en si – como dice el propio artista –

*"algo de un embrión indefinido de la energía interna, de una luz inmanente, que representa un cierto principio organizador del cuadro."*²³

La desmaterialización constante cada vez más intensiva lleva hasta el cubismo; podríamos enumerar una serie de cuadros de Filla más, pero no sería sino la repetición y la confirmación de lo que arriba se afirma.

La generación de Filla vio en El Greco –artista que les abrió amplias y libre espacios de la invención plástica, de fantasía e imaginación–, dicho brevemente, el componente poético de su obra, sobre todo en oposición contra al naturalismo pasi-

22 Estudio según El Greco, lápiz, papel, 295 x 212 mm, firmado abajo a la derecha con lápiz AP, Museo Checo de Artes Plásticas, Praga, nr. inv. K 575. Publicado en la exposición *Antonín Procházka, 1882-1945*. Museo de la Ciudad de Brno y Galería Morava, 6. 6. – 29. 9. 2002. Praga, Casa municipal, 11. 12.02 – 23.3. 03, nr. cat. K 74. Hay que anadir otras variantes de dibujos a lápiz de Cristo, para la *Expulsion del Templo* (K 75-84).

23 LAHODA, V.: "Figura v díle Emila Filly (k stému výročí umělcova narození)". (La figura en la obra de Emil Filla; el centenario del nacimiento del artista). *Umění*, 1982, nr. 6, p. 494

vo. Prácticamente todos los artistas de la generación fundadora del arte checo que tendieron al cubismo, encontraron en la obra de El Greco ya semielaborado aquello que ellos mismos buscaban. Lo que mas les interesó fue „*la visión ensoñadora del alma*“ y un cierto aire y encanto de una „*levitación*“ de las figuras, cuyos rasgos están condicionados por un contenido interior espiritual, el esfuerzo por borrar lo sensual, y el cese del encadenamiento con el mundo circundante.

Así, por ejemplo, el carácter plano ha adquirido un papel predominante, en el que las diferentes formas están ligadas entre si en una proyección entrelazada. Se ha llegado a una compenetración orgánica de diferentes objetos representados con el fondo, es decir, del espacio relativo con el espacio universal. Habría que preguntar hasta qué punto influía el colorido de Picasso, "*cargado de la tierra local* (entiéndase, española) *en la materia y el colorido de las tierra quemada y ocre*" que tanto influyeron en el pintor checo. Filla conoció a Picasso ya en 1907, y durante su estancia en París en 1911 le visitaba al español con frecuencia. La obra de Filla, su acceso a Picasso es un paráfrasis.

Es perfectamente comprensible que la importancia de la personalidad de El Greco para la generación del Grupo *Osma* (El Ocho) fue de clave. Según una definición posterior del historiador de arte Antonín Matějček, Filla

"partía de un análisis paciente y riguroso de la forma, investigo los elementos formales, reconocía, sin embargo, todo con sus sentidos y que todo lo reconocible con los sentidos y la razón está construido, sobre todo en El Greco, al calor del genio que supo sintetizar todo lo que tenía algo que ver con la época y el medio ambiente, en una expresión altamente personal, de la que pueden sacarse muchas conclusiones, en el que, sin embargo, no puede apoyarse el arte nuevo"... (subrayado por P. Š.).

En tanto que historiador Matějček reconoció que Filla quien fue llamado por su propia obra a ser un glosador e intérprete del arte del genial manierista,

"escribió al margen de la obra de El Greco unas observaciones en las que advino no poco de lo que mas tarde reconociera y definiera el trabajo científico!"²⁴

En el texto de Filla dedicado a El Greco encontramos también un pasaje que parece ser una autointerpretación del pintor checo:

"El Greco como si trasladara todo el mundo visible y cada objeto real al reino en el que lo material se convierte en espiritual, llega a ser etérico y ligero,

24 MATĚJČEK, A.: "Emil Filla", in: *Cesty k umění*. Praha 1984, p. 202

en el que el movimiento se libera, en el que cada corporalidad está representado por un fluido y compenetrado por una luz interior; donde la materia penetra la materia, sin encontrar resistencia y donde gobierna solo reconciliación."

Sin embargo, el investigador **Čestmír Berka** ve la manera de Filla, desde una perspectiva ya histórica, como – hasta cierto punto – contradictorio:

"Aquello que en El Greco fue luz en el color; en Filla es a la inversa un esfumado oscuro. Ahora, sus cuadros son asfixiantemente cargados con temas de límites humanos fatales. Les envuelve una atmósfera emocional y espiritual oscura, hasta asfixiante. Son cuadros de la "animae iuvenilis" de Filla."²⁵

En otras palabras, con Picasso prevalece la calidad lumínica del color sobre la propia calidad colorística exacerbada de El Greco e incitada por la desmaterialización de los volúmenes por una luz coloreada. Después del año 1912 la influencia de El Greco sobre Filla comienza a languidecer, y Filla se encamina en otra dirección, quizás más picasiana, siguiendo a Picasso muy de cerca.

Los artistas checos intentaban ver a los españoles, y a El Greco en especial, en museos centroeuropeos (Munich, Dresden, Budapest, Viena, Berlín etc.) y finalmente en París o en la propia España, aunque al país de El Greco pudo ir solo una pequeña minoría, dada la distancia y el dinero que esto implicaba. Aun así, el interés cada vez mas creciente hizo de España el tercer país prometido para los artistas después de Francia e Italia. Viajaron allá, por ejemplo, los pintores **Karel Myslbek**, admirador de Zuloaga, y Josef Čapek, hermano del escritor Karel Čapek.

Josef Čapek tuvo la idea de emprender el viaje por toda la Península, pero al final desistió. Pasó la frontera francesa el día 15 de julio 1911. Al juzgar según las tarjetas, enviadas a su familia desde puntos claves de su viaje español es posible reconstruir su itinerario²⁶. Viajó por Zaragoza a Madrid, de donde hizo una excursión a El Escorial (y donde tomó nota en su diario que había visto al cuadro *El sueño de Felipe II*, y *San Pedro*), luego continuó a Toledo. España le impresionó a Čapek profundamente tanto por su carácter geográfico como humano. Querría volver, pero el estallido de la primera Gran guerra no se lo permitió ya. Un fragmento conservado de su diario contiene ante todo referencias a los cuadros El Greco. También su obra habla por sí sola de la influencia de El Greco que observamos en los cuadros como *Tres mujeres al agua* (1919), que recoge el ritmo diagonal en la figura izquierda, tomado sin duda alguna de la figura dominante de la Apertura del quinto sello, posiblemente con una fusión del *Laoconte*.

²⁵ Čestmír BERKA, *Emil Filla*. Praha 1989, p. 36

²⁶ SLAVÍK, J.: *Josef Čapek*. Praha 1993

El pintor **Antonín Procházka**, animado – como observamos más arriba – por los llamamientos de Filla, se inspiró, en su *Prometeo atado* (1910) indudablemente del cuadro *Amor celeste y profano*, como se llamaba entonces *La apertura del quinto sello*. Este cuadro apareció documentado en detalles fotográficos en mayo de 1913 en la IV. Exposición del *Grupo* en la Casa Municipal de Praga, cuando ya anteriormente había servido como inspiración a más de un adepto del cuboexpresionismo checo. Procházka se inspiró en El Greco sin duda ya en su estancia parisiense en 1909, en su época más temprana de su orientación cuboexpresionista. Procházka homenajeó a El Greco con cinco cuadros: aparte del ya citado *Prometeo*, son *Composición*, *Hamleto*, *Fuga* y *La expulsión del templo*. La citada *Composición* (1912) representa perfectamente la influencia de El Greco tanto en el contenido como en la forma y coincide con el relieve *El Concierto* de Otto Guttfreund. Mientras que en *Hamleto* podemos leer solo algunos elementos compositivos o gesticulares, así como formales (facetas) prestados de El Greco.

El Prometeo encadenado (1910) sobrepasó a un símbolo o parábola del heroísmo de la generación fundadora del arte moderno checo; formalmente se caracterizó por una síntesis del procedimiento cubicizante con un imponente anhelo de comunicar un contenido. Importante es aquí el componente semántico y de tono expresivo que toma como modelo de la espiritualidad de la pintura de El Greco. Si el tema de la *Expulsión del Templo* (1909), que junto con la *Curación del ciego*, entendido dentro del espíritu del Concilio de Trento como una alegoría de la iglesia desvelando la verdad, Procházka se inspira no solo en la forma, sino también con el tema de El Greco, pues plasma las ideas de un anhelo de una purificación moral y social. Claro que en la *Expulsión* toma elementos de *La Curación del Ciego* de El Greco en la Galería de Dresde, sobre todo por su figura inclinada en el fondo. Al fin y al cabo, incluso en un cuadro como *La muchacha con albaricoque* (1911-1912, Galería Nacional de Praga, O 3860, óleo sobre tela, 35 x 30), encontramos una analogía de los principios compositivos y las chispas formales de El Greco, sobre todo en el fondo, como en el paisaje de *Cristo en el monte Olivo*.

Al llegar en abril de 1909 a París, otro pintor de la generación de la vanguardia, **Bohumil Kubišta**, pensó hacer una copia del cuadro recién adquirido de El Greco en Louvre, pero se lo impidieron formalidades oficiales. Parece que en aquél periodo le es próxima

"la intensidad de la dramatización que El Greco pone en la plana del cuadro así como el trabajo del artista con los contrastes que dinamizan sus visiones alucinatorias. Y precisamente estas huellas deja la elección de la luz coloreada en el Autorretrato con paleta."

Otras influencias grequianas se notan paradójicamente en un cuadro que en la composición esta influido por Poussin, *La resurrección de Lázaro* (óleo, 163,5 x 126,5 cm, Galería de la Bohemia Occidental, de Plzeň). Especialmente notable es en los bocetos de las figuras como *Cristo, los viejos y San Juan Evangelista* del año de 1911 (Galería Nacional, Praha). Incluso más tarde se esforzaba por relacionar el contenido y la forma como lo conocía de los maestros Munch, Cézanne, Daumier y El Greco. De éste último habrá tomado en sus formas cubistas elementos expresivos y mágico-místicos uniéndolos con los clasicistas y simbólicos. Kubišta mismo tomó la pluma para destacar, en la reseña de la exposición del admirado maestro Cézanne esta continuidad suya con El Greco en los componentes compositivos, en el alargamiento de las figuras, como se nota en sus *Hombres bañándose* (La Galería de Aleš, de Hluboká, ol. pl., 137,5 x 164,5 cm).

En el año de 1911 Kubista analizó la obra de El Greco en decenas de reproducciones en blanco y negro, así como en color, dibujando sobre ellas líneas y círculos, anotando números y notas en las márgenes. El hombre que une sus manos por encima de la cabeza en la *Resurrección de Lázaro*, parece ser un tomado en variante de la *Apertura del quinto sello*. Pero todo el colorido parte de El Greco, sobre todo los especiales tonos agudos que se sumergen en el fluido claroscuro. Y en los *Hombres bañándose* toma una cabeza del mismo cuadro de la *Apertura*, que poco antes había estudiado.

Incluso su pintura emblemática *San Sebastián*, 1912 (Galería Nacional, Praga) contiene los elementos referidos. Su *Estudio de un hombre de rodillas* y de *San Juan Evangelista* del cuadro *El Quinto sello* están fechados en 1909, lo cual sería una de las inspiraciones más tempranas en la obra del maestro español (Galería Nacional de Praga, lápiz sobre papel, 26,6 x 31,1 cm).

A su vez, otro pintor **Jindřich Prucha** mostró su inclinación a El Greco, sobre todo en una copia de *Laocoonte* (Galería Nacional, Praga, nr. inv. O 7715), que habrá realizado durante su breve estancia en la Academia de Munich en 1912. Parece que le habrá atraído también la expresión de las fuerzas irracionales que emanan de la interpretación de El Greco. De él toma evidentemente también el tema de *La expulsión de los mercaderes del templo*. Prucha, en sus composiciones figurales, pensaba en el arte de los maestros de antaño, sobre todo El Greco, cuya obra le habrá ofuscado en Munich la creación moderna y que habrá contribuido tanto a su estilo de aquella época, aunque hay que reconocer que dichas composiciones son, en global, la parte menos acertada de la obra del pintor checo. Es curioso que *Laocoonte* fuera al mismo tiempo un mojón a partir del cual Prucha se desdice del cubismo que considera demasiado duro, geométrico, y científico.

No en último lugar se inspiró en la obra de El Greco también el escultor **Otto Gutfreund**, único escultor cubista, aunque más tarde abandonaría el estilo para

pasar a un neorrealismo social de los años veinte. El mismo nos informa por su interés por El Greco. La primera vez aparece su nombre en su diario IV, junto con artistas modernos o contemporáneos como Vlaminck, Renoir, Hofer, etc. También en él encontramos un esfuerzo por integrar fusionar la forma, por convertirlas en un solo conjunto único y rítmico. Más que elocuente observar las líneas de su escultura más famosa, la *Angustia* (1912, bronce, alt. 152 cm, que se guarda al menos en tres ejemplares en la NG, GVU Ostrava y MG Brno) y al mismo tiempo aumenta el dramatismo de las formas agudas, según la inspiración de El Greco, lo cual se observa en sus obras *Concierto y Toilette*. La *angustia* es un caso ejemplar de la inspiración o toma de algunos elementos formales, igual que los pliegos de los paños en la *Visitación de El Greco* (hoy Harvard University, USA), lo que precisamente evoca el sentimiento de una horror y angustia y miedo. No en último lugar está la *Cabeza de Don Quijote*. (Galería Nacional de Praga y Museo del arte de Olomouc).

No puede omitirse al pintor **Václav Špála**, en cuya obra se encuentra la influencia de El Greco mediada probablemente por Cézanne, ante todo en las composiciones *Tres lavanderas*, 1913 (Galería Nacional de Praga), y *Debajo de un árbol*, en los que interesante atraen elementos de la composición grequiana incluidas las facetas.

Incluso entre los artistas que no simpatizaban con la etapa cuboexpresionista, como **Rudolf Kremlička**, cuyas Confesiones pictóricas nos hacen posible, gracias a fechas exactas, observar que incluso en un lugar sorprendente como San Petersburgo (5. III. 1913):

"Y así voy a copiar aquí a Le Nain, y posiblemente a El Greco local, que, sin embargo, es muy diferente del de Munich...."

Apenas una semana más tarde confía al papel:

"La semana que viene comenzaré (posiblemente) la segunda copia, la de El Greco – pero estas dos cosas (la segunda es la de Le Nain, nota de P.Š.) me gustaría llevarme desde aquí".²⁷

La "Grecomanía" checa continuó – sobre todo en el campo teórico – , en una segunda ola, hasta la segunda guerra mundial, o incluso más tarde, hasta que el nombre de El Greco penetrara en todas las historias del arte. Este sería, sin embargo, un tema independiente, pues desborda el límite que nos hemos impuesto en este trabajo. Solo vamos a recordar que Vincenc Kramář confirma en los años treinta

²⁷ KREMLIČKA, R. : *Maliřské konfese* (Confesiones pictóricas). Praga 1959, p. 60, Petersburg, 5-III-1913

después de ver en París una exposición monográfica de El Greco, abogando por la apreciación permanente de la obra de El Greco en contra de las voces escépticas que solo se trataba de una moda.

"A estos escépticos hay que advertirles que así opinaban hará veinte años, y hoy no vemos ninguna baja en la apreciación de la obra de El Greco, casi al contrario".

Y como para demostrarlo adquiere una obra de este maestro, *La cabeza de Cristo*, antes en propiedad habsburga, para la actual Galería Nacional de Praga (óleo sobre tela, 61 x 46 cm, O 11879)²⁸. Aparecen también monografías, como de Novotný y de Josef Cibulka, pero también las novelas de su vida (traducción de Simon Vestdijk)²⁹. Y al aflojarse el periodo del realismo socialista hacia la mitad de los años cincuenta, una de las fuentes de inserción espiritual suele ser El Greco como lo nota el caso de **Jan Kotík**³⁰ quien viaja a Budapest para conocerlo.

Es interesante la observación del historiador Jaromír Neumann que la

*"desacostumbrada colocación de la firma cerca de la cara corresponde con la circunstancia de que El Greco intenta captar su imagen a la manera de la "verídica" manera de "vera efigies". La firma, concebida de manera similar a los letreros en los iconos debía "confirmar" la representación "retratística" y al mismo tiempo la autenticidad de la versión que podía ser un punto de partida de las réplicas del taller, sin firma"*³¹.

Al mismo tiempo, la forma menos habitual del imperfecto en la firma epoiēse – que corresponde al latín faciebat (*hacia*, no hizo) puede interpretarse que El Greco

28 Véase ŠTĚPÁNEK, P. "El Greco en Praga". nota 1. Estaba en el palacio de Brandýs n. L. como propiedad del último gran duque toscano Leopoldo II. fue adquirido evidentemente en París, en la subasta de la colección del barón D. en 1870 (nr. 27); este le había adquirido también en la subasta de la colección de la marquesa de Quinto en 1862, de modo que podemos suponer que el cuadro haya abandonado España en el S. XIX

29 NOVOTNÝ, V.: *El Greco*. Praha 1936; CIBULKA, J.: *El Greco*. Praha 1941; VESTDIJK, Simon: *Malíř absolutna* (Pintor de lo absoluto). Praha 1940 y 1969

30 A Jan Kotík, artista emigrado a Alemania, pero a quien le gustaba viajar a España, se le rindió un homenaje con una exposición en la Galería Nacional de Praga, Veletržní Palác, en los primeros meses de 2014

31 NEUMANN, J.: *Tři obrazy / Tintoretto, El Greco, Frans Hals*. Tres cuadros: Galería Nacional de Praga. Abril 1977 (tríptico).

"se había adherido a la tradición de Apelles (...) y al mismo tiempo a la opinión de que una obra de arte es una cosa que siempre vuelve a iniciarse, y nunca termina³².

Esto correspondía con la práctica de El Greco de crear numerosas replicas de sus obras, cada una de las cuales solo se mostraba ser un estado pasajero de paso que acompañaba su esfuerzo por lograr mejor un prototipo en versiones concretas así como una idea en el contenido y no como un resultado creativo cerrado.

Concluyendo, puede resumirse con Pérez Sánchez que la figura aislada, imperativa, llena de intensidad expresiva sin recurrir a cosas reales habituales en la época, se convierte en una imagen simbólica, se convierte en una especie de icono, capaz de polarizar la devoción³³.

32 Ibid

33 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "L'asse Madrid - Praga", in: *Effetto Arcimboldo / Transformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo*. Milano 1987, p. 55

HACIA EL MITO: PROCESOS Y RITUALIDADES

RAQUEL GONZÁLEZ RODELGO

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen:

A finales del siglo XIX los intelectuales españoles recuperan la figura del Greco desde un punto de vista que, historiográficamente, dará lugar a la lectura de M.B. Cossío que será canónica a lo largo de todo el siglo XX. La intención final del análisis es mostrar cómo el interés por el artista, con los actos que se llevan a cabo en su honor y su descubrimiento en el marco de la ciudad de Toledo, lleva a crear una serie de ritos como acercamiento sagrado a su obra. Su pintura se veía como expresión de sentimientos puros y no contaminados, sentimientos de fe y ascetismo tan necesarios en el fin de siglo donde el decadentismo vagaba de la materialidad excesiva hacia la búsqueda de la austeridad. Se seguirán así los procesos que construyeron el mito del Greco.

Palabras Clave: mito del Greco, Toledo, monumento, ritualidad.

Abstract:

The rite takes the myth and wraps it into the crsyalis of the sacred. In the late nineteenth century, Spanish intellectuals recovered the figure of Greco and made an almost sacred approach to his art. This is the process that led to the reading M.B. Cossío and dictated the ways of seeing Greco painting throughout the twentieth century.

Keywords: Greco's myth, Toledo, monument, rituality.

Preludio

La pintura del Greco fue descubierta a través de la visión de los viajeros románticos que recorrieron España en el siglo XIX y será a finales de este siglo cuando los intelectuales españoles empiecen a prestar atención a su figura y lo descubran como un pintor clave para la Modernidad. Sus colores ácidos, la fuerza del gesto heredada de los procesos de iconización ortodoxos, la delicadeza y fragilidad de los detalles, el sentimiento que provocan en el espectador..., forman parte de unas obras que se vieron capaces de expresar por sí mismas el pensamiento inquieto del fin de siglo. La imagen de *San Juan Evangelista* (Madrid, Museo del Prado, 1608) [fig. 1] nos sumerge con su contemplación en lo que quizá quisieron ver aquéllos intelectuales en el cambio de siglo: la languidez del gesto, su palidez abstraída y su mirada de melancólico concentrado traen a la memoria la forma de sentir del cambio de siglo que no era sino una derivación exacerbada del Sentimiento Romántico. Tiene mucho de poesía esta mirada a la obra del pintor, aunque se trate de una proyección del pensamiento de la época.

La obra de Doménikos Theotokópoulos (1541-1614), el Greco, ha sido objeto de múltiples lecturas, relecturas e interpretaciones desde su propia contemporaneidad hasta nuestros días. Cada lectura es deudora de la época que le sirve como tapiz y tamiz. Así, el análisis que se pretende llevar a cabo en este escrito tendrá como objetivo la lectura que se hace de la obra del Greco por la intelectualidad española en la bisagra de los siglos XIX y XX, y los procesos de sacralización que dan lugar al mito sobre este artista que recorre todo el siglo XX hasta casi el umbral de la década de los noventa, y que historiográficamente está representado en la lectura de M. B. Cossío. Me centraré así en algunas figuras más sobresalientes dentro del entusiasmo vivido por la obra del Greco en el cambio de siglo.

Debo aclarar entonces lo que entiendo por procesos de sacralización. El ámbito de lo sagrado se acota por unas ceremonias y comportamientos de admiración primero hacia una entidad, de devoción después. Lo sagrado está dogmatizado por una serie de ritos que metaforizan mediante actos unos sentimientos de espiritualidad. Estos procesos de ritualidad se crean con el tiempo, a través de una serie de comportamientos humanos que podemos definir como movimientos sinceros de admiración. Los ritos y los procesos de mitificación parten de unas acciones admirativas, de unos movimientos de sinceridad primitivos hacia un ámbito considerado como la expresión de un profundo sentimiento. El descubrimiento de la pintura del Greco por los intelectuales decimonónicos estuvo teñido de estos sentimientos de admiración que se plasmaron entonces en el discurso académico sobre su pintura, situándola no sólo en el panteón de los genios, sino también proyectando un halo misterioso a su figura. De esta forma podemos sacar en claro que el rito hace el mito y lo envuelve en la crisálida de lo sagrado.



FIGURA 1

Doménikos Théotokópoulos, El Greco, *San Juan Evangelista*. 1608, Museo del Prado. Madrid

Lecturas de la Modernidad hacia el mito

Comienzo entonces con **Santiago Rusiñol** e **Ignacio Zuloaga** en París, en la Isla de San Luis, a finales de la década de los 80, principios de los 90. En París la presencia del Greco impregnaba ciertos matices del ambiente artístico desde los viajes de los románticos como Gautier, o su descubrimiento por Delacroix, Millet y Manet que exigían una posición del pintor en el panteón de los genios de la pintura. Es en este ambiente donde podemos entender la actitud de puro fervor casi religioso que unió a Santiago Rusiñol e Ignacio Zuloaga en su casa de la isla de San Luis. Cuenta Ramón Planes, en su obra sobre el Modernismo en Sitges, que ambos hablaban continuamente sobre la obra del pintor y se dedicaban a estudiar todos los libros que encontraban sobre ella.

La devoción y el gusto por la pintura del cretense fue tal que cuenta Santiago Rusiñol en su libro escrito en 1894 *Impresiones de arte*, que Zuloaga en el cambio de década, en 1890 aproximadamente, hizo un viaje fugaz de París a Toledo, sin hacer una parada en Madrid, únicamente para visualizar *El entierro del conde de Orgaz*, siendo tal la premura que lo empujaba a verlo que entró en la capilla a con-

templarlo a la luz de las velas porque llegó al lugar de noche¹. Esta devoción por el artista, heredada de los círculos de intelectuales de París donde la visión romántica del Greco ya estaba presente desde generaciones atrás de viajeros franceses, es una devoción que tendría Zuloaga para el resto de su vida, adquiriendo cuando pudo obras del pintor, como un *Cristo crucificado*, o la *Visión del Apocalipsis*, que aparece como trasfondo en el cuadro que dedica a sus amigos intelectuales en 1920. Y es que Zuloaga en París llevó a cabo toda una difusión de la obra del Greco, como si de un apóstol del mismo se tratara, y fue allí donde inició a Rodin y a Maurice Barrés en la obra del artista.

Por otra parte, Rusiñol proyectaba sobre el Greco su propia imagen de pintor y escritor. Le gustaba resaltar la independencia artística del griego y su desprecio de los cánones académicos, su exploración de lo imaginario, convirtiéndolo en un maestro transgresor, mitificándolo como un héroe por la originalidad de su técnica y expresión, su individualismo al no haber seguido las reglas establecidas convirtiéndose en un genio incomprendido y solitario, un genio independiente y rebelde (ya que no eran capaces de encuadrar su pintura en el contexto de su época, debido al desconocimiento de la vida del pintor, lo que se hará patente en el monumento que le construirán en Sitges). En 1891 Santiago Rusiñol se dirigió al Museo de Víctor Balaguer en Vilanova i la Geltrú para ver una Anunciación del Greco procedente del Colegio de Nuestra Señora de la Encarnación de Madrid, y es precisamente en ese viaje cuando descubre la villa de Sitges y queda enamorado de su luminosidad, siendo este viaje el origen de su estudio-museo al que llamará Cau Ferrat, nido de hierro, por estar situado sobre el mar y tener en su interior numerosos objetos de forja cuyas formas eran líneas de belleza dentro del Modernismo. Por ello, en 1894, habiendo establecido ya el Cau en Sitges, se produce el encuentro con dos obras del Greco (*Magdalena penitente*, 1587 [fig. 2] y *Lágrimas de San Pedro*, 1586). Fue el escritor catalán Josep María Jordá, residente con Rusiñol en París quien detectó primero las dos obras del Greco, y quien comunicó el hecho a Zuloaga, gran pedagogo sobre el pintor como se ha dicho. El entusiasmo de Zuloaga fue inmediato. Los cuadros los tenía en su estudio de París el pintor catalán Laureà Barrau, primo de Pau Bosch, otro catalán financiero que era realmente el propietario de los cuadros. Fueron adquiridos por Santiago Rusiñol y en su estudio de San Luis se estableció todo un culto en torno a ellos², como si de objetos sagrados se tratase, y esta ritualidad culminaría con el traslado de los cuadros al Cau Ferrat, en una procesión por las calles de Sitges. Estela de este hecho se ve en la obra de Rusiñol un año después de este suceso (véanse sus obras *Mansedumbre* y la copia del *Caballero de la mano en el pecho*, ambos de 1987). Rusiñol no trató de copiar el estilo del Greco, sino de

1 Ignacio Zuloaga 1870-1945, Madrid, 1990, p.73

2 PLANÉS, R., *El Modernisme a Sitges*, Barcelona, Biblioteca Selecta, 1968, p.83



FIGURA 2

Doménikos Théotokópoulos, El Greco, *Magdalena penitente*, 1587-96, Museo Cau Ferrat, Sitges

pintar unos temas emparejados con aquella misma clase de misticismo que él veía en las obras, y resueltos conceptualmente de un modo parecido.

Pero bien, el 4 de noviembre de 1894 se produjo la procesión por las calles de Sitges con los cuadros del Greco montados sobre varas y honrados y purificados en su trayecto por lluvias de pétalos de rosas³ [fig. 3]. La procesión de los cuadros no debería sorprender teniendo en cuenta que se trataban de imágenes de santos, pero es obvio que la procesión no se hacía por motivos religiosos, heredera de esta forma de las fiestas laicas en honor a la razón. Además la procesión culminaría en la Tercera Fiesta Modernista organizada por Santiago Rusiñol en el Cau Ferrat. Procesionalizar las obras del pintor cretense evidenciaba el deseo expresado por tantos de que fuera reconocido definitivamente como Gran Genio en el panteón de la pintura española; sin embargo no sabemos hasta qué punto Rusiñol estaba utili-

3 FONTBONA, F.: *El Greco, su revalorización por el Modernismo catalán*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996



FIGURA 3

Lluís Labarta i Grané, *Inauguración del Cau Ferrat, llegada de la comitiva de los Grecos*, 1894

zando la figura del Greco como bandera y publicidad de sus fiestas modernistas⁴. El hecho de colocar sus obras en el Cau ya conllevaba dotarlas de aura sagrada y convertirlas en mito para la posteridad por lo extraño que podía suponer encontrar las obras del cretense entre la colección de clavos de hierro, pinturas medievales y obras modernistas de Santiago Rusiñol.

El hallazgo de las pinturas del cretense en Sitges fue vivido desde la extrañeza, como quien encuentra una pieza de puzzle fuera de lugar, por la escritora gallega **Emilia Pardo Bazán** en 1895, cuando visitara el Cau Ferrat en septiembre. Pardo Bazán, con motivo de este viaje, escribió una *carta* fingida al Greco⁵. Dice Estrella de Diego que esta modalidad de escrito, de cartas que no se pueden recibir, tiene mucho de poesía como expresión que proyecta un sentimiento interno, y que miti-

4 Dice Francesc Fontbona que Maragall unos años después recordaba la fiesta como “de un snobismo un poco infantil y al servicio de unos cuadros en los cuales muy pocos creían de verdad”, FONTBONA, F.: Op.cit, p.46

5 PARDO BAZÁN, E. “Sobre la blanca Sitges. Carta a Domenico Theotocopuli, llamado El Greco”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 23-julio-1895, recogido en FONTBONA, F.: Op.cit. La carta puede leerse al final de este texto, como Anexo

fica aún más la figura a la que se dirige⁶. La carta de Pardo Bazán se dirige a la memoria del Greco, al que sitúa como personaje fuera de lugar en la luminosidad del Mediterráneo. Esta carta tiene mucho de melancolía, ya que es una carta que no se podrá recibir, monumentaliza la memoria del pintor, embalsamándola con la poética de la escritura dos años antes de que realmente se construyera un monumento al Greco.

Además la postura que muestra Pardo Bazán en su *carta* es deudora en parte de la visión que se daba de España en Europa y que los artistas españoles como Regoyos, Zuloaga y Picasso en sus inicios no hacían sino afirmar, ya que le dice al Greco: “aquí pareces un cuervo, un ave fúnebre y negra”, metáfora que nos lleva visualmente a sus personajes del *Entierro del conde de Orgaz* y a los retratos de caballeros, pero que también nos lleva a pensar en el texto que escribiera Regoyos con Verhaeren *La España negra*, texto publicado en Barcelona en 1898 a raíz de un viaje realizado 10 años antes, por lo que el concepto estaba lo suficientemente extendido por la intelectualidad europea como para que sirviera de poso para esta *carta* de Pardo Bazán. Lo fúnebre y lo oscuro hace referencia a esa austeridad del paisaje castellano que se veía como explicación del alma de las gentes del lugar. Se debe señalar que en 1897 en la ceremonia de colocación de la primera piedra del monumento al Greco, estuvo presente el crítico granadino Ángel Ganivet, casi de incógnito, que escribió sobre la fiesta tiempo después, y que introdujo el sesgo de la influencia del ambiente como interpretación de la obra del cretense (es decir, la pintura del Greco como consecuencia del ambiente místico de Castilla), interpretación que acabó siendo institucionalizada en la monografía de Manuel Bartolomé Cossío⁷, y que se ve aflorar sutilmente en la *carta* de Pardo Bazán poco tiempo antes.

También, habla Pardo Bazán de una “corriente espiritualista y sentimental que va predominando en nuestro siglo”. Con ello se refiere al decadentismo que atiborrado de la materialidad de los excesos de las drogas, el sexo y el morbo por la muerte se vuelve hacia la austeridad del misticismo como nueva forma de expresión de sentimientos exacerbados que rocen el límite de la razón. Dentro de esta búsqueda de la etereidad mística la figura del Greco fue fundamental como obra casi expresionista de ese misticismo; misticismo que como se ha dicho era a los ojos de la época expresión del alma castellana. Baroja y Azorín encontrarán así al Greco, y Picasso lo vivirá también de esta forma en su juventud. El joven Picasso sintió curiosidad por acercarse a esa experiencia mística por el misterio y las ansias por lo trascendente. Y es que la curiosidad por lo místico era similar a la curiosidad por las drogas, que deparan los mismos efectos de abandono de uno mismo y de huida de lo mundano, olvido de la realidad. Así en sus apuntes de juventud Picasso dibuja

6 DE DIEGO, E.: *Travesías por la incertidumbre*, Barcelona, Seix Barral, 2005

7 MARÍAS, F.: *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997, pp.15-16

multitud de rostros alargados, escuálidos quizá por el hambre, con un alargamiento grequiano⁸. Este alargamiento y levedad de la figura humana heredados del Greco afloran en algunas obras de su etapa azul, y son figuras de las que emana una tristeza cómplice, tristes figuras que se relacionan a su vez con la figura del Quijote, en el que se quiere ver la melancolía del genio español y que tendrá mucho que ver con la tipificación de los caballeros del Greco.

La *carta* de Emilia Pardo Bazán embalsama la memoria del Greco, y lo que faltaba para convertirlo en mito era un monumento, del que se puso la primera piedra el 24 de agosto de 1897, acto al que asistiría el ex presidente de la República Nicolás Salmerón y que se convierte en un hito visual para el proceso de mitificación por la intelectualidad española. En 1898, la colocación del monumento no fue tan sonada porque estaba reciente la pérdida de las colonias. El monumento es obra de Josep Reynés, y en él encontramos ausencia de la modernidad con la que se había querido identificar al Greco, siendo un monumento más bien clásico.

En esa corriente espiritualista y sentimental que recorría el fin de siglo se situaban también los jóvenes **Pío Baroja** y **Azorín**, que impregnados del ambiente decadente de la vida bohemia (como expresa el alter ego de Baroja en *Camino de perfección*), buscan experiencias místicas que los rescaten de la angustia existencial que había expresado Schopenhauer en sus obras y que ellos recogen en su forma de pensar. Así, haciendo la práctica del excursionismo lanzada por los institucionistas, hacen un viaje a Toledo en diciembre de 1900, un viaje casi iniciático en el que descubren la pintura de El Greco. Este viaje les servirá como inspiración para escribir dos obras: *Camino de perfección* de Pío Baroja, y *La voluntad* de Azorín, para la que el autor había dedicado bastante tiempo a documentarse sobre la vida mística y ascética. En la obra de Baroja la ciudad de Toledo y la pintura del Greco adquieren mucha importancia. Azorín por su parte expresó sus impresiones del viaje donde vemos que su interés por la ciudad no se limitaba al arte religioso; su interés se extendía a toda la ciudad de Toledo, a la que veían como una de las más típicas de Castilla y España. Así recorrieron todas las iglesias, conventos, plazas y monasterios en una labor de auténtica búsqueda arqueológica de los cuadros del Greco. Viajaron a Toledo con una idea predeterminada, con la idea de que iban a visitar una ciudad mística como las obras del artista que guardaba.

La decepción ante el panorama encontrado en contraste con el panorama deseado se deja traslucir en los personajes de sus novelas, que dejan constancia de que la ciudad de Toledo ya no tiene el misticismo que la caracterizaba en los siglos XVI y XVII. Y es que ese misticismo se había mitificado con la visión de la España Negra dada en Europa, producto de lo cual era también el mito del Greco; y así

⁸ HERRERA, J.: *Picasso, Madrid y el 98: La revista "Arte Joven"*, Madrid, Cátedra, 1997, p.99

Baroja y Azorín viajaron a Toledo en busca de un mito, el mito del misticismo que se personificaba en la pintura del Greco. A pesar de esta decepción por la ausencia de misticismo en la ciudad, ellos siguen viendo al Greco como un pintor místico y a su vez como intérprete del alma castellana y al paisaje mesetario como una materialización de la austeridad del alma mística de Castilla. Pío Baroja veía al Greco como formalizador de una tradición auténtica e inmutable; su Greco era místico y asceta. Así en 1900 escribía sobre *El Caballero de la mano en el pecho* (al que fue él quien dio el nombre en un artículo publicado en *El Globo* en 1900; antes de este artículo *El caballero* era un número dentro del catálogo del Prado) que estaba sumido en un ensimismamiento melancólico en su mundo interior:

No está pintado, vive, se asoma a la ventana del marco, desde el fondo del lienzo, como la evocación de un mundo de dolor, de tortura y de tristeza. Es un caballero joven, de bello rostro pálido, con grandes ojeras negruzcas. Su mano derecha, lívida y pizarrosa, se apoya delicadamente en su pecho...

Los ojos del caballero son grandes, tristes, llenos de resignación; miran de frente, a un punto del vacío; son ojos de aluciano o de sonámbulo, que miran y no ven, absortos en la contemplación del mundo interior⁹.

Y es que estos autores veían a los caballeros de las obras del Greco sumergirse en esa tristeza melancólica. Se vio en ello la caracterización del alma castellana, sintonizándolo a la vez con el sentimiento decadente europeo de fin de siglo. Además, la recuperación del Greco se aprovechó para caracterizar las representaciones de Cervantes y del Quijote, cuyo centenario era en 1905 y en su triste figura se veía también la ejemplificación de alma nacional. El Quijote se representa como un San Jerónimo penitente del Greco [fig. 4], por lo que encontramos aquí la mitificación del ascetismo que identifica tanto las figuras del Greco como al personaje de Cervantes, participando del mismo espíritu. La obra del Greco, sus caballeros pálidos y ensimismados, las profundas miradas y gestos amanerados de sus personajes, se identificaron por la sensibilidad de la época con el paisaje mesetario de Castilla, la infinita llanura traducida en la melancolía de la poesía, su luz cegadora y diáfana con la austeridad del misticismo; todas las características de este paisaje llevaron a identificarlo con una sensación de tristeza. Se produce una revalorización de la España seca por la sensibilidad de intelectuales y artistas, definiendo así una estética de la tristeza deducida de la emoción que produce este paisaje. Una estética de

9 BAROJA, P. *Cuadros del Greco, I. Los retratos de Museo del Prado*, en *El Globo*, Madrid, martes, 26 de junio de 1900 (recogido en GARCÍA RODRÍGUEZ, F. y GÓMEZ ALFEO, M.V., “La valoración del Greco por los críticos del 98”, *Anales de la Historia del Arte*, 2002, nº12, 199-225)



FIGURA 4

Antonio Muñoz Degraín, *Don Quijote leyendo, o sea, pasando la noche de claro en claro y los días de turbio en turbio*, 1918

la tristeza que también definirá en estos momentos la obra del Greco, que se enlaza con la vivencia del paisaje en el que se sitúa.

Estamos viendo cómo la emoción con que se vivía la pintura del artista cretense se asocia también a los sentimientos que emanan de la contemplación del paisaje mesetario. Al final de siglo cambia la manera de mirar ese paisaje, al que se asocian nuevos valores que están en sintonía con los que se quieren ver en la pintura del Greco. Es fácil entender entonces cómo los comportamientos de los intelectuales fueron el caldo de cultivo de la interpretación de la obra del cretense por Cossío. Así en relación con esto, otro de los grandes vagadores por Toledo fue **Aureliano de Beruete**, quien unió su gusto arqueológico por la ciudad con el amor al arte del Greco. Beruete, miembro fundador de la Institución Libre de Enseñanza, estaba enamorado de la ciudad de Toledo, por su historia, su arqueología y su paisaje. Y

también por el Greco. Ambos eran gustos que compartía con el afán de los institucionalistas por la historia y el paisaje. Era un gran admirador del cretense, del que poseía varias obras, entre ellas el único autorretrato del artista (*Retrato de un anciano*, 1600). Beruete sirvió de guía a múltiples intelectuales europeos como Rainer María Rilke y Maurice Barrés. Éste último gracias a esos viajes guiados por Beruete¹⁰ y a su admiración por el Greco, acabaría escribiendo *El Greco o el secreto de Toledo* en 1913, diez años después de haber visitado la ciudad con Beruete, y sería representado por Zuloaga mirando de forma melancólica la ciudad (véase Ignacio Zuloaga, *Retrato de Maurice Barrés*, 1913). En *El Greco o el secreto de Toledo* se simboliza a la ciudad de Toledo como ciudad muerta que se ve como un gran cofre que tiene un secreto que hay que desentrañar y ese secreto es el alma y la esencia de la pintura del artista cretense.

La creación de la imagen decadente de Toledo había comenzado con el romanticismo que emana de la líneas de Bécquer y que se proyecta en las vivencias de Baroja, Azorín y Barrés. Sus callejuelas estrechas y oscuras, testimonio de la memoria de otras épocas, abonaron el terreno de la imaginación y envolvían el ambiente de un halo sacro en el que era posible todo, desde el milagro a la aparición del mito:

Hay en Toledo una calle estrecha, torcida y oscura, que guarda tan fielmente la huella de las cien generaciones que en ella han habitado, que habla con tanta elocuencia a los ojos del artista y le revela tantos secretos puntos de afinidad entre las ideas y las costumbres de cada siglo, con la forma y el carácter especial impreso en sus obras más insignificantes, que yo cerraría sus entradas con una barrera y pondría sobre la barrera un tarjetón con este letrero:

“En nombre de los poetas y de los artistas, en nombre de los que sueñan y de los que estudian, se prohíbe a la civilización que toque a uno solo de estos ladrillos con su mano demoledora y prosaica”¹¹.

Para terminar esta reflexión sobre los procesos que dieron lugar en España al mito de El Greco, se han de comentar dos afirmaciones de dos de las figuras más importantes de la Institución Libre de Enseñanza, ya que la sistematización de la

10 “Hace diez años, ni siquiera poseíamos el más elemental de los Catálogos de la obra del Greco. En medio de estas tinieblas, don Aureliano de Beruete, a quien debo muchas atenciones, puso a mi disposición su experiencia de toledano viejo. Íbamos los dos un poco a la ventura, a través de las angostas callejuelas y alrededor de los conventos derruidos.” Maurice Barrés, *El Greco o el secreto de Toledo*, 1913 (recogido en ÁLVAREZ LOPERA, J.: *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, 1987, p.109)

11 BÉCQUER, G.A.: “Tres fechas” en *Leyendas*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1973

obra del Greco partió de la Institución. Por una parte, su fundador **Giner de los Ríos**, y por otra **Manuel Bartolomé Cossío**, también miembro fundador y responsable de la sistematización del artista con su monografía de 1908. En 1885 Francisco Giner de los Ríos escribía en un texto las siguientes afirmaciones:

Suaviza, sin embargo, este contraste una nota fundamental de toda la región, que lo mismo abraza al paisaje de la montaña que al del llano. En ambos se revela una fuerza interior tan robusta, una grandeza tan severa, aun en sus sitios más pintorescos y risueños, una nobleza, una dignidad, un señorío como los que se advierten en el Greco o Velázquez, los dos pintores que mejor representan este carácter y modo de ser poético de la que pudiera llamarse espina dorsal de España...¹²

En cierto modo, esta afirmación evidencia la faceta expresionista que se le daba al tema del paisaje en la pintura de cambio de siglo (recordemos que con Carlos de Haes se había creado la primera cátedra de paisaje en 1860 en la Academia de Bellas Artes de San Fernando), y la identificación del mismo con dos artistas que se veían como traductores del alma de la nación: el Greco y Velázquez. La frase de Giner de los Ríos es testimonio de hasta qué punto el Greco se vio como trasfondo e influencia en la pintura de paisaje en el cambio de siglo. Pero, sin embargo, el Greco no fue pintor de paisajes. También es interesante analizar este fragmento perteneciente a la obra que escribiera sobre el Greco Manuel Bartolomé Cossío en 1908; en él analiza la Vista de Toledo que pintara el artista hacia 1596-1600:

Aunque el Greco se anticipó al paisaje sin figura, es evidente que ni fue ni podía ser pintor de paisaje, en el sentido estricto que hoy damos a esta palabra. [...] El Paisaje¹³ es sombrío. El oscuro verdor del agua, de los árboles y del suelo transforma la huerta del Tajo, que, si no es risueña, es plácida y clara, en tenebrosa. Los monumentos son plumizos, con luces violentas en los ángulos; la silueta, cortante; la hoz del río, más honda y estrecha que el natural; los cerros, más agrios; el horizonte, negro; el cielo, tormentoso. El Greco exalta, conforme a su habitual temperamento, excitado en sus últimos días, el tan frecuente y característico aspecto, hosco y ceñudo, de la naturaleza castellana¹⁴.

12 ÁLVAREZ LOPERA, J.: *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, 1987, p.315

13 Con este título se refiere a la *Vista de Toledo* [1604, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York] para diferenciarlo de *Vista y plano de Toledo* [1608, Museo de El Greco, Toledo]

14 COSSÍO, M.B.: *El Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, pp.301-303

Cossío concluye que el artista plasma de forma exaltada el carácter de la naturaleza castellana. Tan rotunda afirmación se debe ya al camino recorrido en los años que van desde la frase de Giner de los Ríos en 1885 hasta que Cossío escribiera su monografía en 1908. Será Manuel Bartolomé Cossío quien sistematice la visión de la pintura del Greco como la expresión del alma mística castellana en su monografía de 1908¹⁵. Dice Fernando Marías que la lectura de Cossío fue la interpretación de la Institución, que perduraría como una dictadura hasta nuestros días y que quizá se forjó de forma oral como opinión de un grupo de intelectuales con peso en la cultura¹⁶. Cossío estaba muy impregnado de las tesis de cómo el ambiente, las características geográficas y atmosféricas, influyen en la creación, una tesis que predominaba entre los intelectuales de la Institución, haciendo así una lectura de la obra del Greco que se adecuara a las premisas de las que partía y que predominó a lo largo de todo el siglo.

De forma concluyente

Hoy día somos herederos en parte de la visión de El Greco unido a la ciudad de Toledo, dos figuras mitificadas que se complementan entre sí. El sentir decadente de fin de siglo vio en Toledo como ciudad muerta y en el Greco como pintor místico casi bohemio un referente importante que se sentiría en la historiografía producida en aquéllos años. Robert S. Lubar explica cómo la cultura alta de la que todos los grupos pueden sentirse partícipes actúa como mecanismo forjador de la identidad nacional. Es la necesidad de homogeneidad lo que se refleja en el nacionalismo¹⁷. Así los intelectuales de los que he hablado, unos formando parte de la generación del 98 y otros siendo artistas de peso en la cultura del momento, intentaron forjar una identidad nacional como trasfondo de lo que ellos buscaban, pero esto se hizo con un carácter mítico. Todos los intelectuales, a pesar de moverse en los círculos de pensamiento europeo, no dejaban de mirar al lugar al que pertenecían, para comprenderlo y cambiarlo. Lo social estaba en sus escritos, el pesimismo en cuanto a las injusticias que teñían la sociedad, pero sin embargo pusieron todos sus esfuerzos en la recuperación de una tradición española auténtica, y esta recuperación estaba teñida de nostalgia que envolvió de ritualidades la figura del artista que nos concierne, convirtiéndolo en un auténtico mito dentro del alma hispana.

De este modo, el Greco es también símbolo y expresión en el pensamiento de esta época; es símbolo en el sentido de que representa en sus personajes el deseo de infinitud, y es expresión porque en ellos se vislumbra la tristeza que produce la

¹⁵ *Íbidem*, p.171

¹⁶ MARÍAS, F.: *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997

¹⁷ LUBAR, R.S.: "Narrar la nación: Picasso y el mito de El Greco", en *Picasso y la tradición española*, Madrid, Nerea, 1999, pp.63-64

luminosidad cegadora de los campos áridos. Su pintura se convierte en una metafísica del paisaje, es lo que está detrás de la fisicidad de los campos yermos. Dentro de los campos castellanos se busca Toledo como un cofre que se abre para descubrir el tesoro del pintor cretense. La España del cambio de siglo necesitaba de mitos para reforzar su identidad nacional y hemos podido ver cómo el mito de El Greco se creó a partir de un cúmulo de sentimientos compartidos de manera colectiva por los intelectuales del momento. Tales fueron los procesos de sacralización de su figura.

Anexo

Emilia Pardo Bazán, “Sobre la blanca Sitges. Carta a Domenico Theotocopuli, llamado El Greco”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 23-julio-1895, recogido en *El Greco: su revalorización por el Modernismo Catalán*, 1996.

En Sitges no cabe tristeza, o al menos no cabe esa tristeza del Norte, que deprime y cubre de tinieblas el corazón. Una melancolía suave y vaga, que se confunde con el ruido de las olas y con el soplo del viento al hinchar la airosa vela latina, es lo más que aquí pueden sugerir la naturaleza y el arte. La claridad del sol todo lo dora, y regocija hasta las negruras del hierro y las languideces místicas de las tablas medievales. El Cau Ferrat de Sitges, colgado sobre el mar como nido de alción y revestido de hierros forjados, de pinturas primitivas o ultramodernas, y de imágenes de santos, tan alegre parece como si lo decorasen frescos de Pompeya y escenas báquicas, y reposasen sus techumbres en columnas de mármol rojo. Estos lugares, maestro, en que la escuela modernista te venera y celebra fiestas en honor tuyo y en el de los tétricos poetas del Septentrión, no son los lugares donde se puede complacer tu alma apenada: tu idea no encaja bien en la blanca Sitges. Aquí pareces un cuervo, un ave fúnebre y negra. No es aquí donde pensé encontrarte; pero así como tú, procedente de la clásica Grecia, te penetraste del sentido cristiano, aquí, en esta tierra de aspecto helénico, la corriente espiritualista y sentimental que va predominando en nuestro siglo, abre un surco que tal vez mañana será rastro luminoso.

NUEVAS CONSIDERACIONES SOBRE LA FORTUNA CRÍTICA DE EL GRECO EN CATALUÑA: LA FIGURA DE MIGUEL UTRILLO (1862-1934)

SEBASTIÀ SÁNCHEZ SAULEDA
Universitat de Barcelona

Resumen:

A finales del siglo XIX y principios del XX, la generación de artistas y literatos modernistas iniciaron la recuperación de la figura de El Greco. Junto a Rusiñol y Zuloaga, los principales impulsores de este movimiento, figuraron personalidades tan relevantes como las de Miguel Utrillo (1862-1934). Precisamente fue él quien redactó en 1905, antes que Cossío, la primera monografía de El Greco en España. Este estudio pretende dar a conocer su biografía, analizar sus principales aportaciones a la bibliografía científica del cretense y ver como sus conocimientos influyeron en el mundo del coleccionismo.

Palabras Clave: Miguel Utrillo, El Greco, Modernismo, Novecentismo, Coleccionismo.

Abstract:

In the late nineteenth and the early twentieth century, the generation of modernist artists and writers began recovering the figure of El Greco. Beside Rusiñol and Zuloaga, the main drivers of this movement, figured important personalities such as Miguel Utrillo (1862-1934). Indeed, it was him the author, in 1905, before Cossío, of the first monograph of El Greco in Spain. This paper tries to present his biography, analyze their main contributions to the scientific literature of El Greco and see how this knowledge was embodied in collecting.

Keywords: Miguel Utrillo, El Greco, Modernism, Novecentismo, collecting.

«Al aproximarse los años finales del siglo XIX, la revalorización del Greco, que hasta entonces se había mantenido dentro de unos límites discretos, experimentó una rápida aceleración que acabó por situarlo entre los maestros más significativos del pasado»¹. Con estas palabras, José Álvarez Lopera definía el cambio experimentado en la percepción de la producción artística de El Greco en los aledaños del cambio de siglo. En Cataluña, su recuperación corrió a cargo de la generación modernista. Abanderados por Santiago Rusiñol (1861-1931), los jóvenes artistas encumbraron al cretense como precursor del modernismo² pues para ellos representaba la personificación del genio independiente y rebelde, aquel que consiguió transmitir la espiritualidad en su obra y que sentía un gran desprecio por las normas establecidas. Es dentro de este grupo donde debemos situar a Miguel Utrillo, uno de los estandartes del modernismo catalán, quien dio a conocer sus reflexiones sobre el artista a principios del siglo XX.

Miguel Utrillo (1866-1934): semblanza biográfica

Miguel Utrillo [fig.1] nació en Barcelona el 16 de febrero de 1862. Por motivos políticos su familia se vio obligada a exiliarse dos veces, una en 1866 y otra en 1880. Eligieron París para instalarse, donde el joven Miguel prosiguió sus estudios de ingeniería iniciados en Barcelona⁴, a la vez que descubría el mundo de la bohemia. Durante años atesoró vastos conocimientos sobre el ambiente cultural de la capital francesa y mantuvo contacto con artistas como Federico Zandomenighi (1841-1917) o Erik Satie (1865-1938), que le valieron para ejercer de corresponsal para *La Vanguardia* y le sitúan por derecho propio como el primero de los bohemios catalanes que se establecieron en París. De estos conocimientos se sirvió Santiago Rusiñol cuando decidió establecerse allí. Utrillo le abrió las puertas de los míticos locales como *Le Chat Noir* y le presentó a cuantos artistas había conocido hasta

1 ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. Volumen II*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987, p. 71

2 “Nuestros grabados. Retrato por Domenico Theocopuli (El GRECO)”, *Luz*, núm. 1, Barcelona, 15 noviembre 1897, p. 8

3 Sobre la figura de Miguel Utrillo véase: PANYELLA, V., “El Noucentisme a Sitges. 3. Miquel Utrillo-Joaquim Sunyer”, *Miscel·lània Penedesenca*, vol. 5, Vilafranca del Penedés, Institut d’Estudis Penedesencs, 1982, pp. 151-169. COLL I COLL, G., *Miquel Utrillo un personatge polifacètic*, Sitges, Grup d’Estudis Sitgetans, 2002. PANYELLA, V. (com.), *Miquel Utrillo i les arts*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges-Ajuntament de Sitges, 2009. PANYELLA, V., “Doble retrat de Miquel Utrillo”, *Serra d’Or*, núm. 592, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Abril 2009, pp. 59-64. TRENC, E., “El més «montmartrois» dels catalans a París”, *Serra d’Or*, núm. 592, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Abril 2009, pp. 65-70. FONTBONA, F., “Miquel Utrillo, escriptor d’art”, *Serra d’Or*, núm. 592, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Abril 2009, pp. 71-75

4 TRENC, E., “El més «montmartrois»...”, op. cit., p. 67



FIGURA 1

Miquel Utrillo i Morlius. Fons Miquel Utrillo (rf. 391).
Arxiu Fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges

entonces. Esta vida de bohemia duraría hasta 1895, y tan solo fue interrumpida en 1893 cuando decidió visitar Chicago para participar en la *World Columbian Exhibition*.

En 1895 se instaló en Sitges, donde años atrás Rusiñol había construido el Cau Ferrat, su museo-taller. En años sucesivos se convirtió en una pieza fundamental del Modernismo, sobre todo tras fundar en 1897 junto a Ramón Casas (1866-1932) la mítica cervecería Quatre Gats. El local supuso un compromiso con la modernidad, que se amplió en 1899 con la aparición de la revista *Pèl & Ploma*. En ella Utrillo firmaría numerosos artículos y críticas⁵, además de dar a conocer artistas noveles como Picasso. Tras el cierre del local y de la revista en 1903, decidió embarcarse en un nuevo proyecto editorial: la revista *Forma*. En esta nueva publicación renunció, en parte, a la modernidad y apostó por aquellas cuestiones artísticas de su interés sin importar la cronología.

⁵ BANLIN-LACROIX, C., *Miquel Utrillo i Morlius: critique d'art*, París, Université de Paris IV (Mémoire en vue de l'obtention de la Maîtrise), 1971. FONTBONA, F., "Miquel Utrillo, escritor...", op. cit., pp. 71-75

Su vida profesional daría un vuelco en 1909 cuando entró en contacto con el industrial y coleccionista norteamericano Charles Deering (1852-1927). Rápidamente se convirtió en su asesor y ambos crearon Maricel, un gran palacio situado en Sitges que albergó una espléndida colección de arte hispánico. Paralelamente a esta labor, colaboró con la galería Faianç Català de Barcelona, desde donde promocionó a la joven generación de artistas vinculados al novecentismo, y en 1912 fue nombrado director de la sección artística de la Enciclopedia Espasa. En 1921, sus diferencias con Deering condujeron al norteamericano a abandonar España llevándose consigo todas las obras de arte que había atesorado. La credibilidad de Utrillo se resintió, pues fue señalado como único culpable del fracaso. Pese a ello siguió colaborando con la Junta de Museus y se volcó en la creación del Pueblo Español, recinto que se inauguró en 1929 coincidiendo con la celebración de la Exposición Universal.

Los últimos años de su vida transcurrieron entre Barcelona i Sitges, donde murió el 20 de enero de 1934. Con él desaparecía uno de los personajes más eclécticos, polifacéticos e inclasificables de la cultura catalana. Ingeniero, periodista, crítico de arte, pintor, escritor, arquitecto, viajero, pero sobre todo agitador cultural, fue uno de los personajes fundamentales en el triunfo del Modernismo⁶ y en la consolidación de El Greco dentro de la historia del arte español.

El descubrimiento del Greco (1889-1898)

El descubrimiento del Greco por parte de Miguel Utrillo tuvo lugar en París y estuvo vinculado a su relación con Darío de Regoyos (1857-1913) y con el círculo de Santiago Rusiñol, del cual formaba parte. En cuanto a Regoyos, quien siempre mantuvo estrechos contactos con los artistas catalanes, ya en 1884 se había interesado por la obra del cretense. Incluso sabemos que había acometido una copia del *Caballero de la mano en el pecho* durante una visita al Museo del Prado⁷. Este conocimiento y pasión debió transmitirlo a Utrillo durante las veladas que ambos compartieron en París y de las cuales el catalán tomó buena nota. En este proceso de descubrimiento, también jugaron un papel relevante Rusiñol y Zuloaga. Compartió estancia y vivencias con ellos, por tanto seguramente también sucumbió a la pasión por este que el pintor vasco transmitía a sus interlocutores. Pese a ello, por encontrarse en Estados Unidos, no pudo participar en la operación orquestada en enero de 1894 que acabaría con la adquisición de dos lienzos del cretense por

6 UTRILLO, M., *Història anecdòtica del Cau Ferrat*, Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans, 1989, p. 9

7 ÁLVAREZ LOPERA, J., "El Greco: los caminos de la rehabilitación", en MILICUA, J. (com.), *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán*, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña-Generalitat de Catalunya, 1996, pp. 24-35, espec. p. 29

parte de Rusiñol⁸, ni tampoco en la procesión civil que condujo los dos cuadros al Cau Ferrat.

En cambio, sí que estuvo presente el 20 de enero de 1895 cuando Emilia Pardo Bazán visitó Sitges. Ejerció de anfitrión de la escritora gallega, siendo testigo presencial de la fascinación que esta experimentó ante los cuadros colgados en el Cau Ferrat⁹. También presenció en Madrid el inicio del proyecto para erigir en Sitges un monumento dedicado al Greco, pues acompañaba a Rusiñol cuando este propuso la idea en la Cervecería Inglesa¹⁰. Así mismo, al residir en dicho pueblo, asistió a la colocación de la primera piedra en verano de 1897 y, pese a no formar parte de la comitiva oficial, participó en el deslucido acto de inauguración celebrado un año después.

Todas estas experiencias confluían años después en la redacción de diversos trabajos sobre El Greco. Estos verían la luz a principios del siglo XX, reflejando todo aquello que había aprendido en París y Sitges sobre el pintor, demostrando que era plenamente consciente de las principales tendencias y gustos artísticos que se estaban imponiendo en la Península por aquel entonces.

Principales aportaciones de Utrillo a la historiografía del Greco

La primera incursión en la historiografía del Greco la hallamos en la revista *Pèl & Ploma*. En el número 89, publicado en enero de 1903, se reproducían dos lienzos pertenecientes a colecciones catalanas: el *Cristo llevando la cruz* conservado en la parroquia de Olot¹¹ y el *San Juan Bautista y san Francisco de Asís*¹² propiedad de Rafael Puget. La misma publicación, en el número 92 aparecido el 1 de abril de 1903, presentó a sus lectores otra obra suya. En este caso se trataba de un *San Francisco de Asís con el hermano León*, perteneciente a la colección de Lluís Quer¹³. La publicación de estas imágenes, aunque no fueran acompañadas de ningún texto, demuestran el interés que suscitaba El Greco entre la generación modernista catalana pues la revista era el estandarte de este movimiento en Cataluña.

Su siguiente aportación fue un artículo publicado en la revista francesa *L'Art et les Artistes*¹⁴. Se trata de un texto muy bien ilustrado, diez fotografías, que intentaba

8 PLANES, R., *Llibre de Sitges*, Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans, 2007, pp. 119-160. PANYELLA, V. (coord.), *El Greco a Sitges. Cent anys*, Sitges, Ajuntament de Sitges, 1998

9 Esta visita quedó plasmada en PARDO BAZÁN, E., "Sobre la blanca Sitges. Carta a Domenico Theotocopuli, llamado el Greco", *La Vanguardia*, núm. 4383, Barcelona, 23 julio 1895, p. 4

10 Precisamente fue él quien dejó constancia para la posteridad de cómo se fraguó la iniciativa. Lo hizo en una entrevista publicada en el periódico *La Noche* el año 1925. UTRILLO, M., "Entrevista concedida al periodista Francesc Madrid", *La Noche*, Barcelona, 25 febrero 1925

11 *Pèl & Ploma*, núm. 89, Barcelona, 1 enero 1903, p. 17

12 *Ibidem*, p. 14

13 *Pèl & Ploma*, núm. 92, Barcelona, 1 abril 1903, p. 103

14 UTRILLO, M., "Le Greco", *L'Art et les Artistes*, núm. 6, París, septiembre 1905, pp. 201-207

presentar una visión de conjunto sobre El Greco. Realizó un estado de la cuestión partiendo de Foradada, Zarco y Ronchini, a la vez que reclamaba un catálogo de obra completa del artista. También abordó cuestiones vinculadas a la revalorización del cretense y su vinculación con el arte moderno, recordando a Rusiñol, a Zuloaga y la pasión que ambos sentían por sus lienzos. Quizás la peor parte del artículo residía en la teoría inventada por el propio Utrillo, consistente en vincular el éxito que tuvo el artista en vida con el rechazo que sufrió por parte de Felipe II. Según él, los ciudadanos, por entonces descontentos con el monarca, convirtieron al pintor en el estandarte de su revuelta posibilitando su triunfo en vida. No existe ningún fundamento que avale estas afirmaciones, que consideramos deben situarse dentro de la visión heroica que los modernistas tenían del personaje.

En 1905 apareció el primer número de la colección de libros que editaría la revista *Forma*, que Utrillo decidió dedicar al Greco¹⁵. Según Cossío, esta iniciativa trataba de imitar a la biblioteca económica de arte *The Masterpieces* publicada en Londres y Glasgow, y sin duda alguna debemos considerarla como la «*primera monografía que apareció sobre él [El Greco] en forma de volumen independiente*»¹⁶. El volumen contiene un texto de dieciocho páginas y cincuenta láminas ilustrativas, con un estudio muy bien documentado pues cita los trabajos precedentes de Carl Justi, Sanpere i Miquel, Ronchini, Zarco, Foradada y Jusepe Martínez, de quien se había publicado en 1866 sus *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura* escritos en 1675.

Utrillo justifica su realización afirmando que es necesario presentar la obra de los grandes maestros en lengua catalana¹⁷, a la vez que se queja amargamente porque hasta el momento aún no se ha publicado un gran estudio sobre el pintor en ninguna de las lenguas peninsulares. Así mismo, está convencido que desde España es indispensable que se enaltezca el pasado y el patrimonio artístico nacional, como ya hacen más allá de nuestras fronteras. Finalmente, concluye desvelando que ha decidido publicar el libro de El Greco en primer lugar por el elevado talento reflejado en sus pinturas y porqué se trata del precursor directo del arte actual: «*Si dediquem el primer llibret al GRECO, es senzillament per l'excel·lent condició del seu talent elevadíssim, qu'ha arribat fins a nosaltres com al d'un precursor d'un art, en el que s'inspire el d'avui*»¹⁸.

15 UTRILLO, M., *Domenikos Theotokopulos (El Greco). Colecció de vulgarisació «Forma»*, Barcelona, Establiment Gràfic Thomas, 1905

16 FONTBONA, F., “La recuperación de El Greco por parte de los modernistas catalanes”, en MILICUA, J. (com.), *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán*, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña-Generalitat de Catalunya, 1996, pp. 44-51, espec. p. 50

17 UTRILLO, M., *Domenikos Theotokopulos...*, op. cit., p. V

18 Ibidem, p. VI

Poco después, en 1907, volvería a aproximarse a la figura del artista en un artículo dedicado a la colección Beruete¹⁹. En el texto realiza una descripción de las obras más importantes que este poseía, poniendo especial interés en *La Expulsión de los mercaderes*, lienzo actualmente conservado en la Colección Frick de Nueva York. Destaca por encima del resto el uso del color y se fija en los «*brutals contrastes, els colors més fermes, més escollits, més rics, més sòlids, més transparents, més meravellosos, que's puguin veure tancats dintre d'un marc*»²⁰. El estudio gustó mucho a Beruete, quien no dudó en escribir a su autor agradeciéndole los elogios vertidos en las páginas de *Forma* a su persona, a su obra y a su colección²¹.

Ya en la siguiente década, siguió manifestando su interés por el pintor esta vez a través de la prensa diaria. El 14 de julio de 1912 publicaba en el periódico *La Publicidad* un artículo titulado «*El Centenario del Greco*»²². En él hacía referencia a la reciente publicación del Catálogo del Museo del Greco de Toledo, recordando la donación realizada por el Marqués de la Vega Inclán a la ciudad castellana. Aprovecha la ocasión para describir el museo, la casa donde se ha instalado y detalla que en ella se exponen veinticinco obras, veinte de las cuales eran del cretense. También se refiere a la fama del pintor, según él beneficiada por la aparición de los estudios de Cossío y de Barrès. Pero ante todo, el artículo plantea la organización de diversos actos que conmemorasen en 1914 el aniversario de su muerte. Por último, sugiere la posibilidad de reunir en el Cau Ferrat los lienzos del Greco conservados en Cataluña y realizar una exposición para que los jóvenes artistas tuviesen claros referentes en los que inspirarse. Esta iniciativa fue muy bien acogida por la crítica, e incluso *Le Figaro* se manifestó a favor, pues valoró positivamente que en el comité organizativo pudiesen figurar personalidades como Rusiñol o Cossío²³.

Tras el éxito cosechado, el 28 de julio de 1912 desvelaba nuevas ideas sobre la conmemoración en un artículo aparecido en las páginas de *El País. Diario Republicano*²⁴. Planteaba celebrar diversos actos en Toledo y en Sitges, argumentando que el pueblo catalán fue el primero en erigirle un monumento, además de anunciar que estaba programado celebrar los actos en junio de 1914. Informa a sus lectores que la comisión organizadora del evento y el comité de honor ya han sido constituidos de manera oficial, y que en él figuraban Zuloaga, Rusiñol, Manuel B. Cossío, a

19 UTRILLO, M., "De la colecció Beruete", *Forma*, vol. II, núm. 17, Barcelona, 1907, pp. 190-198.

20 Ibidem, p. 197

21 Fons Miquel Utrillo/Biblioteca Santiago Rusiñol [FMU], carta de Aureliano de Beruete a Miguel Utrillo, sin núm. inv., 1907, (Madrid, 5-II-1907)

22 UTRILLO, M., "Arte y artistas. El Centenario del Greco", *La Publicidad*, núm. 11.958, Barcelona, 14 julio 1912, p. 1

23 "Ecos", *La Publicidad*, núm. 11.979, Barcelona, 4 agosto 1912, p. 1

24 UTRILLO, M., "El Centenario del Greco", *El País. Diario Republicano*, núm. 9.159, Madrid, 28 julio 1912, p. 1

quien consideraba «*el autor del mejor libro sobre el Greco*»²⁵, Maurice Barrès, Paul Lafort y el Marqués de la Vega Inclán.

Tras estas aportaciones significativas al estudio y homenaje de El Greco, Utrillo no volvería a enfrentarse al personaje hasta noviembre de 1932²⁶. Fue en un artículo dedicado a los dos lienzos conservados en el Cau Ferrat y que fueron comprados por Rusiñol en París el año 1894. Según su criterio, estas dos pinturas son las que más impactan al visitante cuando visita el recinto porque «*agradant o no, els Grecos presideixen la imatge intel·ligent de la vila, com les llumenetes dels fosfors omplen les tenebres dels ulls aclucats de belles imatges colorides*»²⁷. Tras una descripción técnica e iconográfica de las dos obras, la *Magdalena penitente con la cruz* (1585-1590) y *Las lágrimas de san Pedro* (1595-1614?), relata la historia de su adquisición, realiza una breve biografía del artista donde pide a los expertos que se estudie más el período italiano²⁸ y reincide en su teoría de 1905 sobre el éxito del cretense, vinculándolo al rechazo sufrido por Felipe II a raíz del *San Mauricio*. Concluye el texto reflexionando cómo el interés suscitado por estas obras ha agitado el mundo del coleccionismo, a la vez que ha generado la aparición de falsificadores e imitadores que con sus trabajos satisfacían la creciente demanda del mercado artístico. No pierde nuevamente la oportunidad de elogiar a Sitges por erigirle un monumento y asegura que sus cuadros fueron decisivos, puesto que abrieron el camino de la modernidad pictórica.

En definitiva, podemos considerar que las aportaciones realizadas por Utrillo a la historiografía del Greco, pese a no ser excesivamente profundas ni extensas, sí que estuvieron muy bien documentadas y carecían de error pues utilizó las últimas novedades bibliográficas aparecidas hasta el momento. Su tono coloquial le permitió llegar a un público mayoritario, logro que muchos otros autores no consiguieron, hecho que le sitúa como uno de los primeros divulgadores de la figura y la obra del cretense en España con los errores y aciertos que siempre conllevan este tipo de publicaciones.

De la teoría a la práctica: Utrillo, El Greco y el mundo del coleccionismo

Los conocimientos adquiridos por Utrillo sobre El Greco, que plasmó en los estudios anteriormente reseñados, tuvieron su traslación práctica en el mundo del coleccionismo. El catalán supo valorar en su justa medida las obras del cretense y

25 Ibidem

26 UTRILLO, M., “Els Grecos del Cau Ferrat”, *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, vol. II, núm. 18, Barcelona, Junta de Museus, noviembre 1932, pp. 327-333

27 Ibidem, p. 327

28 Según Utrillo, la obra de El Greco tiene más puntos de contacto con Tintoretto que con Tiziano, pese a que siempre se ha tendido a relacionarlo más con el segundo. Ibidem, p. 333

luchó para que estas estuvieran presentes en todos los proyectos artísticos en los que participó.

El primero ejemplo, lo hallamos en 1904 cuando Utrillo se encontraba en Madrid trabajando para conseguir la cesión en depósito para los Museos de Barcelona de diversas obras propiedad del Estado y realizando gestiones para la Junta de Museus, quien quería enriquecer las colecciones municipales con la presencia de grandes maestros. Para ello decidieron hacerse con lienzos de El Greco, Murillo, Ribera, Tiziano e incluso Rafael, pues los consideraban los autores de más valor²⁹.

Para satisfacer estas peticiones, realizó gestiones cerca del coleccionista Luís Navas, quien poseía un espléndido nazareno del Greco que no pudo adquirir por no llegar a un entendimiento con él³⁰. Tras este fracaso, decidió explorar otras opciones y contactó con el Capítulo de Valladolid, quien le ofreció dos lienzos del cretense. Con la autorización de la Junta de Museus, tomó el relevo de Sanpere i Miquel en unas negociaciones que establecían la obligación de adquirir junto a los cuadros, una capa pluvial del siglo XV y un relieve de bronce, valorando todo el lote en veinte mil pesetas. Desde Barcelona se comunicó que sólo interesaban las pinturas, descartando por completo el resto de objetos. Tras meses esperando respuesta, se encargó a Utrillo que indagara el paradero de estas. Realizó las pertinentes averiguaciones y descubrió que ya no se hallaban en Valladolid, si no que estaban en posesión de un anticuario madrileño que se les había adelantado abonando veinticinco mil pesetas³¹. Finalmente, Barcelona perdió la oportunidad de adquirir los cuadros, pero quedó patente el criterio de Utrillo cuando se trataba de conformar una selección de obras de grandes maestros del arte: El Greco debía estar presente, al mismo nivel que Velázquez, Goya, Ribera o Zurbarán.

Su interés en que El Greco figurase junto a los mejores maestros del arte español dentro de una colección, encontró al fin su materialización cuando empezó a trabajar para Charles Deering. En 1909, el norteamericano descubrió Sitges gracias a Ramón Casas y decidió establecer allí su residencia de verano. Adquirió el viejo hospital de san Juan Bautista y contrató a Utrillo para que acometiera las reformas y adecuaciones necesarias. Entre 1911 y 1912, la gran cantidad de obras artísticas acumuladas les obligó a ampliar el espacio disponible y tras adquirir las parcelas situadas enfrente, levantaron ex-novo un gran palacio. Bautizado como Maricel [fig.2], dispusieron que tuviera una doble finalidad: sería el receptáculo de la colección de arte hispánico reunida por Deering, a la vez que mantendría las funciones de residencia estival. Allí confluyeron importantes obras de El Greco, Zurbarán,

29 BORONAT TRILL, M. J., *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1999, p. 260

30 Ibidem

31 Ibidem, p. 262



FIGURA 2

Vista exterior de Maricel de Mar, Sitges. Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.439-37).
Arxiu Fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges

Goya, Rusiñol, Casas, Llimona y Clarà, entre otros, junto a ejemplares de vidrio, cerámica, mobiliario y tejido, constituyendo una de las más importantes colecciones privadas del momento³².

32 Sobre la colección Deering véase: *Marycel*, Barcelona, Revista de Arquitectura, 1918. BORRÀS, M. LL., “El desventurado caso del legado Deering”, en BORRÀS, M. LL., *Coleccionistas de arte en Cataluña*, Barcelona, Biblioteca de La Vanguardia, 1986, pp. 41-52. BASSEGODA, B., “Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya: Josep Puiggarí i les exposicions de l’Asociación artístico-arqueológica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering”, en BASSEGODA, B. (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida, Universitat Autònoma de Barcelona–Universitat de Barcelona–Universitat de Girona–Universitat de Lleida–Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2007, pp. 119-152. BASSEGODA, B. y DOMÈNECH, I., “Charles Deering y el Palacio Maricel de Sitges (Barcelona)”, en PÉREZ MULET, F. y SOCIAS BATET, I. (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona-Cádiz, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona–Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2011, pp. 35-57. SÁNCHEZ SAULEDA, S., “Col·leccionisme, art i reminiscències medievals: Charles Deering i el Palau Maricel de Sitges”, *Lambard. Estudis d’art medieval*, vol. XXII,

En cuanto al Greco, conviene decir que no sólo Utrillo se interesó en que figurasen allí, si no que Deering también lo propuso pues era un entusiasta del artista. Sabemos que en 1905, el norteamericano ya poseía un *Apóstol Santiago el Menor*³³ y que en 1906 formó parte de un grupo de empresarios que invirtieron en la compra de la *Asunción de la Virgen (1577)*³⁴, procedente de Santo Domingo de Toledo, al anticuario francés Durand Ruel. Siguiendo la estela de otros compatriotas, ejerció de mecenas con la ciudad que acogía sus empresas y aceptó donar esta obra al Art Institute of Chicago donde actualmente se conserva³⁵.

Con estos antecedentes, y sabiendo de la importante participación de Utrillo en el proyecto, era normal que El Greco formase parte de la colección de Maricel. Esto nos lleva a preguntarnos qué obras adquirió para su residencia española. Isabel Coll abordó la cuestión³⁶, pero en ningún momento precisa cuales fueron exactamente los lienzos que allí figuraron. Tras consultar a fondo la documentación conservada, podemos afirmar que fueron tres: un *San Pedro y san Pablo*, una *Anunciación* y un *San Francisco de Asís*.

El *San Pedro y san Pablo*, actualmente considerado una copia del siglo XVII³⁷, había pertenecido al anticuario Juan Antiga³⁸ quien en 1907 aún lo tenía en su

Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2010-2011, pp. 91-112. BASSEGODA, B. y DOMÈNECH, I., "Charles Deering and the Palacio Maricel in Sitges (Barcelona)", en REIST, I. y COLOMER, J. L. (eds.), *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*, New York, The Fick Collection, 2012, pp. 148-173. COLL MIRABENT, I., *Charles Deering and Ramón Casas. A friendship in art*, Evanston, Northwestern University Press, 2012. COLL MIRABENT, I., "La pintura española en la colección de Charles Deering", en SOCIAS, I. y GKOZGKOU, D. (eds.), *Nuevas contribuciones en torno al coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2013, pp. 63-88. SOCIAS, I., "Nuevas Fuentes documentales para la interpretación del levantamiento de la colección Deering de Sitges en 1921", en SOCIAS, I. y GKOZGKOU, D. (eds.), *Nuevas contribuciones en torno al coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2013, pp. 395-408. SÁNCHEZ SAULEDA, S., "Entre Bernat Martorell i els Vergós: la col·lecció Deering i el patrimoni català a la diàspora", en *Art Fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*, Barcelona, Universitat de Barcelona [en prensa]. SÁNCHEZ SAULEDA, S., "Julio Romero de Torres en la colección Deering de Sitges: relaciones con Miguel Utrillo y el mundo artístico catalán", *Boletín de Arte*, Málaga, Universidad de Málaga [en prensa].

33 La información la aportaba el propio Utrillo en el libro publicado en 1905. UTRILLO, M., *Domenikos Theotokopoulos...*, op. cit., lámina 21

34 WETHEY, H. E., *El Greco and his school. II. Catalogue Raisonné*, Princeton, Princeton University Press, 1962, pp. 3-5 (cat. núm. 1). GUDIOL, J., *Doménikos Theotokopoulos. El Greco. 1541-1614*, Barcelona, Polígrafa, 1971, p. 342 (cat. núm. 41). COSSÍO, M. B., *El Greco*, Barcelona, Editorial R. M., 1972, p. 370 (cat. núm. 138)

35 La donación figura a cargo de Mrs. Nancy Atwood Sprague, en memoria de su marido Albert Arnold Sprague, pese a que participaron diversos industriales en su adquisición. La obra se conserva en el Art Institute of Chicago con el número de inventario 1906.99

36 COLL MIRABENT, I., *Charles Deering and...*, op. cit.

37 WETHEY, H. E., *El Greco and...*, op. cit., p. 257 (cat. núm. X-448)

38 COSSÍO, M. B., *El Greco*, op. cit., p. 389 (cat. núm. 318)

poder. Después pasó a manos de doña María del Pilar Escuder, propietaria hasta 1912 cuando lo vendió a Charles Deering por 45.000 pesetas. En la operación también participó el intermediario Sr. Miguella, que se embolsó mil pesetas en concepto de comisión por los servicios prestados³⁹. Tanto Deering como Utrillo valoraron muchísimo la adquisición de esta obra y decidieron situarla en un lugar privilegiado de Maricel protegida por un cristal, pues la consideraban uno de los mayores tesoros de la colección. El lienzo estuvo en Sitges hasta 1921, año en que partió junto a su propietario hacia Estados Unidos. En 1927, tras la muerte de Deering, pasó a manos de Mrs. Chauncey McCormick, una de sus hijas y heredera, quien la tuvo en su poder al menos hasta 1972.

Estas informaciones desmienten la teoría propuesta por Coll⁴⁰, quien aseguraba que el *San Pedro y san Pablo* era la obra a la que Deering se refería en una carta a Utrillo fechada en 1909⁴¹, donde le solicitaba ayuda a su asesor para sacar el lienzo del país. Es imposible que se tratara de ella, pues el norteamericano confirmaba las fechas reales de la adquisición en una misiva del 1 de diciembre de 1912: «*Last evening I received your cablegram "Excellent Greco to sell two thousand dollars cash word keep until all Monday. Subject Saint Peter and Paul. Size small. Utrillo". I answered early this morning "Well buy it."*»⁴².

La segunda obra a la que nos queremos referir es una Anunciación. Su iconografía, muy similar a la que presentan los lienzos conservados en el Toledo Museum de Ohio y en el Museo Zuloaga de Zumaya, fue realizada entre 1604 y 1614⁴³. Procedente originariamente de una colección privada de Toledo, pasó a la iglesia de Ventas de Peña Aguilera donde se haría con ella el anticuario madrileño Juan Láfora⁴⁴. Sería él quien en junio de 1915 se la vendería a Charles Deering junto a un lote de objetos, por 52.000 pesetas⁴⁵. El lienzo, como el resto de la colección, marchó en 1921 a Estados Unidos y fue cedida en préstamo por el propio coleccionista

39 Se conserva en el libro de cuentas de Maricel la siguiente entrada del día 3 de mayo de 1913: «*Pagado a Doña María del Pilar Escuder en 18 de diciembre último, por un cuadro del Greco representando San Pedro y San Pablo: 45.000 pesetas*». Seguidamente puede leerse otro registro: «*Pagado al señor Minguella, también en Diciembre último, por comisión en la compra del citado cuadro: 1000 pesetas*». FMU, Liste provisoire des payements faits par M. Utrillo pour Marycel, sin núm. inv., (Sitges, sin fecha)

40 COLL MIRABENT, I., "La pintura española...", op. cit., p. 71

41 FMU, carta de Charles Deering a Miguel Utrillo, núm. inv. 3254, 1909, (Nueva York, 15-XI-1909)

42 FMU, carta de Charles Deering a Miguel Utrillo, núm. inv. 3276, 1912, (Nueva York, 1-XII-1912)

43 COSSÍO, M. B., *El Greco*, op. cit. p. 356 (cat. núm. 12)

44 WETHEY, H. E., *El Greco and...*, op. cit., p. 170 (cat. núm. X-22).

45 Se conserva en el libro de cuentas de Maricel la siguiente entrada del día 9 de junio de 1915: «*Pagado a Juan Láfora de Madrid, por un cuadro del Greco representando la anunciación [...]*»

al Art Institute of Chicago en 1924. Permaneció en el museo como mínimo hasta 1955, tal y como lo referenció Gaya Nuño⁴⁶, para después volver a la colección de Mrs. Richard Ely Danielson, la otra hija y heredera de Deering, situada en Groton (Massachusetts)⁴⁷. Actualmente se halla en paradero desconocido.

Por último, también estuvo en Maricel un *San Francisco de Asís* [fig.3]. El cuadro, que representa al santo solo en medio de un paraje rocoso, fue realizado entre 1610 y 1620⁴⁸ y actualmente se considera obra de taller o de Jorge Manuel. Se cree que perteneció a la colección de Rafael Puget, quien lo vendió a Deering en 1915 por 10.000 pesetas⁴⁹. La obra permaneció en Sitges hasta 1921, cuando se incorporó a las colecciones americanas de su propietario. Posteriormente sería cedida en préstamo al Art Institute of Chicago en 1924 hasta que fue reclamada por Mrs. Richard Ely Danielson, quien la trasladó a su residencia de Boston⁵⁰.

Estas fueron las tres únicas obras de El Greco que estuvieron en Sitges. Durante los años de Maricel, Deering también adquirió otros lienzos suyos pero estos estuvieron destinados a sus colecciones americanas. Se trata de un *San Martín y el pobre* (c.1600-1605) actualmente conservado en el Art Institute of Chicago⁵¹, la *Despedida de Jesús y María* (c. 1585-1590), en colección particular⁵² y una *Santa Verónica* (c.1585-1590), que compró en 1910 a Durand Ruel en París⁵³. Estas compras, pese a tratarse en muchas ocasiones de obras de taller o copias, demuestran el interés que existía por la obra del Greco por parte de Utrillo y Deering, y reflejan a la perfección como el artista había sido rehabilitado y ya ocupaba un lugar preeminente entre los grandes maestros de la pintura española.

A modo de conclusión

Miguel Utrillo, pionero de la bohemia parisina y abanderado del Modernismo en Cataluña, fue uno de los primeros intelectuales en España que comprendió la importancia y la riqueza presentes en la obra del Greco. Como hemos visto,

52.000 pesetas». FMU, Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel. sin núm. inv., (Sitges, sin fecha)

46 GAYA NUÑO, J. A., *La pintura española fuera de España (Historia y catálogo)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 200 (cat. núm. 1347).

47 WETHEY, H. E., *El Greco and...*, op. cit., p. 170

48 Ibidem, p. 238 (cat. núm. X-356)

49 Se conserva en el libro de cuentas de Maricel la siguiente entrada del día 26 de junio de 1915: «Pagado por un cuadro "San Francisco" del Greco: 10.000 pesetas». FMU, Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel. sin núm. inv., (Sitges, sin fecha)

50 WETHEY, H. E., *El Greco and...*, op. cit., p. 238

51 Ibidem, p. 247 (cat. Núm. X-402)

52 Ibidem, p. 47 (cat. núm 70)

53 Ibidem, p. 259 (cat. núm. X-460)



FIGURA 3

Interior de Maricel de Mar, Sitges. Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.438-54).
Arxiu Fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges

jamás renunció a defenderlo y promocionarlo allí donde hiciese falta, pues para él, como para el resto de sus coetáneos, el cretense era sinónimo de modernidad. Sus estudios, que después tuvieron una trasposición en el mundo del coleccionismo, le valieron el reconocimiento internacional e incluso Meier-Graefe le solicitó que ejerciese de guía cuando visitó la Península para preparar sus estudios sobre el pintor⁵⁴. Pese a ello, aún ahora no ha recibido la atención que merecía, aunque jugó un papel relevante en la revalorización y consolidación del Greco a principios del siglo XX en España.

54 ÁLVAREZ LOPERA, J., “El Greco: los caminos...”, op. cit., p. 33.

**SECCIÓN V:
PATRIMONIO, COLECCIONES
Y MERCADO ARTÍSTICO**

VIDA COTIDIANA E IMPACTO SOCIAL DEL MUSEO PARROQUIAL DE SAN VICENTE DE TOLEDO (1929-1961) Y SU COLECCIÓN DE GRECOS

ADOLFO DE MINGO LORENTE
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen:

La iglesia de San Vicente de Toledo acogió durante más de treinta años un destacable conjunto de obras del Greco que desde 1961 se encuentran integradas en el Museo de Santa Cruz, entre ellas la Inmaculada Oballe. Gracias a los medios de comunicación locales, nacionales e internacionales, así como a los testimonios de diversos viajeros que visitaron Toledo entre 1929 y 1961 es posible conocer el peso que este museo, hoy completamente olvidado, tuvo para la ciudad y para la conservación y difusión de las obras del pintor.

Palabras Clave: *El Greco; Museo de San Vicente; Museo de Santa Cruz; Cabildo de Párrocos de Toledo; Inmaculada Oballe.*

Abstract:

St. Vincent Church of Toledo hosted for more than thirty years a remarkable collection of El Greco's painting which since 1961 are integrated in Santa Cruz Museum, including the Oballe Immaculate Virgin. Through the local media, national media and international media, with the testimonies of various travellers who visited Toledo between 1929 and 1961, it is possible to know the specific contribution of this museum, entirely forgotten today, to the city and preservation and diffusion of this painter's work.

Keywords: *El Greco; St. Vincent Museum; Santa Cruz Museum; Parish Priests Council of Toledo; Oballe Immaculate Virgin.*

El 19 de julio de 1935 apareció publicada entre las páginas del *Heraldo de Madrid* —periódico de referencia del republicanismo de izquierdas español durante los momentos previos a la Guerra Civil, con tiradas diarias próximas al medio millón de ejemplares en aquel momento— una carta al director publicada en forma de pequeño suelto en donde un tal Miguel Fernández se realizaba la siguiente pregunta: «¿A quién pertenecen las obras artísticas reunidas en el Museo de San Vicente, de Toledo?». El indignado lector se había visto obligado a pagar la correspondiente peseta de entrada para visitar esta colección de arte sagrado, que había abierto sus puertas en la iglesia del mismo nombre el 29 de abril de 1929 con más de un centenar de piezas propiedad del Cabildo de Párrocos de la ciudad, entre ellas una quincena de obras del Greco. Éstas fueron exactamente sus palabras en el diario:

«Muy señor mío: Ayer, en Toledo, fui a visitar el Museo de San Vicente, y se me exigió el pago de una peseta. No sé a quién pertenecen las obras artísticas allí reunidas; pero supongo pertenecerán al Estado laico. Al pie del billete que me dieron —y que le incluyo— se lee: ‘El portador de este billete ha entregado una peseta de limosna para las parroquias de Toledo’. He aquí por dónde he contribuido a sostener un culto que no profeso. Y esto amparado por un Estado laico. Como me parece un abuso intolerable lo pongo en su conocimiento por si considera oportuno comentarlo»¹.

En estos términos, que bien podrían formar parte del debate sobre la gestión del patrimonio artístico propiedad de la Iglesia en nuestros días, concluía la carta al director del *Heraldo de Madrid*. Por si el mensaje del texto no hubiera quedado lo suficientemente claro, Miguel Fernández adjuntaba efectivamente el ticket de entrada, que el periódico reprodujo en su página para reforzar el testimonio de este visitante, de quien nada más conocemos.

Iniciamos con esta anécdota un recorrido por la breve peripecia histórica del Museo de San Vicente de Toledo (1929-1961), el impacto de su colección y su vida cotidiana en los medios de comunicación, gracias a los cuales es posible añadir algún detalle sobre su organización y gestión que complementa el artículo publicado hace escasos años por Rafael García Serrano, entonces director del Museo de Santa Cruz².

1 FERNÁNDEZ, M., ‘Una carta muy substanciosa: ¿A quién pertenecen las obras artísticas reunidas en el Museo de San Vicente, de Toledo?’, *Heraldo de Madrid*, 19 de julio de 1935, p. 16

2 GARCÍA SERRANO, R., ‘La colección de Grecos en el Museo de Santa Cruz’, en *El Greco. Toledo 1900*, Madrid, Ministerio de Cultura y Caja Castilla-La Mancha, 2008, pp. 223-233

En primer lugar, es necesario subrayar la preeminencia que las visitas al Museo Parroquial de San Vicente llegaron a ocupar entre los recorridos culturales de la ciudad, no a la altura de la Casa y Museo del Greco pero sí como para complementar su recorrido en el mismo día. Y si muy a menudo se ha destacado la importancia de las visitas institucionales que recibía la Casa del Greco —desde líderes políticos como el primer ministro francés Henri Herriot hasta un premio Nobel como Albert Einstein—, no lo fueron menos las que recibió el pequeño templo durante sus tres décadas de andadura como museo, las cuales incluyeron jefes de estado (Miguel Primo de Rivera y Aristide Briand en 1929, poco después de su apertura³ [fig. 1]), el primer presidente de la Generalitat catalana, Francesc Macià⁴, el aspirante al trono de Italia Humberto II de Saboya (1948⁵) y nada menos que un secretario general de Naciones Unidas, el sueco Dag Hammarskjold, que lo conoció en 1960⁶, al final de su andadura. Los sueltos informativos y crónicas publicadas por los medios locales y nacionales desde 1929 en adelante recogen asimismo las visitas que realizaron al Museo Parroquial de San Vicente diversas instituciones y grupos corporativos, como la Semana Sacerdotal de Consiliarios Diocesanos (12 de septiembre de 1929⁷), el VII Congreso Internacional de la Propiedad Urbana (21 de mayo de 1930⁸), el VI Congreso Internacional de Propaganda Turística (29 de septiembre de 1930⁹), el IV Congreso Internacional de Ciencias Administrativas

3 Esta visita se produjo el 12 de junio de 1929 y contó con la asistencia de varios altos miembros de la Sociedad de Naciones y del Gobierno de Miguel Primo de Rivera, entre ellos el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Eduardo Callejo de la Cuesta. Incluyó, además del Museo Parroquial de San Vicente, un recorrido por la Casa del Greco en presencia de su propietario, el marqués de la Vega Inclán. El desarrollo de esta jornada apareció ampliamente cubierta al día siguiente en los diarios *ABC* y *El Sol*, entre otros medios españoles

4 Macià conoció el Museo Parroquial de San Vicente el domingo 16 de agosto de 1931. La visita cultural realizada en este día fue intensa, pues incluyó también el Hospital de Santa Cruz (dedicado entonces a la exposición de piezas arqueológicas), el Alcázar (en donde se encontraba la Academia de Infantería), la Catedral, Santa María la Blanca, San Juan de los Reyes y la Casa del Greco, además de una excursión por los cigarrales. El presidente de la Generalitat catalana «hizo grandes elogios de los cuadros del Greco que allí [en San Vicente] se exhiben». ‘El señor Macià es aclamado entusiastamente [sic] en Toledo’, *La Libertad*, Madrid, 18 de agosto de 1931, p. 9

5 Fue el 26 de marzo de 1948. ‘Humberto de Saboya, en Toledo. Audiencia con el cardenal primado y visita a los monumentos’, *ABC*, Madrid, 27 de marzo de 1948 (edición de la mañana), p. 18

6 Tuvo lugar el 28 de enero de 1960. ‘El señor Hammarskjold visita Toledo. A su regreso a Madrid fue agasajado por el Ministerio de Asuntos Exteriores’, *ABC*, Sevilla, 29 de enero de 1960, p. 17

7 ‘Ayer se celebró una recepción oficial en el Ayuntamiento en honor a los señores semanistas. Visita a la Catedral y demás monumentos toledanos’, *El Castellano*, Toledo, 13 de septiembre de 1929, p. 4

8 ‘El VII Congreso Internacional de la Propiedad Urbana’, *La Época*, Madrid, 21 de mayo de 1930, p. 4

9 ‘El Congreso Internacional de Propaganda Turística’, *ABC*, Madrid, 30 de septiembre de 1930 (edición de la mañana), p. 34



FIGURA 1

Miguel Primo de Rivera durante su visita al Museo el 12 de junio de 1929, en compañía de varios altos miembros de la Sociedad de Naciones. Fotografía por cortesía de Eduardo Sánchez Butragueño

(25 de octubre de 1930¹⁰), la Asociación de la Prensa Presidencial de Francia (30 de octubre de 1930¹¹) y la Conferencia Internacional de Prensa (10 de noviembre de 1933¹²), por citar tan solo algunos ejemplos inmediatamente posteriores a su inauguración¹³.

Ésta se produjo el 29 de abril de 1929, solemnemente, con la aprobación y bendición del arzobispo de Toledo, cardenal Pedro Segura. El responsable de la

10 'Congresistas en Toledo', *La Voz*, Madrid, 25 de octubre de 1930, p. 15

11 'La excursión de ayer', *El Castellano*, Toledo, 31 de octubre de 1930, p. 4

12 'La segunda conferencia internacional de prensa. Excursión a Toledo', *ABC*, Madrid, 11 de noviembre de 1933, p. 24

13 No ha sido posible localizar el libro de visitantes del museo (probablemente en el Archivo Diocesano de Toledo, junto con el resto de documentación relacionada con esta infraestructura), aunque conocemos por la prensa local que en 1935, seis años después de la inauguración, «los artistas contemporáneos más famosos gravaron [sic] sus impresiones envueltas en los más encomiásticos elocuentes elogios y fervientes acciones de gracias». GAMERO, P. S., 'Revelaciones de un cuadro del Greco', *El Castellano*, Toledo, 17 de octubre de 1935, p. 1

musealización fue el sacerdote Antonio Sierra Corella¹⁴. La colección artística destacaba, obviamente, por su conjunto de obras del Greco, entre ellas la *Inmaculada Oballe* (con su correspondiente retablo, en su capilla original), pero también por el San José procedente de la parroquia de la Magdalena, una pequeña versión de *El Expolio* y *La Verónica con la Santa Faz* (Santa Leocadia) y *La Anunciación de San Nicolás*, entre otras, para cuyo conocimiento remitimos al citado artículo de García Serrano. Completaban el conjunto diversas esculturas, tapices, ornamentos litúrgicos, una pila bautismal del siglo XV y el Misal mozárabe del Cardenal Cisneros, entre otras piezas procedentes de parroquias como San Nicolás, Santa Leocadia y la propia Catedral. El lugar elegido para custodiarlas era, en palabras del periodista Ángel María Acevedo, «una iglesia, decorada con el mayor gusto y luz abundantísima, en el centro de la ciudad, próxima a Zocodover y en la ruta que de ordinario llevan los turistas»¹⁵ [fig. 2].

Como complemento a las visitas se publicaron dos breves textos; en ambos casos, sin ilustraciones. En primer lugar, una *Guía del Museo Parroquial de San Vicente*, obra del propio Sierra Corella. Constaba de 69 entradas repartidas en apenas 35 páginas, la mayoría de escaso interés por su pobre análisis de las piezas, más bien lecturas de carácter espiritual redactadas con alambicada retórica. Su autor era consciente de las limitaciones del volumen, al avisar al lector de que el pequeño folleto no era un inventario exhaustivo de las piezas: «No es el presente trabajito un catálogo metódico, encaminado a facilitar la labor de investigación a los especializados, pues éstos para nada lo necesitan, sino un ensayo de vulgarización artística»¹⁶.

El otro librito, mucho más destacable, era la segunda parte de *Toledo: Tesoro y Museos*, publicado por el Patronato Nacional de Turismo y dedicado específicamente a los museos de Santa Cruz, del Greco, de San Vicente y de la Infantería. Elías Tormo, su autor, a la sazón ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes entre 1930 y 1931, ofrecía en once de sus páginas un completo recorrido por los

14 Doctor en Filosofía y Letras además de sacerdote, Antonio Sierra Corella (Monreal del Campo, Cuenca, 14 de mayo de 1881-¿Madrid?, ¿1958?) formaba parte del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos desde el 15 de septiembre de 1922. Sus principales destinos fueron Toledo (primero en Hacienda y luego en el Museo de San Vicente), Oviedo (donde organizó el Archivo Catedralicio) y la Biblioteca Nacional. Vid. RUIZ CABRIADA, A., *Biobibliografía del Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos (1858-1958)*, Madrid, 1958, pp. 965-967. JAIME LORÉN, J. M.^a y JAIME GÓMEZ, J., *Catálogo de personalidades destacadas del valle del Jiloca*, 2008, publicación electrónica (<http://goo.gl/Kh6esf>, consultado el 4-XII-2013), pp. 359-361

15 ACEVEDO, Á. M.^a, 'Los tesoros toledanos: El Museo Parroquial de San Vicente', *Toledo: Revista de Arte*, Toledo, noviembre de 1929, pp. 2.198-2.202

16 SIERRA CORELLA, A., *Guía del Museo Parroquial de San Vicente*, Editorial Católica Toledana, Toledo, s./f., p. VI

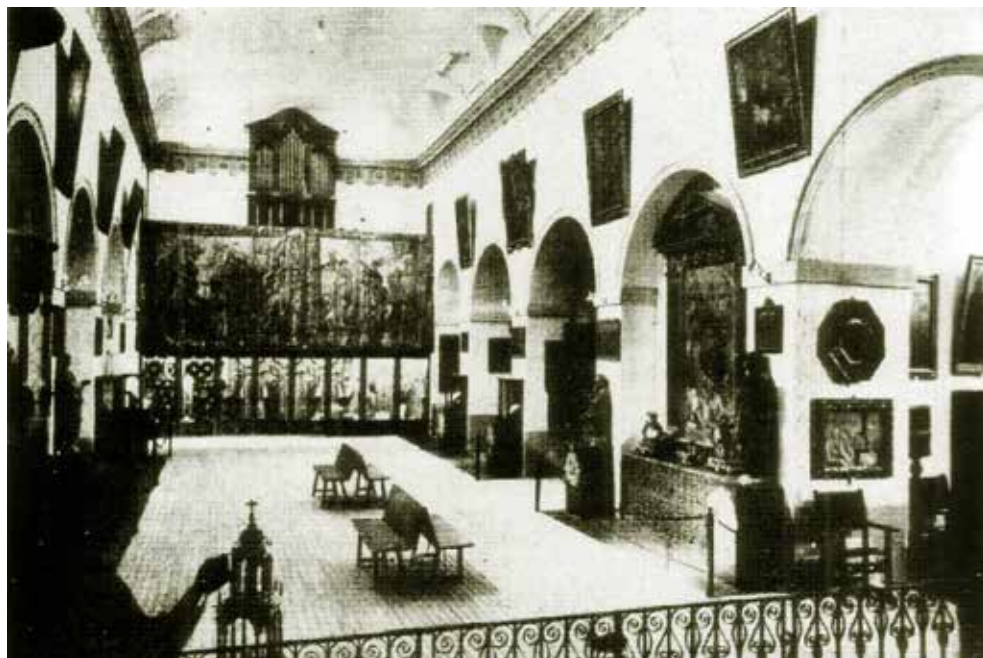


FIGURA 2

Vista general de la nave, coro y embocadura de las capillas desde el presbiterio. Foto Rodríguez

espacios interiores del Museo Parroquial de San Vicente, capilla por capilla, así como algunos detalles de información práctica. Por él sabemos que el horario de visitas era de 10,00 a 13,00 y de 14,00 a 17,00 horas (de 15,00 a 19,00, en verano), que el ticket de entrada costaba una peseta de limosna (la misma que llevaría a Miguel Fernández a protestar en las páginas del *Heraldo de Madrid*) y que contaba con disponibilidad de acceso en automóvil hasta la misma puerta y parada de taxis¹⁷.

Cuando Tormo elaboró su guía de museos toledanos Antonio Sierra Corella había dejado ya de ser director del Museo Parroquial de San Vicente, siendo sustituido por Nicolás Rodríguez Madrideojos, ayudado en su cometido por Gerardo Pérez-Hita Navarro. Ambos también eran sacerdotes. En 1935, según se desprende de las páginas del diario *El Castellano*, su responsable era Pedro Santiago Gamero,

17 TORMO, E., *Toledo: Tesoro y Museos*, Madrid, Gráficas Marinas, s./f., vol. II (Museo de Santa Cruz, del Gre-co, de San Vicente y de la Infantería), pp. 29-40

capellán y profesor del Seminario Conciliar, el último director del conjunto museístico antes de la Guerra Civil¹⁸.

Durante los siete años que transcurrieron entre la inauguración del museo y el inicio de la contienda, sus mejores embajadores fueron periodistas como los toledanos Santiago Camarasa y Ángel María Acevedo. Son de destacar los reportajes que ambos publicaron en medios nacionales como *El Imparcial*, *Blanco y Negro* y *La Esfera*, y muy especialmente en el semanario local *Toledo: Revista de Arte*, en donde el 1 de junio de 1929 apareció un amplio reportaje monográfico de quince páginas sobre el nuevo museo. Este incluía una imagen de la plaza de San Vicente con la iglesia y el cartel anunciador de la exposición de arte sagrado [fig. 03], así como abundantes detalles fotográficos de las piezas expuestas. Cinco meses después, en noviembre de 1929, Acevedo incluiría en un nuevo reportaje para *Toledo: Revista de Arte* una de las escasas vistas de conjunto que se conocen del interior del edificio, realizada por Rodríguez. También son de destacar las informaciones periódicamente publicadas en el diario católico *El Castellano*, que el 27 de julio de 1929, cuando ni siquiera habían transcurrido tres meses desde la inauguración del museo, hablaba ya de «miles de turistas nacionales y extranjeros que lo visitan» y expresaba el deseo de organizar un homenaje a sus responsables; este consistió en «un banquete íntimo en el jardín de Santa María la Blanca»¹⁹.

Acevedo seguía insistiendo a finales de año en *El Imparcial* en destacar la calidad de esta colección, «formada con objetos diversos, desparramados por las parroquias toledanas, desconocidos la mayor parte». Gracias a la iniciativa de crear el Museo de San Vicente, los párrocos «salvaron para siempre estas preciosidades, expuestas a las insaciables codicias de los chamarileros, explotadores perpetuos de la penuria de las pobres y viejas iglesias, cada día con mayores necesidades y más escasez de recursos». Casi un año después de estas palabras, el 7 de septiembre de 1930, Camarasa señalaba en *La Unión Ilustrada*, en un artículo elocuentemente titulado ‘Un nuevo museo del Greco’, que los bienes artísticos alojados en San Vicente merecían estar a la altura de la fundación impulsada por el marqués de la Vega Inclán²⁰.

18 Pedro Santiago Gamero (Toledo, 14 de abril de 1893-Toledo, ¿20 de septiembre? de 1936) es considerado el último de los sacerdotes que fueron asesinados en la ciudad de Toledo durante la Guerra Civil. Vid. la entrada correspondiente en la web www.persecucionreligiosa.es (<http://goo.gl/uUhYRR>, consultado el 4-XII-2013). Nicolás Rodríguez Madrideo también sufrió represión durante la Guerra; con respecto a Gerardo Pérez-Hita, párroco de Santa Leocadia de Toledo, había fallecido ya el 16 de abril de 1932 (Necrológicas, *ABC*, Madrid, 17 de abril de 1932, p. 58, edición de la mañana)

19 La gratitud de Toledo a los organizadores del Museo Parroquial de San Vicente’, *El Castellano*, Toledo, 27 de julio de 1929, p. 4. ‘Toledanas’, *El Defensor de Córdoba*, Córdoba, 3 de agosto de 1929, p. 3

20 ACEVEDO, Á. M., ‘Los tesoros toledanos: El Museo parroquial de San Vicente’, *El Imparcial*, Madrid, 19 de diciembre de 1929, p. 6. CAMARASA, S., ‘Del tesoro artístico español: Un nuevo museo del Greco’, *La Unión Ilustrada*, Madrid, 7 de septiembre de 1930, pp. 14-15



FIGURA 3

El Museo Parroquial de San Vicente poco después de su inauguración en 1929. Foto Aldus

El impacto del nuevo museo no solamente fue destacable en los medios locales y nacionales, sino también en la prensa especializada internacional. En Francia, por ejemplo —donde Sierra Corella había publicado apenas cinco meses después de la inauguración un pequeño artículo en la revista *Mouseion*²¹—, el *Journal des débats politiques et littéraires* recogía su apertura en diciembre a través del corresponsal Hubert Morand:

«Mais depuis que Barrès a décrit Tolède, cette ville merveilleuse s'est enrichie d'une nouvelle galerie. Dans l'ancienne église de Saint-Vincent, on a rassemblé, pour les montrer plus commodément aux tourists, une centaine d'oeuvres d'art —peintures, orfèvrerie, ornements religieux, manuscrits— qui étaient conservés jusqu'ici dans les différentes églises de la ville. Les admirateurs de Greco trouveront là une *Assomption*, une *Annonciation*, une *Sainte Famille*, une *Crucifixion*, un tableau représentant Jésus et la Vierge, et plusieurs tableaux de sainteté

21 SIERRA CORELLA, A., 'Le Musée Saint-Vincent de Tolède', *Mouseion*, n.º 8, París, Institut de coopération intellectuelle de la Société des Nations, septiembere de 1929, p. 138

du maître de Tolède. Ce sera un attrait de plus pour les amateurs qui viennent contempler ici le sublime *Enterrement du comte d'Orgaz*»²².

Las crónicas de Morand eran conocidas en España. Apenas dos semanas después del testimonio anterior, el 31 de diciembre de 1929, el diario madrileño *La Época* era ya consciente del interés de la prensa francesa por el Museo Parroquial de San Vicente²³. La revista *Formes* había anunciado asimismo la apertura del nuevo museo en 1929 a través de E. Foundoukidis en su primer número, noticia de la que por cierto se haría eco Eugenio d'Ors en un espléndido artículo publicado en *Blanco y Negro* a comienzos del año siguiente bajo el seudónimo de 'Monitor estético y grande museo del mundo'.

«En este campo de la Museografía, el acontecimiento español que más ha llamado la atención en el extranjero es la apertura del toledano Museo de San Vicente, formado por la iniciativa de ocho parroquias. He aquí cómo el acontecimiento es comentado por la nueva y magnífica revista *Formes*: 'El Museo no está todavía más que en sus comienzos y las colecciones se hallan lejos de parecer tan ricas como indudablemente han de serlo en plazo no lejano; pero ya resulta aquel muy notable, y lo resultaría aunque no fuese más que por su colección de cuadros de El Greco... Aparte de esta bella colección, el Museo contiene esculturas tapices, objetos de orfebrería, cerámicas (entre ellas las fuentes bautismales, particularmente bellas e interesantes) y algunos manuscritos. La mayor parte de los ejemplares expuestos era desconocida hasta hoy»²⁴.

La prensa no solamente aseguró a los responsables del Museo Parroquial de San Vicente una impagable publicidad, sino también un espacio donde recoger detalles sobre, por ejemplo, la restauración de las pinturas. Este es uno de los apartados menos conocidos de la actividad del Museo durante su primera etapa, pues después de la Guerra Civil sabemos que algunas de sus pinturas serán trasladadas a los

22 MORAND, H., 'Madrid, Séville, Barcelone avec le tourisme espagnol', *Journal des débats politiques et littéraires*, París, 15 de diciembre de 1929, p. 5. El periodista no solamente realizó en su crónica la inevitable referencia a Maurice Barrès, fallecido algunos años atrás, sino también al hispanista Maurice Legendre, entonces director de la Casa de Velázquez de Madrid y otro destacado divulgador de la figura del Greco en Francia

23 El fomento del turismo: El 'Journal des Débats' y las carreteras españolas', *La Época*, Madrid, 31 de diciembre de 1929, p. 1.

24 El texto original puede leerse en FOUNDOUKIDIS, E., 'Le Musée de Saint Vincent de Tolède', *Formes*, n.º 1, París, diciembre de 1929, pp. 23-24. El artículo de D'Ors, en 'MONITOR', 'Museografía. Museos románticos, museos barrocos. En España. La Exposición de Arte Italiano en Londres', *Blanco y Negro*, Madrid, 26 de enero de 1930, pp. 17-24

talleres del Museo del Prado. El primero de sus directores, Antonio Sierra Corella, señalaba poco después de la inauguración que «con justificada premeditación no se ha querido restaurar nada de cuanto aquí se expone, apareciendo todo en el mismo estado o en que ha llegado a nuestras manos, bien o maltratadas las cosas, pues cada día creemos más firmemente y con mayor fundamento que es más prudente conservar intactas las bellezas que aún se guardan que tomar con ligereza una determinación de tan capital importancia»²⁵. Sin embargo, seis años más tarde, siendo director Pedro Santiago Gamero, tenemos indicios a través de las páginas de *El Castellano* de la restauración de al menos una de las pinturas del Greco por parte del pintor húngaro Thomas Malonyay, afincado en Toledo y profesor de alemán en el vecino Instituto de Enseñanza Media. Considerado «uno de los mejores intérpretes de los difíciles coloridos del Greco, por cuyas obras siente la más profunda admiración», este artista se había mostrado «entusiasmado con nuestros deseos y propósitos, trabajado con entusiasmo hasta lograr un procedimiento importado de Alemania que, sin dañar en nada a la pintura, la refresca y vuel-ve a sus colores primitivos»²⁶. Nada más sabemos sobre el procedimiento empleado.

La pintura por la que tanto se interesó Pedro Santiago Gamero y que limpió Malonyay era una representación del apóstol San Pablo procedente de la propia iglesia de San Vicente (de donde había pasado al depósito de San Nicolás al perder la parroquialidad) y que se exponía en la tercera capilla del evangelio, según recogió Elías Tormo en su catálogo²⁷. El sacerdote señalaba que la pintura era «admirable», pero no estaba completamente seguro de la identificación del apóstol (aunque sí de su autoría, pues el cuadro era muy similar al *San Pablo* del Museo del Prado, incluido y fotografiado ya en la pionera exposición del Greco de 1902), puesto que incluyó un interrogante tras su denominación. Lo cierto es que el director del Museo Parroquial de San Vicente tenía las mismas dudas, por lo que analizó la pintura tras la intervención de Malonyay y concluyó lo siguiente en las páginas del diario *El Castellano*:

«Libre ya el cuadro de toda impureza han quedado al descubierto los bellos colores verde y carmesí de la túnica y del manto del apóstol; la firma del pintor, sobre el infolio que el santo sostiene con su mano izquierda, formada con las dos iniciales de su nombre y apellido, en caracteres griegos, semejante a la que se encuentra en ‘La Magdalena’ del Colegio de los Ingleses de Valladolid, en el fragmento de ‘Santa Inés y Santa Tecla’ de Toledo y probablemente en el ‘Jesús

25 SIERRA CORELLA, A., ‘El Museo parroquial de San Vicente’, *Toledo: Revista de Arte*, Toledo, junio de 1929, pp. 2.109-2.118, con abundantes ilustraciones

26 GAMERO, P. S., ‘Revelaciones...’, op. cit., p. 1

27 TORMO, E., *Toledo...*, op. cit., p. 32

crucificado' del Museo parro-quial; y sobre todo, al rejuvenecerse el lienzo, admiramos la majestuosa figura de un anciano venerable de lengua y florida barba, y detrás la cruz en forma de X que es como el Arte, inspirándose en la tradición, se ha complacido en representar al primer discípulo del Señor».

La restauración realizada en 1964, cuando la pintura había sido ya trasladada al Museo de Santa Cruz, daría la razón a Pedro Santiago Gamero al quedar al descubierto las aspas de una cruz de San Andrés. No obstante, parece que sus pesquisas —incluida su especulación, también recogida en *El Castellano*, de que se tratase de un autorretrato— encontraron eco durante su época, ya que al año siguiente, en 1936, el Comité de Defensa del Patrimonio se referirá a la pintura como «San Andrés probable autorretrato»²⁸. Hoy permanece en el Museo de Santa Cruz, en cuyo catálogo se le denomina «San Pablo» por considerar la identificación de San Andrés un arrepentimiento realizado por el propio pintor²⁹.

Otro testimonio que consideramos necesario recoger en estas páginas es el que plasmó el escritor y brigadista británico Laurie Lee (1914-1997) en *Una mañana de verano* (1934; publicado en 1969), uno de los dos relatos que componen su denominado Díptico español. El autor no solamente visitó el Museo Parroquial de San Vicente —acompañado por un sudafricano llamado Roy Campbell, quien consideraba la pintura del Greco «un puñetero milagro» y uno de los dos consue-los de permanecer en el caluroso Toledo estival junto con un vino «de color rosa langosta»—, sino que dedicó una pequeña reflexión a la Anunciación que en 1934 se encontraba allí y que en nuestros días permanece también expuesta en el Museo de Santa Cruz:

«Campbell se quedó callado delante de ella, con la cabeza descubierta, ligeramente inclinado, los ojos parpadeantes debajo de las pestañas blanqueadas por el sol; y yo al principio vi el lienzo como si fuese a través de él, de su silencio y de su postura física. Luego, en un murmullo, sin jerga, con una especie de reverencia tanteante, explicó lo que significaba el cuadro para él. —Un puñete-

28 CERRO MALAGÓN, R. DEL, 'El Comité de Defensa del Patrimonio en Toledo durante la Guerra Civil', *Archivo Secreto*, n.º 1, Ayuntamiento de Toledo, 2002, pp. 110-133, p. 122

29 La última referencia a esta pintura, cuyo futuro se encuentra pendiente de la reorganización definitiva de la colección artística del Museo de Santa Cruz, es la entrada n.º 431 del catálogo coordinado por Matilde Revuelta (N.º 1.177 del Inventario general del Museo de Santa Cruz). En ella se alude a la procedencia de la pintura de San Nicolás, la restauración de 1964 y las referencias realizadas por Cossío (1908) y Sierra Corella (193?), junto con las posteriores alusiones en los estudios de Gaya, Camón Aznar, Wethey, Gudíol y otros autores. REVUELTA, M. (COORD.), *Museo de Santa Cruz*. Toledo, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1987, vol. I, pp. 171-172

ro milagro, esa mano. Y mira esa luz del cielo. Toledo puro, sólo que él fue el primer cabrón que lo vio—»³⁰.

La colección reunida en el Museo Parroquial de San Vicente no sufrió daños durante la Guerra Civil gracias a la labor del Comité de Defensa del Patrimonio de Toledo, cuyo técnico artístico era precisamente Thomas Malonyay. La actuación de este órgano republicano en el edificio, que conocemos gracias al historiador Rafael del Cerro Malagón, tuvo lugar a contrarreloj durante la jornada anterior a la explosión de la mina del Alcázar, el 17 de septiembre de 1936. El Comité no tuvo tiempo, como era su deseo, para reunirse en Madrid con el director general de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, por lo que «se acordó, dadas las circunstancias en extremo apremiantes, sin pérdida de tiempo, poner a salvo el mayor número de los cuadros del Greco»³¹. Fue la primera y única vez que el Comité contó con la presencia de un técnico del Ministerio durante su actividad para garantizar la protección de los monumentos toledanos. No sabemos quién fue, puesto que en la documentación conservada solamente aparece nombrado como «el camarada delegado del Ministerio», pero sí que estaba especialmente preocupado por la salvaguardia de las obras del pintor. Nada más llegar a Toledo, en torno a las 16,45 horas del 17 de septiembre de 1936, Malonyay y él acudieron al gobernador civil, José Vega López, para requerirle las llaves «de todos los sitios donde se hallaban cuadros del Greco y los que no son declarados monumentos nacionales, pues referente a esto el citado camarada de Madrid declaró que su custodia y seguridad corre a su cargo». Solamente aparecieron las llaves del Museo Parroquial de San Vicente, donde catorce de las quince pinturas del artista fueron descolgadas y rápidamente trasladadas «bajo una bóveda maciza al lado del presbiterio», en donde permanecieron a salvo durante la voladura del Alcázar. La *Inmaculada Oballe* no pudo ser desalojada de su retablo en tan poco tiempo, por lo que se tomó la decisión de protegerla in situ:

30 LEE, L., *Díptico español*, Barcelona, Península, 2002, p. 120. La pintura a la que aludió el amigo del autor no era tan célebre y renombrada como la *Inmaculada Oballe* (de la que se han conservado abundantes testimonios desde antes de la creación del Museo de San Vicente, como el que le dedicó Rainer Maria Rilke en 1912), aunque sí lo suficiente como para protagonizar una edición postal en los años cincuenta, como a continuación señalaremos. Procedente del depósito de San Nicolás, esta pintura, a la que el citado catálogo del Museo de Santa Cruz se refiere como un «lienzo no bien estudiado», parece derivar estilísticamente de la *Anunciación* de la Catedral de Sigüenza. REVUELTA, M. (COORD.), *Museo de Santa Cruz...*, op. cit., pp. 169-170

31 CERRO MALAGÓN, R. DEL, 'El Comité de Defensa...', op. cit., p. 122

«La Asunción de la Virgen 323/167 hemos dejado en su retablo, que es fijo en la pared, levanta un tablero de la mesa del altar a fin de que el aire pueda circular libremente. La capilla donde se haya [sic] este lienzo es debajo de la torre».

Además de las pinturas del Greco se supervisó detenidamente el resto de la colección, encontrándose intacta «salvo una pequeña lápida funeraria del siglo XIV, que por causa de la trepidación se resbaló y se partió en varios pedazos». Las operaciones continuaron hasta las 19,00 horas, momento en que las llaves de la iglesia fueron devueltas al gobernador civil. La importante labor realizada en esos difíciles momentos por Thomas Malonyay, posteriormente purgado durante el régimen franquista, no ha sido reconocida hasta fechas recientes³².

Dos años después, cuando la contienda aún no había terminado pero la ciudad de Toledo se encontraba ya en manos de las tropas nacionales, Luis Muguza, comisario de la Segunda Zona Central, ordenaría el traslado temporal de parte de la colección de San Vicente junto con diversas piezas procedentes de otros museos toledanos para adecentar el estado de los bienes culturales de la ciudad en aquel momento. El motivo, según explicó con gran ironía José Álvarez Lopera, era la necesidad de convencer a un observador internacional, Michael W. Stewart, conservador del Victoria and Albert Museum de Londres, de que el nuevo régimen hacía los esfuerzos necesarios en ese sentido.

«Para la visita del inglés, haremos todo lo que se pueda, para mejorar el aspecto de las defensas, que conoces. Ampliaremos la de la Catedral, habilitando la Capilla Mozárabe; los cuadros del Museo de El Greco, los trasladaremos a Santa Cruz; de San Vicente, llevaremos a la Catedral las piezas mejores y forraremos de sacos algunos sepulcros de la Catedral y el de Tavera. Hay muy poco tiempo y gran falta de operarios»³³.

Una vez finalizada la Guerra, las pinturas continuaron en el Museo, aunque algunas de ellas fueron trasladadas a Madrid y restauradas en el Museo del Prado, junto con otros cuadros procedentes del Hospital Tavera. En 1946, recogió el diario *ABC*, «cinco magníficos cuadros del Greco» habían sido forrados y permanecían «expuestos hace varios meses» en la pinacoteca madrileña, que ese mismo año

32 GARCÍA MARTÍN, F., 'Un toledano de adopción: Tomás Malonyay', *Anales toledanos*, n.º 44, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2008, pp. 153-166

33 ÁLVAREZ LOPERA, J., 'Realidad y propaganda. El patrimonio artístico de Toledo durante la Guerra Civil', en el I Coloquio Internacional sobre la Guerra Civil Española, Granada, octubre de 1986. Consultado en edición digital en <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0606.html> [21-XII-13]

había adquirido algunas pinturas procedentes del Apostolado de la iglesia de Almadrones (Guadalajara)³⁴.

Durante los años posteriores, el Museo Parroquial de San Vicente continuó siendo un espacio frecuentado por los visitantes de la ciudad, aunque su protagonismo fue declinando en comparación con los primeros años de andadura. Sin embargo, probablemente sea excesivo considerar —como hizo en 1961 el periodista Luis Moreno Nieto desde las páginas de *El Alcázar* para justificar su absorción por parte del recién creado Museo de Santa Cruz—, que el de San Vicente era el museo «menos visitado de Toledo»³⁵. El 27 de marzo de 1948 formó parte de la visita que realizó a la ciudad Humberto II de Saboya y tres años más tarde sería conocido por el pintor francés Yves Klein, que el 7 de febrero de 1951 anotaba que era posible encontrar «quince Grecos más allí»³⁶. A partir de los años cuarenta, por otra parte, contribuirán a difundir el edificio y su colección tanto tarjetas postales como sellos. Dentro de las primeras sería posible destacar la representación tipista de Gómez Díaz para la Heliotipia Artística Española, así como la reproducción de pinturas como el *San José con el Niño*, y la *Anunciación*. Esta última, por cierto, sería puesta en circulación como sello de una peseta en Guinea Ecuatorial junto con la representación del *Bautismo de Cristo* del Museo del Prado.

Muy interesante es la crónica de un viaje a Toledo que le dedicó en 1955 el pintor y crítico valenciano José Manault Viglietti (1898-1971) en el diario *ABC*. Acompañado por un industrial catalán que había conocido en el tren, con quien realizaría el típico recorrido por la carretera del Valle, este visitante penetró en San Vicente mientras un guía ofrecía a un grupo de turistas sus explicaciones. En ese momento, el acompañante «me confesó que, a pesar de cuanto le decía, ni le gustaba ni comprendía nada de esa pintura, y se despidió de mí cortésmente». Fue en ese momento cuando Manault Viglietti, «atraído como un imán» hacia la *Inmaculada Oballe*, manifestó su entusiasmo ante el cuadro «con gestos y exclamaciones, que apenas podía contener» [fig. 4]. En ese momento se encontró con «un vejete calvo, corto de talla y de blandas facciones» que le habló de la pintura con las siguientes palabras:

«Pues ya ve usted, ese cuadro que ahora gusta tanto, Dios sabe el tiempo que habrá estado en la oscuridad y ennegrecido por el polvo y el humo de los cirios,

34 Novedades en el Museo del Prado. Un Cristo Crucificado de Velázquez y una tabla de Perugino', *ABC*, Madrid, 13 de noviembre de 1946 (edición de la mañana), p. 19

35 MORENO NIETO, L., 'Otro Museo', publicado en la columna de opinión 'Miradero', *El Alcázar*, edición de Toledo, 31 de mayo de 1961, p. 11

36 KLEIN, Y., 'Diario de España' (selección de Nicolás Morales), publicado en la revista *Minerva*, n.º 13, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010, p. 27 (<http://goo.gl/1MDzHZ>, consultado el 12-I-2014)



FIGURA 4

La Inmaculada Oballe en su retablo y capilla original a mediados del siglo XX

sin que nadie se ocupara de él. Me acuerdo que, cuando yo era uno de los monaguillos de esta iglesia —hará cosa de setenta años o más—, el sacristán nos decía: ‘Muchachos, hay que preparar la capilla de Santa Teresa, porque mañana dice misa en ella don Froilán’, que era el párroco; así llamaban a esta capilla, por la imagen de Santa Teresa, que estaba colocada delante del lienzo, tapándolo en gran parte, hasta que la mandaron retirar cuando el señor Marqués de la Vega Inclán y don Manuel Bartolomé Cossío se interesaron por los cuadros de ‘el Greco’»³⁷.

Dicha imagen de Santa Teresa, por cierto, continuó Manaut Viglietti, se conservaba en aquel momento en «un cuartucho que hay a la derecha del presbiterio, lleno de polvorientos enseres litúrgicos, entre los cuales estaba una gran imagen de la Santa de Ávila, de una vulgaridad aplastante, hecha de ‘pasta de rosquilla’, como dicen en Valencia, muy gráficamente».

³⁷ MANAUT VIGLIETTI, J., ‘Visita a los museos de España: El de San Vicente, en Toledo’, *ABC*, Madrid, 22 de diciembre de 1955, pp. 15-19

Además de la *Inmaculada Oballe*, que estaba «iluminada abundantemente, aunque no con acierto», y que los visitantes del museo podían contemplar sentados en un banco de nogal en mitad de la nave del templo, el pintor y crítico valenciano se refirió también a la *Sagrada Familia* que hoy se conserva asimismo en el Museo de Santa Cruz. Concretamente, transmitió por boca del peculiar guardián del museo la leyenda —ya recogida en su catálogo por Sierra Corella— de que las religiosas del desaparecido Hospital de Santa Anita habían dispuesto «borrar la imagen del Patriarca para que no hubiera allí representación alguna de varón». El rostro del personaje masculino, que ya se insinuaba cuando el Museo de San Vicente abrió sus puertas en 1929, fue efectivamente recuperado en la restauración de la pintura a comienzos de los años ochenta, poco antes de la exposición *El Toledo del Greco*, inaugurada en 1982.

Las últimas palabras de José Manault Viglietti, incidiendo en la necesidad de «una mejor instalación» para contemplar adecuadamente las obras expuestas, incluyen también una alusión al limitado margen de actuación del museo, que contaba únicamente con el precio de las entradas para sostenerse. Ignoramos quién era el peculiar y comunicativo anciano que este autor describió, pero su descripción coincide con la que realizó, prácticamente en las mismas fechas, el pintor Pedro Antequera Azpiri (1892-1975), también en *ABC*:

«Ha resultado insólito que no hubiera turistas por lotes en el Museo de San Vicente. Como nos produjera extrañeza la holgura en que nos veíamos, interrogamos a un guardián del Museo, viejo y malicioso, que nos dio una satisfactoria explicación del raro fenómeno, por supuesto, gratisimo para el cómodo estudio de las obras expuestas»³⁸.

Es precisamente a finales de la década de los cincuenta, quién sabe si como revulsivo para dotar al Museo Parroquial de San Vicente de mayor publicidad (desconocemos, realmente, la «satisfactoria explicación» que el vigilante dio a Antequera Azpiri), cuando se darían algunos pasos para hacer más visible su colección. En 1958, Julián Torremocha realizaría un documental en color específicamente centrado en el museo, *El museo de San Vicente de Toledo*, con guión de Luis Serrano Vivar y la voz en off de Matías Prats. Nada podemos aportar sobre él más que comentar la ficha que aparece registrada en la Internet Movie Data Base (IMDB), en donde se recoge que el cámara fue Segismundo 'Segis' Pérez de Pedro (1897-1984), veteranísimo operador que trabajó en varios proyectos implícitamente relacionados con la obra del Greco, como otro cortometraje denominado *Evocación*

³⁸ ANTEQUERA AZPIRI, P., 'Sol y sombra de Toledo', *ABC*, Madrid, 14 de agosto de 1960, pp. 21-23

del Greco que había sido realizado bajo la dirección de Manuel Hernández Sanjuán en 1944. En 1959, volviendo de nuevo al Museo Parroquial de San Vicente, fue editado un breve folleto de información al visitante, publicado en Toledo por Librería Rofi.

Paradójicamente, el Museo Parroquial de San Vicente tocaría a su fin dos años después. La decisión de orquestar el traslado de sus fondos al recién constituido Museo de Santa Cruz fue adoptada por la Dirección General de Bellas Artes, cuyo titular era Gratiliano Nieto, poco después de celebrarse en el antiguo Hospital de Mendoza la gran exposición dedicada a Carlos V con motivo del cuarto centenario de su muerte. Los trámites debieron de realizarse sin excesiva publicidad, dado que la mayoría de los toledanos conoció la clausura del Museo Parroquial de San Vicente a través de la prensa. El 25 de mayo de 1961 se publicó en *El Alcázar* que la «integración», que había aprobado ya el arzobispo Enrique Plá y Deniel, era inminente después de haberse producido la reunión de Gratiliano Nieto con las autoridades toledanas: «El Museo de Santa Cruz abrirá sus puertas al público en las próximas fiestas del Corpus, y no será inaugurado oficialmente hasta que esté integrado con las obras pictóricas y escultóricas del parroquial de San Vicente»³⁹. Una semana después, el periodista Luis Moreno Nieto aplaudía el traslado manifestando, probablemente con excesivo seguidismo ante la decisión, que el Museo que se clausuraba «era, forzoso es decirlo, el menos visitado de Toledo. No importa ahora señalar las causas. Lo cierto es que, gracias a su nuevo emplazamiento, estas obras serán ahora más y mejor admiradas. No hay que lamentar pues que desaparezca el museo de San Vicente, puesto que no desaparece algo que mejora de emplazamiento. Y, de paso, el culto cuenta con una iglesia más en Toledo»⁴⁰.

No fue así. El templo de San Vicente no volvería a cumplir la función de iglesia. Sí que serviría como edificio auxiliar para la celebración de trámites universitarios y exposiciones (como la del pintor y grabador Lucio Muñoz entre el 25 y el 28 de junio de 1981) antes de ser arqueológicamente excavada a comienzos del siglo XXI y convertida en café-concierto y sede de la asociación cultural Círculo de Arte.

39 El Museo de San Vicente será integrado en el de Santa Cruz', *El Alcázar*, edición de Toledo, 25 de mayo de 1961, p. 30. Por parte de la ciudad de Toledo, asistieron a la reunión con el director general de Bellas Artes, en el propio Museo de Santa Cruz, el gobernador civil de Toledo, Francisco Elvira Meseguer; el presidente de la Diputación toledana, Julio San Román; el alcalde de la ciudad, Luis Montemayor; el diputado y concejal Julio Porres Martín-Cleto, y representantes del Cabildo de Párrocos

40 MORENO NIETO, L., 'Otro museo', *El Alcázar*, edición de Toledo, 31 de mayo de 1961, p.

EL COMIENZO DE LA TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURAL ARAGONÉS: LA COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS DE ZARAGOZA (1844-1957)*

ALEX GARRIS FERNÁNDEZ

Resumen:

El proceso de recuperación del patrimonio que se lleva a cabo en España durante el siglo XIX debe mucho a la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos al convertirse en las primeras instituciones preocupadas por la conservación de los bienes artísticos. Esta labor se desarrolló por toda la geografía nacional, con el fin de regular en cada una de las administraciones provinciales la tutela de este patrimonio cultural. En el ámbito aragonés la interesante actividad de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Zaragoza permitió gracias a la labor de sus integrantes atender los monumentos locales y proteger todo un conjunto de obras artísticas que dieron origen al nacimiento del Museo provincial.

Palabras Clave: *comisión, tutela, patrimonio, monumentos.*

Abstract:

The recovery process of the heritage that takes place in Spain during the 19th century owes much to the creation of the provincial commissions of monuments to become the first institutions concerned with the conservation of the artistic heritage. This work was developed throughout the national territory, in order to regulate the protection of the cultural heritage in each of the provincial administrations. In the Aragonese field interesting activity of the Provincial Commission of historical monuments and artistic of Zaragoza allowed thanks to the work of its members attend the local monuments and protect a whole artistic works that gave rise to the birth of the provincial Museum.

Keywords: *commission, guardianship, heritage, monuments.*

Introducción

Para comprender la historia de la tutela del patrimonio cultural español es preciso conocer el papel que jugaron las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos en la difusión del patrimonio local y la labor trascendental para la conservación de los bienes culturales hasta la actualidad. Su creación mediante *Real Orden de 13 de junio de 1844*, mucho tuvo que ver con los decretos desamortizadores de Mendizábal basados en la disolución de monasterios, conventos y todos los establecimientos eclesiásticos, cuyas propiedades muebles e inmuebles fueron puestas en venta pública¹.

Sus objetivos y competencias asignadas fueron la investigación, documentación, clasificación e inventariado de los bienes procedentes de los conjuntos desamortizados, tutela de los monumentos nacionales conservados en la provincia y proposición de medidas para su conservación. Para su cumplimiento, se estableció a nivel nacional unas bases comunes que encauzaron las actividades de sus comisionados a través de tres secciones: una primera dedicada a la formación de *Archivos y Bibliotecas*, una segunda a cargo de la inspección de museos y la formación de catálogos de *Escultura y Pintura*; y una tercera aplicada a la *Arqueología y Arquitectura*, para promover las excavaciones y la conservación de monumentos².

El *Diario de Avisos de Zaragoza*³ recogía entre sus páginas las disposiciones adoptadas, a modo de reglamento, que el jefe político de la provincia debía desempeñar junto con la nómina de individuos que integraban la recién instalada Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Zaragoza, una de las primeras en organizarse dentro del territorio nacional, a las que seguirán las de Soria, Zamora, Córdoba, Valladolid, y a éstas las de Gerona, Guadalajara, Granada y subsiguientes.

La institución se convirtió desde entonces en referente de la protección y tutela del patrimonio monumental dentro de la comunidad autónoma aragonesa. Para conocer su historia es preciso abordar su estudio en varias etapas cronológicas que se inician desde 1835, fecha que marca el origen de las primeras instituciones artísticas en la conservación del patrimonio desamortizado: las denominadas *Comi-*

* La investigación sobre este tema inédito forma parte de mi tesis doctoral elaborada en el marco de la Universidad de Zaragoza que, bajo el título “La tutela del patrimonio aragonés: La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Zaragoza (1835-1936)” ha sido dirigida por la Dra. Ascensión Hernández Martínez

1 Una de las obras determinantes sobre este estudio fue la realizada por ORDIERES DIÉZ, I., *Historia de la restauración monumental en España* (1835-1936), Madrid, Instituto de conservación y restauración de bienes culturales, Ministerio de Cultura, 1995

2 Aparecen recogidas en la *Real Orden de 24 de julio de 1844*

3 Archivo Hemeroteca Municipal de Zaragoza (A.H.M.Z.) *Diario de Avisos de Zaragoza*, 1/ VII/1844, núm. 182

siones Científicas y Artísticas, precursoras dentro del ámbito cultural, cuya labor se caracterizó por el afán clasificatorio y descriptivo de los bienes catalogados para su preservación.

La creación de la Comisión Provincial de Monumentos en 1844, abrió un camino hacia la protección del patrimonio español y en particular el zaragozano, a través de una gestión que destacó por el afianzamiento de las colecciones en el futuro museo de la ciudad y el deseo de elaborar un catálogo monumental de la provincia que no terminó de materializarse. Para conseguir este propósito la Comisión Central elaboró un “Interrogatorio” cuyo objetivo fue recabar las noticias de carácter histórico-artístico de aquellas localidades del territorio provincial. Pero, pese a sus esfuerzos, la actividad y capacidad de decisión de los comisionados se vio condicionada por la falta de medios y respaldo gubernamental.

El periodo que se inicia en abril de 1866, supuso una continuidad de la institución que enfatizó su compromiso con el patrimonio local gracias a los profesionales que se pusieron al mando de la Comisión. Ésta siguió interviniendo en el medio provincial con mayor o menor asiduidad hasta 1883. Las actividades posteriores a esta fecha redujo la participación de la Comisión zaragozana al relegarse la tutela del Museo bajo la dirección de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, organismo que se ocupó desde entonces de los destinos del patrimonio de la provincia. Aunque no desapareció como tal, su presencia en la sombra dejó un vacío fundamental sobre las decisiones más trascendentales de la transformación urbanística de la ciudad de Zaragoza, solamente el recuerdo de anotaciones, cartas o borradores de este momento histórico nos permiten seguir el rastro inconexo de sus comisionados.

La primera sesión que nos indica el regreso de la Comisión de Monumentos como tal no sucedió hasta el 21 de Noviembre de 1915, fecha que refleja las medidas adoptadas en sesión y ratificadas sobre los libros de Actas. Desde entonces, el camino trazado por la Comisión en sus tareas tuvo un carácter científico, divulgativo y profesional sobre los bienes o monumentos que pretendían conservarse. La última sesión que se certifica en las actas se celebró el 3 de Mayo de 1936, a partir de este momento y con motivo del estallido de la Guerra Civil Española dejan de celebrarse periódicamente sesiones. El desarrollo del conflicto bélico no consiguió mitigar la correspondencia que aún se refería a la Comisión, sin embargo, el ejercicio de estas tareas y las realizadas en lo sucesivo no fueron consensuadas en junta y certificadas por su secretario o presidente, por lo tanto, no podemos atribuirles legalmente al ejercicio de la Comisión de Monumentos. Además, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Real Academia de la Historia carecen en sus archivos de documentación posterior a este momento, lo que nos reafirma en la opinión de que los acuerdos posteriores fueron consensuados a nivel local y tuvieron una naturaleza individual o particular, aunque su trayectoria se prolongó dos décadas más tarde, hasta 1957.

Los primeros pasos hacia la tutela del patrimonio zaragozano

A partir de 1836, la nómina de edificios religiosos que comenzaban a engrosar la lista para la subasta necesitó de un organismo capaz de designar y calificar aquellos bienes más relevantes para el patrimonio español, antes de perderse mediante su venta. Para ello, el Estado creó las denominadas *Juntas de Enajenación*, institución encargada de la conservación de los monumentos de relevancia histórica y artística. El destino de estos inmuebles que se habían salvado al evitar su traspaso a manos privadas tuvieron, sin embargo, unas consecuencias nefastas en ciertas ocasiones por la distinta utilidad que dio la administración central, ya fuese a través de la venta, el derribo de los solares para el aprovechamiento de los terrenos o su habilitación como edificios públicos. Estos tres supuestos no hacían sino acrecentar un proceso de deterioro del edificio, debido a las escasas posibilidades de inversión económica para su restauración, convirtiendo el patrimonio que se había salvado en una inminente ruina en muchas ocasiones. [fig.1]

Como era impensable abarcar un estudio completo del patrimonio disperso de España, se pensó desde el gobierno central que cada provincia formara inventarios donde se incluyeran aquellos objetos de interés artístico para que el Gobierno pudiera destinarlos a la formación de bibliotecas o museos. La tarea de clasificación y recogida de piezas fue llevada a cabo en un primer momento por el Comisionado de Arbitrios de Amortización. El oficial militar José Lacruz (o de la Cruz) se encargó de la oficina de Zaragoza⁴, y a su cargo estaban comisionados subalternos en distintas localidades de la capital y provincia que realizaban la función de administradores de cada uno de los conventos. En la provincia de Zaragoza, para el depósito y ubicación de la ingente cantidad de piezas artísticas, el Gobierno decidió como lugar apropiado para su almacenaje el colegio de San Pedro Nolasco de Zaragoza.

En la primera selección de piezas rescatadas se contabilizaron 358 cuadros y un total de 14 piezas escultóricas. Un conjunto de obras que fue incrementándose según iban llegando las noticias referentes a diversos cenobios, en concreto la Comisión Científica y Artística recorrió hasta un total de 86 monasterios localizados en la provincia de Zaragoza⁵. Pero este conjunto de monasterios se completó con

4 MARTELES LÓPEZ, P. , *La Desamortización de Mendizábal en la provincia de Zaragoza (1835-1851)*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1992

5 Archivo del Museo Provincial de Zaragoza (A.M.P.Z.), Caja Varios. N° 108, S/f. Inventarios: Zaragoza (Santa Engracia, Aula Dei, Concepción, Santa Fé, Santo Domingo, San Ildefonso, San Vicente, Victoria, San Francisco, Jesús, San Diego, Capuchinos, Cogullada, San Agustín, Mantería, Agustinos Descalzos, San Pedro Nolasco, Agustinos, Carmen, Colegio, San José, Trinitarios, Colegio, Trinitarios Descalzos, San Lázaro, Agonizantes, San Cayetano), Calatayud (Piedra, Dominicos, San Francisco, Mercenarios, Capuchinos, Agustinos Descalzos, Carmelitas, Carmelitas Descalzos, Trinitarios Caraciolos), Tarazona (Veruela, Carmelitas Descalzos, Franciscanos, Capuchinos, Mercenarios), Caspe (Dominicos Capuchinos, Agustinos, San Juanistas), Daroca (Franciscanos, Capuchinos, Trini-

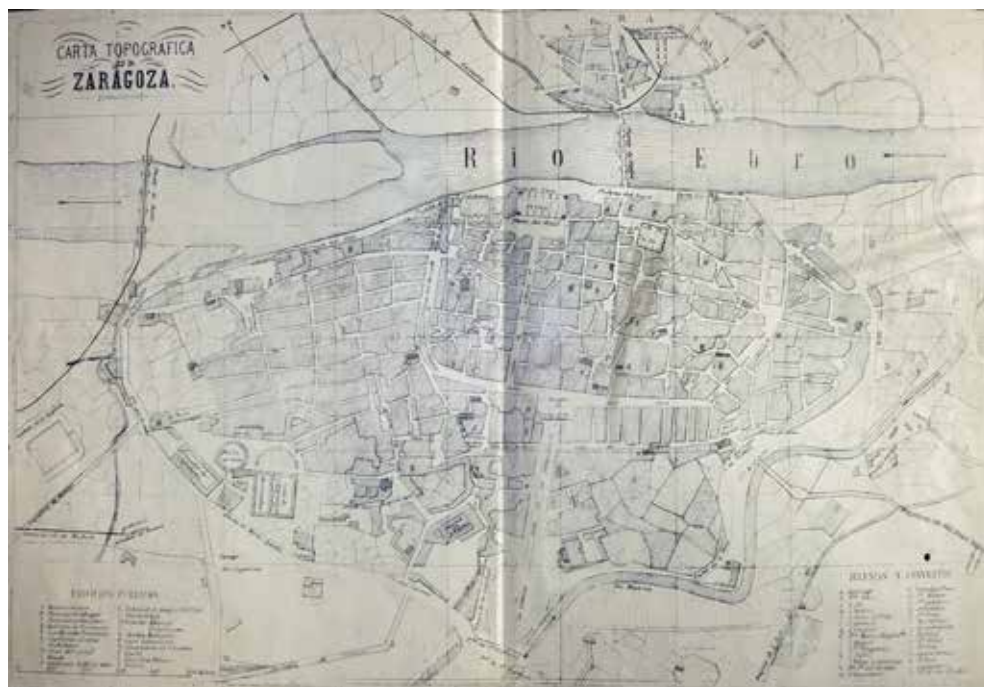


FIGURA 1

Carta Topográfica de Zaragoza realizada hacia la II mitad del siglo XIX en cuyos extremos inferiores se aprecian dos leyendas referidas a los *edificios públicos e iglesias y conventos* más destacados de la ciudad. Propiedad del autor

otro inventario realizado sobre los 16 conventos de monjas de la ciudad, cuyas piezas artísticas alcanzaron un total de 364⁶. Esta labor debe considerarse como una de las aportaciones documentales de primer orden en la conservación del patrimonio

tarios, Mercenarios), Borja (Dominicos, Franciscanos, Capuchinos, Agustinos Descalzos), Escatrón (Rueda, Misionistas de San Javier), Cariñena (Franciscanos de Santa Catalina y hospicio en el pueblo), Maella (Monasterio de la Trapa de Santa Susana), Magallón (Dominicos), Gotor (Dominicos), Mallén (Franciscanos), Ariza (Franciscanos), Monlora (Franciscanos des poblados) Ejea (Franciscanos, Capuchinos), Pina (Franciscanos), Tauste (Franciscanos, Santuario de Sancho Abarca), Almunia (Franciscanos), Alpartir (Franciscanos Des poblados), Calamocho (Franciscanos), Zuera (Hospicio de Franciscanos, Agustinos Descalzos en des poblado que llaman los Santos), Ateca (Capuchinos), Epila (Capuchinos, Agustinos), Aranda (Capuchinos), Belchite (Agustinos), Arcos (Agustinos), Alagón (Agustinos Descalzos), Sádaba (Carmelitas), Sos (Carmelitas Descalzos), Uncastillo (Mercenarios), Fuentes (Mínimos).

6 A.M.P.Z. Caja Varios. N° 108, S/f. Inventarios: Zaragoza (Enseñanza, Santa Rosa, Santa Inés, Jerusalén, Vírgenes, Altabás, Sepulcro, Santa Lucía, Encarnación, Santa Catalina, Recogidas, Fecetas, Carmelitas Descalzas, Capuchinas, Santa Mónica, Santa Fé)



FIGURA 2

Detalle de la fachada de la Universidad Literaria de Zaragoza donde se albergó el patrimonio bibliográfico tutelado por la Comisión de Monumentos. Propiedad del autor

local y la base para comprender el origen de las obras que habían configurado el Museo de la provincia de Zaragoza. [fig.2]

Respecto a la ingente cantidad de libros, pergaminos y legajos tutelados por la Comisión, se optó por conservarse dentro de la Universidad Literaria de Zaragoza. El cálculo aproximado que se realizó de su Biblioteca en 1844 ascendió a 34.277 volúmenes, según expuso el rector José Gayan, una vez se habían realizado los índices generales por materia y procedencia⁷. El empeño y el apoyo realizado desde las administraciones para fomentar la construcción de la nueva Biblioteca Provincial de Zaragoza fue encomiable y exitoso, pero no sucedió lo mismo respecto a la ubicación de un Museo para la provincia, una de las tareas que más preocupó a la Comisión Científica debido a las condiciones de conservación en que se hallaban las obras: “(...) el hacinamiento en que se hallan todos los cuadros, persista su extracción del lóbrego edificio donde hoy permanecen en el peor estado por las razones que se van a exponer a la consideración de V.S. reclamando de su

⁷ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A.R.A.B.A.S.F.), Legajo 54 2-2, Zaragoza 20/IV/1844

autoridad protectora el remedio oportuno a favor de las bellezas que esta Comisión tiene a su cargo”⁸; y que iba incrementándose según pasaban los años a pesar de intentar buscar otros espacios dentro de la ciudad como el Colegio de Santo Tomás de Villanueva.

La decimonónica comisión de monumentos de Zaragoza

La necesidad de tomar ciertas medidas de protección contra las obras artísticas que podían arruinarse o perderse no solo concurrieron en Zaragoza, sino que a nivel nacional, la administración central previó la necesidad de establecer unas pautas de intervención en las provincias españolas. La *Real Orden del 2 de abril de 1844*⁹, fue la ley que involucró a los jefes políticos para que remitiesen, al Ministerio de la Gobernación, las noticias sobre los monumentos y objetos artísticos dignos de conservarse para salvarlos de su destrucción; y a la sazón la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos. Las diversas atribuciones asignadas venían establecidas desde Madrid, a través de la Comisión Central de Monumentos, cuyo asesoramiento profesional recayó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Real Academia de la Historia.

Muchos fueron los proyectos que preocuparon a la Comisión de Monumentos de Zaragoza, durante la etapa decimonónica, a pesar de las dificultades económicas para tutelar el patrimonio monumental y la conservación de todos los bienes artísticos en la provincia. En primer lugar, gracias al apoyo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, la Comisión Provincial de Monumentos de Zaragoza gestionó la ubicación de las piezas desamortizadas en el ex convento de Santa Fe, sede del Museo provincial durante la II mitad del siglo XIX.

A este trabajo, se sumaba la importante defensa de los monumentos como símbolos identificativos de un territorio, distinción que condujo a un singular tratamiento sobre una serie de edificios denominados como *monumentos especiales*: Monasterio de Veruela (Vera de Moncayo), Catedral de Tarazona, Iglesia de San Pedro Mártir (Calatayud), Iglesia de San Pedro de los Francos (Calatayud), Iglesia de Santa María (Calatayud), Monasterio de Rueda (Escatrón), Iglesia de Santa Engracia, Castillo de la Aljafería, Casa de Zaporta o de la Infanta, Torre nueva, Convento de Santa Fe, Iglesia de Santo Domingo, e Iglesia de Santo Tomás de Villanueva o La Mantería, en Zaragoza. La dedicación y estudio sobre cada uno no mermó otras tantas tareas de la Comisión a lo largo de su historia, sin embargo, sí

8 A.R.A.B.A.S.F. Sig. 54 2-4, Zaragoza 3/XI/1841

9 ORDIERES DÍEZ, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*..., op.cit., p.29

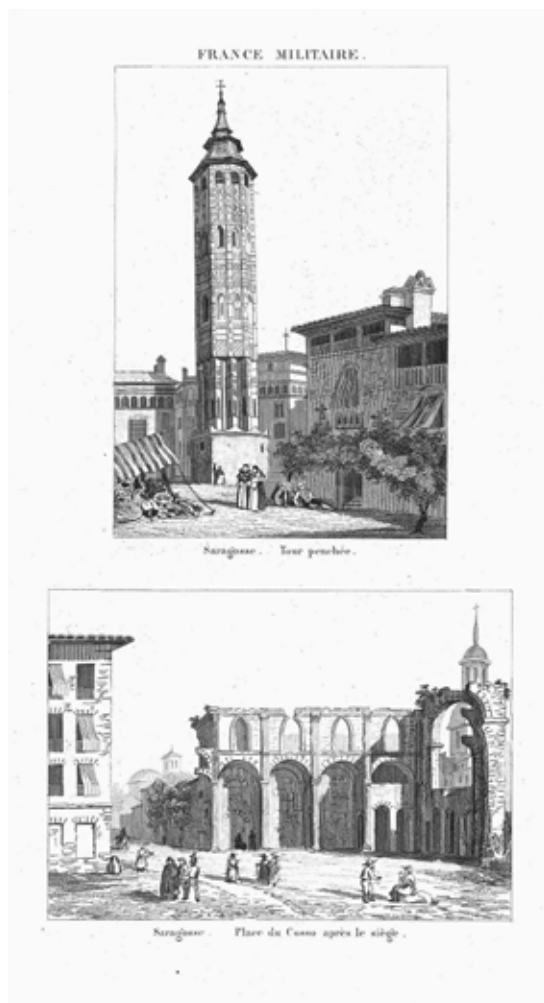


FIGURA 3

Grabado francés fechado hacia 1838 donde se aprecia la Torre Nueva y las ruinas arquitectónicas (posiblemente el convento de San Francisco) desaparecidas entorno al Coso. Propiedad del autor

que se profundizó con más ahincó para conseguir su conservación o restauración, a pesar de perderse para siempre algunos de ellos. [fig. 3]

Debemos esperar hasta la década de 1860 para ver un cambio sustancial en el comportamiento de todas las Comisiones Provinciales de Monumentos en España, y ello se produjo a raíz del *Reglamento de 24 de noviembre de 1865*¹⁰, estatuto que

10 Gaceta de Madrid (Gazeta: Colecciones históricas), Núm. 345, 11/XII/1865, p.1.

elevó la consideración social e importancia que requerían mediante modificaciones legislativas sobre su composición y competencias, pero sobretodo gracias a la incorporación de académicos corresponsales en la reorganización de dicho cuerpo facultativo. La Comisión Provincial de Monumentos de Zaragoza restablecida desde abril de 1866¹¹, nombra como vicepresidente al catedrático Jerónimo Borao Clemente, como corresponsales de la de San Fernando a José Yarza, Eustasio Medina, Bernardino Montañés, Francisco Zapater y Paulino Savirón, correspondientes de la historia fueron José María Huici, Juan Federico Muntadas y Diego Chinestra, mientras que los representantes de la Academia de San Luis fueron, Mariano Pescador, Antonio Palao y Mariano López. Finalmente como vocales natos se hallaban Pedro Vicente, Pedro Martínez Sangrós y Juan Antonio Atienza. Esta nómina de personalidades vinculadas profesionalmente a un amplio elenco de variadas disciplinas artísticas, influyó positivamente en el funcionamiento de la Comisión, a través de la tutela y gestión del patrimonio artístico de la provincia.

Varios fueron los proyectos llevados a cabo, con buen término, a pesar de las dificultades económicas que arrastraba la Comisión, entre los más interesantes se hallaban la formación del *Catálogo del Museo provincial de pintura y escultura de Zaragoza*¹², la tutela de diversos fragmentos dispersos en varios monumentos de la ciudad, como ocurrió con los restos árabes procedentes de la Aljafería, las piezas arquitectónicas que el Ayuntamiento iba a entregar a la Comisión, conservados en la Lonja y procedentes del derribo de la antigua Aduana Vieja¹³, así como el proceso de derribo del conjunto histórico de la ciudad iniciado a raíz del ensanche de la calle Alfonso el Batallador, por el cual se pensó en inmortalizar fotográficamente algunas vistas de las fachadas y patios de tradición renacentista que comenzaban a desaparecer del patrimonio zaragozano¹⁴.

La nueva imagen de Zaragoza comenzaba a expandirse al extrarradio con la llegada del ferrocarril y la nueva era industrial¹⁵, el emergente planteamiento urbanístico conllevó la destrucción paulatina de partes de sus murallas, templos, antiguas puertas de la ciudad así como otros edificios de interés arqueológico, un proceso de renovación urbana que contribuyó, por otra parte, a la práctica de excavaciones

11 A.M.P.Z. Actas. Cuaderno 1: Actas de las Sesiones habidas desde la instalación el 12 de Abril 1866, hasta la de 18 de Junio de 1866. Encabeza el cuaderno, con una copia de la sesión verificada en el despacho del Sr. Gobernador Civil el día 12 de Abril 1866 firmada por el oficial del respectivo D. Tomas Bernal y Asso

12 *Catálogo del Museo provincial de pintura y escultura de Zaragoza*, Zaragoza, Tip. Calixto Ariño, 1867

13 A.M.P.Z. Actas. Cuaderno 1, 7/VI/1866

14 A.M.P.Z. Actas. Cuaderno 1, 8/XI/1866

15 BIEL IBAÑEZ, M^a P., *Zaragoza y la industrialización: la arquitectura industrial en la capital aragonesa entre 1875-1936*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Institución "Fernando el Católico", 2004

arqueológicas sobre estos terrenos expropiados en los que surgieron importantes hallazgos, así como en otros territorios de la provincia en los que ya se habían realizado interesantes descubrimientos (Bílbilis o Duron). A este análisis debemos introducir el empleo de la fotografía como herramienta imprescindible para testimoniar la conservación del patrimonio monumental¹⁶, destacando la figura de Manuel Hortet Molada, como el primer fotógrafo oficial de la Comisión Provincial de Monumentos de Zaragoza desde el 21 de noviembre de 1867.

La cantidad de obras que la Comisión de Monumentos había ido recopilando a lo largo de los años, fue la principal base para establecer una colección de indudable valor histórico y artístico, que incluso fue reclamada por la Comisión General Española¹⁷ para la Exposición Universal de París de 1878. La Comisión zaragozana participó mediante la realización de un *Álbum*¹⁸, que a pesar de sus dificultades económicas y de tiempo, llegó a realizarse como se pensó para tal evento, a excepción de un apéndice que incluía las actas y memorias de la Comisión llevadas a cabo hasta entonces¹⁹.

A partir de esta fecha, la transmisión de legajos, actas, y documentos varios se redujo considerablemente entre los fondos de la Comisión. Varias son las hipótesis que conducen a este vacío documental, aunque la más probable es que este hecho coincida con el fallecimiento de Jerónimo Borao, vicepresidente de la Comisión y, a la vez, guía de la corporación durante más de una década. Este suceso precipitó pocos años después en una gestión bien distinta de la Comisión zaragozana a raíz de la *Real Orden del 24 de Abril de 1883*²⁰, por el que los Museos provinciales pasaron al cuidado de las Academias de Bellas Artes, como fue el caso de Zaragoza, donde

16 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España”, *Artigrama*, núm. 27, Zaragoza, Universidad de Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, 2012, pp.535-556

17 Gaceta de Madrid (Gazeta: Colecciones históricas), Núm. 79, 20/III/1877, pp.776-778: Dentro del *Reglamento* de la Comisión General Española para la Exposición de 1878 de París se recogen las siguientes nueve secciones: Arte primitivo y antigüedades de las Galias, Escultura antigua de la Edad Media y del Renacimiento. Gliptica, Numismática gala y de la Edad Media. Medallones. Sigilografía, Cerámica de la Edad media. Renacimiento. Lozas y porcelanas, Monumentos. Libros incunables. Dibujos. Encuadernaciones, Armas y armaduras, Platería. Marfiles. Cristales. Alhajas, Mueblaje. Telas. Tapicería, Etnografía o descripción plástica de las costumbres de los pueblos no europeos

18 A.M.P.Z. Caja 101-138. Legajo 122. Expediente del Álbum que se remitió a la Exposición Universal de París en 1878

19 *Ibidem*, 25/II/1878

20 Gaceta de Madrid (Gazeta: Colecciones históricas), Núm. 129, 9/V/1883, p.366: “S. M. el Rey (Q.D.G.) ha tenido á bien disponer que los Museos provinciales de Bellas Artes continúen bajo la dirección y custodia de las respectivas Comisiones provinciales de monumentos allí donde no existen las Academias, y al cuidado de éstas, y con la intervención de dos individuos de las Comisiones de monumentos, los establecidos en las provincias donde dichas Academias funcionen, (...)”

la Comisión estuvo representada bajo la atenta inspección de su vicepresidente, Pablo Gil y Gil, y su secretario, Ángel María de Pozas Escanero.

¿Para qué es y sirve la comisión de monumentos?

Las atribuciones, actividades o elaboración de actas, legajos y correspondencia diversa que pudieran haber atestiguado las últimas dos décadas del siglo XIX para las artes aragonesas se redujo considerablemente debido a la escasa participación de la Comisión en la conservación del patrimonio. Este desarraigo de sus comisionados en la tutela de los monumentos bien pudiera ser la razón del proceso de evolución de la ciudad, tal y como apuntó Carlos Forcadell Álvarez, dentro de su capítulo titulado *La ciudad conservadora*²¹, debido a la incesante tarea de la corporación municipal entre 1885 y 1900, que aprobó la inmensa mayoría de licencias de obras sobre el casco histórico de Zaragoza. En este sentido, poco pudo intervenir la Comisión para poner freno a las modificaciones sustanciales que se estaban produciendo en la fisonomía urbana y en las que intervino de manera directa el arquitecto municipal Ricardo Magdalena²². Su presencia junto con la participación de la Comisión Provincial de Monumentos fue un hecho relevante en su momento debido al escándalo producido sobre uno de los monumentos más significativos de la urbe: la demolición de la Torre Nueva.

La destrucción de este símbolo de la ciudad de Zaragoza generó, a la postre, sucesivos derribos en monumentos o edificios en ruinas que contribuyeron al ordenamiento urbanístico de la ciudad burguesa. Un caso significativo fue el iniciado a raíz del incendio ocasionado en la denominada casa de la Infanta en 1894, cuyo inmueble fue destruido a excepción de su patio que fue adquirido por el anticuario francés Fernand Schutz. También conocemos el estado de ruina padecido en el ex convento de Santa Fe por estas mismas fechas, deterioro del edificio que contribuyó al derribo del Museo, cuyas colecciones artísticas pasaron a agolparse en los almacenes del Ayuntamiento, ubicados en el Colegio Militar Preparatorio que se había erigido en torno a la calle Predicadores, sobre el antiguo convento de Dominicos. No obstante, otros monumentos consiguieron ser restaurados completamente como ocurrió con la portada e iglesia de Santa Engracia. [fig. 4]

Ante este panorama tan desolador el entonces secretario de la Comisión, José Nasarre Larruga, fue explícito en una de sus correspondencias ante el presidente de la Comisión Central, Eduardo Saavedra Moragas, mediante la siguiente pregunta:

21 FORCADELL ÁLVAREZ, C., “Zaragoza en el siglo XIX (1808-1809)”, *Historia de Zaragoza*, Vol.12, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998, pp.65-88

22 HERNÁNDEZ MARTINEZ, A., *Ricardo Magdalena. Arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012



FIGURA 4

Portada de la iglesia de Santa Engracia tras su restauración. *La Ilustración Española y Americana*, Año XLIII.-Núm.XXXII, Madrid 30 de Agosto de 1899. Propiedad del autor

“¿Para qué es y sirve la Comisión de Monumentos?”²³ Esta cuestión recogía perfectamente el estado moral de la Comisión, porque ninguna de las gestiones que había practicado durante la última década habían sido refrendadas por la Academia de Bellas Artes de San Fernando y menos aún valoradas por las autoridades locales, ocasionando pérdidas irreparables en el patrimonio:

“Como consecuencia natural de los escasos prestigios de las Comisiones de Monumentos sucede que incumpléndose disposiciones legales se ejecutan en edificios civiles y religiosos obras de reparación o restauración sin la previa consulta de la Real Academia de San Fernando o su delegada la Comisión de Monumentos, dando esto lugar a que desaparezcan o se mutilen interesantes obras y detalles o que se ejecuten con reconocido mal gusto. De nada sirve que las Reales Academias se interesen por la conservación de todo cuanto monumental existe si a las Comisiones de Monumentos no se las rodea de prestigios y recur-

23 A.R.A.B.S.F. Legajo 42 4-3. Zaragoza 18/III/1904

sos para atender a los fines de su institución, de funcionar como hoy sucede en todas partes pasara lo que en esta, pues en el transcurso de pocos años, tenemos que lamentar la inicua desaparición de la famosa Torre Nueva, precioso ejemplar Mudéjar, la no menos famosa artística casa de la Infanta para cuya conservación tanto se ha trabajado por esta Comisión sin resultado, de cuyo grandioso edificio no queda más que el escueto solar y trasportada al extranjero por exiguo precio, toda su parte artística y así podría enumerar una porción de objetos desaparecidos y gracias a la publica opinión soliviantada no corrieron igual suerte una parte de la preciosa colección de tapices de la Catedral de la Seo²⁴.

Esta escasa valoración profesional de la Comisión de Monumentos estuvo vigente en lo sucesivo a pesar de las regulaciones legislativas, como la llevada a cabo con el *Real Decreto de 25 de Octubre de 1901*²⁵, que contó con la incorporación de nuevos vocales dentro de las Comisiones de Monumentos²⁶. El nuevo elenco de individuos pertenecientes a la Comisión Provincial marcó un periodo de transición de la institución artística a comienzos del siglo XX que fue aprovechado por la corporación municipal para erigir una serie de edificios representativos y un mobiliario monumental en el centro urbano, con motivo de preparar a la ciudad para la Exposición Hispano-Francesa²⁷; momento de gran trascendencia para la ciudad de Zaragoza que permitió la construcción de infraestructuras culturales como el Museo y la Escuela de Artes y Oficios y fomentó un caldo de cultivo propicio para la reaparición de la Comisión Provincial de Monumentos en los locales de la nueva institución museística.

El museo ampara a la comisión de monumentos del Siglo XX

Gracias a la construcción del Museo provincial de Zaragoza en 1908, las piezas artísticas que habían sido tuteladas desde el siglo pasado por la Comisión tuvieron un lugar apropiado para su conservación. Esta situación tuvo el respaldo de la

24 *Ibidem*

25 *Gaceta de Madrid (Gazeta: Colecciones históricas)*, Núm. 299, 26/X/1901, pp.440-441

26 *Ibidem*, p.440. En su artículo 1º: En representación de las provincias y de los Ayuntamientos de capitales de provincia, formaran parte, respectivamente, de las Comisiones de Monumentos históricos y artísticos, con el carácter de Vocales natos, los presidentes de las Diputaciones y los alcaldes de las capitales mencionadas. Del mismo modo y al propio efecto se consideraran también como Vocales natos de dichas Comisiones los rectores de las Universidades, los directores de los Institutos generales y técnicos y los jefes de los Museos arqueológicos provinciales regidos por el Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos

27 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. Y POBLADOR MUGA, Mª., “La Exposición Hispano-Francesa de 1908: balance de una experiencia arquitectónica singular a la luz de un siglo”, *Artigrama*, núm. 21, Zaragoza, Universidad de Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, 2006, pp. 147-168

Real Academia de Bellas Artes de San Luis cuando años después se formalizó la transición de poderes del general de Brigada, Mario de la Sala-Valdés, a la nueva investidura de Mariano Pano Ruata, que se convirtió en presidente de las dos corporaciones artísticas (la Academia y la Comisión) y posteriormente en delegado de bellas artes de la provincia de Zaragoza, el 17 de octubre de 1919²⁸. Gracias a la participación de esta importante figura dentro del panorama artístico provincial, la Comisión de Monumentos renació con nuevos miembros formados en las diversas disciplinas artísticas y acompañados de un conjunto de eruditos y estudiosos del patrimonio aragonés, que se sumaron a la constante investigación, difusión y tutela de las obras o monumentos del territorio de la provincia de Zaragoza. La plantilla formada por Antonio Lasierra Purroy, Carlos Palao Ortubia o Manuel Abizanda Broto entre otros, a pesar de formar el grueso de la Comisión Provincial, estuvo rodeada de ilustres personalidades de la vida política, religiosa o civil con motivo de sus eminentes cargos dentro del territorio zaragozano.

Una vez fue aprobado el nuevo Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos, según la *Real Orden de 11 de agosto de 1918*²⁹, la constante actividad de la Comisión fue en aumento, dada la diversidad de circulares y oficios con las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia; así como la correspondencia mantenida por la propia Comisión zaragozana con las localidades de su jurisdicción. A tal efecto se llevaron a cabo numerosas excavaciones arqueológicas, como las practicadas en Azaila, Sena o Velilla de Ebro, y se tramitaron informes favorables solicitando la declaración (y siendo aprobados) de monumentos nacionales a favor del Monasterio de Santa María de Veruela en Vera de Moncayo, el Monasterio de Santa Maria de Rueda en Escatrón, la Casa-palacio de los Sada en Sos del Rey Católico o la Iglesia de San Juan de los Panetes, las Murallas romanas y el Torreón de la Zuda en Zaragoza, entre otros muchos monumentos. [fig. 5]

La llegada de la II República no hizo sino acelerar los procesos revolucionarios del pueblo contra el estamento eclesiástico y varios fueron los conjuntos religiosos nacionales que fueron testigos de la barbarie anticlerical. A pesar de estos acontecimientos, apenas tuvo actividades relevantes de las que ocuparse la Comisión zaragozana, seguramente por ser una etapa políticamente convulsa que no hizo sino incrementar un cierto desapego sobre aspectos artísticos o culturales, que quedaron relegados a un segundo plano. Además, las consecuencias originadas a raíz de la culminación de la Guerra Civil supuso para la Comisión el progresivo distanciamiento en la tutela del patrimonio, ante el desarrollo de un nuevo sistema heredado en parte desde la Dictadura de Primo de Rivera: la Comisaría de Defensa del Patri-

28 A.M.P.Z. Comisión 1917-1924. Zaragoza 15/XII/1919

29 Gaceta de Madrid (Gazeta: Colecciones históricas), Núm. 226, 14/VIII/1918, pp.466-467



FIGURA 5

Vista del Monasterio de Nuestra Señora de Rueda antes de su declaración como monumento nacional.
Propiedad del autor

monio Artístico Nacional. Servicio de la Administración que dividió en siete zonas el país, teniendo cada una de ellas a su cargo dos arquitectos y un conservador³⁰.

El declive de la comisión

La instauración del nuevo estado franquista modificó sustancialmente el perfil de los individuos de la Comisión Provincial de Monumentos. Junto al cariz político que impregnó este periodo se configuró un grupo de comisionados más afines a la postura del régimen y un número menor de miembros en su dirección. Tras el fallecimiento de Mariano Pano Ruata en 1948, a la edad de 101 años, el nuevo presidente en funciones Francisco Otal Valonga, el Barón de Valdeolivos, contó con la colaboración del catedrático Juan Moneva Puyol, el médico y publicista, a la vez que secretario, José Galiay Sarañana, junto con los arquitectos Miguel Ángel Navarro Pérez, Teodoro Ríos Balaguer y Regino Borobio Ojeda.

30 GARCÍA CUETOS, M^a. P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M^a. E., Y HERNANDEZ MARTÍNEZ, A. (coord.), *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón (Asturias), Ediciones Trea, 2010

Esta reducción de personal mitigó la importancia de la Comisión como institución encargada de la tutela del patrimonio local y condujo a una colaboración menos acusada debido a tres aspectos reseñables: en primer lugar, la celebración minoritaria de sesiones de la que apenas se recogía sus anotaciones en las actas dio lugar a un abandono del funcionamiento de la Comisión, a ello se añadía la inexistente correspondencia mantenida con la Academia madrileña de bellas artes, y por último, debemos destacar la progresiva dejadez de funciones y actividades desempeñadas a tal institución integradas dentro del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, que generó un abandono progresivo de comisionados que no volverán a ser restituidos tras su desaparición o fallecimiento.

Por lo tanto, el hecho de que cesara la actividad de la Comisión zaragozana en junio de 1957, no fue resultado de ninguna orden o decreto homogéneo para todas las Comisiones Provinciales de Monumentos de España, sino que, se debió a causas de gestión y administración de la propia provincia. A esta conclusión, se suma la publicación en 1957 del *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, realizado por Francisco Abbad Ríos³¹, en cuya investigación colaboraron integrantes de la Comisión de Monumentos, como Teodoro Ríos, José María López Landa o José Galiay. Por lo tanto, podría considerarse que la publicación de este interesante estudio significó el broche final a la larga trayectoria de la Comisión Provincial de Monumentos en defensa del patrimonio de la provincia de Zaragoza.

Valoración final

A la hora de analizar la labor desarrollada por la Comisión Provincial de Monumentos de Zaragoza, debe tenerse en cuenta el amplio periodo cronológico de existencia de esta institución durante más de una centuria, porque gracias a su actividad dentro de la historia del patrimonio nacional y el compromiso constante con el patrimonio local, la convierte en la primera institución moderna implicada directamente en la tutela del patrimonio histórico-artístico español cercana al territorio. Una tarea que engloba una serie de conclusiones afines a la historia de la Comisión, como son las referidas a:

- La atención mostrada por el Estado hacia la tutela del patrimonio fue lenta y en ocasiones, los instrumentos empleados fueron poco adecuados. Esta situación propició la venta, desaparición y transformación de ciertos monumentos para nuevos usos, dando lugar a una nueva configuración de los espacios monumentales. La creación de las Comisiones de Monumentos en España contribuyó a frenar esta gestión negligente, gracias a la tarea que ya habían comenzado anteriormente

31 ABBAD RÍOS, F., *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1957

las Comisiones Científicas y Artísticas, organismos que se encargaron de rescatar buena parte del patrimonio desamortizado y elaborar inventarios rigurosos para evitar la dispersión de las obras pictóricas y escultóricas. El caso de la arquitectura tuvo otro tipo de consideración, bien por su estado de conservación, en ruina o abandono, o por su importancia estratégica para el Ejército, ambas circunstancias fueron los principales motivos que suscitaron la intervención de las Comisiones en defensa de los restos de edificios históricos.

- A esta situación se añade la configuración de la Comisión de Monumentos, que careció de competencias y medios para poder intervenir de manera efectiva en la conservación del patrimonio. La descentralización de la gestión desarrollada por la Comisión Central, debido al amplio patrimonio existente en el territorio español, no fue suficiente para poder actuar y tomar decisiones propias en los bienes y conjuntos monumentales de cada provincia. La numerosa correspondencia mantenida con la capital para conseguir el dictamen favorable o no, de cada una de las actividades ejercidas por la Comisión, propició que en muchas ocasiones no se consiguiera una respuesta a tiempo y muchas tareas quedaran incompletas o inacabadas. Además, se sumaba el insuficiente apoyo de las administraciones locales (Diputación Provincial y Ayuntamiento), en cuestiones urbanísticas o económicas, lo cual intensificó aún más si cabe la inoperancia de la institución, una ineficacia que en muchas ocasiones derivó en beneficio del interés privado. A estas consideraciones debemos añadir los escasos medios económicos con los que contaba la Comisión, que sólo pudieron acrecentar el volumen de piezas de las colecciones públicas y muy pocas veces consiguieron poner en marcha y concluir restauraciones de interés sobre buena parte de los conjuntos monumentales.

- Es preciso destacar el papel clave de los comisionados, a través de su participación e interés personal, en el desarrollo de la institución y la conservación de obras artísticas. Al respecto, la figura del Presidente no fue realmente la más predominante, principalmente por solaparse esta actividad con su profesión como Gobernador Civil, cargo que variaba constantemente y por tanto tuvieron mayor repercusión otras figuras como el Vicepresidente o Secretario. No obstante, a lo largo de la vida de la Comisión numerosas personalidades fueron esenciales en la conservación del patrimonio local, desde artistas, catedráticos, escritores, literatos, médicos,... y personalidades del mundo de la política y de la Iglesia, ya que la Comisión integró en su seno a los personajes más cultos del momento, fomentando con su participación uno de los organismos más cualificados en defensa del patrimonio. Por tanto, el estudio de la historia de la Comisión completa también la historia de la cultura y la sociedad aragonesa desde mediados del siglo XIX hasta la primera mitad del XX.

- Asimismo, y a pesar de las duras circunstancias que limitaban su actuación, es necesario subrayar el esfuerzo realizado de manera constante por la Comisión en las

actividades ejercidas a lo largo de su existencia, a pesar de las adversas circunstancias históricas, sociales, políticas y económicas. Uno de los pilares fundamentales en esta tarea radicó en la ejecución de los Reglamentos, cuyas instrucciones fueron aplicadas como normas establecidas para el conjunto de las Comisiones del país, consiguiendo entre otras muchas cosas, salvaguardar algunos importantes monumentos que de lo contrario hubieran desaparecido, como por ejemplo la portada de Santa Engracia o la iglesia de Santo Tomás de Villanueva en Zaragoza. Por ello, es importante recalcar la gestión y el funcionamiento de la Comisión Provincial de Monumentos de Zaragoza dentro del panorama nacional de la historia de las comisiones de patrimonio español y de la historia de la tutela del patrimonio cultural aragonés.

- Además, debemos subrayar la destacada importancia de la fotografía como herramienta fundamental en el proceso de estudio, valoración y toma de decisiones de la Comisión, cuyo interés como documento histórico ha sido fundamental para contrastar y verificar las anotaciones textuales de numerosos informes. El empleo de esta incipiente disciplina artística durante el periodo decimonónico, relegó a un segundo plano los dibujos o pinturas realizadas del natural por artistas, convirtiendo a la Comisión en una de las primeras instituciones que hicieron uso de la fotografía como parte fundamental en el proceso de tutela del patrimonio.

En definitiva, la importante labor desarrollada por la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Zaragoza dentro del ámbito de la tutela del patrimonio cultural aragonés es una inestimable aportación tanto para la historia del arte local como por su relevancia dentro del panorama de la protección monumental estatal.

EL TRABAJO DEL ARQUITECTO FRANCISCO PONS SOROLLA EN SANTIAGO DE COMPOSTELA: UN “CARTUJO” DE LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL

BELÉN M^a CASTRO FERNÁNDEZ
CESUGA

Resumen:

Entre los años cuarenta y setenta del siglo XX la ciudad de Santiago de Compostela asiste a un proceso de restauración monumental y embellecimiento urbano, bajo las condiciones metodológicas aplicadas por el arquitecto Francisco Pons Sorolla (Madrid, 1917-2011). Una figura fundamental en el desarrollo de la salvaguarda patrimonial en España durante el franquismo, tanto desde la Dirección General de Bellas Artes, al ser designado Auxiliar de la Primera Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y Conservador del Recinto Monumental de Compostela, como desde la Dirección General de Arquitectura, al frente de la Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional. Nuestro punto de partida es la constatación de que las numerosas intervenciones que dirige en Compostela refuerzan el resurgir de la ciudad como meta de peregrinación jacobea, en un momento clave para la revitalización del Camino de Santiago. Actuaciones puntuales en arquitecturas históricas y de conjunto en calles y plazas, a través de las que Compostela asiste a la valorización de su imagen global y que resultan fundamentales para contextualizar su declaración Patrimonio de la Humanidad en el año 1985.

Palabras Clave: *Santiago de Compostela, Camino de Santiago, Restauración, Patrimonio, Franquismo.*

Keywords: *Santiago de Compostela, The Way of Saint James, Restoration, Heritage, Franco's dictatorship.*

Santiago de Compostela es mucho más que un centro histórico, sintetiza un programa urbanístico singular y un fenómeno de peregrinación, al que se impulsa de manera destacada durante los Años Santos 1954 y 1965. Poco antes, en 1937 Francisco Franco restaura la festividad de Santiago del 25 de julio, como día del Patrón de España, y recupera la Ofrenda Nacional con rango de obligación institucional. A día de hoy, nadie duda de que la atención prestada por el Estado durante la etapa del franquismo al Camino de Santiago resulta esencial para su conversión en bien patrimonial¹.

Siendo este hecho incuestionable, menos aún es la idea de que la progresiva activación de Compostela está determinada no sólo por actos jubilares instrumentalizados al servicio del poder, también por la atención prestada al recinto monumental. Al mismo tiempo, la leyenda jacobea se refrenda y la liturgia se actualiza con una importante campaña realizada en la Catedral, durante algo más de dos décadas, bajo dirección del arquitecto Francisco Pons Sorolla² (Madrid, 1917-2011).

Tras finalizar la carrera de Arquitectura en 1945, Pons Sorolla es designado auxiliar de la Primera Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, dirigida por Luis Menéndez Pidal, que por entonces incluye Galicia, Asturias, León y Zamora. En ese mismo año también es nombrado conservador de la ciudad monumental de Santiago de Compostela. Aunque hasta mediados de los cincuenta buena parte de los proyectos que firma lo son también por Menéndez Pidal, la intensa dedicación de éste al acervo cultural de Asturias³ hace que delegue extraoficialmente las actuaciones de Galicia en su joven discípulo. Desde entonces, Pons Sorolla se convierte, de facto, en el verdadero artífice de la intervención restauradora realizada en Galicia durante el franquismo.

Su dedicación al rescate de monumentos se forja desde una vocación personal que él mismo relata durante el homenaje de la Real Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis a la memoria de quien fuera profesor suyo, Francisco Iñiguez Almech (1901-1982) celebrado en 1986⁴ :

1 El presente trabajo se desarrolla en el marco del proyecto de investigación *Restauración Monumental y Desarrollismo en España 1959-1975* (ref. HAR2011-23918), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación, cuyo investigador principal es la Dra. M.^a Pilar García Cuetos, Universidad de Oviedo

2 Hemos estudiado monográficamente la labor que realiza este arquitecto en la ciudad de Santiago de Compostela -CASTRO FERNÁNDEZ, B. M.^a, *Francisco Pons Sorolla. Arquitectura y restauración en Compostela 1945-1985*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela y Consorcio de Santiago, 2013-, así como en los lugares jacobeos de Galicia -CASTRO FERNÁNDEZ, B. M.^a, *El redescubrimiento del Camino de Santiago por Francisco Pons-Sorolla*, Santiago de Compostela, S. A. de Xestión do Plan Xacobeo-Xunta de Galicia, 2010

3 GARCÍA CUETOS, M^a P. *El prerrománico asturiano. Historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)*, Oviedo, Editorial Sueve, 1999

4 PONS SOROLLA, F., "Francisco Iñiguez Almech, en mi recuerdo", en *Solemne acto público promovido por la Real Academia aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis en memoria del*

Sin motivo que lo justificase por ambiente familiar propicio, el hecho es que desde que terminé mi bachillerato adopté la decisión de ser arquitecto «para restaurar Monumentos» y el hecho es que lo cumplí. En 1943, en 4º año de la Carrera, fue uno de mis profesores -González Cebrián- quien a la vista de mis deseos me recomienda acudir a D. Luis Menéndez Pidal, restaurador de Asturias, Galicia, León y Zamora, quien necesitaba un ayudante para sus trabajos de restauración. Me recibió con todo afecto y pude gozar ayudándole en algunos trabajos del Banco de España y su magno estudio y restauraciones del Monasterio de Guadalupe y diversas obras de Asturias y Galicia. Dos años más tarde, ya terminada la Carrera de Arquitecto, en la que Iñiguez dirigió nuestro viaje Fin de Carrera a Andalucía, me dirigí al entonces Director General de Bellas Artes, Marqués de Lozoya, en ruego sobre la posibilidad de incorporarme al «Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional». No pudo ser más cordial su humorística acogida : «Pero...¡hombre de Dios!, esto es como si usted me pidiese ser Cartujo...¡Cómo no voy a concedérselo!».

La valoración de su trabajo no puede limitarse a las campañas más relevantes que dirige, como las exploraciones arqueológicas de la catedral compostelana junto al Comisario de Zona Manuel Chamoso Lamas, el traslado de Portomarín, la liberación de la Muralla romana de Lugo, la medievalización del conjunto catedralicio de Tui, la retirada de los coros capitulares en las catedrales de Compostela, Tui y Mondoñedo, la ordenación de la orensana Plaza de San Martín o la conversión en Museo Arqueológico del Castillo de San Antón de A Coruña.

En unos años difíciles de posguerra, en los que la restauración monumental practicada en España se encuentra bastante alejada del debate internacional⁵, su intensa actividad se resume en una serie de normas que, más allá de su coincidencia con otros arquitectos y escuelas nacionales o extranjeras, pone de manifiesto un estilo propio de entender la restauración monumental.

A nivel técnico, destaca el empleo masivo de hormigón armado para abordar procesos de consolidación estructural. En cuanto a criterios conceptuales, sus proyectos anticipan el fachadismo, recuperan el *diradamento edilizio*, apuestan por la liberación de estructuras, al tiempo que persiguen la reintegración de perfiles y la unidad de estilo.

En términos urbanos, es constante de su praxis, además, la pauta que aplica escenográficamente en varios puntos emblemáticos de Compostela y otros centros

que fue su Académico de Honor Excmo. Sr. D. Francisco Iñiguez Almech, Zaragoza, Academia de San Luis, 1987, p. 17-20

5 GARCÍA CUETOS, Mª P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Mª E., HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (coords.), *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Gijón, Trea, 2010

históricos⁶, consistente en la construcción de escaleras para organizar los accesos a monumentos. Una jerarquización de recorridos que completa con la pavimentación mixta de las vías, a base de enlosado granítico y chapacuña de pizarra, y que supone la instalación de barreras arquitectónicas en puntos estratégicos del recinto monumental.

Al margen del empleo de criterios más o menos acertados y de otros más o menos reversibles, el compromiso de Pons Sorolla con Santiago de Compostela cristaliza en una larga serie de intervenciones que son fundamentales para contextualizar su declaración Patrimonio de la Humanidad en 1985. Por su alcance y repercusión, conocer la labor de este arquitecto como conservador del recinto monumental desde 1945 y durante cuatro décadas, resulta imprescindible para valorar la autenticidad de su patrimonio, identificar los falsos históricos e historiográficos, entender el comportamiento actual de sus monumentos, analizar problemas técnicos y de conservación derivados de esas intervenciones, así como discernir los mecanismos de actuación futura más adecuados.

Restauración monumental e instrumentalización ideológica: Santiago de Compostela como meta jacobea

La universalidad de Compostela y el embellecimiento icónico al que asiste su recinto histórico, se encuadra en el proceso de revitalización que durante el franquismo el Estado promueve del Camino de Santiago. La puesta en marcha de un plan de mejora global permite proyectar a la ciudad como escenario monumental de la ruta jacobea a punto de despegar. Uno de los principales artífices del renacer de Compostela como meta de peregrinación es el cardenal Quiroga Palacios, que llega a la archidiócesis en el año 1949.

El mejor método para relanzar el fenómeno jubilar es ratificar las reliquias apostólicas. De ahí que a mediados de los años cuarenta, una vez retirado el coro capitular de la nave central de la catedral, se retoman las expediciones arqueológicas que López Ferreiro dirigiera en la basílica a finales del XIX.

La necesidad de confirmar los sustratos del Templo obliga a Pons Sorolla y Chamoso Lamas, como directores de las exploraciones, a escalonar los trabajos de inspección, varias veces interrumpidos por las celebraciones jubilares, demorándose la finalización del proceso hasta los años sesenta [fig. 1]. De todos los resultados obtenidos es el descubrimiento de la lauda sepulcral de Teodomiro, primer Obispo

6 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., CASTRO FERNÁNDEZ, B. M^a. 2013. "Patrimonio monumental y turismo. La ordenación de conjuntos monumentales en Aragón: el caso de Sos del rey Católico (Zaragoza)", *e-rph Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 13, Universidad de Granada, <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero13/intervencion/estudios2/articulo.php>



FIGURA 1

Exploración arqueológica de la nave principal de la catedral de Santiago de Compostela en los años 1950. Archivo Pons-Sorolla. Madrid, España. Carpeta: Catedral

de Compostela, el de mayor alcance⁷. Su aparición confirma la presencia y predicación del Apóstol Santiago en España, así como la existencia de su sepulcro en Compostela. Teodomiro y Alfonso II el Casto se recuperan como protagonistas absolutos del origen de la cuestión jacobea.

En un primer momento, los contenidos del fenómeno jacobeo se manipulan y el Camino sirve para lanzar mensajes de índole patriótica y para demostrar la unidad de pueblos dispersos a través de la fe. La carga ideología que rodea a la celebración de los primeros Años Santos bajo el régimen franquista se intensifica por la necesidad de refrendar la victoria militar.

La ceremonias jubilares de Apertura de la Puerta Santa, la Ofrenda Nacional y la Clausura de Año Santo intensifican su parafernalia y se envuelven de discursos de

⁷ Su inscripción traducida al español reza: “En este túmulo descansa el siervo de Dios Teodomiro, obispo de la sede de Iria, que falleció el decimotercer día de la kalendas de noviembre de la era 885”. La original dice “*In hoc tumulo requiescit famulus Dei Theodomirus hiriense sedies ep(iscopus) qui obitt XIII KLDS NBRS era DCCCLXXXV*”. En la actualidad el túmulo se halla en el vestíbulo de la capilla de las Reliquias de la Catedral adosada al muro

carácter político. El Caudillo justifica su victoria militar por intercesión del Apóstol Santiago, así como de la Virgen del Pilar y de Guadalupe. La recepción de estos favores divinos eleva su figura a la de un salvador, que promete asegurar la estabilidad del país a través de la confianza puesta en la fe cristiana y en el Apóstol⁸.

El impacto en Compostela de la revitalización de estos planteamiento va más allá de la catedral y la renovación urbana que se acomete. Se organizan actividades culturales y entre ellas exposiciones de temática jacobea, que desencadenan el acondicionamiento de los monumentos que actúan de sede. Tanto el Museo Diocesano y la cripta bajo el Pórtico de la Gloria de la catedral como el Palacio Arzobispal se someten a campañas de restauración y embellecimiento.

Los resultados de la intensa labor promocional llevada a cabo en vísperas del Año Santo 1954 superan la previsión estimada de peregrinos y visitantes. La cifra gira en torno a los setecientos mil. Dos años antes, la creación de una Junta Organizadora había permitido iniciar los preparativos necesarios para atender tres cuestiones básicas. En primer lugar, la propaganda, los anuncios de Año Santo en prensa, radio, correos, carteles, películas, folletos⁹. A continuación, el transporte, de hecho el Ministerio del Aire habilita el aeropuerto de Lavacolla para mayor flujo de desplazamientos. Y por último, el hospedaje, puesto que la Empresa Nacional de Turismo patrocina la conversión del Hospital fundado por los Reyes Católicos en hotel de lujo, al tiempo que la oferta hotelera se refuerza con la inauguración del llamado Hotel Peregrino y del complejo Burgo de las Naciones, cuyas denominaciones expresan evidentes connotaciones simbólicas de la intensidad que el fenómeno jacobeo alcanza por entonces en la ciudad.

El plan de renovación urbana de Compostela incluye, además, la construcción de un nuevo hospital universitario en la zona de Galeras, al tiempo que el cardenal Quiroga Palacios impulsa la edificación del Seminario Menor en Belvís. Las intervenciones sobre el patrimonio se incrementan, destacando la conversión de la Casa Gótica en Museo de las Peregrinaciones. Se adecentan y embellecen los accesos de peregrinos en la Porta do Camiño y la catedral, mediante la mejora de pavimentaciones, la rotulación de calles, la restauración de caserío y la ordenación de plazas.

8 “Ofrenda Nacional. Invocación de S. E. el Jefe del Estado y Generalísimo de los Ejércitos de España, Don Francisco Franco Bahamonde. Respuesta del Emmo. y Revmo. Sr. Cardenal-Arzbispo de Santiago de Compostela, Don Fernando Quiroga Palacios”, *Compostela*, nº 31, Santiago de Compostela, Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago, 1954, p. 2-6

9 El servicio de propaganda se intensifica hacia América con colaboración de la Oficina de Información Diplomática, el Instituto de Cultura Hispánica, el Ministerio de Información y Turismo, el Centro Gallego de Madrid y varios boletines religiosos nacionales y extranjeros. En cuanto a las películas ideadas para pregonar el Año Santo destacan dos producciones distribuidas por Cesáreo González: “El Camino de Santiago” y “El Pórtico de la Gloria”

A partir de los años sesenta se produce un cambio en la orientación publicitaria de los Años Jubilares y, por extensión, del fenómeno jacobeo. Si hasta ese momento se insiste en valores de fe y de nación, el tardofranquismo da paso a intereses turísticos, a la comercialización del Camino de Santiago. Las campañas promocionales ya no se centran tanto en el culto al apóstol o en la ciudad compostelana como meta espiritual de peregrinos, sino en la Ruta. Ésta comienza a adquirir entidad propia y se publicita como parte fundamental del fenómeno jacobeo. El Camino se valora en cuanto itinerario espiritual que, a su vez, posee significación turístico-cultural de España¹⁰. De hecho, en 1962 el gobierno declara el Camino Francés Conjunto Histórico-Artístico, ampliando el plan de actuaciones que hasta ese momento se realiza en su traza.

En vísperas del Año Santo 1965 se organizan diversas estrategias que cristalizan de manera definitiva en la patrimonialización de la Ruta Jacobea, en la renovación del centro histórico compostelano y en la mejora de servicios para la atención de peregrinos durante su estancia en la ciudad. Esta última tarea se coordina desde el Patronato Nacional de Santiago de Compostela, creado en 1964¹¹, y la Junta Central del Año Santo 1965. Si las campañas publicitarias de 1954 se enfocan hacia el extranjero, las de 1964 se intensifican mucho más en esta línea¹². La conversión de lo jacobeo en producto turístico¹³ llega a su punto culminante en el Año Santo

10 RODRÍGUEZ, M. F., *Los Años Santos compostelanos del siglo XX: crónica de un renacimiento*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, espec. p. 256

11 “Esto constituye un privilegio para la ciudad del Apóstol. No tenemos noticia de la existencia de otro Patronato similar. Señal evidente de que el Estado, aquilatando la enorme trascendencia de Compostela, sopesando al propio tiempo sus problemas actuales y pensando en el futuro de la urbe, que es meta universal de peregrinos, no es ajeno a las aspiraciones santiaguesas.”; cfr. “El Patronato Nacional”, *Compostela*, nº 55, Santiago de Compostela, Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago, 1964, p. 15-16. Ministerio de la Gobernación: Decreto 3406/1964, 22 de octubre, modifica el Decreto de 11 de junio que crea el “Patronato Nacional de Santiago de Compostela”. El Decreto 1771/71 de 9 de julio amplía la composición del Patronato Nacional de Santiago de Compostela, el Decreto 387/76 de 6 de febrero actualiza su composición y el Real Decreto 2834/79 de 23 de noviembre cambia su denominación -“Real Patronato de la Ciudad de Santiago de Compostela”- y lo reorganiza de nuevo. Para consultar la protección jurídica referida al Camino y ciudad de Santiago vid. CORRIENTE CÓRDOBA, J. A., *El camino y la ciudad de Santiago de Compostela. Su protección jurídica. Recopilación de normas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993

12 Asimismo, se ponen en marcha estrategias de promoción de diversa índole, desde la aprobación de descuentos a los peregrinos en la compañía RENFE, hasta emisiones de sellos conmemorativos y felicitaciones navideñas del Ministerio de Información y Turismo con motivos compostelanos

13 La consideración turística del Camino de Santiago apenas reviste polémica en la actualidad y son muchos los autores que han estudiado sus singularidades. Entre ellos, LÓPEZ PALOMEQUE, F., “El Patrimonio y las nuevas formas de turismo, ciudades y villas camineras jacobeanas”, en López Trigal, L. (dir.), *Ciudades y villas camineras jacobeanas*, León, Universidad de León, 2000, p. 51-69, quien señala su condición itinerante -constituido por etapas y destino final-, su linealidad -en cuanto

1971¹⁴, cuando el Ministerio de Información y Turismo establece, por Orden de 9 de marzo, ocho rutas en el territorio nacional para una mejor ordenación de la promoción turística, entre las que se encuentra el Camino de Santiago.

El deseo por codificar la imagen renovada de la meta jacobea, explica la prioridad de perspectivas escenográficas y jerarquización de recorridos de las intervenciones realizadas por Pons Sorolla. Un entusiasmo hacia lo pintoresco recogido en la presentación de la urbanización que proyecta en 1967 del compostelano Callejón de Salsipodes. Ya en el año 1941 el Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes, había reclamado desde la Revista Nacional de Arquitectura la necesidad de catalogar y proteger las Ciudades de Arte, lugares de evocación histórica por la acumulación de elementos estéticos y pintorescos. Precisamente, Santiago de Compostela, al amparo de la imagen monumental que irradia su conjunto, mantiene rincones y plazas de sabor popular que Pons Sorolla valora, adecuenta y embellece mediante el ejercicio de su labor restauradora.

Arquitecturas históricas y criterios de restauración

Las diferentes técnicas de estabilización empleadas por Pons Sorolla en las arquitecturas históricas de Compostela, reflejan su preferencia hacia el hormigón armado. Desde el siglo XIX este material se impone con destacada presencia en el campo de la construcción arquitectónica desplazando, poco a poco, las estructuras tradicionales.

A partir de ese momento, el cambio de mentalidad surgido en la proyectación de nueva planta apenas tarda en trasladarse al ámbito de la restauración¹⁵. Entre los

ruta- y su configuración a partir de territorios contrastados que, al margen del significado colectivo en el Camino, presentan una función individual y generan por sí mismos recursos y atractivos turísticos

14 La preocupación eclesiástica por la paganización progresiva de la peregrinación jacobea centra la reunión celebrada durante el 80 aniversario de las apariciones de Fátima, entre responsables de los principales centros europeos de peregrinación -Fátima (Portugal), Lourdes (Francia), Loreto (Italia), Czestochowa (Polonia) y Altting (Alemania)-, para intentar desvincular o suavizar los intereses económicos que rodean esos cultos; cfr. ESTEVE SECALL, R., "Turismo y religión. El impacto económico del turismo religioso; especial referencia al turismo jacobeo", en Pardellas, X. (dir.) *Turismo religioso: o Camiño de Santiago*, Vigo, Universidad de Vigo, 2005, p. 137-156

15 Francia: Eugene Flachet (1860) consolida la torre central de la Catedral de Bayeux; Abbeville (1887) coloca nuevos elementos de hormigón armado para reforzar fachada y torres de la Iglesia de Danjoy; Brunet (1905) coloca sobre el crucero de la Catedral de Laon un forjado de hormigón armado; Paul Gout (1906) instala una viga de hormigón armado entre las dos torres de la Catedral de Reims para aligerar tensiones que afectan al rosetón, etc. Italia: Francesco Valenti y Aristide Gianelli (1909) restauran la Catedral de Messina con refuerzos de hormigón; Ignazio Gavini (1919-23) lo emplea en la Basílica de San Clemente de Casauria (Pescara), etc.; cfr. ESPONDA CASCAJARES, M., *Evolución de los criterios de intervención con hormigón armado en la restauración de edificios históricos en México y en España*, Tesis Doctoral dirigida por José Luis González Moreno-Navarro, Departamento

arquitectos pioneros en el empleo del hormigón armado como método de consolidación se encuentra Anatole Baudot (1834-1915), seguidor de Viollet-le-Duc¹⁶. El hormigón cambia el lenguaje compositivo, crea una nueva estética y un nuevo procedimiento conceptual¹⁷, al tiempo que origina una revolución significativa respecto a la conservación de edificios históricos.

Es un material flexible que no determina forma alguna, ni en sí mismo da origen a un vocabulario, puesto que se atiene al molde y al diseño dado por el arquitecto. A esta maleabilidad, se añade su simplicidad de ejecución en espacios reducidos, su versatilidad operativa, su rapidez de fraguado y endurecimiento, así como su barata fabricación (Esponda: 2004, 48-59). Además, encaja con los diversos criterios de restauración aplicados durante los tres primeros cuartos del siglo XX en toda Europa¹⁸, ya que puede resultar invisible al exterior como refuerzo oculto de sistemas, instalado en el núcleo de los muros o recubierto con otro material, y, por el contrario, ser notorio sin revestimiento alguno para no confundirlo con la estructura antigua¹⁹.

Aunque desde los años cincuenta surgen voces que alertan sobre su empleo²⁰, la difusión del hormigón se expande de manera considerable en la década siguiente.

de Construcciones Arquitectónicas (ETSAB), Universidad Politécnica de Cataluña, 2004, espec. p. 67-73

16 Algunas de sus intervenciones son la consolidación de cimentación de la iglesia de San Nicolás de Blois (1899) y la restauración de terrazas en el Castillo de Vincennes (1905); cfr. ESPONDA CASCAJARES, M., *Evolución de los criterios...*, op. cit., espec. p. 61

17 Tony Garnier (1869-1948) y Auguste Perret (1874-1954) se encuentran entre los primeros arquitectos en usar el hormigón tanto para el interior como para el exterior de sus edificios, sin disfrazar las características particulares del material y sin tratar de adaptarlo al espíritu de los estilos del pasado

18 Los países que inician el empleo del hormigón armado en la restauración monumental son Francia e Italia; les suceden España, Portugal y Grecia, en este último destaca la restauración del Partenón en los años treinta por Nicolaos Balanos. A partir de la II Guerra Mundial su utilización se extiende a Alemania, Polonia, Hungría y Rumanía. En Inglaterra, por el contrario, apenas se registran intervenciones significativas con este material, porque es un país con fuerte arraigo en las técnicas tradicionales y en la postura conservacionista; Cfr. ESPONDA CASCAJARES, M., *Evolución de los criterios...*, op. cit., espec. p. 73

19 La Carta de Atenas (1931) acepta el empleo de materiales y técnicas modernas para la consolidación de edificios antiguos -en especial el cemento armado-, siempre y cuando queden disimulados sin alterar el aspecto y el carácter de la construcción intervenida (art. 5). Años más tarde, la Carta de Venecia (1964), aprueba el auxilio de medios modernos -cuando las técnicas tradicionales resultan inadecuadas para consolidar al monumento (art. 10)-, integrados respetuosamente en el conjunto pero distinguidos de las partes originales, para evitar confusión histórica y proporcionar un toque de progreso tecnológico. El entusiasmo por actualizar los sistemas de estabilización deriva en un abuso sistemático de inyecciones de cemento, zunchos en coronación de muros, mallas armadas en bóvedas, refuerzos de arcos, pilares y cimentaciones con hormigón

20 Bruno Zevi anticipa los problemas derivados de ese tipo de consolidación estructural, que años más tarde retoma Stefano Gizzi. Su hipótesis defiende el respeto a la historia estática del monumento.

Llega incluso a la India, en la consolidación de monumentos como el Taj Mahal, en el que se suministran lechadas de cemento²¹, y a países latinoamericanos, donde su aplicación responde más a una moda que a una necesidad, originando un fuerte choque cultural con las técnicas existentes

Los parámetros que permite el hormigón armado –zunchos, tirantes, refuerzos, cubiertas, etc.- están recogidos en el manual *Ruinas en construcciones antiguas* (1^a ed. 1974) redactado por el secretario técnico del Servicio de Restauración Arquitectónica, el aparejador Gabriel López Collado²². En su publicación recopila las experiencias de tres largas décadas al servicio de la salvaguarda del patrimonio cultural español bajo la supervisión de Pons Sorolla, como director del referido Servicio desde 1953 hasta 1984.

En los años ochenta se denuncian los efectos negativos de las intervenciones realizadas con hormigón desde el primer tercio del siglo XX²³. A partir de la Carta del Restauo Italiana (1987)²⁴ se analizan los problemas estructurales derivados de tanto zunchado e inyectado, aplicados durante más de cincuenta años a inmuebles

Al igual que la restauración toma en consideración el valor formal de la edificación, también debe respetar su modelo de comportamiento estático, para no alterar su esquema interno con fuertes transformaciones estructurales. Añade que no debe variarse el funcionamiento de los sistemas constructivos para evitar cambios en la flexibilidad de los inmuebles que supongan su prematura degradación; tal y como se realiza a principios del XX en la Mezquita de Córdoba, mediante instalación de vigas de hormigón sobre algunas arquerías, transformando una estructura arqueada en adintelada y pasando de ser dinámica a rígida

21 GAIROLA, T. R., “Ejemplos de preservación de monumentos en la India” en *La conservación de los bienes culturales*, UNESCO, p. 1969: 150-164

22 Para consultar un análisis pormenorizado de este manual cfr. ESPONDA CASCAJARES, M., *Evolución de los criterios...*, op. cit., espec. p. 111-133. En 2006 el Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente (MOPT) edita un nuevo trabajo con el propósito de actualizar los criterios técnicos de restauración monumental, advirtiéndose un cambio de enfoque disciplinar bastante significativo respecto a la obra de López Collado. Cfr. ÁLVAREZ DE BUERGO, M., GONZÁLEZ LIMÓN, T., *Restauración de edificios monumentales. Estudio de materiales y técnicas instrumentales*, Madrid, CEDEX, 1994

23 Oxidaciones de hierro, corrosión de grapas, desprendimientos de cemento y presencia de sales en mármoles restaurados con este material, rigidez en estructuras y condensación de humedad en cubiertas sobre cuyos forjados antiguos de madera se hubiera vertido mallazo y hormigón, etc. En 1982 B. M. Feilden recoge las desventajas de la utilización de cemento Portland en las reparaciones de edificios históricos; cfr. ÁLVAREZ DE BUERGO, M., GONZÁLEZ LIMÓN, T., *Restauración de edificios...*, op. cit., espec. p. 323)

24 Coordinada por Paolo Marconi, rechaza la consolidación moderna, como estrategia impersonalizada de aplicación universal y dudosa eficacia, “a causa de su capacidad de invasión, poca duración, irreversibilidad y relativa escasa fiabilidad. Por tanto, parecen preferibles -aunque puedan parecer extrañas a la obra- medidas de consolidación de tipo tradicional (contrafuertes, taponamientos, cadenas, zunchos) en cuanto son fácilmente controlables y sustituibles”; Cfr. MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a J., *Antología de Textos sobre Restauración*, Jaén, Universidad de Jaén, 1996, espec. p. 200

antiguos. Incluso, edificaciones tan singulares como el Partenón, se someten a la urgente retirada de las prótesis instaladas durante su restauración en los años treinta.

Los caminos que la consolidación estructural sigue en España, responden al deseo por explotar las facilidades y mejoras constructivas supuestas al hormigón. Desde finales del siglo XIX, su uso se ampara bajo el deseo de sustituir el esqueleto arquitectónico manteniendo la imagen aparente; conservar la dualidad estructura/ aspecto que, como sostiene Cesare Brandi, conforma toda obra de arte. Pionero en este ejercicio es Enrique Repullés y Vargas, encargado de restaurar la Iglesia de San Vicente de Ávila en 1894. En vez de reconstruir los pilares medievales, aplica inyecciones de lechadas de cemento para reforzar su núcleo interior²⁵.

La interpretación del comportamiento estructural en arquitecturas históricas a cargo de Pons Sorolla poco se distancia de esa tendencia. Su labor se caracteriza por la utilización de técnicas modernas generalmente ocultas, para no mostrar los elementos de refuerzo instalados. Una vez garantizado el macizado interior de la estructura a consolidar —mediante el fraguado del inyectado o la instalación de atados— procede al rejuntado exterior. Se limpian las juntas, procurando que morteros de asiento y consolidación no afloren a la superficie, y se practica el rejuntado ligeramente rehundido, con juntas degolladas cubiertas con mortero bastardo²⁶ de cal grasa.

El empleo de mortero mixto permite dar tono dorado a la junta, simulando un aspecto añejo y, así, disimular la reciente consolidación²⁷. No resulta extraño que aplique esta variante por razones estéticas, si tenemos en cuenta que en 1969 la UNESCO recomienda evitar el mortero nuevo, de color blanco, que resulte llamativo²⁸.

Utiliza el hormigón en la construcción de estructuras, como en la restauración de la Torre del Colegio de Fonseca, proyectada en los años sesenta [fig. 2]. La descomposición de su escalera interior, las filtraciones, el hundimiento de su bóveda y el tapiado de los ventanales superiores, impulsan una intervención que persiga

25 MORA ALONSO-MUÑOYERRO, S., “La restauración arquitectónica en España (1840-1936): *Teoría y Práctica*”, en *Teoría e Historia de la Rehabilitación*, Tratado de Rehabilitación, Madrid, Munilla-Leria, 1999, espec. p. 63-65

26 Mortero bastardo o atenuado: el formado por la mezcla de cal, cemento, arena y agua. Se usa generalmente para enlucidos. Cfr. PANIAGUA, J. R., *Vocabulario básico de arquitectura*, Madrid, Cátedra, 2000, espec. p. 222

27 La idoneidad de aplicar morteros bastardos de cal y cemento, así como el hormigón y el cemento Portland, también se somete a revisión de los especialistas en las últimas décadas. La postura más crítica los considera poco recomendables en trabajos de restauración, por su contenido en sulfato cálcico soluble y alcalí, al formar barreras de vapor impidiendo el intercambio de humedad entre muros y entorno, y por su elevada conductividad térmica. Como alternativa, se propone el mortero bastardo de cal y yeso, aplicado antiguamente en los trabajos de yeserías islámicas

28 PLENDERLEITH, H. J., “Un servicio de protección de monumentos” y “Problemas que plantea la preservación de monumentos”, en *La conservación de los bienes culturales*, UNESCO, 1969, espec. p. 142-143

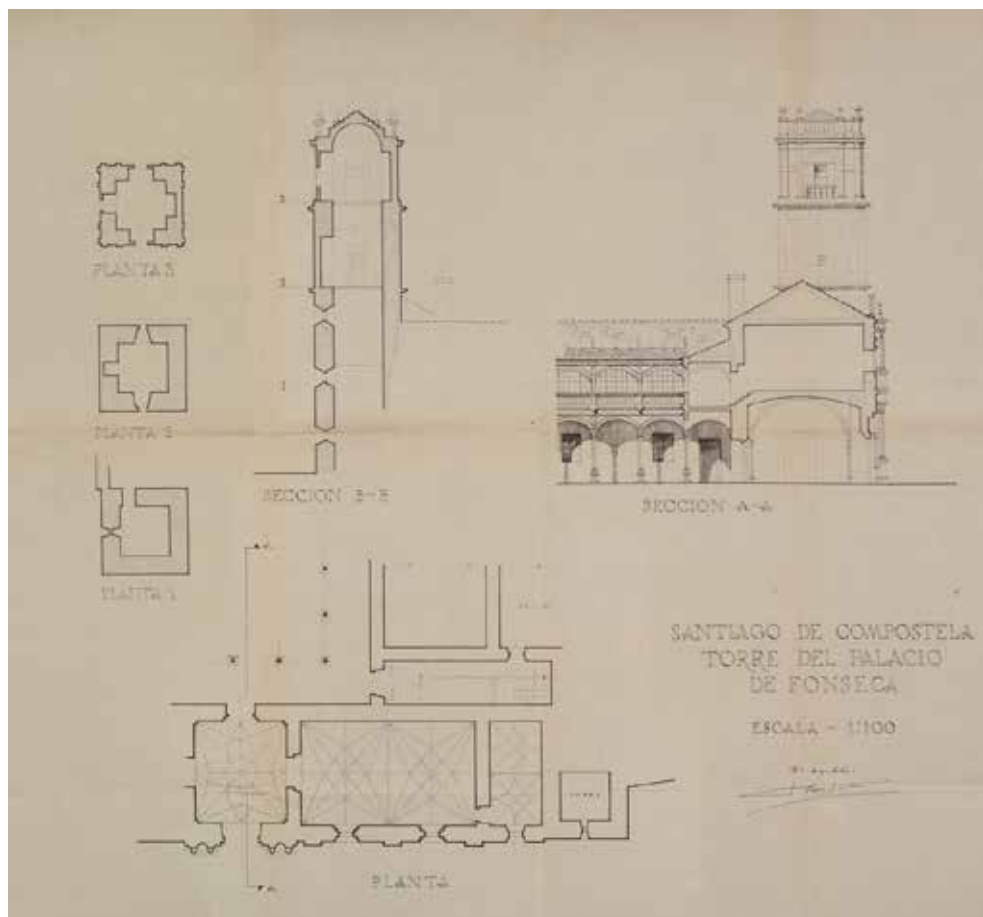


FIGURA 2
Torre del Colegio de Fonseca, 1962.
Archivo Pons-Sorolla. Madrid, España. Carpeta: Colegio de Fonseca

estabilizar la estructura y recuperar la imagen original. La escalera de madera correspondía a una reforma moderna, y no existía ningún elemento decorativo que exigiera su inalterabilidad, así que idea una nueva en hormigón armado, respetando huecos, manteniendo los dos forjados existentes -uno intermedio y otro final- y los enlosados graníticos. La escalera se completa con un balaustrada de hierro forjado colocada a la francesa en las cabezas de peldaños lo que da agradable aspecto a la perspectiva del hueco central desde el acceso²⁹.

²⁹ Proyecto de restauración de la Torre del Colegio Mayor de Fonseca, por Francisco Pons Sorolla en abril de 1962. *Archivo Pons-Sorolla (APS). Madrid, España. Carpeta: Colegio de Fonseca*

Si el empleo del hormigón condiciona el alcance de la restauración arquitectónica dirigida por Pons Sorolla, no menos impactante resulta ser la depuración de perfiles y la reintegración de elementos que proyecta. Dos acciones ligadas al criterio conceptual de la unidad de estilo, que entiende restauración como reintegración. Quienes la han aplicado han pretendido recuperar el carácter original y la unidad formal en que fue concebido el objeto arquitectónico a intervenir, eliminando los añadidos posteriores que a su juicio distorsionan la pureza de su imagen, y reintegrando todas aquellas piezas o elementos correspondientes a su concepto, función y diseño iniciales.

Esta postura, fundamentada en el siglo XIX³⁰ y atribuida fundacionalmente al arquitecto francés Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-79)³¹, deriva en la constitución de una de las escuelas más significativas de restauración monumental desarrollada en España durante el siglo XX con Vicente Lampérez y Romea (1861-1923) como máximo defensor, de influencia destacada en la formación académica y en la obra de Francisco Pons Sorolla³².

En 1946 participa, junto a Menéndez Pidal, en la restauración medievalizante del Claustro de la Colegiata de Santa María La Real de Sar, consistente en la demolición del cuerpo construido en el siglo XVII sobre la única crujía románica [fig. 3]. A juicio de los arquitectos, esta ampliación moderna, con la que se conseguía que el recorrido por el piso alto del claustro fuese continuo, altera *con su masa la proporción y belleza del conjunto*. Los inconvenientes aducidos para proponer su derribo son la ocultación de la fachada sur de la Colegiata y de sus ventanales románicos -pues ambos volúmenes compartían la misma cubierta de prolongada vertiente-, y la consiguiente reducción en la entrada de luz natural al interior del templo. La supresión del añadido moderno permite descubrir los referidos vanos, en los que se acomete la restauración de sus componentes moldurados, al tiempo que

30 En los años cuarenta del siglo XIX se abre el debate sobre los límites que han de regir la restauración monumental. Cfr. JOKILEHTO, J., *A history of architectural conservation*, Oxford, Butterworth Heinemann, 1999, espec. p. 137-173

31 Por ser quien la formula en su obra *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIème au XVIème siècle* (1854-68) y la ejecuta en exponentes arquitectónicos como la Madeleine de Vézelay, Notre-Dame de París, el castillo de Pierrefonds o la ciudad de Carcassone

32 Entre los numerosos y más directos seguidores de la postura de Viollet-le-Duc destacan dos arquitectos franceses, Anatole de Baudot (1834-1915) y Paul Abadie (1812-84). Mediante sus abundantes restauraciones en estilo contribuyen al enorme desarrollo que la repristinación de edificios medievales alcanza en toda Europa. En España varios arquitectos continúan su testigo durante el siglo XIX como Juan de Madrazo (1829-81) y Demetrio de los Ríos (1827-92) en la Catedral de León. Uno de los ejercicios paradigmáticos de la restauración estilística medieval en nuestro país, lo constituye la intervención del arquitecto Manuel Aníbal Álvarez y Amoroso (1850-1930) en la iglesia románica de San Martín de Frómista, entre el XIX y el XX



FIGURA 3

Claustro de la Colegiata de Sar, s/d.

Archivo Pons-Sorolla. Madrid, España. Carpeta: Colegiata de Sar

consolidar los contrafuertes de ese frente, construidos en el siglo XV para detener el fallo mecánico de la fábrica que amenaza con su desplome.

Desde principios del siglo XX las transformaciones modernas sufridas por los claustros medievales se consideran, en su mayoría, atentados a joyas arquitectónicas³³. Las liberaciones y ripristinaciones de claustros ocupan una intensa labor de rescate en países como Italia tras la II Guerra Mundial (1939-1945). Regiones como Florencia, Pistoia y Arezzo acogen análogas restauraciones depurativas a las proyectadas en Galicia por Pons Sorolla, para redefinir la silueta de los monumentos³⁴.

33 En esta línea podemos citar la restauración del claustro de la Catedral de la Seo de Urgel (Lérida), bajo la dirección del arquitecto Alejandro Ferrant Vázquez, en una intervención desarrollada entre 1941 y 1954 que incluye la liberación de su fachada principal, y la del Monasterio de San Andrés del Arroyo (Palencia) a cargo del arquitecto Anselmo Arenillas Álvarez entre 1941 y 1956

34 Entre 1961 y 1967 se eliminan las transformaciones realizadas desde el siglo XVIII en el patio *quattrocentesco* del Ospedale di S. Maria degli Innocenti (Florencia). Similar apertura es la que se lleva a cabo en el claustro de los Salvestrini en el Convento di San Marco (Florencia) y en el *quattrocentesco* del Convento di Santa Apollonia (Florencia). Otro de los referentes italianos es el claustro de la Chiesa di S. Maria Magdalena dei Pazzi (Florencia). Cfr. MINISTERIO DELLA PUBBLICA

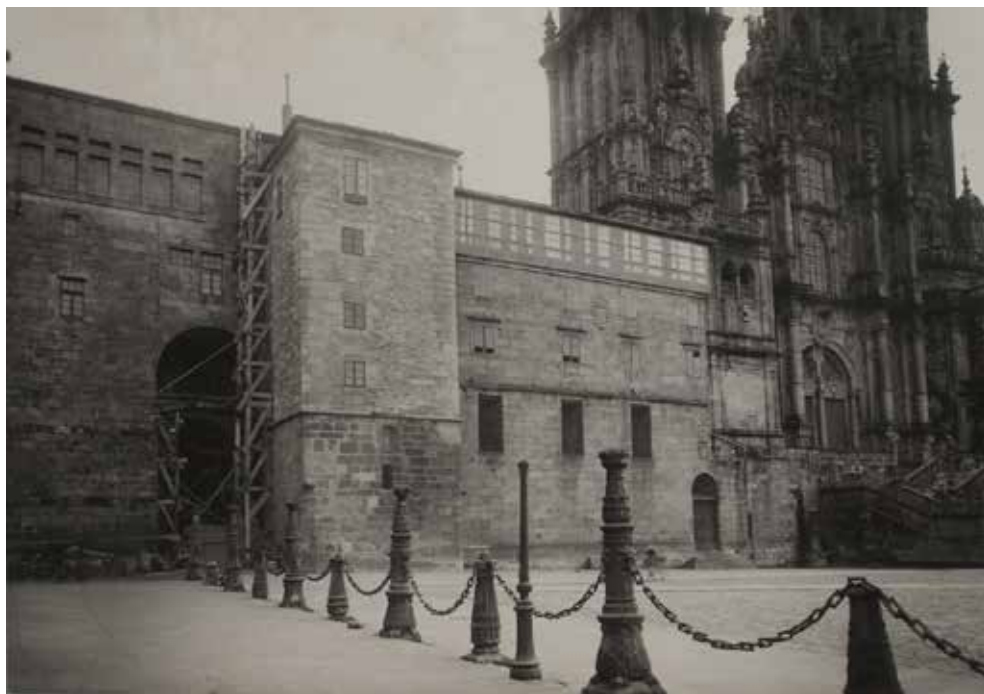


FIGURA 4

Palacio de Gelmírez desde la Plaza del Obradoiro antes de 1954.

Archivo Pons-Sorolla. Madrid, España. Carpeta: Palacio de Gelmírez

El Palacio Arzobispal de Gelmírez asiste durante los años cincuenta a una restauración integral de su aspecto y a una consolidación mecánica de su fábrica³⁵ [fig. 4]. El interés en revalorizarlo estriba en que forma parte del conjunto catedralicio y, además, se le reconoce como uno de los ejemplares de arquitectura civil medieval más antiguos de España. A ello se añade otra motivación de especial interés: la idoneidad de su rehabilitación como espacio museográfico de excepción por su marco arquitectónico y su emplazamiento estratégico para peregrinos, turistas y compostelanos [fig. 5].

Dentro de la vorágine renovadora a la que se somete el edificio, destacamos las propuestas reintegradoras –finalmente fracasadas– de sus dos fachadas más visibles: la parte alta de la que da hacia la Plaza del Obradoiro y el lienzo que abre hacia el atrio Norte de la Basílica o Plaza de la Azabachería. La intención en ambos casos

ISTRUZIONE, *Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968*, Catálogo de Exposición, Florencia, C. E. Giunti-G. Barbèra, 1968

35 PONS SOROLLA, F., “Obras de restauración en el Palacio de Gelmírez”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 175, Madrid, Dirección General de Arquitectura, 1956, p. 159-166



FIGURA 5

Exposición de arte sacro en el salón de la planta superior del Palacio de Gelmírez, 1964.
Archivo Pons-Sorolla. Madrid, España. Carpeta: Palacio de Gelmírez

es idéntica: recuperar su aspecto original mediante la eliminación de las estructuras superpuestas en tiempos posteriores.

Cuando en 1954 se realiza el levantamiento planimétrico del Palacio se cree tener datos suficientes para llevar a cabo la repristinación de ambos lienzos. Referido al cuerpo superior de la fachada occidental –hacia el Obradoiro- se deja bien claro que se han localizado *restos suficientes (...) para reconstruir idealmente su estructura de contrafuertes enlazados por arcos, en composición gemela de dos ventanales y piñón*. Para la fachada oriental se prevé *devolver el antiguo ingreso por la Azabachería con desaparición de la actual fachada al atrio exterior de la Catedral y descubrir la hermosa fachada y piñones románicos, hoy ocultos por modernas edificaciones*. En el catálogo que la Dirección General de Bellas Artes publica en 1958 (p. 45) con motivo de la exposición *Veinte años de restauración monumental de España* se apunta que una vez *dominado el conjunto resta para terminarlo la demoli-*

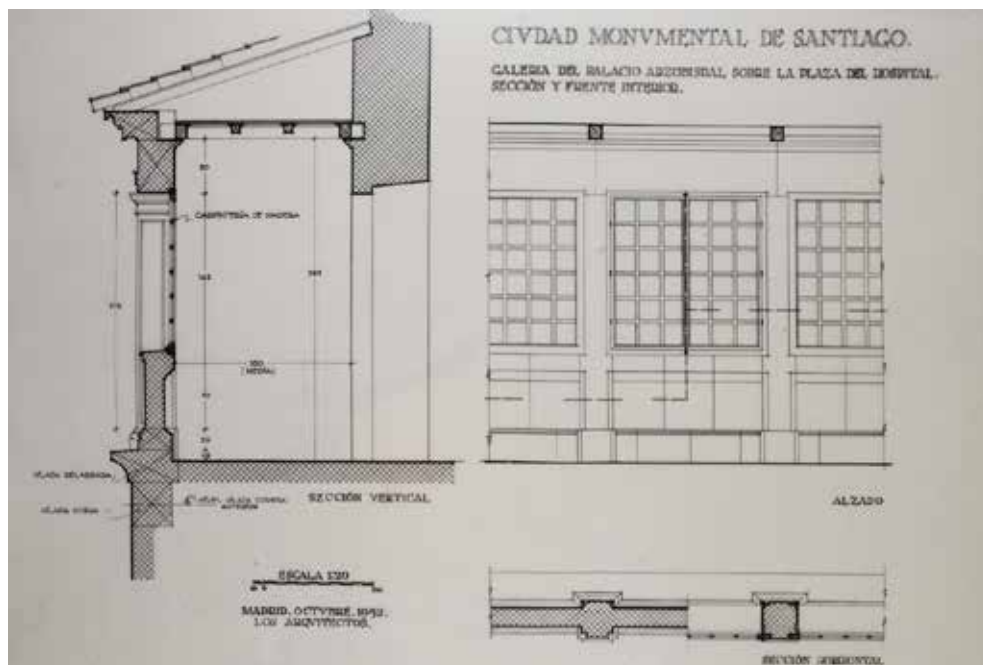


FIGURA 6

Proyecto de nueva galería para el Palacio de Gelmírez, 1952.
Colección privada de Blanca Pons-Sorolla Ruiz de la Prada

*ción del actual palacio, construido encima y que no es fácil adivinar cuándo podrá realizarse*³⁶.

En la fachada occidental, sin embargo, se sustituye la galería de madera del cuerpo superior por otra de sillería granítica, articulada con ventanales adintelados sin evocación alguna a los arcos que se pretendían recuperar [fig. 6]. En la fachada oriental no se acomete ninguna actuación depurativa, y aquella pretensión de descubrir la organización románica se malogra. Las hipótesis que podrían barajarse para explicar este intento fallido pudieran ser razones económicas o que su traza medieval se desvirtuaría con el inmediato lienzo neoclásico de la catedral. Sea cual fuere la causa, lo cierto es que en la actualidad una restitución medievalizante resultaría bastante arriesgada y, desde luego, rechazada por la opinión colectiva ante lo que supondría la resurrección de los denostados postulados estilísticos.

36 DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES, *Veinte años de restauración monumental*, Catálogo de Exposición, Madrid, 1958, espec. p. 45

Por los mismo años en que Pons Sorolla interviene con Luis Menéndez Pidal en el Palacio, éste acomete otras tantas restauraciones en estilo, algunas más polémicas que otras, pero que testimonian la aplicación del criterio analizado -unidad de estilo-, en monumentos tan emblemáticos como la iglesia de Santa Cristina de Lena (Asturias), cuya fachada restaura entre 1950-52 *quitando la fea espadaña posterior y otros añadidos*³⁷.

En los años cincuenta la Iglesia de San Félix sufre una de las ambientaciones medievales más interesantes de las proyectadas por Pons Sorolla. De la antigua fábrica medieval tan sólo conserva la portada, pues el resto había sido notablemente transformado en el siglo XVIII. Para enfatizar su huella románica el arquitecto, en colaboración con el Comisario de Bellas Artes, Manuel Chamoso Lamas, emplaza en el tímpano, por aquel entonces vacío, un grupo escultórico con la escena de la Epifanía, de traza medieval y custodiado en el interior del templo [fig. 7].

La adaptación de la pieza al nuevo emplazamiento deriva en la mutilación parcial de ésta, pues su conjunto no se correspondía ni con la directriz ni con las dimensiones del tímpano. Las columnillas laterales de la puerta se restauran en armonía con su estilo, y la flecha del ingreso se aumenta tras disminuir parte del recrecido inferior del tímpano, permitiendo recuperar la forma semicircular de éste y los modillones que le sirven de peana.

Centro histórico y pautas de ordenación urbana

Uno de los impulsos modernizadores que conoce la doctrina de la restauración arquitectónica durante el siglo XX, es la ampliación de la tutela proteccionista al entorno de los monumentos³⁸. Se supera la dimensión monumentalista de atender únicamente a los hitos construidos para proteger su inserción en la trama histórica. La perspectiva de actuación cambia a medida que las estrategias políticas -codificadas en cartas internacionales y normativas estatales- aceptan la importancia de preservar tanto el patrimonio edificado como su ámbito perimetral. Este cambio conceptual implantado progresivamente en el vocabulario y la conciencia de la restauración monumental, por influencia de arquitectos y críticos, surge como reacción a las políticas urbanas que tienen lugar a finales del siglo XIX, basadas en la protección aislada de los monumentos.

El caso de Roma, en el último tercio del XIX, resulta decisivo para formular la principal teoría detonante del cambio conceptual sobre la ciudad histórica – del patrimonio edificado al patrimonio cultural, englobando valores y recursos-

37 DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES, *Veinte años...*, op. cit., espec. p. 26

38 CASTILLO RUIZ, J., *El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural*, Granada, Universidad de Granada, 1997



FIGURA 7

Portada de la iglesia de San Fiz de Solovio antes y después de su restauración, 1952-1953.

Archivo Pons-Sorolla. Madrid, España. Carpeta: Iglesia de San Félix de Solovio

formulada por Gustavo Giovannoni (1873-1947). Los problemas urbanísticos de Roma se resuelven de modo drástico con obras de expansión irracional fuertemente especulativas: creación de nuevos ejes viarios, práctica de sventramenti -demoliciones masivas y transformación radical de estructura urbana-, restauraciones de monumentos y adaptaciones de edificios antiguos a sedes ministeriales³⁹. Junto a estos factores la construcción de nuevos barrios residenciales significa una transformación importante de la fisonomía ambiental de la ciudad.

Giovannoni, quien durante su etapa de formación asiste a la reestructuración de Roma, plantea un método para salvar al centro histórico conocido como *diradamento edilizio*⁴⁰. La propuesta consiste en vaciados parciales y demoliciones pun-

39 CURUNI, A., "Gustavo Giovannoni. Pensieri e principi di restauro architettonico", en Casiello S. (coord.) *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Venecia, Marsilio Editori, 1996, espec. p. 269

40 Definido en su artículo "Vecchie città ad edilizia nuova; il quartiere del Rinascimento in Roma" publicado en *Nuova Antologia* (1913). La teoría del *diradamento* la reformula con el mismo

tuales de objetos sin valor artístico, social o documental *-superfetazioni-* sobre el tejido antiguo para mantener las condiciones ambientales, mejorar el saneamiento, respetar en lo posible los trazados viarios y crear nuevos espacios públicos para alojar funciones modernas⁴¹. Se trata de una postura más moderada que los *sventramenti* en la que, además de despejar y clarear, propone criterios de restauración arquitectónica referidos a todos sus componentes. Recomienda los principios de intervención establecidos por Camilo Boito (1836-1914), prohíbe elevaciones, cambios volumétricos, adiciones morfológicas... extiende el acto de restaurar a la ciudad; rompe la visión monumentalista proponiendo una preservación general del ambiente.

La influencia de estos planteamientos sobre la praxis desarrollada durante el franquismo⁴² y, en especial, por Pons Sorolla se constata de modo evidente en las intervenciones que dirige tanto en monumentos rurales –ciertamente aislados-, como en conjuntos monumentales en fase de expansión periurbana –Pontevedra o Santiago de Compostela-.

El paradigma de *diradamento edilizio* que proyecta en Galicia es la demolición de edificaciones modernas en la compostelana Cuesta de San Domingos de Bonaval (1953). Coincidiendo con la celebración de los Años Santos 1954 y 1965, la llegada del Camino Francés a Compostela -Rúa de San Pedro, Porta do Camiño, Cuesta de San Domingos, Calle de Bonaval y Casas Reais- se somete a un proyecto de renovación. Entre las intervenciones precisas para adecentar la bienvenida a los peregrinos -restauración de fachadas, pavimentación de calzadas, construcción de aceras, rectificación de rasantes...- el despeje del ángulo entre la Rúa de San Pedro y la subida al convento de Bonaval -última parada de oración antes de visitar la Basílica jacobea- reproduce los planteamientos de la doctrina italiana.

Los puntos de actuación programados por Pons Sorolla son dos: la conversión en jardín del solar inmediato a la Rúa de San Pedro y Cuesta de San Domingos, así como del lateral derecho en la subida al convento, tras la intersección con la Calle de Bonaval. La demolición de los volúmenes que en ambas áreas se erigen y la inserción de elementos naturales, atienden a las recomendaciones del arquitecto italiano para aclarar entornos de monumentos y descongestionar los núcleos históricos de cuerpos

título en 1931, ampliando su contenido en “Restauro dei monumenti e urbanistica”, *Palladio*, nº 2-3, 1943. Cfr. GONZÁLEZ-VARAS, I., *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999, espec. p. 570, nota 12

41 RIVERA BLANCO, J., *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Valladolid, R&R, 2001, espec. p. 145

42 PARDO FERNÁNDEZ, M. A. , “La ambientación de la ciudad histórica. Restauración monumental y urbana en los años sesenta”, en Zalama M. A. y Mogollón Cano-Cortés, P. (coords), *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en Homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Universidad de Extremadura, p. 341-346



FIGURA 8

Porta do Camiño y acceso a San Domingos de Bonaval antes y después de su ordenación, 1953-1954.
Archivo Pons-Sorolla. Madrid, España. Carpeta: Santiago de Compostela

sin ningún valor [fig. 8]. El propósito es además el de embellecer una zona simbólica del conjunto monumental, mejorar la visualización del convento desde la Rúa de San Pedro y Porta do Camiño. La valoración de perspectivas hacia los monumentos es otro factor caracterizador de la postura ambientalista enunciada por Giovannoni.

Desde el punto de vista ambiental, otra de las actuaciones recurrentes en los proyectos urbanos de Pons Sorolla es la limpieza y restauración de fachadas. Tal y como propone Giovannoni, la arquitectura menor posee igual valor caracterizador de la ciudad que los hitos edilicios. Basándose en este precepto, el arquitecto madrileño desarrolla la estimación del conjunto frente a la individualidad del monumento, incluyendo tanto la ordenación de zonas ajardinadas -juega con el elemento natural para embellecer ámbitos destacados y descongestionarlos-, como la reparación de las casas populares que los componen.

Con el propósito de codificar imágenes atractivas para potenciar los recursos de los centros históricos se lleva a cabo la configuración de itinerarios turísticos, como el planificado en torno a la compostelana Plazuela y Calle de San Miguel a lo largo de los años sesenta. La conversión de la Casa Gótica en Museo de las Peregrinaciones (1965) desencadena la revitalización de esa zona, hasta entonces fuera de los circuitos habituales de turistas y peregrinos. Los trabajos de urbanización y nueva organización de rasantes permiten mejorar su accesibilidad y agruparlo, a través de la Calle de la Troia, con otro de los itinerarios más destacados del recinto monumental constituido por la Calle de San Paio de Antealtares: *itinerario turístico de primer orden desde la Plaza de la Quintana, pasando junto al Convento de San Pelayo hasta desembocar en la calle de la Conga*.

La amenaza del tráfico rodado se considera, desde los años de posguerra, como la más perjudicial para la preservación de monumentos, por generar consecuencias ambientales negativas. En este contexto, una de las intervenciones que con el tiempo suscita mayor polémica de las realizadas por Pons Sorolla es la sustitución de rampas por escaleras. Medida que desemboca en la preservación absoluta de entornos inmediatos a monumentos, al restringir el paso rodado y que ha sido retomada desde los años ochenta como prioridad para conservar esos recintos. La decisión que nos conduce a destacar esta actuación y analizarla de manera individual estriba en el impacto de su resultado sobre la conciencia conservacionista, mucho más evidente que la renovación de pavimentaciones o la restauración de fachadas.

La construcción de escalinatas diferencia el espacio asociado al monumento de las vías circundantes y pone coto a la amenaza del tráfico. La escalinata establece una jerarquía de ambientes y potencia la cualidad estática de la arquitectura frente a la dinámica, el tránsito, del espacio público. La principal motivación para su construcción radica en facilitar al peatón la subida de pendientes. La mejora viaria se convierte en un ejercicio de diseño escenográfico, mediante el que el arquitecto introduce nuevos ritmos espaciales y cambios de perspectiva. Dentro de la campaña de ordenación de accesos a la catedral jacobea, nos encontramos con dos actuaciones claves: el Arco de Gelmírez y la Vía Sacra.

La primera de ellas se orquesta dentro de la recuperación historicista del palacio arzobispal. El enlace entre las plazas del Obradoiro y de la Inmaculada se realiza mediante una acusada pendiente cubierta por dos tramos de bóveda de cruceña, llamado Arco del Palacio y construido en el siglo XIII y formado. Bajo él se emplazaba un acceso lateral a la planta inferior del Palacio. La elevación moderna de niveles había producido el enterramiento parcial de este ingreso [fig. 9]. Para recuperar el hueco y modelar plásticamente la cuesta, en 1952 el arquitecto, tras rebajar perfiles, diseña la construcción de una escalinata de dos tramos, separados por un amplio rellano en correspondencia con el abovedamiento, donde se sitúa

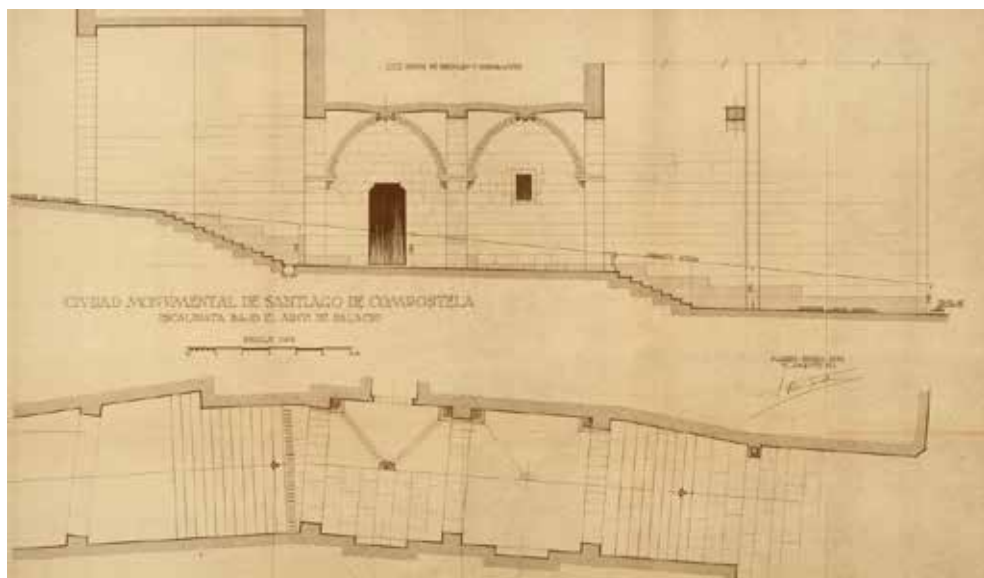


FIGURA 9

Proyecto de escalinata bajo el Arco del Palacio de Gelmírez, 1952.
Archivo Pons-Sorolla. Madrid, España. Carpeta: Santiago de Compostela

la citada puerta al palacio [fig. 10]. Con ello, garantiza la peatonalización en ese ámbito catedralicio. Esta idea de acotar la Basílica la encontramos en la urbanización del atrio Norte o de la Inmaculada, con la construcción de varios escalones que establecen un marco arquitecturizado a la catedral.

La otra escenificación es la ordenación de la Vía Sacra, en las inmediaciones de la catedral, relacionada con la mejora de accesos a la Plaza de la Quintana (1962). Se trata de un espacio estratégico desde el punto de vista simbólico, como recoge su nombre, y arquitectónico pues desde su traza barroca se descubre por sorpresa, en un golpe de vista, el espacio de la Quintana y el cierre escenográfico que envuelve la cabecera del Templo. La transformación que diseña Pons Sorolla no radica tanto en poner coto al paso del automóvil -frustrado por la escalinata que corona ese flanco de la plaza- como en la monumentalización de un espacio singular y traza sencilla. Es la idea del paisaje natural antropizado -más aplicado a la domesticación de jardines y parques-, y también la de la humanización de espacios públicos por excelencia, que forman y definen el paisaje de la ciudad⁴³.

43 CALDERÓN CALDERÓN, B., “El paisaje de la ciudad histórica española en el cambio de siglo. Entre el renacimiento y la invención de la memoria”, en Bernal Santa Olalla, B. (coord.) *El medio ambiente urbano en las ciudades históricas*, Burgos, Universidad de Burgos, 2003, espec. p. 23



FIGURA 10

Embocadura desde la Plaza del Obradoiro de la nueva escalinata bajo el Arco del Palacio de Gelmírez, 1953. *Archivo Pons-Sorolla. Madrid, España. Carpeta: Santiago de Compostela*

La conversión de la rampa existente en escalinata se convierte en un ejercicio artístico y de integración urbana. Dado que la Vía Sacra comunica con la Calle de San Paio de Antealtares, el arquitecto proyecta una de doble rampa, en correspondencia con cada una de las vías. Enlaza sus extremos superiores mediante una balaustrada de hierro dejando en el intersticio inferior -entre los arranques de las escaleras- un lienzo liso. Para completar la intervención, en la embocadura de la Vía Sacra con la Quintana se construyen tres escalones que rompen el efecto barroco de sorpresa, pues anticipan un cambio de espacio que, hasta entonces, era completamente inesperado y sólo el ángulo de las edificaciones insinuaba un cambio de plano .

La transformación del recorrido la entendemos más brusca en la Vía Sacra que en el Arco de Gelmírez, porque aquella aísla la entrada a la iglesia de San Paio a personas con minusvalía, y destruye el paseo lineal que, hasta ese momento, podía disfrutarse de forma continua por los diversos Itinerarios del Recinto. Mientras que el acceso escalonado a la Plaza de la Inmaculada desde el Obradoiro se solventa con otra cuesta alternativa, que ofrece la inmediata Calle de San Francisco.

La repercusión urbana de ambas actuaciones es significativa por generar barreras arquitectónicas, que desde hace dos décadas tienden a desaparecer. Algunas escaleras diseñadas por Pons Sorolla en Compostela han sido destruidas; como los escalones que proyecta, durante la transformación de la Vía Sacra, en el ángulo sudeste de la Quintana, correspondiente a la entrada desde la Calle de la Conga. Otras se mantienen *in situ* y se construyen en sus inmediaciones rampas alternativas que conducen a la misma dirección, como en San Domingos de Bonaval. La destrucción de esas barreras implica una apertura simbólica del Recinto monumental, parejo al cambio de mentalidad proteccionista que se produce a partir de los años ochenta. Más permisible a integrar casco antiguo con ciudad nueva y a introducir en él arquitectura contemporánea de ruptura; la que rompe equilibrios formales, la que genera un renovado paisaje urbano, la que encarna una sintaxis diferente y una nueva tendencia constructiva.

La fragmentación de recorridos también se registra en las otras construcciones de escaleras pétreas que este arquitecto proyecta en Compostela: las que preceden al atrio del convento de San Domingos de Bonaval (1954) y al acceso principal de la iglesia de San Martín Pinario (ca. 1964). Estas intervenciones reiteran los principios aplicados en las anteriores: hacer más cómoda la subida peatonal, destacar al monumento del entorno circundante, organizado en diferentes niveles, y sacralizar su acceso, frente a la circulación rodada, así como organizar el espacio público de manera grandilocuente.

Valoraciones finales

De manera general, los criterios aplicados en la restauración monumental practicada durante buena parte del siglo XX, se han superado por otros más reversibles. De una restauración institucionalizada, caracterizada por la uniformidad de pautas con claro sentido repristinador y muy alejadas de los supuestos más innovadores desarrollados en la España republicana⁴⁴, se ha derivado a otra más personal y crítica. No obstante, la valoración de aquellas ha de atender a la carga conceptual que las rodea y a la estimación que proyectan del patrimonio construido.

Si aceptamos que la materia arquitectónica se colma de historicidad y asumimos que las distintas fases del monumento son igualmente válidas, habrá que admitir que las restauraciones forman parte de ese proceso histórico y que es preciso conocerlas para intervenir con rigor en la actualidad. Para ello, resulta decisivo conocer los criterios, materiales y procedimientos empleados en las actuaciones dirigidas por Francisco Pons Sorolla durante la segunda mitad del siglo XX.

⁴⁴ ESTEBAN CHAPAPRÍA, J., *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2007

A pesar de la difusión que tras la Segunda Guerra Mundial alcanzan en Europa los principios enunciados en la Carta de Atenas de 1931, España permanece en una incomunicación intelectual de nocivo efecto sobre la recuperación monumental. Esto desencadena el predominio de los postulados restauradores. A la ausencia de una revisión doctrinal que permita la actualización de los contenidos y mecanismos de intervención, se añade el aislamiento con respecto al debate internacional, originando un empobrecimiento teórico, un retraso operativo y legal, al tiempo que unos tipos de intervención anacrónicos, muchas veces destructores, con la aplicación de unos criterios extremadamente homogéneos y un precario desarrollo tecnológico⁴⁵.

Este contexto explica que Pons Sorolla tienda mayoritariamente hacia la reintegración de perfiles, con escasa notoriedad de los trabajos realizados, prefiriendo refuerzos ocultos, empleo de hormigón en núcleos de estructuras y sustitución de piezas y elementos dañados o perdidos por otros de análoga traza y material. En ocasiones, diferencia las partes renovadas de las originales, para dejar testimonio de su actuación. Y desde el primer momento, ambienta los monumentos mediante la ordenación de sus accesos y el embellecimiento de los espacios públicos.

Desde hace unas décadas, buena parte de los criterios empleados durante la etapa del franquismo son rechazados. Los cambios producidos en el contexto histórico y en la realidad arquitectónica tienen su reflejo en un proceso crítico, que prioriza la reversibilidad técnica. A ello se añade que la restauración es una práctica donde los errores adquieren una trascendencia especial y esto favorece que sus revisiones sean más contundentes. Con todo, la labor de Pons Sorolla merece ser estudiada por la importancia de los objetos donde interviene y el alcance de las soluciones que aplica en los mismos.

Por su parte, la influencia de Giovanonni en las intervenciones urbanas que dirige Pons Sorolla traspasa al siglo XX. Su aportación más importante es abrir la reflexión sobre los límites de la definición del patrimonio cultural, ampliar las medidas de protección y conservación a los entornos monumentales, romper la visión contemplativa de los centros históricos y fomentar una estimación del ambiente urbano que con el tiempo se ha ido ampliando hasta la conservación integral de recursos edilicios y espaciales, así como la de valores inmateriales caracterizadores de paisajes singulares.

45 GARCÍA CUETOS, M^a P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M^a E., HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (coords.), *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*. Madrid, Abada, 2012

LA CONSERVACIÓN Y MUSEALIZACIÓN DE INSTALACIONES ARTÍSTICAS: UN RETO PARA LA PRESERVACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

CARLOTA SANTABÁRBARA MORENO

Universidad de Zaragoza

Resumen:

Las instalaciones forman parte de nuestro patrimonio artístico contemporáneo, son obras de arte de una complejidad mayor que las obras tradicionales, como la pintura o la escultura. Constituyen un reto para la conservación y la musealización puesto que en su exhibición entran en juego valores como el tiempo, la experiencia del espectador y la relación entre los diferentes elementos constituyentes de la misma. Se realizan generalmente para un espacio concreto y a la hora de adquirirse por las instituciones museísticas han de adecuar su carácter espacial, intentando conservar siempre su autenticidad. En muchos casos entran en conflicto el valor histórico del material y la reproductividad de elementos en beneficio de la conservación de una idea, una imagen o una sensación estética buscada por el autor. El carácter procesual, la tecnología o incluso la interacción con el espectador son elementos determinantes que hay que conservar para que una instalación artística mantenga su valor como obra de arte única y auténtica. En ello radica la importancia de la documentación no sólo a nivel material, sino también conceptual.

Palabras Clave: *Instalaciones, Conservación, Arte Contemporáneo, Obra De Arte, Tecnología.*

Keywords: *Installations, Conservation, Contemporary Art, Artwork, Technology.*

El objetivo de esta comunicación es plantear la problemática que presenta la conservación y exhibición de las instalaciones artísticas en el ámbito museístico. El desarrollo de este estudio se realiza dentro del ámbito de mi investigación sobre la conservación y restauración del arte contemporáneo (teoría y praxis), tema sobre el que en la actualidad estoy desarrollando mi tesis doctoral, desarrollada bajo la dirección de la doctora Ascensión Hernández Martínez en el marco de las investigaciones realizadas en el Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza.

Son muchos los estudios realizados hasta el momento en el campo de la museología y la museografía, pero sin embargo, no son tan numerosos los análisis realizados con una perspectiva histórica de este tema puntual, en parte por la contemporaneidad de estas manifestaciones artísticas, y sin embargo, resulta de gran interés y pertinencia que este tema se aborde desde la perspectiva de la historia del arte y de la conservación y restauración de bienes culturales, disciplinas que están intrínsecamente unidas.

La metodología llevada a cabo ha consistido en un doble análisis: histórico-crítico, revisando toda la bibliografía producida sobre el tema, en especial los casos presentados en congresos y proyectos internacionales, y práctico, a partir de mi experiencia profesional como restauradora, y en concreto en la actualidad de mi trabajo en el Departamento de Conservación y Restauración en el Museo Nacional Centro Reina Sofía.

Definición de un nuevo tipo de arte: Las instalaciones artísticas

En el siglo XX asistimos a la ampliación del concepto de obra de arte, sobre todo, especialmente en las llamadas instalaciones y video-instalaciones. Tal y como afirma el director de The Getty Conservation Institution, Timothy P. Whalen¹, las instalaciones constituyen una clase de manifestación artística muy difícil de definir. En primer lugar, no existe ningún tipo de restricción ni limitación en el uso de materiales en las mismas. Son obras generalmente creadas de un modo efímero sin la intención, a priori, de sobrevivir más allá de la clausura de la exposición para la que fueron creadas. Pero, sin embargo, hay una serie de características que son específicas de este tipo de obras, tales como la interactividad con el espectador o la adaptación a un espacio específico. Se trata de obras que se concibieron sobre todo desde una perspectiva espacial, generalmente ideadas *ex profeso* para un lugar concreto y en las que intervienen diferentes factores como la disposición, la ordena-

1 P.WHALEN, T. "Foreword to the English-Language" Edition. in: FERRIANI, B.; PUGLIESE, M. *Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art*. The Getty Institute. Los Angeles. 2013. p. 7

ción o la aleatoriedad. En ellas entran en juego características artísticas novedosas, como la distribución de elementos en el espacio, las experiencias sensoriales del espectador e incluso la interpretación emocional y conceptual por parte de los diferentes visitantes del museo. Ya no se trata de una obra de arte estática e inamovible, como ocurre con una pintura sobre lienzo o una escultura estática tradicional, sino que consiste en un tipo de manifestación artística con numerosas posibilidades de exhibición y comunicación dentro del ámbito expositivo. Según Claire Bishop:

*Instalación artística es un término que se refiere a un tipo de arte en el cual el espectador entra físicamente, y el cual es a menudo descrito como teatral, inmersivo o experiencial.*²

En una instalación artística el espectador se introduce espacialmente dentro de la obra, participando de su experiencia, siendo importantes valores como el tacto, el olor o el sonido, más allá de la mera visión. Esta presencia literal dentro del espacio de la obra de arte es lo que la singulariza y caracteriza como diferente al resto de las manifestaciones artísticas más tradicionales, como la pintura, la escultura o incluso la fotografía y el vídeo. Pero esta idea no es nueva, ya en 1999, en el libro *Form Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Julie Reiss mencionaba las características más definitorias de las instalaciones artísticas, siendo la más concluyente:

*El espectador es de algún modo considerado como parte integral para completar la obra*³.

Evolución histórica:

En cuanto a la **evolución histórica** de las instalaciones artísticas, no existe una historia unitaria de las instalaciones, de hecho existen varias historias que se entremezclan y solapan en el tiempo. Pero tal y como afirman Barbara Ferriani y Marina Pugliese, especialistas en historia y conservación de las instalaciones artísticas:

*Los estudios que hacen referencia a la instalación, especialmente los anglosajones, las interpretan como una derivación de los entornos de Allan Kaprow y la escultura minimalista estadounidense*⁴.

Las primeras instalaciones podemos encontrarlas ya en algunas exposiciones experimentales de vanguardia de principios del siglo XX, donde la participación del

2 BISHOP, C.. *Installation art. A critical history*. Tate. 2005. London. p.6

3 Op. cit. p.7

4 Op. cit. p.9

espectador formaba parte importante de la obra y la relación con el espacio consistía una “inmersión” desde el punto de vista físico o mental.

El origen de las instalaciones tenemos que buscarlo en el periodo entreguerras, donde el arte rompe sus barreras espaciales. La instalación de pinturas y esculturas en un sitio específico significaba la inmersión en una percepción de la realidad diferente, creando una ambientación espacial. Cabe señalar dentro de este proceso de emancipación del objeto, que pasa de ser una entidad individual a formar parte de un lugar compartido y múltiple, después de 1912, con la propuesta de decoración de la Casa Löwenstein por Giacomo Balla, proyecto que fue el inicio del surgimiento del Manifiesto Futurista: *Ricostruzione Futurista dell’Universo* (1915); pero tal y como afirma Germano Celant:

Un ejemplo temprano de reapropiación de la experiencia vital en público fue la escultura constructivista diseñada por Vadimir Tatlin, Alexander Rodchenko, y Georgy Yakulov instaladas en el Café Pittoresque en Moscú en 1917⁵.

Otros ejemplos también tempranos serían: en la década de 1920, Depero’s Cabaret del Diavolo (Devil’s Café) en Rovereto (1923), y el Café Aubette de Theo von Doesburg y Hans Arp en Strasburg (1926-1928)⁶.

Tal y como afirma Claire Bishop⁷, las primeras instalaciones propiamente dichas las tenemos que situar en el siglo XX, con El Lissitzky, Kurt Schwitters y Marcel Duchamp, quienes experimentaron con los ambientes y los happenings al final de los años cincuenta. En los años sesenta se experimentó con la instalación sobre todo de escultura minimalista, y finalmente se llegó al desarrollo de este tipo de manifestación artística en los años setenta y ochenta. La historia termina convencionalmente con la apoteosis de este tipo de arte en los años noventa, aunque se sigue practicando hasta la actualidad. Algunos de los mejores ejemplos de este nuevo género, son hoy mostrados en los grandes museos como el *Guggenheim* de Nueva York o el *Turbine Hall* de la Tate Modern de Londres⁸.

Problemática que plantean:

Se trata de obras generalmente efímeras que, en sus inicios, eran destruidas o mal conservadas después de su exhibición, debido a que no eran consideradas valiosas a nivel material. Pese a ello, eran manifestaciones artísticas que planteaban

5 CELANT, G. A Spherical Art. en: FERRIANI, B.; PUGLIESE, M. *Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art*. The Getty Institute. Los Angeles. 2013. p. 17

6 Op. cit. p.17

7 Op. cit. p. 8

8 Op. cit. p.8

nuevas reflexiones en el campo de la conservación y de la museología, no simplemente relacionadas con la preservación de la materialidad de la obra, sino también con el reconocimiento de lo genuino, originario y auténtico en la pieza artística. Los rasgos definitorios de la obra de arte ya no son tan evidentes como en el arte antiguo o tradicional, donde la labor de la restauración consistía en conservar tanto el valor material como el valor histórico de la obra de arte. A todo esto hay que sumar el hecho de que muchas veces en este tipo de manifestaciones artísticas, los objetos o piezas constituyentes del mismo no se conservan sino que se producen *ex novo*, sobre todo si se trata de una obra de carácter efímero. Por ello, el criterio conservativo dependerá de la relación y las necesidades expositivas, así como del contexto espacial concreto en el que se vaya a instalar.

El desafío fundamental surge con la conservación de este tipo de obras y su reinstalación en lugares nuevos, diferentes a los originales. De ahí que consideramos de enorme importancia que las pautas de producción y reproducción sean marcadas y estipuladas por el artista, quien dictaría una serie de instrucciones, adjuntando documentación pertinente para la realización correcta del montaje en ocasiones sucesivas. El proceso como método, los materiales como elementos significativos, así como la capacidad de reposición o reinstalación, forman parte de la metodología de estudio de las obras a las que hacemos referencia, desde las cuales no es posible generar criterios unitarios que sirvieran como único fundamento crítico para la totalidad de las instalaciones imaginables, como sí ocurría tradicionalmente con la conservación y exhibición de piezas pertenecientes al ámbito de las artes plásticas. Ahora bien: cuando los criterios son múltiples y las posibilidades infinitas, ¿en base a qué podemos entonces guiarnos para exponer la obra? Será el conservador quien finalmente tendrá que definir y establecer, según la intención del artista, criterios de exposición, determinando, con ello, los valores estéticos, funcionales y de significado de la obra, señalando los aspectos conceptuales a destacar, es aquí donde radica la importancia de la documentación conservada y relacionada con la obra. Será en esta documentación donde se describa en qué aspecto reside su valor como obra de arte única y original. Por ello la labor del artista será de capital importancia: su trabajo de descripción y de determinación de las características fundamentales que definen la pieza mostrará cuáles de ellas son necesarias conservar y cuáles son prescindibles.

Las instalaciones forman parte de nuestro patrimonio artístico contemporáneo, son obras de arte de una complejidad mayor que manifestaciones artísticas tradicionales como la pintura o la escultura. Constituyen un reto para la conservación y la musealización por múltiples cuestiones:

- En su exhibición entran en juego valores como el tiempo, la experiencia del espectador y la relación entre los diferentes elementos constituyentes de la misma.
- Se realizan generalmente para un espacio concreto y a la hora de adquirirse por las instituciones museísticas han de adecuar su carácter espacial, intentando conservar siempre su autenticidad.
- En muchos casos entra en conflicto el valor histórico del material y la reproductividad de elementos en beneficio de la conservación de una idea, una imagen o una sensación estética buscada por el autor.
- El carácter procesual, la tecnología o incluso la interacción con el espectador son elementos determinantes que hay que preservar para que una instalación artística mantenga su valor como obra de arte única y auténtica. En ello radica la importancia de la documentación no sólo a nivel material, sino también conceptual.
- El delicado tema de la intención artística, lo que provoca la recreación de instalaciones, en la que los artistas entrevistados intentan definir, qué autoridad está siendo consultada en las entrevistas a artistas y la cuestión de si el artista es capaz de articular la intención en una forma que está fuera del objeto en sí mismo. Al respecto destaca la contribución, en 2006, en el Bonnefanten Museum de Maastricht, dentro del seminario: *Teoría y semántica de las Instalaciones de Arte*⁹. En este encuentro internacional, la doctora Marga Van Mechelen de la Universidad de Amsterdam sostenía que es crucial preservar las experiencias que implica el concepto de instalación, afirmando asimismo que estas experiencias llevaban consigo más significados que la instalación material.

Conservar estos objetivos conllevaban varios cambios, sin embargo: encontrar soluciones técnicas, estéticas y éticas genera cambios de actitud. Nos enfrentamos a una nueva perspectiva conservativa donde los criterios establecidos en la conservación de nuestro patrimonio en el ámbito de los museos, resultan insuficientes. En palabras de Ariadne Urlus:

*Mantener una obra en su condición más original o mejor posible (a nivel material) es a veces contradictorio con el concepto inicial y los deseos del artista*¹⁰.

9 Se desarrolló este seminario con parte del proyecto desarrollado en Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art. Organizado por The Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK) y The Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), el seminario aglutinaba historiadores del arte, artistas, conservadores y personal de museos, todos juntos para investigar sobre la conservación de instalaciones de arte desde diferentes perspectivas

10 URLUS, A. "Proceedings". en *Modern Art Who Cares?* VVAA. Amsterdam. 1997. p. 346

En algunos casos nos encontramos con obras de carácter inmaterial, donde la conservación de la obra, implica la documentación del proyecto y su adecuación al museo donde se exhibe. Es aquí donde cabría mencionar la *Teoría del Proyecto* de Francesco Lo Savio, que pone el protagonismo del arte en la idea como génesis de su creación matérica, una teoría artística que es contemporánea a la de Brandi. En palabras de Antonio Rava, restaurador y arquitecto italiano, Lo Savio plantea que:

El artista asumió el proyecto en sí como el momento más significativo del proceso artístico, acto original y decisivo de la creación por eso encarga la realización a terceros. Para él la ejecución no cuenta, puesto que la obra ya está completa como proyecto, antes de formular la idea, con todos los números y medidas necesarios para su posible realización¹¹.

Los proyectos internacionales surgidos a partir del debate y la investigación en este ámbito, así como las investigaciones teóricas al respecto¹², son numerosas y de gran interés para el contexto cultural, patrimonial y museístico, afectando, sin duda, directamente a la museografía, la conservación y la restauración del patrimonio cultural. Siguiendo esta línea de investigación surgieron proyectos como *Inside Installations*¹³, proyecto internacional coordinado por el Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), y desarrollado en 2004 y 2007, abarcando a más de treinta museos en la definición de una *guía para la conservación y la representación de instalaciones complejas*. Dicho proyecto tenía como objetivo el diálogo y la puesta en común de la problemática que surgía en el momento de la musealización y conservación de las instalaciones en diferentes museos e instituciones de toda Europa.

De estos estudios internacionales se desprende la gran importancia que tiene, en el momento actual, la documentación, sobre todo bajo el formato de entrevista a los artistas, las cuales ayudan a fijar cuáles son los parámetros a seguir en la preservación de la obra. Esta documentación constituye la principal estrategia de conservación hoy día, no sólo como punto de partida a nivel histórico y material, sino también como fuente fundamental de conocimiento de la intencionalidad artística y del mensaje conceptual, valores fundamentales del arte contemporáneo que son necesarios conservar y mantener en la exhibición y musealización de las

11 VVAA. *Conservar el arte contemporáneo*. San Sebastián, Nerea, 1992. p. 85

12 Destaca la publicación: FERRIANI, B, PUGLIESE, M. *Ephemeral Monuments. History and Conservation of Installation Art*. The Getty conservation Institute. Los Angeles. 2013

13 Este proyecto llamado *INSIDE INSTALLATIONS*, estaba coordinado por el Netherlands Institute for cultural Heritage de Ámsterdam, La Tate Modern de Londres, el S.M.A.K. de Gante, el *Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Dusseldorf*, en Düsseldorf, La Foundation for the conservation of Contemporary Art (SBMK), de Holanda y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Durante el trienio 2004-2007

obras, para que éstas continúen siendo un arte vivo y no un mero reducto arqueológico, documental e historicista de lo que fueron. Y es que resulta imperativo en la conservación y musealización de instalaciones artísticas el establecimiento de los parámetros definitorios de las obras para poder garantizar tanto su mantenimiento como una futura reconstrucción filológicamente correcta.

Así pues, la musealización de las instalaciones de arte contemporáneas se convierte en una línea de investigación hacia el análisis y la explicación de la obra en sí misma. A nivel conservativo habrá que descifrar el contenido artístico con la ayuda de las fuentes documentales; también con la colaboración interdisciplinar entre ciencia e historia, lo cual nos ayudaría a describir la complejidad de las estructuras narrativas, el diseño del sonido, los sentidos, la experiencia estética y la representación visual, así como la combinación de todos los valores artísticos que configuren una “reconstrucción global” de autenticidad.

Todas estas problemáticas han hecho necesaria la individualización de una estrategia de conservación. En 1997, durante el congreso *Modern Art: Who Cares?*, celebrado en Amsterdam, se hizo evidente la necesidad de crear un intercambio de conocimiento técnico-científico, en el que Carol Stringari subrayó la particularidad a nivel conservativo de las instalaciones. En 1998, el congreso *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, realizado en la Getty Conservation Institute de Los Ángeles trató también de modo específico la temática de las instalaciones. Después de esto se vio la necesidad de crear unos protocolos y unas líneas de actuación entre los museos. Se decidió crear una plataforma permanente para contrastar los resultados de un grupo de trabajo que habían buscado individualizar estrategias para permitir “flexibilidad” en la conservación. *The Variable Media Network* no toma como parámetro sólo la técnica o el material con los que las instalaciones se han realizado, sino también el “comportamiento” de las mismas. Cada obra, por lo tanto, tiene una especie de “manual de instrucciones de uso”. En el caso de reinstalaciones se sugiere la lectura de los aspectos fundamentales e irrenunciables de la poética del artista.

Estudio de casos:

Tomemos como ejemplo de lo anteriormente mencionado una de las instalaciones del artista americano **Sol Lewitt**, vinculado al arte minimalista y conceptual. Lewitt realiza sus intervenciones en museos partiendo del desarrollo de un proyecto concebido previamente en su estudio, el cual detalla con meticulosidad, generando, así, una ingente cantidad de documentación. Cuando la obra pasa del estudio al espacio de realización material y de montaje, es confeccionada por un equipo de personas que le son ajenas, como puede ser el caso de estudiantes de Bellas Artes o integrantes del departamento de conservación de un museo. El caso de Sol Lewitt muestra que la autoría de la obra reside en la concepción mental y no tanto en la



FIGURA 1

Wall Drawing #47 (Dibujo mural nº 47). 1998/2007. Sol Le Witt. (Fotografía de la autora).

mera realización material, privilegiando, por tanto, el carácter efímero inherente a la creación. El registro documental hace posible la reproducción en el futuro y la consiguiente eliminación de la pieza sin ningún conflicto ético al respecto. [fig.1]

Uno de los planteamientos novedosos que presentan las instalaciones es la capacidad interpretativa de la obra y la variación estética o material de la misma en su musealización. Así pues, como venimos señalando, el principal problema al que se enfrentan los conservadores de museos de arte contemporáneo es la fragilidad de los materiales constituyentes de las instalaciones. Los autores dan prioridad especialmente a la expresividad, la emoción o la plasmación de un concepto, haciendo uso de una multiplicidad de tipologías visuales y estéticas de todo tipo de materiales, caracterizándose algunos de ellos por un peor envejecimiento que aquellos calificados tradicionalmente como “artísticos”. Incluso, en algunos casos, se trata de materiales que ni siquiera tienen un envejecimiento validado y contrastado en el tiempo. Pensemos especialmente en los diferentes tipos de plásticos que se han podido comercializar históricamente hasta nuestros días.

Otro ejemplo que ilustra muy bien la problemática a la que nos referimos, en el sentido material, serían las obras de Mario Merz y, en concreto, *El Igloo de Giap*, en la que los sacos de plástico rellenos de tierra fueron sustituidos debido a al deterioro estético y material que se había producido en ellos, (la rotura del plástico de los sacos y el virado de color de la tierra que estaba incluida en ellos). En las fotografías de la obra realizadas en 1982 puede apreciarse el proceso de cambio que mencionamos, así como un progresivo desplazamiento del texto de neón, causado por los numerosos montajes y desmontajes de la obra. El aporte documental y fotográfico generado por la pieza hizo posible que se pudiera corregir la posición del texto, situándolo en una ubicación semejante a la original de 1968. En la restauración de este tipo de instalaciones el objetivo es recuperar el aspecto que tuvo la obra en su origen, es decir, en el momento de ingresar en el museo, cambiando los materiales que se hayan podido degradar para aproximarse, lo máximo posible, a la obra tal y como fue concebida en sus inicios. Se trata de recuperar un momento histórico-inicial de la pieza que no toma por válido su devenir, primando y privilegiando la intención estética y material en su concepción como pieza artística.

En el arte contemporáneo en general, y quizá de un modo mucho más explícito en las instalaciones, se muestra que los valores artísticos que definen la autenticidad y la originalidad de la obra pueden carecer de visiones únicas y totalizadoras. Pensemos en el caso de un artista descendiente del arte minimalista de la década de los sesenta, el cubano **Félix González Torres**¹⁴ y, en concreto, en una de sus instalaciones, donde provocaba al espectador por medio de la invitación directa a tomar un caramelo. Una vez que el visitante llegara ante una montaña de caramelos ubicados en una de las esquinas de la sala, podía escoger un caramelo. No deja de ser sorprendente cómo este tipo de piezas intensifican la relación entre el espectador y la obra de arte de modo directo:

*"tomar de ella y consumirla, la intensidad es mayor cuando se sabe, por ejemplo, que el peso original de la escultura fue determinado por el peso del cuerpo de un amante que muere"*¹⁵.

Cuando nos situamos conceptualmente ante este tipo de trabajos, surgen todo tipo de interrogantes a responder, una multiplicidad de respuestas diferentes aún en discusión dada la ausencia de reglas de carácter absoluto. ¿Qué ocurre, nos preguntamos, cuando una obra como la de González Torres entra a formar parte de las piezas expuestas en el museo? ¿Qué podemos decir sobre ello en lo referido a criterios de conservación? El museo podía permitir que los visitantes cogieran los

14 VVAA.: *Mortality immortality?* Los Angeles. Edit by Miguel Angel Corzo, 1999, p. 56

15 Op cit, p. 56

caramelos, pero, al mismo tiempo, debía comprar un suministro de caramelos suficientes para que la obra presentara el mismo aspecto. Ahora bien: ¿durante cuántos años tendrían que reponerse los caramelos que constituían la obra? El artista dejó estipulado que, siempre que fuera necesario, se debía restablecer el peso original de 175 libras (79,45 kg), la cantidad equivalente al peso de su amante enfermo de SIDA, si bien el restaurador podría decidir sobre las variaciones de tamaño y peso según las necesidades expositivas, mientras que no se alterase el concepto de la obra. El caso de Torres González muestra que, en la operación de consumo y reposición propia de sus esculturas, el arte se concibe como idea, como concepto, y que en ningún caso la artísticidad recae en la materialidad de la obra, ya que ésta puede ser sustituida en la mayoría de las exposiciones futuras. La intervención del restaurador produce en este caso y de manera clara, una interpretación estética, al cambiarse, por ejemplo, el color del envoltorio de los caramelos. Para cerciorarse de no alterar la autenticidad de la obra original ni su concepción primigenia, el restaurador tendrá que privilegiar los aspectos estéticos y conceptuales verdaderamente importantes de la misma, como en este caso su color, peso, forma o la disposición de los objetos. [fig. 2]

Existe una problemática también enlazada con la materialidad de la obra y la historicidad de dicho material, esta cuestión tiene relación con la tecnología y su obsolescencia. Pensemos en el caso de las *videoinstalaciones*, las cuales despliegan una problemática específica, cuestión que además de novedosa (en lo que a la constante mutación de soportes se refiere) encierra un problema ético de preservación. Un claro ejemplo que ilustra la temática a la que nos referimos, es la creación audiovisual de Wolf Vostell *6 tv dé-coll/age*, que fue presentada en su versión original en la Smolin Gallery de Nueva York en 1963. La obra consistía en un montaje específico, con televisores, un teléfono y unos archivadores de la época en que fue realizada por el artista. Sin embargo, cuando en 1995 la pieza volvió a montarse para la Bienal de Lyon¹⁶, la percepción de la instalación había cambiado sustancialmente: los televisores eran de mayor tamaño, el teléfono había cambiado su color, siendo más moderno, y los archivadores, aunque parecidos, se mostraban también acorde con el gusto de los años noventa. Tendríamos, por tanto, que plantear la siguiente reflexión: si la pieza volviera a montarse en la actualidad, ¿qué tipo de dispositivos tecnológicos se utilizarían? Probablemente se optaría por televisores de plasma, un teléfono móvil, unos archivadores de diseño, tal vez adquiridos en unas grades superficies como Ikea. ¿Qué quedaría de la obra original de Vostell en una instalación que, después de cuarenta años de su primer montaje, ha cambiado tanto materialmente? [fig. 3]

16 VV.AA.: *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura. 2007

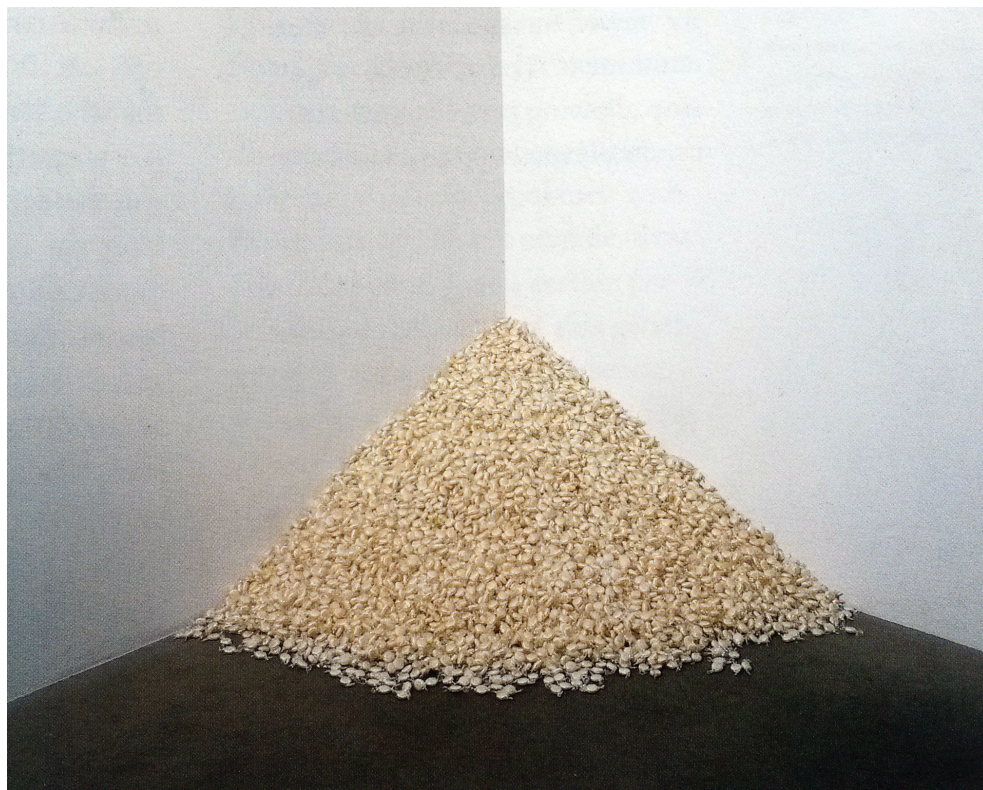


FIGURA 2
Félix González. VVAA.: *Mortality immortality?* Los Angeles.
Edit by Miguel Angel Corzo, 1999, p. 47

Otro de los problemas de gran importancia a los que se enfrentan los conservadores de los museos es la preservación de un tipo de arte que se generó con la intención de desaparecer, donde los procesos de transformación y de decadencia son parte integrante de la obra de arte. En este sentido puede darse el caso en el que algunos componentes deben ser sustituidos a causa de un estado de conservación deplorable. Es el caso por ejemplo de la obra *Strange Fruit*, de **Zoe Leonard**, donde se observan caracteres estético-conceptuales de decadencia y esparcimiento. La instalación consistía en cientos de pieles de frutas vacías que eran cosidas y colocadas en el suelo del espacio expositivo, permitiendo que la putrefacción actuara sobre el material orgánico, hasta que se alcanzara un deplorable e inadmisibles estado de degradación en un espacio museístico. Por ello, fue necesario convencer al artista con la finalidad de poder tratar parte los objetos orgánicos componentes de la pieza, con la intención de consolidarlos, de paralizar el proceso de pérdida irreparable de la obra de arte,



FIGURA 3

6Tv dé-collage de Vostell. FERRIANI, B. PUGLIESE, M. Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni. Ed. Electa. Milano, 2009. p.153

manteniendo, con ello, su testimonio como documento. Podríamos definir los restos consolidados y cubiertos de protectores de naturaleza plástica bajo la categoría de "restos arqueológicos", dado que se manifiestan como testimonio de lo que fue la obra sin ser en sí misma completa, global y auténtica, tal como fue concebida.

En el caso de Zoe Leonard podríamos plantear la siguiente cuestión: ¿es lícito conservar y restaurar objetos artísticos que han sido concebidos con un mensaje conceptual, un mensaje que lleva implícita la degradación, aunque a veces éste mensaje resulte contradictorio con los criterios de conservación establecidos? El artista quería preservar la memoria del sufrimiento, mediante el acto de "arreglar algo que está roto , volver a coser la cáscara del fruto comido".

Dado que la voluntad del artista era que la obra se degradase y desapareciese por completo, el museo se propuso documentar el proceso de degradación con fotografías de los diferentes lapsos de tiempo. Esta documentación se convirtió en un trabajo independiente, como en una especie de diario de la desaparición de los objetos a través del tiempo. Sin lugar a dudas la figura del conservador en el Museo ha de adaptarse a una nueva concepción artística y por lo tanto a nuevas metodologías. [fig. 4]



FIGURA 4

Strange Fruit Zoe Leonard . 1997. VVAA.: Mortality immortality? Los Angeles.
Edit by Miguel Angel Corzo, 1999, p.46

Las instalaciones son una tipología que tal y como se ha citado anteriormente, hace uso del espectador para completarse, y en algunos caso se fundamenta en la experiencia de su “uso” rompiendo la barrera del “aura” de obra de arte como objeto intocable y limitado a su contemplación. Por ello, otro de los temas interesantes dentro del ámbito de las instalaciones del arte contemporáneo, es su función como *arte experiencial*, es decir, como proceso de experimentación sensorial donde el espectador interactúa con la obra en base a la captación de su mensaje sensorial. Dentro de este tipo de instalaciones me gustaría resaltar la obra de Cildo Meirelles *Eureka/Blindhotland (1970/1975)*, concebida como una alfombra-escultura sobre la que las personas han de andar descalzas, Meirelles crea una falsa sensación táctil y visual: aunque, en su mayoría la pieza la componen huevos construidos en madera, siendo el resto de espuma, el espectador se pregunta ante ella, ¿se trata de huevos reales? Meirelles, jugando con la fragilidad y con la sensación de peso, rompe la barrera estipulada en el ámbito museístico, donde habitualmente no está permitido tocar, solicitando al visitante no sólo que toque, sino también que se descalce y pise a su antojo sobre la obra, pues sólo así percibirá el mensaje conceptual-sensorial que la obra despliega. Tal sería el caso también de las instalaciones de Ernesto Neto en las que el tacto y la sensación de “blando” forman parte de la concepción de la obra. [fig. 5]



FIGURA 5

Eureka/Blindhotland (1970/1975) Cildo Meirelles . Fotografía de la autora

Cambios de actitud en la Teoría de la conservación del arte contemporáneo: el caso de las instalaciones artísticas

En este tipo de intervenciones y en el proceso implícito de diálogo con el público las obras resultan gravemente dañadas, siendo necesario prever el tipo de intervención a llevar a cabo. Por ello, ante obras como la de Meirelles, entran en juego acciones como la sustitución o la reproducción material. Estos *procesos de sustitución* siempre han de ser realizados partiendo del análisis material y del estudio documental de las instalaciones precedentes, buscando material de archivo fotográfico que sirva como punto de referencia. Según el profesor Antonio Rava¹⁷, se puede sustituir todo lo que no ha sido realizado directamente por la mano del artista pero que es producido industrialmente por terceros, siempre y cuando corresponda totalmente a la intención original. Tal sería el caso de las semillas de girasol de Anselm Kiefer, las ramas utilizadas por Pino Pascali, o los neones de Mario Merz o Bruce Nauman. Rava defiende esta actitud proponiendo la documentación

¹⁷ Entrevista realizada en enero de 2014 en su taller en Turín. Italia

de dicho proceso como acto de sustitución a la materia original. Según Rava, hay que diferenciar entre la estructura material y el aspecto, permitiendo la sustitución de las partes dañadas. Justifica y defiende esta posición no como la generación de un falso histórico, sino como una actitud válida:

“no se trata de realizar replicas sino de actuar sobre la materia de la obra, conscientemente, como ya se ha realizado en muchos museos, sin el riesgo de crear un falso”¹⁸.

En cuanto a la legalidad de actuación en los casos que propone el presente escrito: ¿qué es posible decir al respecto? Cabría mencionar que si, por un lado, el artista posee el derecho moral, protegido por el *copyright*, y a nivel internacional, por la Convención de Berna, por otro lado el derecho material pertenece al propietario, estando protegido por la ley en el contrato de venta. Existiendo, por tanto, una realidad jurídica sin indicaciones concretas a las soluciones prácticas, es posible que se incurran en contradicciones y ambigüedades, lo cual ha llevado, con el paso del tiempo y el aumento de los análisis sobre la materia, a realizar hipótesis sobre posibles soluciones adecuadas. A este respecto es importante subrayar que, más allá de la intenciones del artista sobre la exposición, la musealización y la conservación de la obra, son las normas del museo donde la pieza se instala las que terminan prevaleciendo sobre su supervivencia. Si el museo se rige por intereses económicos de mercado, la conservación de las obras pueden entrar en conflicto, cuestión sólo solucionable con el incremento de la ética museológica.

Más allá de cuestiones meramente legales, es interesante observar cómo el montaje de algunas instalaciones históricas conduce a una constante reinterpretación y readaptación de la obra a diferentes necesidades actuales, ya sean técnicas, espaciales o culturales, cuestionándose en ellas el concepto de autenticidad ligado al arte tradicional, para el que el respeto a la materia original funciona como un imperativo casi incuestionable. Ante esta situación debemos plantearnos diferentes cuestiones éticas, pues las instancias estética y la histórica se ven alteradas la mayoría de las veces. Se trataría de mantener el mensaje por encima de una exigencia estética o una pervivencia del valor histórico del material.

Inciendo en lo expuesto en páginas anteriores, pero al mismo tiempo abriendo nuestro estudio a otros niveles de la teoría conservativa, creemos oportuno remarcar el modo en que en el contexto internacional los interrogantes acerca de la originalidad, la autenticidad, la sustitución y la reproductibilidad de las obras de arte hechas

18 RAVA, A. Forma e memoria, la conservazione dell'arte contemporanea. en: Mundici, M.C; Rava, A. *Cosa Cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*. Skira. 2013. Milán. p.147-157

de materiales heterogéneos, efímeros, degradables o sujetos a la obsolescencia y al envejecimiento prematuro se han ido, paulatinamente, convirtiendo en cuestiones apremiantes, siendo estos conceptos en sí mismos núcleos del debate actual sobre conservación. Ello responde al cambio de paradigmas en el campo de la conservación y la restauración en el arte contemporáneo, y en concreto en el terreno de las instalaciones artísticas ligadas al ámbito museístico, lugar donde se producen las casuísticas ya indicadas.

La conservación muta, en estos casos, en agente activo de producción de la obra, diluyéndose los términos de creador-intérprete-conservador. Por ello afirmamos que cada instalación puede ser en sí misma un nuevo trabajo. Si bien es cierto que es muy necesario conocer el punto de vista del artista, llegar a conocer con exactitud el control que el artista desea para su obra puede convertirse un punto de fricción controvertido. Y es que algunos artistas, con el tiempo, pueden cambiar de opinión sobre la propia estética de la obra, de modo que los elementos que antes se habían considerado fundamentales se vuelvan ahora irrelevantes o viceversa. Como afirman Ferriani y Pugliese:

En el momento en el que una instalación entra a formar parte de la colección de un museo se verá afectada directamente por el espíritu conservativo de la institución y por lo tanto deberá adecuarse al tipo de presentación que obtiene el carácter de “casualidad”, puesto que dependerá de los conservadores y de cuestiones de gusto estético. Si entra en una colección privada, entrará en diálogo con un contexto diferente y se verá de algún modo modificada¹⁹.

Esta circunstancia nos provoca ciertas incógnitas sobre el arte, qué lo define, en qué se basa su mérito y cómo se distingue del mundo real, y necesariamente esto nos debe conducir a una reflexión distinta sobre cómo puede ser la conservación y musealización de estas obras, qué valores residen en el arte para poder reemplazar piezas perdidas o subsanar daños de un modo sustitutivo. Claramente no se trata de una cuestión perceptiva sino de la estrecha relación con el mundo de las ideas. El arte por lo tanto deja de ser algo representativo para ser un ente de comunicación en el que los artistas manifiestan su modo de pensar, la idiosincrasia de la sociedad actual o simplemente una idea, y la Historia del Arte y las instituciones museísticas son las responsables de poner en valor y conservar la autenticidad de dicho arte como legado del presente al futuro.

19 FERRIANI, B. PUGLIESE, M. *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*. Ed. Electa. Milano, 2009. p.122

EL GRECO: ORIENTE – OCCIDENTE. EL ÚNICO CUADRO DE EL GRECO EN POLONIA

DOROTA PIKULA

Conservadora del Museo Diocesano de Siedlce (Polonia).

ALICIA SENÓN-LLOPIS GOLEC

Traducción. Universidad Politécnica de Valencia

Resumen:

El año 2014, establecido como El Año Internacional de El Greco, se convierte en una excelente ocasión para presentar a un sector más amplio la única obra de este pintor que se encuentra en Polonia. Este cuadro es considerado una de las siete obras del arte europeo más valiosas que actualmente se encuentra en el país. La pintura se presenta al público desde hace 10 años en el Museo Diocesano de Siedlce (ciudad ubicada a 85Km. al este de la capital del país, Varsovia). Es "El éxtasis de San Francisco", obra datada en el año 1578. Esta pintura, que ya forma parte de la historia de la Región de Podlasia, fue encontrada casualmente en un rectoral en muy mal estado y se conservó sin saber que era una obra del maestro español de hace 400 años. Se pensaba que no valía nada y fue preparada para tirarla a la basura. Hoy está expuesta en una sala especial, presentada al público a través del cristal blindado.

Palabras Clave: *El Greco, pintura, restauración, autenticación, puesta en valor, exposición, museo.*

Abstract:

The year 2014, established as the international year of El Greco, becomes an excellent opportunity to present to a broader sector the only work of this painter who is located in Poland. This picture is considered one of the seven most valuable works of European art that is currently in the country. Painting is presented to the public for 10 years in the Diocesan Museum of Siedlce (city located 85 Km East of the capital of the country, Warsaw). "The ecstasy of St. Francis", is dated in the year 1578. This painting, which now forms part of the history of the Region of Podlasia, was found by chance in a rectory in very poor condition and was kept unaware that it was a work of the Spanish master of 400 years ago. It was thought that it was not worth anything and was ready to throw it away. Today it is displayed in a special room, presented to the public through the armored glass.

Keywords: *El Greco, painting, restoration, authentication, Setup value, exhibition, Museum.*

1. Exhibición del único cuadro de El Greco en Polonia

El año 2014, establecido como El Año Internacional de El Greco, se convierte en una excelente ocasión para presentar a un sector más amplio la única obra de este pintor que se encuentra en Polonia. Este cuadro es considerado una de las siete obras del arte europeo más valiosas que tenemos en nuestro país. La pintura se presenta al público desde hace 10 años en el Museo Diocesano de Siedlce (ciudad que se encuentra a 85 Km. al este de la capital del país, Varsovia). Es *“El éxtasis de San Francisco”*, obra datada en el año 1578. Presentando este cuadro, su misteriosa historia y el proceso museográfico que se siguió hacia su actual exposición, se me brinda la oportunidad de mostrar la manera en la que un museo polaco relativamente pequeño, que es el Museo Diocesano de Siedlce, exhibe el arte sacro antiguo. Procura hacerlo de forma interesante, precisamente pensado en que la obra de El Greco pueda despertar la curiosidad artística del espectador. En más de diez salas dedicadas a la historia de los terrenos de nuestra región de Podlasia se exponen los objetos del arte sacro retirados del culto y fragmentos del utilaje. Son objetos conservados hasta hoy, a veces por casualidad, datados desde los tiempos del gótico hasta el s. XIX. Hay pues, recipientes litúrgicos, vestiduras, cuadros, esculturas, documentos. Sin embargo, la estructura de la muestra no es casual. El acompasado paseo por las salas nos adentra en el mundo de los secretos del arte. Desde que el cuadro de El Greco forma parte de la colección, es decir, desde hace más de 10 años, el discurso expositivo está dirigido justo hacia esta obra.

Los visitantes del Museo: numerosas excursiones de niños, jóvenes, adultos, o también turistas que casualmente visitan nuestra ciudad, -un público no siempre preparado para la recepción del arte sacro antiguo-, descubren el encanto de lo que ya forma parte de la historia de nuestra tierra. Conocen, junto con el guía, la “otredad” del arte antiguo, su carácter moralizador y didáctico, de cuando cada gesto y cada color en el cuadro aportaban también valores simbólicos. Las visitas se acompañan con la música sacra y en cada sala el espectador se adentra en un tema distinto del arte. Descubre la temática celestial, escenas bíblicas, imágenes de los santos o el motivo de la muerte en el arte. Cada sala está pintada de un color distinto.

La visita a este Museo permite, por lo tanto, despertar la imaginación, y por consiguiente, el interés, la reflexión, y quizás también producir el asombro por lo distinto que es lo de antaño. Los objetos presentados en las salas de exposiciones se han conservado hasta nuestros días muchas veces por casualidad. Hallados a menudo durante las limpiezas de los desvanes, resultan ser interesantes huellas del pasado. El interés, naturalmente, va en aumento durante el recorrido por las sucesivas salas. El punto culminante de cada visita al Museo Diocesano de Siedlce es la entrada a la sala en la que se encuentra el cuadro de El Greco *“El éxtasis de San*



FIGURA 1
Fotografía del cuadro (104x75 cm).

Francisco". Esta pintura, que ya forma parte de la historia de nuestra tierra, fue encontrada casualmente en un rectoral en muy mal estado y se conservó sin saber que era una obra del maestro español de hace 400 años. Se pensaba que no valía nada y fue preparada para tirarla a la basura. Hoy está expuesta en una sala especial, presentada al público a través del cristal blindado.

Los visitantes pasean por las distintas salas y contemplan el arte polaco: la Bella Madonna del s. XV representada como una esclava o los retratos polacos de féretros del s. XVII. Estimulados ya para un descubrimiento más profundo del arte sacro, relacionan el objeto con el contexto religioso, con una determinada referencia a la mentalidad de la época dada.

La sala con el cuadro de El Greco evoca en la imaginación del espectador a la España del s. XVI: de tiempos de contrastes, de la Inquisición y de San Juan de la Cruz. El cuadro pues, no es solamente una atracción turística de la ciudad, sino un impulso artístico para descubrir con una mayor profundidad el arte y su papel en el desarrollo espiritual. Es un proceso cognoscitivo característico del arte y de su dimensión atemporal.

La visita al Museo permite indudablemente hacerse una pregunta, ¿qué unía antaño en el arte a estos dos países y qué los diferenciaba? ¿Qué representa en la historia del arte europeo la obra de El Greco? ¿En qué consiste su innovación que hoy nos fascina?

El cuadro es el único objeto que se encuentra en la sala. Está colocado sobre una pared roja en contraste con la tonalidad fría del lienzo. El discurso museográfico en su totalidad pretende mostrar a los espectadores los sucesivos temas del arte y cómo, de un modo irreplicable, se pintaba antaño por la devoción hacia Dios a través del gesto y del color. Una devoción que nos transforma. Delante del cuadro se corta la respiración.

El único cuadro de El Greco en Polonia no es, como vemos, exhibido a los visitantes del Museo de manera fría y aislada, sino que es un significativo complemento de la exposición. Pocas veces se presenta la oportunidad para conocer durante una visita la totalidad de la colección. A los que quizás no siempre están preparados para la recepción del arte antiguo, se les ofrece un buen estímulo para su desarrollo interior, enriqueciendo sus conocimientos durante la visita al Museo.

He aquí el Oriente y el Occidente. Una peculiar unión artística de dos regiones lejanas de Europa. Es una buena ocasión para saber cómo hoy a través de la exposición museística se puede sentir esta unión y cómo el cuadro del año 1578 del pincel de El Greco "*El éxtasis de San Francisco*" se convierte en un interesante impulso para ello.

En Polonia, se supo sobre la existencia del cuadro de El Greco "*El éxtasis de San Francisco*" por primera vez en el año 1966, cuando fue publicado el trabajo de la Dra. Izabella Galicka y de la lic. Hanna Sygietyńska titulado "Nieznaný obraz w Kosowie z serii franciszkańskiej El Greka" ["Un cuadro desconocido en Kosów de la serie franciscana de El Greco"] en el "Boletín de Historia del Arte". Las autoras encontraron esta obra por casualidad durante los trabajos de inventario en el año 1964. La restauración del estropeado cuadro fue llevada a cabo en los años 1972-74 por las señoras Zofia Bliżińska y Maria Orthwein bajo la dirección del prof. Bohdan Marconi. Gracias a la restauración se pudo verificar la información publicada por las descubridoras de la pieza. Después de las consultas con el profesor José Gudiola fue confirmada la autenticidad de la obra y se la reconoció como una de las siete pinturas más valiosas de Polonia (junto con el cuadro de Leonardo da Vinci "La dama con el armiño", tres cuadros de Rembrandt, "El Juicio Final" de Hans Memling y "Madonna bajo el abeto" de L. Cranach).

El cuadro "*El éxtasis de San Francisco*" del pincel de El Greco después de la restauración en Varsovia fue trasladado a Siedlce y, como era una propiedad de la Diócesis de Siedlce, fue conservado en la colección de la curia durante los siguientes 40 años. Por motivos de seguridad no se mostraba públicamente. Nadie lo veía.

Sólo después de cumplir con los sumamente severos requisitos de conservación y de seguridad de las obras de arte, el cuadro fue expuesto públicamente por primera vez en el Museo Diocesano de Siedlce el día 15 de octubre de 2004, después de 40 años desde su descubrimiento. Justo acaban de pasar 10 años.

Según los historiadores del arte, “nuestro cuadro” ocupa un lugar de importancia en la serie de temática franciscana del pintor dispersa por el mundo. De entre más de 100 lienzos que incluyen: la oración, la meditación, la estigmatización o el éxtasis de San Francisco, se considera que éste pertenece a los más tempranos. Fue pintado probablemente en el año 1578, para luego servir de patrón a otros. La pintura representa la ferviente oración y la invocación de Dios después de recibir los estigmas. La obra está ejecutada con las típicas pinceladas de este pintor: enérgicas, nerviosas, fuertes, inclinadas y cruzadas en diagonal.

Sabemos que en la historia del arte nadie jamás había pintado como El Greco: con ese brillante colorido, una luz vibrante, exaltación extática y misteriosa tristeza. Sin embargo, nadie lo percibía y durante muchos años el cuadro se deterioraba en el desván de la casa de un cura de Podlasia.

Aparece una pregunta evidente: ¿cómo llegó el cuadro a Polonia? Quizás “nuestro cuadro” perteneció a alguna de las colecciones señoriales locales: de los Ossoliński, de los Radziwiłł o de los Krasiński? ¿Tal vez fue traído de España por el conde Wincenty Krasiński, padre del poeta y terrateniente de la cercana Sterdynia, a su regreso al país después de la batalla de Somosierra? Antes de ser hallado en Kosów Lacki parece que el cuadro se encontraba en la cercana propiedad rural de Tosa. Sin embargo, probablemente fue adquirido en los años 20 del s. XX en un anticuario de Varsovia, quizá para el sacerdote Franciszek Dąbrowski, párroco de Kosów Lacki? ¿Tal vez llegó a Polonia desde España a través de algún anticuario? ¿Podría ser que fuese comprado en un anticuario porque se pensaba que era un cuadro contemporáneo? Todo esto actualmente sólo son suposiciones. Una cosa es cierta, el cuadro tuvo que pasar por muchos percances, ya que fue encontrado en un rectoral en muy mal estado.

2. Comienzos de la aventura con el cuadro de El Greco: testimonios de las personas que descubrieron el cuadro

El cuadro de San Francisco en el éxtasis lo vimos por vez primera en el año 1964 durante el inventario del patrimonio artístico del distrito de Sokołów en la Región de Podlasia llevado a cabo por el Instituto del Arte de la Academia Polaca de las Ciencias PAN, en el que por entonces trabajábamos. Estaba colgado en la pared del rectoral de la iglesia parroquial de Kosów Lacki. Oscurecido y sucio, con una rotura en la esquina superior izquierda. Sin embargo, captó nuestra atención. Había en él algo intrigante. La información sobre el cuadro y su foto las publicamos

en el año 1965 en el Catálogo de Monumentos Artísticos, atribuyendo la obra al principio al taller de El Greco. A continuación comenzamos un duro trabajo y unos concienzudos estudios sobre la obra de este pintor. Nuestro colega institucional Jerzy Langda elaboró una minuciosa y amplia documentación fotográfica. Pedimos la opinión a uno de los más destacados concedores de la pintura de El Greco: el profesor José Gudiola de Barcelona, autor de la disertación sobre la iconografía y cronología de los cuadros de San Francisco de El Greco, publicada en “Art Bulletin” en el año 1962. En los museos de Bucarest y Budapest, los únicos museos accesibles para nosotras en aquellos tiempos, en los que se encontraban las obras de este maestro, estudiábamos su estilo, la técnica y el colorismo. Profundizábamos nuestros conocimientos hojeando una abundante literatura sobre él.

Finalmente, en el año 1966, publicamos en el “Boletín de Historia del Arte” el artículo titulado “Un cuadro desconocido en Kosów de la serie franciscana de El Greco” donde incluimos los resultados del análisis iconográfico y estilístico que confirmaron que la pintura era una auténtica obra del maestro español originario de Creta. Sin embargo, nuestra hipótesis no fue aceptada por los historiadores del arte. Las mayores autoridades científicas del campo se pronunciaron en contra del reconocimiento de “nuestro” cuadro como obra original. La última palabra debería, sin embargo, pertenecer a los restauradores. Sin la limpieza de la pintura, sin la eliminación de los viejos barnices, capas repintadas y sin exámenes tecnológicos, no se podía proclamar el veredicto definitivo. Aunque en la primavera del año 1967 los periodistas se escribían muy intensamente sobre el asunto del descubrimiento, y también del supuesto origen del cuadro (muchas personas reconocían ser poseedoras del cuadro antaño en sus colecciones familiares), sin embargo, pronto se hizo silencio que duró hasta el año 1974. Se nos miraba con ironía o con menosprecio, ya que parecía absurdo que en un pequeño poblado de Podlasia se encontrara un desconocido cuadro del pintor por cuyas obras aspiraban los museos más grandes del mundo. Y nosotras éramos, por aquel entonces, “jóvenes, inexpertas y demasiado seguras de nosotras mismas en hacer hipótesis descabelladas”.

Entre tanto, después del fallecimiento del párroco, el cuadro fue trasladado de Kosów a la Curia Diocesana de Siedlce. En el año 1974, es decir, 10 años después del descubrimiento del cuadro, el obispo de entonces encargó su restauración a las señoras Zofia Blizińska y Maria Orthwein, bajo la dirección del profesor Bohdan Marconi. En la parte inferior del cuadro, antes inaccesible porque estaba doblada en el bastidor, se destapó de debajo de las sucesivas capas de pintura la signatura original del pintor escrita en minúscula griega: Domenikos Theotokop(ulos). Así sonaba y se escribía el nombre y el apellido de El Greco. Se analizaron: las modificaciones de autor en el cuadro (llamados pentimenti), su firma, la calidad de la superficie de la primitiva capa pictórica, el colorismo y, en general, el aspecto del

cuadro. Los resultados de los diversos análisis químicos y espectrales certificaron la autenticidad de la obra. En nuestra opinión, el cuadro ocupa un lugar primordial dentro de toda una serie de más de cien cuadros de San Francisco relacionados con El Greco, dispersos por el mundo.

Los resultados de la restauración nos produjeron a nosotras una satisfacción plena de emociones. Recibimos más peticiones de artículos sobre El Greco. Se nos honró con galardones y condecoraciones y con el premio más valioso para nosotras: con una estancia de dos meses en España. Sin embargo, de entre las palabras de reconocimiento la de más valor para nosotras fue la tarjeta enviada desde Lviv por el profesor e historiador del arte Mieczysław Gębarowicz, quien después del año 1945 se quedó en su ciudad custodiando los monumentos polacos. Escribió: “Les felicito por una intuición más fuerte que los rayos infrarrojos.” El cuadro forma parte de una gran serie franciscana de El Greco que representa diversas variantes del milagroso episodio en el monte Alverno. El cuadro de Siedlce pertenece a la variante representada por un cuadro firmado por el pintor de la colección privada de Madrid y unas copias del taller y de fuera del taller. El Greco “polaco” es probablemente el prototipo de su variante iconográfica “con las manos abiertas”, ya que en él se observa el proceso consolidado de la formación de una concepción intencionada, realizada en la réplica y en copias; lo que tratamos de demostrar en el artículo titulado “*Ein unbekannter Heiliger Franziskus in Ekstase des El Greco in Polen*” publicado en la revista semestral “*Artibus et Historiae*” en el año 2006. Tres años después, en el año 2009, recibimos en el Museo ante el cuadro las Cruces de Oficial de la Orden del Renacimiento de Polonia de las manos del Presidente de la República de Polonia, Lech Kaczyński.

3. Restauración del único cuadro de El Greco en Polonia

Los trabajos de *restauración* se llevaron a cabo por dos excelentes conservadoras y restauradoras de obras de arte polacas: Zofia Blizińska y Maria Orthwein. Ambas señoras, desgraciadamente, no viven ya. La señora Orthwein falleció en el año 2011 a los 97 años de edad. Era una excelente conservadora y restauradora de obras de arte, precursora y co-fundadora de la Escuela Polaca de Restauración y Conservación del Patrimonio Histórico; institución que co-fundó junto con el profesor Bohdan Marconi. Fue también la co-fundadora de la Cátedra de Conservación y Restauración de Patrimonio en la Facultad de Bellas Artes [Akademia Sztuk Pięknych] de Varsovia, en la que dirigió el Taller de Restauración de Pintura y Escultura durante 19 años. Fue autora de múltiples trabajos de restauración y conservación de muchas piezas actualmente expuestas en el Museo Nacional de Varsovia. Recibió un importante galardón póstumo: la Placa de Oro de la Sociedad de Amigos de Varsovia [Towarzystwo Przyjaciół Warszawy]. Un año después falle-



FIGURA 2
"El éxtasis de San Francisco"
antes de la restauración. Año
1970 (fotografías procedentes del
archivo documental)



FIGURA 3
Maria Blizińska-Ortwein
durante el trabajo. Año
1973 (archivo familiar)



FIGURA 4
El estado después de la
restauración

cía a los 91 años de edad Zofia Blizińska, conservadora y restauradora de obras de arte, de grandes méritos profesionales, galardonada con la Cruz Dorada de Mérito.

Los trabajos de restauración del cuadro de El Greco fueron dirigidos por el profesor Bohdan Marconi (1894-1975): polaco, restaurador de pintura, galardonado con la Cruz de Oficial de la Orden del Renacimiento de Polonia. Desde el año 1947 fue profesor de la Facultad de Bellas Artes de Varsovia donde enseñaba la asignatura de Conservación y Restauración de Pintura. Publicó sus observaciones en este campo en la recopilación de ensayos "O sztuce konserwacji" ["Sobre el arte de la conservación y la restauración"]. Especialmente valiosos son los llamados cartones y rollos de Marconi [teki i rolki Marconiego], con referencias de los cuadros admitidos por él para su restauración antes y después de la guerra, lo que hizo posible, entre otros, la elaboración del registro de cuadros destruidos y desaparecidos durante la II Guerra Mundial.

Después de la inspección preliminar del cuadro en el año 1972, el profesor Bohdan Marconi escribió, entre otras cosas:

"El cuadro está muy deformado por los repintes, con el barniz oscurecido que enmascara la calidad de la superficie, no copiado. Estaba montado sobre el bastidor de pino del s. XIX, clavado con clavos industriales, enrollado unos 2cm por abajo. La esquina izquierda de la parte de arriba está dañada: desgarró y merma del lienzo, de la pintura y de la imprimación".



FIGURA 5
Firma del pintor

“a pesar de estar en mal estado a causa de numerosos y finos desmenuzamientos, la firma es bastante legible para que se pueda, con casi toda la seguridad, dar constancia de su autenticidad, corroborando el resultado del análisis de espectrografía, que demostró claramente (...) la utilización del óxido de plomo empleado en la pintura del s. XVI. Es la escritura griega trazada en minúscula, típica de la obra temprana del pintor.”

Fragmento del texto de la documentación de la restauración del cuadro.

La autenticidad de esta firma fue confirmada por los expertos del Museo del Prado de Madrid.



FIGURAS 6 Y 7

Algunas fotografías escogidas de la documentación de la restauración del cuadro



FIGURAS 8 Y 9

Algunas fotografías escogidas de la documentación de la restauración del cuadro

4. Anexo. Historia del Museo Diocesano de Siedlce: institución en la que se exhibe el cuadro de El Greco

1918 – La Bula del Papa Benedicto XV “Comissum humilitati nostrae” restablece, después del período de las Reparticiones de Polonia, a la Diócesis Janowska, y así mismo, de Podlasia. Su nuevo Obispo, Henryk Przeździecki, crea el Museo Diocesano. Su primer encargado es el sacerdote Karol Dębiński, Doctor de la Academia Eclesiástica de San Petersburgo y profesor de esta misma universidad (antes de la Revolución Soviética), oficial del Tribunal Obispal de Janów Podlaski y de Siedlce, vicario general de la Curia y fundador del Liceo del Obispado de Siedlce.

1919 – Se elabora el registro de los objetos del Museo para las necesidades del Gobierno de la República Polaca (se conservaron el listado de monedas y breves notas sobre algunos objetos expuestos).

1920 – La colección del Museo se amplía con los “tejidos orientales”, objetos de los yacimientos paleocristianos, vestiduras (entre otros, los llamados “aparaty radziwiłłowskie” [“aparatos de Radziwill”]). El Cardenal y Primado de Polonia, A. Kakowski visita el Museo.

1922 – Traslado de la colección del Museo a la ciudad de Siedlce y organización de la exposición en el edificio de la sede de la Curia. A la colección se añaden los recuerdos históricos del período posterior a la Unión.

1924 – El Decreto del Obispo de Podlasia permite la ampliación de la colección con los cuadros, objetos retirados del culto y objetos litúrgicos de distintas parroquias.

1928 – El voivoda de Lublin incluye la colección del Museo Diocesano de Siedlce en el listado de bienes culturales, corroborando que son la propiedad de la Diócesis de Siedlce, y así mismo de la Región de Podlasia.

1930 – Mención sobre el Museo Diocesano en los documentos del Sínodo Diocesano concluido en Janów Podlaski el 30 de agosto. El Museo es administrado durante este tiempo por la Capitula Catedralicia y por el párroco de la catedral.

1939-1945 – Los ocupantes llevan a cabo el saqueo de la colección. El Museo es disuelto. El sacerdote Jan Grabowski esconde la parte más valiosa de la colección ante los alemanes.

1973 – La Conferencia del Episcopado de Polonia edita las “Normas de procedimientos en los asuntos del arte sacro” obligando a los obispos a la recreación o creación de los museos diocesanos.

1974 – El Obispo de Siedlce, Jan Mazur, crea la oficina del presidente de la Comisión Diocesana Artístico-Arquitectónica. Ocupa este cargo el Obispo Auxiliar Waclaw Skomorucha. El Obispo crea también la oficina del Restaurador Diocesano de Monumentos Históricos a cargo del sacerdote Tadeusz Kulik. El cometido de estas oficinas consiste, entre otros, en la recolección de objetos del arte retirados del culto con el propósito de proteger los bienes de la cultura ante la devastación, dispersión o traspaso.

1974-1991 – Se restauran 125 objetos más valiosos de la colección: cuadros sobre tabla y lienzo, esculturas de madera, manuscritos y tejidos. Estos trabajos son llevados a cabo por los especialistas del PKZ (Taller de Conservación y Restauración de Monumentos) y de los talleres privados de conservación y restauración de Varsovia, Toruń, Cracovia, Gdańsk y Siedlce.

1991 – El Museo Diocesano de Siedlce se traslada a una nueva sede en la calle de Bpa I. Świrskiego, 56. Comienzan los trabajos de adaptación y del traslado de la colección.

1992-1999 – En las futuras salas expositivas se llevan a cabo los trabajos de realización de los suelos de parquet y baldosas y sujeciones para colgar los cuadros. Se luce la superficie exterior de las paredes y de las puertas de entrada. Se instalan las rejas en las ventanas y también las puertas antirrobo. Se fabrican vitrinas, pedestales y soportes para la exposición de esculturas y vestiduras.

2000 – En febrero de este mismo año fallece el encargado de la organización y puesta en marcha del Museo Diocesano después de la guerra, el sacerdote Tadeusz Kulik. El día 1 de marzo del año 2000 el Obispo de Siedlce, Jan Wiktor Nowak, edita el decreto de la fundación del Museo Diocesano. Como primer director del Museo es nombrado el historiador del arte y sacerdote, Henryk Drozd. La entrega del inventario y de llaves del Museo tiene lugar el 26 de marzo, y el 15 de mayo finalizan los trabajos relacionados con la organización de la exposición de obras. El 1 de junio el Museo abre sus puertas a los visitantes. Dorota Pikula, licenciada en Historia del Arte, es nombrada conservadora del museo.

2001-2003 – El Museo es visitado por más de 1300 grupos (por un total de casi 40.000 visitantes).

2004 – el 15 de octubre se celebra la solemne inauguración de la exposición del cuadro de El Greco “*El éxtasis de San Francisco*”.

2009 – el 26 de marzo el Presidente de la República de Polonia, Lech Kaczyński, hace una visita al Museo y entrega las Cruces de Oficial de la Orden del Renacimiento de Polonia a la licenciada Hanna Sygietyńska-Kwoczyńska y a la Doctora. Izabella Galicka, a las señoras que hace más de 40 años encontraron el cuadro de El Greco en la región de Podlasia y con el que hicieron una gran aportación a las colecciones de los bienes culturales de Polonia.

2009 – el 12 de octubre se celebra una solemne conferencia científica con ocasión del quinto aniversario de la presentación pública del cuadro de El Greco “*El éxtasis de San Francisco*” bajo el título *Alrededor del misticismo en el arte*.

– el 15 de octubre el Obispo Zbigniew Kiernikowski nombra como nuevo director del Museo al Doctor Robert Mirończuk, historiador del arte y sacerdote.

CRÓNICA DE LA ANUNCIACIÓN (1597-1600): UNA PINTURA ENTRE DOS MUSEOS

ESTHER ALSINA GALOFRÉ

Universitat de Barcelona

Resumen:

Victor Balaguer, poeta, dramaturgo e insigne político español, emprendió en 1882 la creación de un edificio en el que poder aunar su biblioteca y colección de objetos de arte y antigüedades. La relación con las Cortes, avalada por su trayectoria política como ministro, le permitió acumular un considerable número de obras que habían permanecido atesoradas en su residencia durante su mandato público. Dos años después, el proyecto culminaba con la inauguración de la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer en la localidad de Vilanova i la Geltrú, por la que Balaguer fue elegido diputado en la década de los '70. Con motivo de la Exposición Regional de 1882 de "Villanueva y Geltrú", y gracias a la acreditada personalidad de Balaguer, el Museo del Prado efectuó un depósito de pintura antigua que se destinó primero a la citada Exposición para ubicarse más tarde en la Biblioteca-Museo. Poco después el conjunto se amplió con un segundo depósito también del Museo Nacional en que se encontraba una hoy célebre "Anunciación" del Greco. Dicha obra hizo del museo un nuevo foco catalizador de público y crítica, en los albores del llamado "redescubrimiento" del polémico pintor de Candía.

Palabras Clave: Coleccionismo, Víctor Balaguer, museología.

Abstract:

Victor Balaguer, poet, playwright and Spanish famous politician started in 1882 the creation of a building to combine his library and his collection of art objects and antiques. The relationship with the Cortes, supported by his political career as minister allowed him to accumulate a substantial number of artworks that had been treasured in his residence during his public term of office. Two years after, he inaugurated the project Biblioteca-Museo Víctor Balaguer in the town of Vilanova i la Geltrú, where Balaguer was elected member of Parliament in the '70s. On the occasion of the Regional Exhibition of 1882 of "Villanueva y Geltrú" and thanks to the personality of Balaguer, the Museo del Prado made a deposit of old paint that was allocated firstly in the exhibition and later in the museum. After that, a second unite of ancient art works from the Museo del Prado with the

now famous "Annunciation" of El Greco was installed in the Museu Víctor Balaguer. Thanks to this painting the museum became a new catalyst element for public and art review at the time of "rediscovering" the polemic painter of Candia.

Keywords: Collecting, Víctor Balaguer, museology.

La Exposición Regional de 1882

En el transcurso del decenio de 1880, la localidad barcelonesa de Vilanova i la Geltrú albergó dos destacados proyectos culturales a los que nos referiremos en el presente estudio y que resultaron ser fundamentales para el buen nombre de dicha ciudad. Se trata de la celebración de la Exposición Regional de 1882 y, como gran colofón de la misma, de la fundación, dos años más tarde, de uno de los equipamientos museísticos más singulares de la época: la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer. Pero la magnitud de estos acontecimientos no debe menoscabar la importancia de un hecho que ha permanecido hasta el momento en un segundo plano a pesar del papel desempeñado en la transformación de la periférica Vilanova i la Geltrú en un epicentro cultural de vanguardia. Nos referimos a la llegada de una pintura del por aquel entonces casi olvidado Dominikos Theotokópoulos¹.

Situemos, ante todo, el contexto de Vilanova i la Geltrú a finales del siglo XIX. El ferrocarril había llegado el 28 de diciembre de 1881 y el emplazamiento de la estación se había efectuado en un punto intermedio entre el núcleo principal de la ciudad y el barrio mariner. Un año después, esta localidad acogería la Exposición Regional, un importante certamen concebido con el propósito de difundir el sector industrial de la ciudad. Para su ubicación, se escogió el terreno perteneciente a la compañía ferroviaria. Era un área baldía situada junto a las primeras naves del taller de mantenimiento de locomotoras y que años más tarde acabaría acogiendo el actual Museo del Ferrocarril. La Exposición Regional se inauguró finalmente el 28 de mayo de 1882 y el conjunto de las instalaciones llegó a ocupar un total de 25.000 metros cuadrados [fig. 1]. Durante seis meses, los asistentes pudieron deleitarse con la visita a quince galerías dedicadas al sector agrícola, la viticultura, la industria y la pintura², entre otras parcelas relacionadas con el progreso económico y cultural de la ciudad, así como su "área de influencia"³.

1 BLASCO IBÁÑEZ V., *Discursos literarios*, Valencia, Prometeo, 1966, p. 281

2 CARBONELL V., "L'Exposició Regional de 1882 als terrenys de l'actual Museu del Ferrocarril", *Quaderns de Patrimoni del Garraf*, 7, Vilanova i la Geltrú, Consell Comarcal del Garraf, 2007, pp. 11-12

3 COMAS M., "Víctor Balaguer, el personatge i la Biblioteca", en *Treballs de la Societat Catalana de Geografia, Número especial dedicat al Segon Congrés Català de Geografia*, 65, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Departament de Política Territorial i Obres Públiques de la Generalitat de Catalunya, Institut Cartogràfic de Catalunya, 2008, pp. CXXI-CXXXV

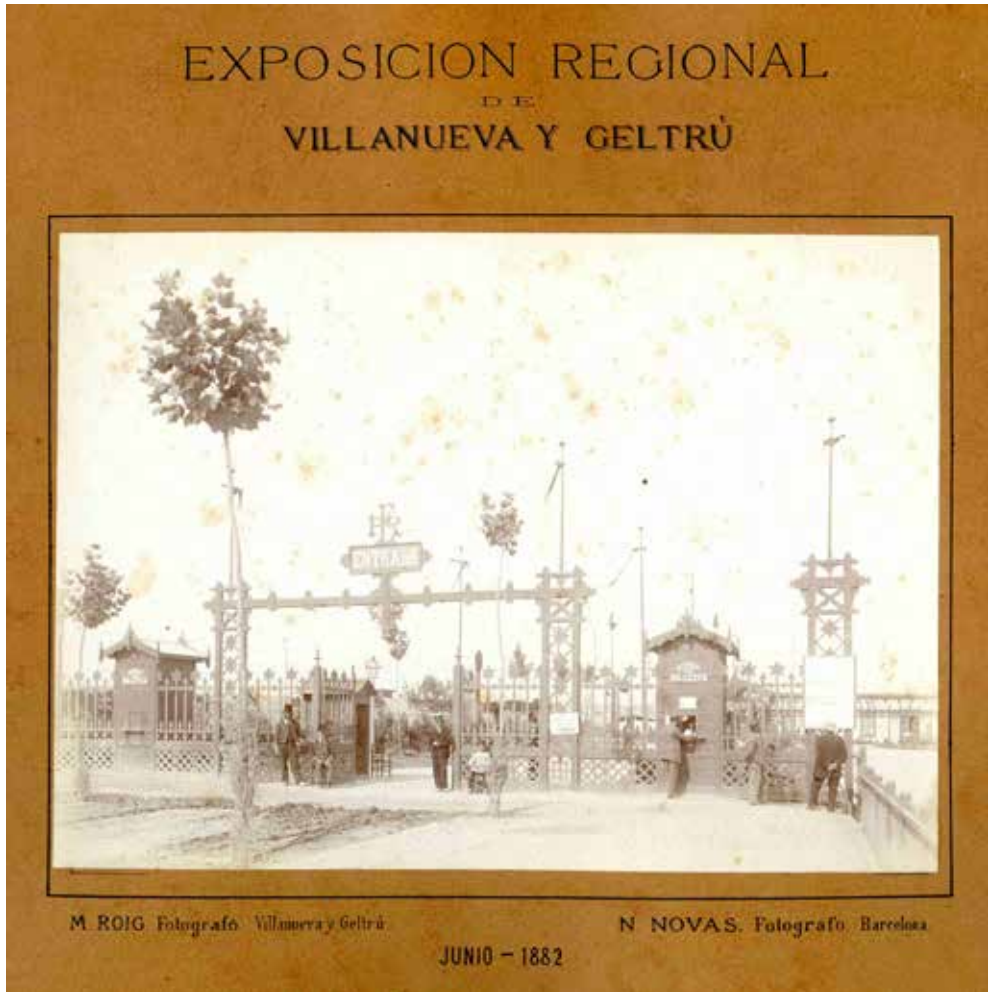


FIGURA 1

Entrada al recinto de la Exposición Regional de 1882. Biblioteca-Museu Víctor Balaguer

Sin embargo, el hallazgo de una noticia aparecida en el “Diario de Barcelona” pone de relieve que en el momento de la inauguración del gran certamen todavía no estaban instaladas todas las pinturas destinadas a tal fin. Tanto es así que en agosto de aquel año se colocaron en la Exposición Regional veinticuatro cuadros del Gobierno y cedidas a la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer⁴. Este conjunto de pinturas antiguas precedió la llegada de la hoy célebre *Anunciación* del Greco, junto

⁴ “Barcelona”, *Diario de Barcelona*, 224, Barcelona, 12-VIII-1882, p. 9865

a otros cuadros procedentes del Museo del Prado, como detallaremos a continuación. Según se relata en el *Eco de la Exposición Regional*, publicación dedicada propiamente a los quehaceres del certamen, el conjunto de los veinticuatro óleos suscitó asombro entre el público asistente y no menor controversia en los visitantes más críticos debido al modo en que habían sido instalados.

En efecto, en los números correspondientes a septiembre y octubre, Manuel Creus y Esther (Barcelona, 1856 - 1944), escritor, abogado y juez municipal de Vilanova i la Geltrú⁵, especificó que el depósito había sido concedido por el Ministerio de Fomento, trazando a continuación una crítica sobre los lienzos expuestos en el Salón de Esculturas. Resultaba evidente que la colocación de dichas obras no había sido la más adecuada, teniendo en cuenta que el visitante sólo podía contemplarlas con escaso ángulo de visión, debido a los volúmenes en yeso y mármol que colmaban todo el espacio expositivo. [fig. 2] A pesar de ello, el autor del artículo quiso destacar la calidad artística de todo el conjunto pictórico a la vez que fue detallando cada uno de los lienzos⁶. En este punto no podemos dejar de mencionar un artículo firmado por el historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño y publicado en 1947 en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. En su texto, este renombrado miembro de la Hispanic Society de Nueva York detalla las obras que se conservaban en el Museo Nacional de Pintura, entonces más conocido como Museo de la Trinidad. Dicha colección surgió como consecuencia de las disposiciones desamortizadoras decretadas por Mendizábal en los años 1835 y 1836, integrándose definitivamente en 1870 en el depósito del Prado. Pero sólo una pequeña parte de los fondos de pintura del Museo de la Trinidad acabaron incorporándose al Museo del Prado, mientras que las obras restantes quedaron depositadas en el Ministerio de Fomento⁷.

Por un lado, el análisis del citado estudio de Gaya Nuño⁸ nos permite, por una parte, saber que las más de veinte pinturas que llegaron con destino a la Exposición

5 VIRELLA BLODA A., “Els trenta-un homes del saló Silvela”, *Bulletí de la Biblioteca Museu Balaguer*, 1983-85, Vilanova i la Geltrú, Centre d’Estudis de la Biblioteca Museu Balaguer, pp. 151-158

6 CREUS ESTHER M., “Los cuadros del Museo-Biblioteca”, *Eco de la Exposición Regional*, 14, Vilanova i la Geltrú, 24-IX-1882, pp. 1-2; CREUS ESTHER M., “Los cuadros del Museo-Biblioteca”, *Eco de la Exposición Regional*, 15, Vilanova i la Geltrú, 1-X-1882, pp. 1-3

7 Real Decreto de 17 de junio de 1855 dispuso que pasaran de nuevo al Ministerio de Fomento el Negociado de Bellas Artes, que tramita los asuntos relacionados, entre otras actividades, con Academias y Escuelas de Bellas Artes, con la adquisición de libros y manuscritos célebres, la Alhambra de Granada, el Museo Nacional de Pintura y Escultura, así como la adquisición de obras de arte y de objetos arqueológicos

8 GAYA NUÑO J. A., “El Museo Nacional de la Trinidad. Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo LI, Madrid, Sociedad Española de Excursiones, 1947, pp. 19-77



FIGURA 2

Sala de pinturas y esculturas de la Exposición Regional de 1882. Biblioteca-Museu Víctor Balaguer Regional procedían del Museo de la Trinidad y, por otra, completa el testimonio de Manuel Creus⁹. El conjunto estuvo formado por los cuadros *Aprobación de la Orden de Clérigos Menores* y *Dos religiosos arrodillados ante un obispo*, ambos de Pedro Rodríguez de Miranda, una *Anunciación* de Vicente Carducho (Florencia, c. 1576 - Madrid, 1638), *Vida de San Diego* de Juan García de Miranda (Madrid, 1677 - 1749), *David y el sumo sacerdote*, *Sacrificio de Isaac* y *Noé con su familia* de Juan Antonio de Frías y Escalante (Córdoba, 1633 - Madrid, 1699), *Nacimiento*

9 Ver nota nº 6

y adoración de los pastores de Pedro Orrente, *Resurrección* de Juan Bautista Maíno (Pastrana, Guadalajara, 1578 - Madrid, 1649), *Inmaculada* atribuido a Bartolomé Pérez, *Resurrección de Lázaro* atribuido a Escalante y *Epifanía* atribuido a Luca Giordano (Nápoles, 1634 - 1705). No hay que olvidar el conjunto de cuadros de autor desconocido titulados *Noé descendiendo del arca*, *La Piedad*, *Degollación de un santo*, *El Sacramento en trono de ángeles*, *San Jerónimo besando la cruz*, *Inmaculada rodeada de ángeles*, *Prendimiento de Jesús*, *San José y el niño*, *Los Emperadores Carlos e Isabel*, *Los Reyes Católicos*, *Asunto místico*, y por último *San Diego arrodillado ante el Santísimo Sacramento*.

Pero no fue casual la exhibición de dicho depósito en Vilanova. Por aquel entonces, la ciudad contaba con la figura de Víctor Balaguer y Cirera (Barcelona, 1824 - Madrid, 1901) [fig. 3], considerado uno de los intelectuales y escritores más influyentes del siglo XIX español y un enérgico impulsor del movimiento cultural de la Renaixença en Cataluña. Cosechó una larga trayectoria académica, literaria y política, siendo ministro en Madrid en 1871, 1872, 1874 y 1886-1888, en las carteras de Fomento y Ultramar, así como miembro de las reales Academias de la Historia y de la Lengua. Hacia 1882 y coincidiendo precisamente con el desarrollo de la Exposición Regional, el cual, no lo olvidemos, resultó clave para la llegada de objetos de arte y obras de todo tipo¹⁰, Balaguer emprendió la creación de un edificio en el que poder aunar su biblioteca y su colección personal, formada por un considerable número de obras de arte y antigüedades que habían permanecido atesoradas en su residencia durante su mandato político. En el transcurso del certamen regional, su ambicioso proyecto de biblioteca y museo se encontraba todavía en ciernes. Sin embargo, entre sus objetivos más inmediatos estaba el de acoger cierto depósito de pinturas enviadas desde Madrid, que no es otro que el ya mencionado conjunto que llegó en verano de 1882 y expuesto en la Exposición Regional.

Conocemos una reseña inédita escrita el 23 de diciembre de 1882, en la que Víctor Balaguer se dirige a su amigo Manuel Creus. Por lo que respecta a su actividad en la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, Creus fue vocal vitalicio del patronato, director de su *Boletín* institucional y conservador del museo, a pesar de no serle concedida la relevancia profesional que sí tenía la figura de bibliotecario¹¹. En la epístola mencionada, Balaguer le hacía partícipe de su pláceme a la labor realizada en torno a los cuadros del museo. Afirmaba asimismo que en breve le remitiría la

10 ROSICH M., "Projecció nacional de les col·leccions del Museu Balaguer", *Butlletí de la Biblioteca-Museu Balaguer*, 1983-85, Vilanova i la Geltrú, Centre d'Estudis de la Biblioteca Museu Balaguer, pp. 82-99

11 ROSICH M., "El Museu en els orígens. Quina col·lecció tenia Balaguer abans d'obrir el Museu?", *Butlletí de la Biblioteca-Museu Balaguer*, 2009, Vilanova i la Geltrú, Centre d'Estudis de la Biblioteca Museu Balaguer, pp. 39-61



FIGURA 3

Víctor Balaguer Cirera. Biblioteca-Museu Víctor Balaguer

“lista de la nueva adquisición, entre cuyos cuadros hay cuatro que causarán impresión; uno de ellos, de gran tamaño de Teotocopoli (el Greco)”¹². A pesar de tal primicia, la naturaleza de estos lienzos nos ha llevado a certificar, por el contrario, que la adquisición de la que Balaguer hace alarde era en realidad el depósito perteneciente al Museo del Prado. La misma carta revela además que Balaguer aceptaba el ofrecimiento de su amigo Creus para desempeñar la actividad de conservador de la nueva pinacoteca.

Debido a la falta de espacio de que adolecía el Museo Nacional del Prado, inaugurado setenta años antes, sus responsables se vieron obligados a ceder en depósito parte de su colección a diversas instituciones oficiales y museos provinciales. Ciertamente, aunque la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer no era un museo provincial, sí gozó desde el principio del suficiente prestigio como para ser una de las primeras depositarias de dicha cesión. Fue así como sus muros acogieron uno de los más antiguos depósitos conocidos del Prado.

12 BMVB Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, carta de Víctor Balaguer a Manuel Creus, Creus/2, 1882, f. 1-r./v. (Madrid, 23-XII).

Si retomamos el epistolario, muy poco después de haber expedido el citado pliego a Creus, el día 31 del mismo mes, Víctor Balaguer escribió al impresor y bibliotecario Joan Oliva y Milà (Sant Pere de Ribes, Garraf, 1858 - Vilanova i la Geltrú, 1911), en cuyas líneas recalca que se le habían concedido quince cuadros con destino al museo. Se nos dice que la elección había corrido a cargo del historiador y numismático Celestino Pujol y Camps (Girona, 1843 - Madrid, 1891). Habían sido escogidas de entre las piezas conservadas en los viejos depósitos de Fomento, por aquel entonces ya esquilados, según afirma Balaguer en el manuscrito. Igualmente, le aconsejaba que informara del acontecimiento, significando que las obras eran de escuela antigua y originales de diferentes autores. Balaguer daba punto y final a la epístola con el siguiente colofón: “figurando entre ellos cinco lienzos muy buenos, pintados por Carducho, Camilo, Solís y el Greco y Maíno, todos ellos de composición y grandes dimensiones”¹³. Recordemos, por un lado, que Oliva fue una de las personalidades más destacadas de la institución debido a que ocupó de forma entusiasta el cargo de bibliotecario desde sus inicios y, por otro, que Pujol y Camps sería nombrado protector de la institución algunos años más tarde¹⁴.

En definitiva, los quince cuadros de escuela española barroca que Balaguer afirmaba haber adquirido, según lo expresado a Manuel Creus, responden al mismo conjunto de pintura que el Ministerio le cedió en depósito para su colección, según declara, en cambio, a su amigo Joan Oliva. La incongruencia acerca de la procedencia y obtención de tales obras, reaparece en una nueva carta dirigida a Creus poco después de las dos fechadas a finales del año 1882. Lo que se desprende de esta intensa relación epistolar, es que Manuel Creus estaba muy satisfecho de que el viejo estratega político Balaguer hubiese logrado adquirir quince lienzos para su museo. En respuesta a una nueva carta el político e instigador de tan insigne proyecto detallaba el envío refiriendo dos obras de Vicente Carducho, un lienzo de Juan Bautista Maíno y un óleo de Francisco de Solís (Madrid, c. 1620 - 1684). Tras aludir a estos tres autores, mencionaba un lienzo que sin duda alguna agradaría a Creus. He ahí nuevamente la mención a nuestro escurridizo cuadro de El Greco. Un cuadro, según apunta Balaguer, de grandes dimensiones (más de 2 metros de altura) y descrito con las siguientes palabras: “aun cuando en dibujo y colorido participa de los delirios del famoso pintor en su última época, la obra tiene tonos que evidencian su genio”¹⁵. Pero la vanagloria de Balaguer queda eclipsada, pocos días después, cuando “La Vanguardia” hace pública la concesión por parte del Ministerio de Fomento de los quince cuadros adquiridos por el político catalán “[...] Dichos

13 BMVB, carta de Víctor Balaguer a Joan Oliva, Oliva/13, 1882, f. 1-r./v. (Madrid, 31-XII)

14 BMVB, Acta de la sesión celebrada el 18-II-1886, en Actas de su Junta Directiva desde 26-X-1881 a 3-X-1891

15 BMVB, carta de Víctor Balaguer a Manuel Creus, Creus/9, 1883, f. 1-r./v. (Madrid, 6-I)

lienzos son de la escuela antigua y originales de Solís, Orrente, Carreño Miranda, Alonso del Arco y Escalante; cinco de tales cuadros, de buena composición y de grandes dimensiones sobresalen por su mérito artístico y llevan las firmas de Carducho, Solís, Camilo, El Greco y Maíno”¹⁶.

Finalmente, el 24 de julio de 1883 el Museo del Prado dirigió un oficio al Director General de Instrucción Pública, don J. F. Riaño, notificándole haber entregado los quince cuadros cedidos en calidad de depósito con destino al Museo Víctor Balaguer. Precisa asimismo el nombre del agente que firma el recibo adjunto con la relación de obras el día 20 de julio de 1883: se trata de Celestino Pujol. Ya no hay duda. La Anunciación de El Greco, tan aclamada tras su llegada a la flamante Vilanova i la Geltrú, fue enviada desde la capital en 1883 con el firme propósito de ser expuesta públicamente, y desde el primer día, tras la apertura de la magna institución. Aunque ésta tendría lugar un año después de la llegada de los lienzos.

Culminando el gran sueño de Víctor Balaguer

La astucia de Balaguer quizá se explica mejor si tenemos en cuenta lo que representó, en lo personal y en lo político, para él su gran proyecto museístico. La Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, erigida por Jeroni Granell Mundet (Barcelona, 1834 - 1889) fue inaugurada el 26 de octubre de 1884, aunque como ya hemos anunciado, su gestación se remonta a varios años atrás. Víctor Balaguer representó el distrito electoral de Vilanova i la Geltrú en las Cortes desde 1869 a 1889, momento en que acumuló un denso repertorio de influencias y compromisos, hasta el punto de llevar a la localidad a convertirse en la sede de sus colecciones y de su ideal cultural, como así ha quedado ilustrado en los esgrafiados de temática hermética que adornan la fachada de la Biblioteca-Museo.

La muerte de su esposa, Manuela Carbonell Català, acaecida en Madrid el 20 de junio de 1881, apresuró la idea de Víctor Balaguer de crear una biblioteca-museo para donar a Vilanova todo cuanto poseía. De hecho, su esposa fue enterrada en dicho municipio y fue durante el siguiente mes cuando Balaguer, envuelto en duelo y reflexión, fue dando forma a su proyecto¹⁷. La primera piedra del edificio se colocó el día 1 de enero de 1882, convirtiéndose en una de las primeras edificaciones erigidas con la finalidad de ser una institución cultural, tal y como siempre pretendió su promotor.

No olvidemos que el año 1882 representó un episodio fructífero para la localidad de Vilanova i la Geltrú. De hecho, en agosto del mismo, Víctor Balaguer noti-

16 “Crónica”, *La Vanguardia*, 16, Barcelona, 11-I-1883, p. 221

17 PUIG ROVIRA F. X., “La Biblioteca-Museu, Llegat de Víctor Balaguer”, *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XV, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2001, pp. 227-258

ficó al Ayuntamiento su intención de donar el edificio y las colecciones a la ciudad y designó una primera Junta formada por más de treinta personas de su círculo de confianza, entre las cuales el susodicho Manuel Creus. El acto de inauguración se revistió de gran solemnidad¹⁸ y el museo abrió sus puertas, incluyendo una biblioteca, formada por más de veinte mil volúmenes, procedentes de los fondos personales de Balaguer. El núcleo de la colección estaba formado por una dilatada pinacoteca, donde se reunieron las colecciones de pintura, objetos de arte y antigüedades. Por la diversidad y antigüedad de sus fondos, la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer se convirtió en uno de los equipamientos museísticos más singulares, pero también por la precocidad de su creación, que la sitúa como una de las instituciones pioneras entre los museos catalanes. Así lo refrenda el historiador Francesc Fontbona, al considerar que el proyecto magno de Balaguer se creó con la voluntad de ser un espacio de ciencia y conocimiento global con vocación pública, lo que le confiere un aire excepcional¹⁹. [fig. 4]

El día en que se abrieron sus puertas, el Museo contaba con la colección de su fundador, conocida como “legado fundacional”, y también con las obras procedentes de donaciones de varios artistas y de adquisiciones efectuadas por el propio Balaguer, y finalmente un depósito de pinturas del Museo del Prado que se realizó en dos etapas. Un primer depósito de veinticuatro obras, ya mencionado, y concedido por Real Orden de 26 de mayo de 1882 fue el que se colocó en la Exposición Regional. Se produjo un segundo depósito de doce pinturas por Real Orden de 18 de julio de 1883, con el que llegó por fin *La Anunciación* del Greco, precediendo otros tres depósitos — el siguiente en 1885 y dos en 1886 — que sumarían cincuenta-y-tres piezas antes de que el siglo tocase a su fin. Así pues, no fue hasta finales de ese mismo año cuando a Víctor Balaguer se le concedió la sorprendente pieza para su pinacoteca. Lo corrobora una ficha manuscrita que refiere la pieza del pintor de Candía, en la cual se especifica que se conservaba en el Museo Víctor Balaguer por Depósito del Ministerio de Fomento del 1 de diciembre de 1882²⁰, a pesar de que, gracias al epistolario de Balaguer, sabemos que por esas fechas el depósito aún no se había realizado de forma oficial.

La presencia del Greco en la colección también quedó reseñada en el primer *Boletín* del museo, publicación periódica que nació de forma paralela a la entidad. Víctor Balaguer había planificado la edición de un Boletín en el que se

18 LÓPEZ ALIVÉ, “El Museo-Biblioteca Balaguer”, *El Imparcial*, 6.231, Madrid, 27-X-1884, p. 2; “En Villanueva y Geltrú”, *El Liberal*, 1.930, Madrid, 27-X-1884, p. 3; *La Dinastía*, 624, Barcelona, 31-X-1884, p. 23; “El discurso del Padre Llanas”, *La Unión*, 853, Madrid, 31-X-1884, p. 2

19 FONTBONA F., GIL, C., *Les joies dels nostres museus. Art en els museus locals de la província de Barcelona*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2009, pp. 488-507

20 BMVB, ficha de *La Anunciación* del Greco, sin fecha ni autoría



FIGURA 4

Edificio de la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer. Biblioteca-Museo Víctor Balaguer

anunciarían, entre otros aspectos, las obras regaladas facilitando así la adquisición de muchas otras, convirtiéndose por ende, un elemento que ayudaría a enriquecer los fondos artísticos de la institución²¹. En este primer número, fechado en el mes de la inauguración, se describen las colecciones del museo y se hace referencia en el apartado de la pinacoteca a “los cuadros antiguos que la constituyen y cubren por entero las paredes del gran salón destinado al efecto”; cuadros de varios autores de la escuela española, entre los que destaca nuestra *Anunciación*²². La presencia de esta obra en la colección y su mención en el Boletín es tanto más significativa cuanto que determina el propio discurso expositivo del proyecto museográfico de Balaguer, por ser ésta la única que nos permite conocer la pintura española del siglo XVI, sin ningún antecedente renacentista o manierista en sus fondos.

21 COMAS M., “Els inicis i els objectius del “Boletín de la Biblioteca Museu Balaguer”, *Butlletí de la Biblioteca-Museu Balaguer*, 2008, Vilanova i la Geltrú, Centre d’Estudis de la Biblioteca Museu Balaguer, pp. 72-81

22 “El Museo. Pinacoteca”, *Boletín de la Biblioteca-Museo-Balaguer*, 1, Vilanova i la Geltrú, Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, 26-X-1884, pp. 6-7

La Anunciación: buque insignia del museo

Que *La Anunciación* del Greco monopolizase el discurso expositivo de una época tan prolija en obras pictóricas como el Manierismo y el arte del Siglo de Oro no deja de ser una novedad en la realidad museística finisecular. La revalorización del Greco en España, que hasta el momento se había mantenido dentro de unos niveles más que discretos, experimentó un aceleramiento hacia finales del siglo XIX, gracias a grupos de intelectuales y literatos embarcados en la apasionada redefinición de los rasgos identitarios de la cultura del país²³. La heterodoxa figura del creador de *Candía* gozó de gran renombre entre los adalides del Modernismo catalán como del costumbrismo castellano. Tanto es así que el pintor y escritor Santiago Rusiñol (Barcelona, 1861 - Aranjuez, 1931) conocía El Greco por la admiración que el cretense emanaba y contagiaba en el artista Ignacio Zuloaga (Éibar, 1870 - Madrid, 1945), quien lo describió como genial precursor del modernismo²⁴.

Es entonces cuando la obra del Greco fue paulatinamente incorporada al mito romántico del artista-demiurgo y pronto blandida en los manifiestos de vanguardia, como puede apreciarse en el texto que el crítico de arte Francisco Alcántara dedica a la Exposición de “El Greco” en *El Imparcial* de 19 de mayo de 1902: “Preséntase hoy El Greco a nuestros ojos como el revelador de las energías que puede desplegar el alma del artista cuando se tiene ánimo para prescindir de las trabas que las escuelas ponen a la personalidad... en esos tiempos que columbramos y ya en los corrientes, será más grande el artista de más robusta conciencia, de ideas estéticas más personales, más capacitado para aprovechar las enseñanzas de la historia, más sensible para vivir con toda la Naturaleza, asimilársela y glorificarla en sus obras. Cualidades por las que hoy le llamamos artista del día y le consideramos como un estímulo para la creación del arte por venir, en que cada artista creará su estética, su técnica y su escuela propia”. En este asalto a la fortaleza del academicismo propio de la pintura cortesana, la revalorización y exaltación de El Greco fue capitaneada en Cataluña por el propio Rusiñol²⁵, a sabiendas de que en la localidad de Vilanova i la Geltrú latía en silencio una colosal *Anunciación* firmada por el “nuevo-viejo” maestro cretense. Con esta pieza, el museo del progresista Balaguer parecía anticiparse a dos hechos fundamentales que en 1900 tendrían lugar en España: el regreso a España de los restos de Goya y los artículos de Pío Baroja y Azorín sobre El Greco.

23 ÁLVAREZ LOPERA J., “El Greco: els camins de la rehabilitació” en MILICUA J., (ed.), *El Greco. La seva revaloració pel Modernisme català*, Barcelona, MNAC, 1996. pp. 24-35

24 RUSIÑOL S., *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1947, pp. 559-560

25 FONTBONA F., “La recuperació d’El Greco per part dels modernistes catalans” en MILICUA J., (ed.), *El Greco...*, op. cit, pp. 44-51

El propio Alcántara, que califica de “pintor múltiple y genialísimo” al de Candía, recuerda una anécdota vivida como alumno de Federico de Madrazo: “[...] un grupo de muchachos respetuosos solíamos oír al sapientísimo D. Federico de Madrazo abominar de las obras del Greco. Sólo hallaban gracia ante su conciencia académica las que más se parecen a las de escuelas consagradas, pero nosotros, respetuosísimos con el caballeroso y delicado maestro, al quedarnos solos, protestábamos en delirantes y apasionadas charlas, que eran un himno al Greco en todas sus obras, hasta en las más irregulares”²⁶. En este punto es sumamente interesante mencionar una epístola de Federico de Madrazo (Roma, 1815 - Madrid, 1894), entonces director del Museo del Prado²⁷, dirigiéndose a Víctor Balaguer para tratar la petición de cuadros formulada por éste último a principios de 1886. En vistas de que la solicitud no podía ser efectuada tal y como preveía Balaguer, Madrazo le proponía otras obras “[...] porque consideraba que los poquísimos cuadros que quedan procedentes del Museo de la Trinidad, de escasísimo mérito artístico y en muy mal estado de conservación, no llenarían el objeto que V. persigue para fomentar el adelantamiento de la juventud que concurre á la Biblioteca y Museo”²⁸. Esta declaración de Madrazo clarifica hasta qué punto el proyecto de Balaguer se había convertido en un gesto de vanguardia reconocido por la dirección del Museo Nacional, dando testimonio del nivel artístico alcanzado por el flamante museo regional de Vilanova i la Geltrú y de su influencia en la cultura catalana del momento.

En este sentido, es probable que sin la existencia de la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, no hubiese llegado a existir uno de los más señalados focos atañedores del Modernismo catalán, que no es sino la casa-taller de Santiago Rusiñol. Fue en 1891 cuando un entusiasmado Santiago Rusiñol se dirigía a visitar el Museo Balaguer con la expectativa de contemplar *La Anunciación* del Greco. Pero se detuvo en la vecina localidad de Sitges, brindándole así la ocasión de descubrir esta ciudad de calles encajadas y románticos paisajes marinos. Desde ese momento, Sitges pasó a formar parte inextricable de la vida de Rusiñol, pues fue en aquel lugar donde, en 1893, llegaría a construir su residencia, el célebre Cau Ferrat o “reducto ferrado”, así llamado por ser el lugar para dar rienda suelta a la poesía, en medio de una bella colección de hierros forjados. Fue también el lugar en el que se celebraron diversas “fiestas modernistas”. Entre las más recordadas, tuvo lugar un acto organizado por el propio Rusiñol en noviembre de 1894, en el que se celebró la llegada a Sitges de dos pinturas de El Greco que el pintor barcelonés había comprado en París. Se trataba de una *Magdalena* y *Las lágrimas de San Pedro*. En torno a ambos lienzos

26 ALCÁNTARA F., “Exposición de «El Greco»”, *El Imparcial*, 12.612, Madrid, 19-V-1902, p. 3

27 Federico de Madrazo fue director del Museo del Prado entre 1860 y 1868, y de 1881 a 1894

28 BMVB, carta de Federico de Madrazo a Víctor Balaguer, ms. 379/131, 1886, f. 1-r./v. (Madrid, 4-III).

se organizó una comitiva popular y se reunió a muy diversas personalidades del mundo intelectual catalán. Con este séquito variopinto encabezado por Rusiñol, las obras fueron llevadas en procesión hasta su estudio, en una demostración de admiración hasta entonces desconocida²⁹.

Poco después, Santiago Rusiñol manifestó la idea de erigir en Sitges un monumento a El Greco que tuvo una sorprendente resonancia popular³⁰ y para la que se creó una comisión específica. El proyecto fue encargado al escultor Josep Reynés y al maestro de obras Jaume Suñé. La colocación de la primera piedra tuvo lugar en 1897, quedando inaugurada la estatua el 29 de agosto del año siguiente, en uno de los actos más ilustres de la historia del Modernismo en España³¹. La creciente aceptación, cuando no intenso asombro, que El Greco estaba despertando entre el gran público y las esferas de la vanguardia artística catalana, tiene, pues, su origen en *La Anunciación* del museo de Víctor Balaguer y en el cenáculo artístico protagonizado por Rusiñol.

Ahora bien, debemos comprender que este singular triángulo de fuerzas no sólo se forjó como consecuencia del auge de las instituciones museísticas españolas y del nuevo gusto estético sufragado por la floreciente burguesía catalana, sino también y ante todo por las cualidades intrínsecas a la asombrosa Anunciación conseguida por Balaguer y que también cautivaron al joven Rusiñol. Ejecutado por El Greco entre los años 1597 y 1600, este cuadro de más de tres metros de altura fue pintado como tema central para el retablo mayor del Colegio de la Encarnación de Madrid, también conocido como Colegio de doña María de Aragón. A este retablo pertenecen otras pinturas del actual Museo del Prado: *El Bautismo de Cristo*, *La Crucifixión*, *La Resurrección de Cristo* y *Pentecostés*³². El contrato se cerró en 1596 y la obra se colocó en el Colegio de la Encarnación durante la segunda quincena de julio de 1600³³. La propiedad del lienzo, junto a los otros cuatro que el pintor realizó para dicho retablo perteneció al antiguo Museo de la Trinidad de Madrid, abierto al público en 1842, siendo por fin en 1883 la fecha en que el museo cedió

29 Ver notas nº 23 y 25

30 COLL MIRABENT I., “Arcadi Mas i Fondevila”, en *La colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Madrid y Barcelona, Museo del Prado y Museu Nacional d’Art de Catalunya, 1992, pp. 197-198; CASELLAS R., “La estatua del Greco por Reynés”, *La Vanguardia*, 5507, Barcelona, 30-VIII-1898, pp. 4-5

31 Ver nota nº 25

32 Respectivamente, los números de inventario son: P00821, P00823, P00825 y P00828

33 PITA ANDRADE J. M., “La Iconografía de La Anunciación en El Greco”, en ALVAREZ LOPERA J., PITA ANDRADE M., SÁNCHEZ LASSA DE LOS SANTOS, A., GARRIDO C., *La Anunciación de El Greco. El ciclo del Colegio de María de Aragón*. Catálogo de la exposición en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (6-III/20-IV-1997) y Museo Thyssen-Bornemisza (28-IV/29-VI-1997), 1997, pp. 35-48

en depósito *La Anunciación* al organismo proyectado por Víctor Balaguer, junto a las más de veinte pinturas que llegaron también para la ya mencionada Exposición Regional de 1882.

El tema del lienzo, de suntuosa composición, representa el pasaje del Nuevo Testamento (*Lucas* 1, 26-38) en el que el arcángel Gabriel anuncia la maternidad de María, en espera del humilde fiat de la Virgen, del cual el Altísimo quiere sorprendentemente que dependa su propio plan redentor para la humanidad entera. El Greco añade un elemento icónico propio de la tradición medieval, es decir el rayo de luz celeste a través del cual aletea el Espíritu Santo en forma de paloma, en referencia al único pasaje en que se describe con esta forma: el Bautismo de Jesús (*Marcos* 1, 10; *Lucas* 3, 22; *Juan* 1: 32). Así queda ilustrada la respuesta del Ángel: “El Espíritu Santo descenderá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra. Por eso el niño será Santo y será llamado Hijo de Dios” (*Lucas* 1, 35). La Anunciación es un tema que El Greco trató en su juventud. Sin embargo, sólo vuelve a surgir en los últimos lustros de su vida³⁴. De hecho, se trata de un tema con el que tropezamos por lo menos cuatro veces en la producción del pintor antes de llegar a España y que resurge con impar magnificencia en el período toledano, tras un paréntesis de casi dos décadas, prodigándose hasta el final de su vida³⁵.

Debemos hacer notar la diferencia iconográfica que existe entre esta *Anunciación* y las ejecutadas por el pintor en el transcurso de su primera época. En esta representación de 1600, el pintor no dispuso ningún elemento arquitectónico de fondo, sino que creó una composición abigarrada conjugando los distintos elementos celestes, como las nubes y las cabezas de los querubines. Además, el autor perfeccionó la profundidad de la escena con distintos planos narrativos, impensables en sus iconos de juventud influenciados por la estética neoplatónica medieval. Para ello, El Greco confunde hábilmente el espacio consagrado a lo divino con el espacio terrenal³⁶. Otro de los elementos novedosos, en relación con las anteriores versiones del cretense, es la imagen de la zarza ardiente, conectando así con el Antiguo Testamento, que nos habla de la condición inmaculada de María (Cristo anticipa en ella el efecto salvífico de la Redención universal, librándola de contraer el Pecado original antes de su nacimiento). Según el texto bíblico, Yahvé se había aparecido a Moisés en forma de zarza que ardía sin consumirse, de la misma manera que la Madre de Dios podía tener tal condición sin haber perdido su virginidad

34 WETHEY H. E., *El Greco and His School*, 2 vols., Princeton, 1962. Ed. en español: El Greco y su escuela, 2 vols. Madrid, Ed. Guadarrama, 1967, II, p. 47

35 Ver nota nº 33

36 GARRIDO M. DEL C., “Estudio técnico de cuatro Anunciaciones de El Greco”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 8, n. 23, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1987, pp. 85-108, espec. pp. 90-94

(*Éxodo* 3, 2-4). Por otro lado, la figura de la Virgen está representada por primera vez de pie y levemente inclinada, contemplando frontalmente y con gesto de sorpresa al Arcángel Gabriel, que se dirige a ella flotando en una nube. El pintor dispuso nuevos elementos sobrenaturales reflejados en los ángeles músicos que se agitan en un cielo de tempestuosa luminaria, atravesado por el haz de luz dorado dibujado por la trayectoria del Espíritu de amor que conecta a Dios Padre con Dios Hijo. A la izquierda de la composición, sobre el atril de madera, distinguimos el libro de la Virgen, cuya lectura acaba de ser interrumpida por Gabriel, así como un cesto de costura; tal vez una alusión al velo del Templo cosido por María, según se narra en el *Evangelio Armenio de la Infancia*. Debemos destacar la esbeltez de las figuras, algo que sin duda no pasó desapercibido para Madrazo, Balaguer o los apasionados modernistas catalanes de Rusiñol. También debió de resultarles llamativo el bello grupo de ángeles músicos con sus instrumentos que completan la parte superior de la obra, mostrando así un nuevo enfoque en el tema, debido a la intrusión de elementos humanos en la representación del mundo divino.

Así pues, el carácter atmosférico y escenográfico de la composición, las pequeñas vibraciones cromáticas del óleo sobre el lienzo y la delicada pero atrevida combinación de colores, así como las variaciones iconográficas sobre el tema tradicional de la Anunciación, debieron dejar boquiabiertos a los contemporáneos de Balaguer [fig. 5]. Además, debemos añadir las dos interesantísimas versiones autógrafas, de reducidas dimensiones, que existen del gran lienzo y que se exhiben en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid [fig. 6] y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, como probable muestra del valor que le daba el autor a esta la definitiva. Qué duda cabe de que la magnífica *Anunciación* del Greco exhibida en el Museo Víctor Balaguer se convirtió enseguida en la obra más encomiada de todas las expuestas y consiguientemente en el buque insignia de la institución. Baste recordar aquí la mención hecha por la madrileña revista ilustrada *La Esfera*, que en 1921 publicó un monográfico sobre la Biblioteca-Museo de Vilanova i la Geltrú con una reproducción de esta pintura, considerándola la más relevante de entre los más de trescientos ochenta cuadros exhibidos en todas las salas del museo³⁷. [fig. 7]

Funesto acontecimiento una noche de enero de 1981

Pero la celebridad también atrae a menudo funestos hechos, incluso en el caso de una obra de arte. Tal y como hemos ido sosteniendo, gracias a la cesión de cuadros de autores como Ribera, Rubens y especialmente El Greco por parte de la entonces magna Pinacoteca Nacional, Víctor Balaguer dotó a su particular proyecto

37 FABRE Y OLIVER J., “La Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, de Villanueva y Geltrú”, *La Esfera*, 382, Madrid, 30-IV-1921



FIGURA 5
El Greco *La Anunciación*
1597-1600
Óleo s/lienzo, 315 x 174 cm.
Madrid. Museo Nacional del Prado
(P03888)



FIGURA 6
El Greco *La Anunciación*
c. 1597-1600
Óleo s/lienzo, 114 x 67 cm.
Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza
Nº INV. 171 (1954.1)

cultural del más alto nivel que entonces pudiera imaginarse. Pero si *La Anunciación* del cretense se convirtió en el principal atractivo del museo³⁸, también fue la razón por la cual muchos artistas catalanes se decidieron a realizar numerosas donaciones a la institución de Balaguer, conscientes del prestigio que suponía compartir espacio expositivo con un pequeño pero aclamado depósito del Prado.

En efecto, desde los últimos decenios del siglo XIX, el Museo Víctor Balaguer vio enriquecer considerablemente sus fondos pictóricos gracias las adquisiciones efectuadas por su fundador pero también por las donaciones de diversos artistas, amigos, coleccionistas, diplomáticos, industriales y personalidades de la alta burguesía, que incluso después de la defunción del fundador, en 1901, continuaron produciéndose a lo largo del siglo XX. A finales de la siguiente centuria, el valioso

38 ROSICH M., “Dipòsit del Prado del Museu Balaguer: una nova Sala Prado”, *Quaderns de Patrimoni del Garraf*, n. 7, Vilanova i la Geltrú, Consell Comarcal del Garraf, pp. 38- 40



FIGURA 7

Sillería del Patronato de la Biblioteca Museo Víctor Balaguer en la Sala Silvela (1925-1936?).
Biblioteca-Museu Víctor Balaguer

depósito de pintura de escuela española que había llegado desde Madrid años ha, seguía consolidándose, admirado entre todas las salas del museo. La cualidad artística de la obra maestra de El Greco le llevó a ser expuesta en el Pabellón Español de la Feria de Nueva York, que tuvo lugar en 1965³⁹, pues había llegado a convertirse en la pieza más significativa de la colección. Es por ello que según “La Vanguardia” el entonces director del Museo del Prado, se lamentó públicamente de la dispersión de obras de la colección nacional, la prensa no tardó en señalar el temor de los villanoveses ante la posibilidad del retorno del cuadro a Madrid. Sin embargo, desde la dirección del museo estatal se silenciaron todas las dudas al definirse el nuevo traslado de *La Anunciación* como un “error” informativo⁴⁰.

No había transcurrido ni medio año desde la publicación de esta noticia, cuando la noche del 30 al 31 de enero de 1981 la institución sufrió un suceso dramático que cambiaría cuantiosamente el destino de la colección. Nos referimos al robo a manos de un equipo dirigido por René Alphonse van den Bergh, conocido popu-

39 “Generosa aportación de los museos catalanes al Pabellón Español de la Feria de Nueva York”, *La Vanguardia*, 30.736, Barcelona, 31-III-1965, p. 8.

40 “La Anunciación de El Greco no volverá al Museo del Prado”, *La Vanguardia*, 35.523, Barcelona, 30-VIII-1980, p. 13

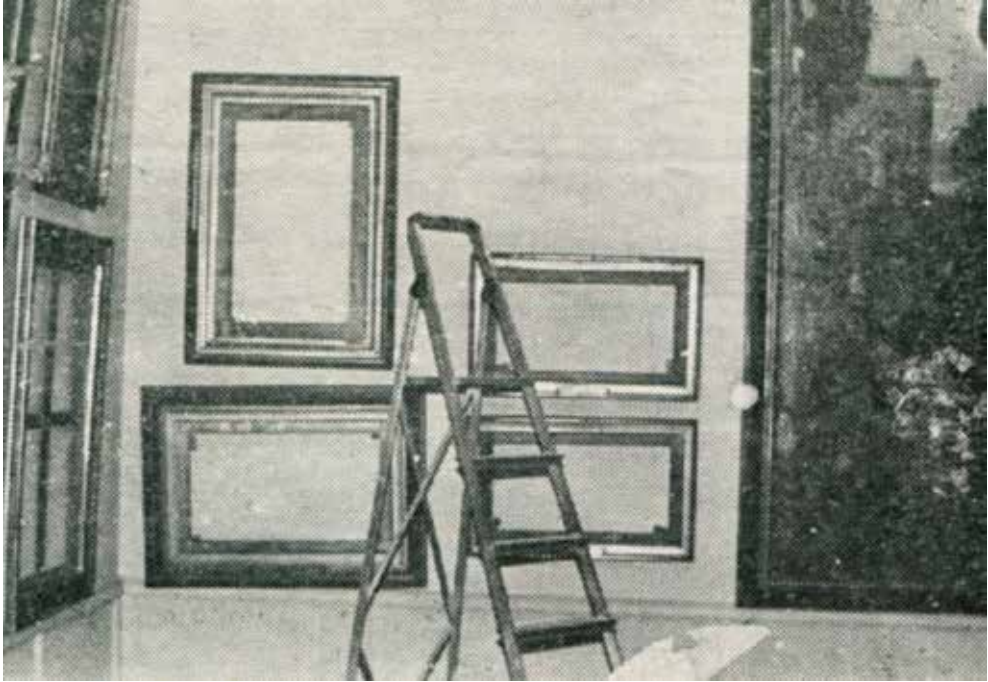


FIGURA 8

Imagen de una sala del Museo Víctor Balaguer después del robo

larmente como Erik “el Belga” (Bélgica, 1940). Se sustrajeron piezas de otros fondos del museo: las secciones egipcia y oriental, pero también cerca de sesenta telas fueron extraídas de sus respectivos marcos, muchas de ellas cortadas. [fig. 8] En lo que respecta a las pinturas del Prado, El Belga y sus secuaces robaron un total de ocho obras, entre las cuales encontramos originales de Carreño, Escalante, Orrente, Maíno y Pérez. La furibunda prensa local publicó las primeras hipótesis policiales, que ponían de manifiesto la ignorancia y poca profesionalidad que los ladrones habían demostrado, hecho que tal vez explica que *La Anunciación* del Greco fuese salvaguardada, ajena a la voracidad de los raptores. También se dijo que frente a este lienzo se había colocado un pequeño dispositivo de control de humedad, el cual, tomado por una “novedosa” alarma, habría conseguido disuadir a los delincuentes⁴¹.

Aunque la obra no sufrió ningún daño durante el robo, sí se vio afectada por tal dramático acontecimiento, pues pronto sería levantado su depósito con el argumento de que la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer no contaba con las necesarias medi-

41 “El Museo Balaguer expoliado”, *Diari de Vilanova*, Vilanova i la Geltrú, 7-II-1981, pp. 5-6

das de seguridad. Por Orden Ministerial del día 3 de febrero se levantó el depósito del Prado y se trasladaron dos camiones con siete personas para hacer cumplir la orden, además de asegurar la custodia del museo durante veinticuatro horas por parte de la Policía Municipal y de la Guardia Civil⁴². Esta operación, que quedó paralizada durante un tiempo debido a la oposición de las autoridades locales y el museo⁴³, provocaría que instituciones como la Universidad de Barcelona dirigiera un comunicado al museo para manifestar la propuesta hecha por Santiago Alcolea, director del Departamento de Historia del Arte, de apoyar a las autoridades de Vilanova y evitar así que no fuesen retiradas las pinturas del Museo de Balaguer⁴⁴.

El traslado de *La Anunciación* representaba para el museo, pero también para toda Vilanova, la pérdida de su más insigne icono cultural desde los orígenes de la pinacoteca. Como es natural, la prensa local también se volcó en el acontecimiento⁴⁵ e incluso el nieto del conocido impresor y bibliotecario Joan Oliva y Milà, el hoy fallecido Gabriel Oliva y Rifa, se pronunció para evitar el traslado de una obra tan necesaria para el museo enviando una carta al director de “La Vanguardia”⁴⁶. La institución museística y, con ella, la ciudad entera veían cómo se escurría entre sus manos la pintura que un siglo atrás había recibido del Ministerio de Fomento y de la que Balaguer había presumido ante tantos prohombres de su confianza aún cuando faltaban dos años para ser inaugurado su museo.

La Biblioteca-Museo no tardó en solventar los problemas de seguridad que el robo acaecido había puesto al descubierto: el 14 de febrero de aquel año, la prensa local notificó la instalación de un sofisticado sistema de seguridad en todas las salas con el objetivo de “proteger al Greco”⁴⁷. La ciudad se volcó en la que

42 Ver nota nº 41

43 ANSON M., “Las obras de arte serán trasladadas a Madrid”, *La Vanguardia*, 35.864, Barcelona, 13-II-1981, p. 42

44 BMVB, notificación de la Junta de Facultad de la Universitat de Barcelona, 1981 (Barcelona, 11-II).

45 “Los cuadros del Museo del Prado. Se frena el intento de llevárselos.”, *Diari de Vilanova*, Vilanova i la Geltrú, 14-II-1981; “Se instala un sofisticado sistema de alarma para proteger el “Greco”, *Diari de Vilanova*, Vilanova i la Geltrú, 14-II-1981; “Se exige el retorno al Prado de las pinturas de Vilanova”, *Diari de Vilanova*, Vilanova i la Geltrú, 7-III-1981; ANSON M., “Las obras de arte serán trasladadas a Madrid”, *La Vanguardia*, 35.864, Barcelona, 13-II-1981, p. 42; MONREAL TEJADA, L., “Cómo se evitó en 1940 que Vilanova se quedase sin la “Anunciación”, *La Vanguardia*, Barcelona, 35.686, 24-II-1981, p. 79; *La Vanguardia*, Barcelona, 35.673, 11-III-1981, p. 5; AMON S., “Hechos, razones y criterios en torno al Museo Balaguer”, *La Vanguardia*, Barcelona, 35.692, 18-III-1981, p. 27

46 *La Vanguardia*, Barcelona, 35.673, 11-III-1981, p. 5

47 “Se instala un sofisticado sistema de alarma para proteger el “Greco”, *Diari de Vilanova*, Vilanova i la Geltrú, 14-II-1981

ya era por unanimidad la “pieza culminante del museo villanovés”⁴⁸, aunque sin resultado positivo, ya que en julio de ese mismo año dio comienzo el traslado de todos los cuadros pertenecientes al depósito del Prado para ser devueltos de nuevo a Madrid⁴⁹. Varios meses después, el 31 de julio de 1981, el Ministerio de Cultura resolvió que algunas obras del depósito fueran entregadas al Museo del Prado y que otras, entre las cuales se encontraba *La Anunciación*, se trasladasen de forma temporal al Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona, organismo con titularidad ministerial.

Es cierto que un reducido conjunto de lienzos fue desplazado el 14 de agosto para ser instalado en dichas dependencias, pero fue devuelto de forma inmediata a Vilanova, debido a la falta de espacio y de óptimas condiciones del Archivo⁵⁰. [fig. 9] Sin embargo, pocos días después los lienzos fueron enviados de nuevo a Barcelona, donde se instalaron en la cámara acorazada del Banco de España⁵¹. El objetivo era esperar a que se cumplieran las condiciones exigidas para su instalación temporal en el Archivo de la Corona de Aragón, aunque finalmente y de forma inmediata serían devueltos al Prado.

En definitiva, durante los primeros años de la década de 1980, *La Anunciación* de El Greco fue adquiriendo un protagonismo que superaba el de su valor artístico, ya que en ese momento se defendía el destacado rol que había desempeñado en la institución de Balaguer, donde había estado expuesto ininterrumpidamente durante un siglo entero. Sin embargo, junto a la polémica instalación del sistema de vigilancia, se sumó una serie de remodelaciones en las salas que mantuvieron al museo cerrado al público desde el momento del robo hasta octubre de 1982⁵². Pero a pesar de que el anhelado proceso de reapertura llegó a buen término, el vacío que habían dejado las obras robadas por El Belga así como aquellas que habían sido devueltas al Prado por orden de las autoridades gubernamentales, dejaron un gran vacío en la identidad del Museo Víctor Balaguer.

Al año siguiente de esta noticia, el rostro de la Virgen de nuestra *Anunciación* apareció reproducido en “La Vanguardia” para ilustrar un artículo que exponía los obstáculos para el regreso del cuadro a Vilanova, pese a que la dirección del Museo

48 “Se exige el retorno al Prado de las pinturas de Vilanova”, *Diari de Vilanova*, Vilanova i la Geltrú, 7-III-1981

49 “Los cuadros del Prado van y vienen”, *Diari de Vilanova*, Vilanova i la Geltrú, 22-VIII-1981

50 “Los cuadros del Prado van y vienen”, *Diari de Vilanova*, Vilanova i la Geltrú, 22-VIII-1981; “Se llevan los cuadros del Museo del Prado aunque con la promesa de reintegrar el depósito”, *Diari de Vilanova*, Vilanova i la Geltrú, 22-VIII-1981

51 “El Greco será devuelto a Barcelona”, *Diari de Vilanova*, Vilanova i la Geltrú, 29-VIII-1981

52 ÚBEDA, “Demà, reapertura del museu Balaguer”, *Diari de Vilanova*, Vilanova i la Geltrú, 29-X-1982; ÁLVARO MARC, F., “El Museo Balaguer, renovado”, *La Vanguardia*, 35.692, Barcelona, 29-X-1982, p. 42



FIGURA 9

Llegada del conjunto de lienzos del depósito del Prado, entre los cuales *La Anunciación* del Greco, al Museu Víctor Balaguer tras haber sido devueltos del Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona. Agosto de 1981

del Prado afirmaba su traslado inmediato a la ciudad catalana en el mismo momento en que se cumpliesen las medidas de seguridad exigidas⁵³. Ese mismo mes, Manuel Fernández Miranda, Director General de Bellas Artes, visitó la Biblioteca-Museo acompañado por algunas personalidades catalanas y afirmó que la Dirección General estaba dispuesta a retornar la obra, además de manifestar que “El Greco en Madrid no tendría tanta importancia como aquí; en cambio, en Vilanova, adquiere gran significación”⁵⁴. A la luz de esta declaración, los villanovenses no perdían la esperanza de ver expuesto en su museo principal “su” amada *Anunciación*. Parecía, pues, que la antigua ciudad marinera, como si de un único ser pensante se tratase, había adquirido un derecho moral sobre el cuadro, ya que, según se decía, durante el tiempo en que el pintor cretense seguía siendo el gran ignorado de la historia

53 ÁLVARO MARC, F., “Dificultades para que vuelva La Anunciación al museo”, *La Vanguardia*, 36.389, Barcelona, 19-IV-1983, p. 29

54 “El Director de Bellas Artes estuvo en Vilanova y prometió la vuelta Del “El Greco”, *Diari de Vilanova*, Vilanova i la Geltrú, 29-IV-1983; ÁLVARO MARC, F., “Probable retorno de La Anunciación, de El Greco”, *La Vanguardia*, 36.398, Barcelona, 28-IV-1983, p. 32

del arte español, para los ciudadanos de aquella localidad se había convertido en la insignia identitaria de su cultura moderna⁵⁵. De hecho, el renombre del museo había trascendido ya en 1979 incluso las fronteras nacionales, puesto que en un artículo del conocido diccionario *Petit Larousse de la peinture*, compendiado bajo la dirección de Michel Laclotte, queda reflejado el papel principal que supuso *La Anunciación* del Greco para Vilanova⁵⁶.

Por fortuna, dos años después del robo, la gran mayoría de piezas sustraídas fueron encontradas en distintos almacenes de Holanda, Bélgica y Alemania. Un telegrama que dirigió Jorge del Pino, embajador de España en Holanda, al literato Oriol Pi de Cabanyes hace saber que a principios de junio salieron de Holanda con destino a Madrid más de cincuenta cuadros que habían sido robados por Erik El Belga en Vilanova⁵⁷.

Tras la pérdida de un icono identitario

Como secuela del fatídico suceso de 1981, las salas de la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer jamás volverían a exponer tan insigne obra maestra, pues *La Anunciación* de El Greco quedó instalada definitivamente en el Museo Nacional del Prado, junto a las otras pinturas procedentes igualmente del retablo mayor de la Iglesia del Colegio de doña María de Aragón, *El Bautismo de Cristo*, *La Crucifixión*, *La Resurrección de Cristo* y *Pentecostés*. Tuvieron que pasar algunos años hasta que el Real Patronato del Museo del Prado negoció la cesión de un nuevo depósito; un arduo proceso que culminó con otra orden ministerial fechada el 30 de octubre de 1986, en la que se reseñaba una selección de cuarenta y dos obras del siglo XVII con destino al Museo Víctor Balaguer, conjunto formado por piezas de las escuelas castellana, valenciana y andaluza, y en menor representación de la flamenca e italiana. En este punto destacaremos que fue el historiador del arte José Milicua quien asesoró al museo villanovés en su selección de obras disponibles del Prado⁵⁸. Ahora bien, los lienzos que llegaron a finales del siglo XX distaban mucho de aquel conjunto de pintura antigua que Víctor Balaguer había instalado entre 1882 y 1883, precisamente con el objeto de presentarlo públicamente en la inauguración del que fue su templo consagrado⁵⁹. De este modo, la estratégica *Anunciación* de

55 “Arte del Prado fuera del Prado”, “Retrato del Prado oculto” en *Ya Dominical*, Madrid, 10-VII-1983, pp. 14-15

56 P. G., “Villanueva y la Geltrú. Museo Balaguer” en LACLOTTE M. (dir), *Petit Larousse de la peinture*, vol. 2, París, 1979, p. 1.939

57 BMVB, telegrama de Jorge del Pino a Oriol Pi de Cabanyes, 1983 (6-VI).

58 Según la información que nos ha proporcionado el Dr. Francesc Fontbona

59 Ver nota nº 37

Doménikos Theotokópoulos no volvió a formar parte del nuevo conjunto, hecho del que tal vez sigue adoleciendo hoy en día el museo.

Aún así, la figura de El Greco no ha dejado de formar parte de su discurso institucional, ya que otros nuevos lienzos han venido a socorrerlo: *La Sagrada Familia con Santa Ana y San Juan* (1595-1600) y *San Francisco de Asís y el hermano León meditando sobre la muerte* (1585-1595), tema del que el taller del Greco realizó casi cuarenta versiones, respondiendo así al gusto y prioridades de la España de la Contrarreforma. Junto a los mencionados óleos, llegaron otros lienzos menores de grandes maestros de la pintura barroca del Siglo de Oro, así como algún ejemplar de escuela flamenca. En este sentido, cabe destacar firmas como la de Juan Pantoja de la Cruz (Valladolid, c. 1553 - Madrid, 1608), Vicente Carducho, Peter Paulus Rubens (Siegen, 1577 - Amberes, 1640), José de Ribera (Játiva, Valencia, 1591 - Nápoles, 1652), Van Dyck (Amberes, 1599 - Londres, 1641), Jan Brueghel (Amberes, 1601 - 1678), Juan Carreño de Miranda (Avilés, Asturias, 1614 - Madrid, 1685), Esteban Murillo (Sevilla, 1617 - 1682), Francisco de Solís, Francisco de Goya (Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Burdeos, 1828), entre otros⁶⁰.

Durante el transcurso de la siguiente década, en 1996, el Ayuntamiento de Vilanova y la Generalitat de Catalunya llevaron a cabo una importante remodelación del museo, que afectó esta vez al planteamiento museográfico de las salas. A partir de entonces, la dirección de la institución alteró el discurso expositivo priorizando criterios cronológicos, especialmente la pintura del siglo XIX, de modo que una parte del depósito de obra barroca pasó a engrosar las reservas de la pinacoteca. En cambio, posteriormente se aprobó la creación de una “Sala Prado” y acto seguido se remodeló el espacio que había sido dedicado a las artes decorativas para convertirlo a partir de 2008 en una sala donde exponer de forma permanente obra procedente del depósito del Museo Nacional del Prado. [fig. 10] De esta forma, se conseguía mostrar públicamente uno de los conjuntos artísticos clave para entender el discurso expositivo e ideológico de la institución, a pesar de no encontrarse entre sus filas la pieza que hizo de este organismo una institución puntal para el descubrimiento del Greco.

Nuestra contribución ha pretendido ahondar en la trayectoria de esta obra maestra del pintor cretense, y el estudio realizado ha reconstruido la historia de esta Anunciación entre dos destacadas colecciones museográficas; una historia no exenta de éxitos y tensiones que pone de manifiesto el protagonismo que llegó a adquirir la citada pieza. Asimismo, no debemos olvidar el papel que desempeñó *La Anunciación* en el redescubrimiento del artista, como uno de los ejes más interesantes del coleccionismo de finales del siglo XIX y sobretodo de la primera mitad del XX.

⁶⁰ Agradecemos las informaciones facilitadas por la directora del Museo Víctor Balaguer, Sra. Mireia Rosich



FIGURA 10
Sala Prado de la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer

Además, la inclusión del Greco en la colección museográfica del Víctor Balaguer revela la necesidad de difundir su obra y por tanto el interés y “redescubrimiento” del autor. En suma, si la Exposición Regional de 1882 celebrada en Vilanova i la Geltrú fue importante para dar a conocer una serie de autores de escuela castellana procedentes de los fondos del Museo de la Trinidad, la llegada, poco después, de *La Anunciación* del pintor cretense, convirtió el Museo Víctor Balaguer, recién inaugurado, en un punto de referencia para el público, la crítica y los artistas coetáneos. En definitiva, la pintura llegó a ser la obra insignia de los fondos de la gran pinacoteca y a la vez, aquella que permitía, por una parte, conocer la producción de El Greco, y por otra, una época artística escasamente representada en los discursos museográficos de fin de siglo.

COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS. ¿MOTIVO O EXCUSA PARA LA INTERVENCIÓN ARQUITECTÓNICA EN PATRIMONIO?

IRENE RUIZ BAZÁN
Universidad de Zaragoza

Resumen:

En un momento en el que la restauración de un edificio existente para convertirlo en un museo resulta una fórmula exitosa como instrumento para dar un impulso cultural a una ciudad, cabe plantearse cuál es la verdadera finalidad de estos museos. Analizando esta situación bajo la perspectiva de la historia del arte encontramos que, en ocasiones, la ambición del proyecto arquitectónico ha superado los requisitos de la colección y en cierto modo prevalece sobre esta. Asistimos pues a una inversión del sujeto protagonista donde en muchas ocasiones es el propio edificio quien requiere de una nueva colección que justifique en cierto modo su existencia. Esta inversión responde, entre otros aspectos, a la nueva concepción de los museos como polos de atracción cultural que parecen necesitar, sin embargo una colección que los acredite. La opción de proyectar estos nuevos museos sobre la pre-existencia resulta cada vez más atractiva, a veces debida a la imposibilidad de encontrar nuevos terrenos edificables en el casco urbano de nuestras ciudades y otras a la presencia anterior de un museo que es necesario reformar y adaptar a las exigencias contemporáneas. En esta comunicación analizaremos varios casos comenzando por el precedente histórico más importante.

Palabras Clave: Museo, Colección, Restauración, Castelvecchio, Scarpa, Museografía

Keywords: Collection, Building Restoration, Castelvecchio, Scarpa, Museology

En los últimos tiempos estamos asistiendo a la proliferación de museos que conjugan la intervención sobre patrimonio construido con la disposición al público de una colección, que en algunos casos existía con anterioridad y que en otros parece ampliarse o incluso crearse para la ocasión.

Este binomio intervención-colección es una fórmula ganadora en los más prestigiosos concursos de arquitectura internacionales, circunstancia que nos lleva a plantear hasta qué punto es el edificio el que responde a las verdaderas necesidades museográficas de los objetos expuestos, o más aún si esta colección necesitaba realmente que se realizase un nuevo proyecto arquitectónico. Se abre así el debate sobre si la creación o adaptación de un museo se ha convertido en la excusa de moda para poder justificar una intervención sobre el patrimonio construido. Esta situación merece una reflexión crítica desde una perspectiva histórica, que nos permita conocer los precedentes de este fenómeno y reconocer algunas réplicas que están sucediendo actualmente en nuestro país.

Es indudable que dar una función a un edificio en desuso, como ya se reconoció en el artículo 5º de la *Carta de Venecia* de 1964, favorece su conservación, parece lógico además que esta función tenga una finalidad cultural. La estrecha relación entre el patrimonio y la museografía puede ser analizada desde muchas vertientes, el objetivo de esta comunicación es estudiar bajo la perspectiva de la historia del arte y de la restauración monumental algunos ejemplos en los que la rehabilitación de un edificio o la nueva construcción de este en un espacio vinculado, parece responder tanto a la necesidad de adecuarse a los fines expositivos como a la intención recuperar y valorizar el edificio, resultando en ocasiones esta última el verdadero motor de la actuación. Así, frente a estas buenas intenciones con respecto a la construcción existente, debería abrirse una nueva mirada hacia la colección expuesta. Hoy en día nos estamos encontrando con una realidad que evidencia cómo el público que llega a estos museos lo hace, en su mayoría, no para ver el contenido, sino el continente. La figura del proyectista en las postrimerías del periodo de hegemonía de los archistar-locales o internacionales-, se ha convertido en un polo de atracción capaz de relegar, en muchas ocasiones, a un segundo plano el interés de la colección.

Cabe plantearse entonces cuál es la verdadera finalidad de estos museos, que si bien quedan definidos por nuestra *Ley de Patrimonio Histórico* como “instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”¹ en realidad en nuestros días se han convertido más bien en centros de atracción

1 LEY 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Capítulo II, Artículo 59. Título VII, capítulo II, artículo 59

cultural² siendo esta acepción, la de cultural un término cada vez más extendido y conectado con los fundamentos del consumo. El consecuente turismo cultural, en muchos casos motor de dinamización económica de una región, parece no requerir en estos casos de una colección profunda y coherente, si no más bien de todo el aparato accesorio, tiendas con productos de diseño, restaurantes vanguardistas, y porqué no, un edificio recuperado para la causa.

El hecho de que una gran mayoría de estos museos se sirvan de edificios pre-existentes para desarrollar su programa responde en primer lugar, a la cuestión indudable de que en un contexto urbano parece más complicado encontrar espacios vacíos en los que realizar una nueva arquitectura, mientras que la reutilización y puesta en valor de un edificio ya existente concuerda con la realidad actual de nuestras ciudades. Si bien las exigencias normativas de un museo, lugares de acceso público de gran concurrencia o las exigencias técnicas para poder montar una exposición (grandes montacargas, salas climatizadas con temperatura controlada, etc.), muchas veces obligan a intervenciones un tanto abusivas en relación con la configuración original del edificio. Llegando al extremo en algunos casos, en los que la arquitectura precedente se convierte en un mero “objeto decorativo” como podemos ver en el Caixa Forum de Madrid, de los arquitectos suizos Herzog & De Meuron, un caso de “fachadismo”³ extremo⁴.

Partiendo de la premisa que para crear un buen museo se deberían trabajar con la misma intensidad y rigor los tres niveles principales que podemos considerar a la hora de realizar un proyecto completo, es decir: el continente -la arquitectura-, el aparato expositivo (vitrinas, soportes, peanas y demás objetos que sirven para presentar las piezas al visitante), y por último la propia colección⁵, podemos encontrar algunos ejemplos en los que los primeros han eclipsado en cierto modo a esta última. No cabe atribuir esta situación al proyectista, que en la mayor parte de los casos realiza un impecable trabajo, o al proyecto museográfico en sí, si no a la gestión que se realiza de todo el producto cultural en el que muchas veces se

2 DETIER, J. “Notas críticas respecto a la evolución de la arquitectura de los museos desde la irrupción en 1977 del Centro Pompidou. Diseño de estrategias alternativas para el futuro”, en Gómez de la Iglesia, R. (ed.), *Los nuevos centros culturales en Europa*, Bilbao, Grupo Xabide, 2007, pp. 25-52

3 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. “El reciclaje de la arquitectura industrial”, en Biel Ibáñez M. P., *Jornadas de patrimonio industrial y a obra pública*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2007, pp. 29-53, espec. p.46

4 Recordemos que en esta actuación del edificio original de la Central Eléctrica del Medio Día se respetó solamente el perímetro de las fachadas. Esta intervención no es objeto de esta comunicación puesto que el Caixa Forum no es un museo si no un centro cultural que alberga exposiciones temporales

5 CALIARI, P.F. *La forma dell'efimero. Tra allestimento e architettura, compresenze di codici e sovrapposizione di tessiture*, Milán, Libra Editrice, 2000, pp. 14-20

prima el elemento de mayor impacto comercial, que como resulta ser a menudo el valor de la firma de un determinado arquitecto. En esta comunicación se pretende, por tanto, realizar una primera aproximación a esta situación, analizando algunos ejemplos significativos realizados en los últimos años en España, a través de la relación que mantienen continente y contenido, es decir, arquitectura y colección, para aportar nuevas perspectivas e interpretaciones que enriquezcan la museología y la historia de la restauración monumental en nuestro país, partiendo de uno de los precedentes internacionales más importantes como es la intervención de Carlo Scarpa en el Castelvecchio de Verona.

El museo del Castelvecchio de Verona (Italia). La colección como “Il Percorso”

El museo del Castelvecchio es una magnífica obra arquitectónica de Carlo Scarpa realizada entre 1958 y 1974 en el antiguo Castello di San Martino in Aquaro, el monumento militar más importante del periodo Scaligero (dominio de la familia Dalla Scala durante el periodo comprendido entre 1262 y 1387) en Verona. El castillo fue construido entre el 1354 y el 1356 y después de atravesar diversas vicisitudes se convirtió en 1924 en sede de la colección de arte de la ciudad de Verona gracias a la intervención de Antonio Avena, director de los museos cívicos. El antiguo complejo militar fue restaurado inicialmente por Ferdinando Forlati, arquitecto-ingeniero de la *Sovrintendenza ai Monumenti* de Venecia desde 1910. Forlati realizó un proyecto historicista, una restauración en estilo que pretendía restituir a la ciudad el símbolo de la dominación de la familia Della Scala en la ciudad. Fue ayudado en esta tarea por Ettore Fagioli, arquitecto militar que contaba con un amplio curriculum de reconstrucciones realizadas así como de proyectos de nueva planta en clave historicista⁶.

En esta primera fase de intervención, entre otras operaciones, se reconstruyeron los caminos de ronda y se insertaron elementos góticos y renacentistas en la fachada principal para reforzar su imagen medieval, para ello se llegaron a utilizar incluso cornisas y elementos arquitectónicos de casas góticas venecianas que habían sido destruidas en las inundaciones de mitad del siglo XIX. La intervención no fue ajena a la polémica en su momento, aunque estuvo fervientemente defendida, entre otros, por el entonces alcalde de Verona, el general fascista Vittorio Raffaldi. Con el paso del tiempo el propio Forlati renegó de esta intervención, realizada bajo criterios de intervención superados que seguramente estuvo muy influenciada por la figura de sus colaboradores⁷.

6 http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/fagioli-ettore/Dizionario_Biografico/ (Consultado el 12 de Agosto de 2014).

7 [http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-forlati_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-forlati_(Dizionario_Biografico)/) (Consultado el 12 de Agosto de 2014).

Durante la segunda guerra mundial el Castelvecchio fue bombardeado por el ejército aliado, ya que Verona tenía una posición estratégica debido a la presencia de muchos ministerios de la República Social Italiana (RSI), administración de los territorios gobernados por Mussolini, resultando gravemente dañado. Después de la guerra, en 1955 Licisco Magagnato se convirtió en director de los museos cívicos de Verona. En 1956 Carlo Scarpa fue nombrado director de los trabajos de restauración del museo, con la colaboración del arquitecto Arrigo Rudi y del ingeniero Carlo Maschietto, si bien todo el proyecto debe considerarse el resultado de un trabajo coral integrado también por el personal del museo, los artesanos que trabajaron en la obra, el departamento técnico del ayuntamiento, la superintendencia con el arquitecto Pietro Gazzola y el alcalde Giorgio Zanotto, economista del partido Democrazia Cristiana que llegó a ser presidente de la Banca Popolare de Verona.

Para referirnos a esta intervención, cuyos criterios todavía hoy son discutidos en el campo de la restauración arquitectónica ya que si bien esta intervención se podría encuadrar en el *Restauro Critico*⁸ puesto que efectivamente respetó las fases anteriores del monumento e se le dio un sentido artístico a la intervención, la praxis de Scarpa fue mucho más allá, realizando un personalísimo proyecto en el que se tomaron muchas decisiones contrarias a los criterios de intervención conservativa y basados en juicios de valor⁹. Consideramos importante transcribir las propias palabras que el arquitecto pronunció sobre su obra durante la conferencia “Mille Cipresi” celebrada en el verano de 1978 en Madrid. “En el Castelvecchio, todo era falso... Al museo se podía acceder desde arriba y desde abajo, desde delante y desde detrás. Yo, sin embargo, he dicho: al museo se accede desde un único ingreso -se hace un recorrido total, se sube a los pisos superiores, se baja y se sale por donde se ha entrado. Es un problema “racional”: los ujieres cuestan – así ha quedado mejor. He añadido agua y dos grandes setos; he decidido adoptar algunos valores ascendentes, para romper la simetría innatural: lo pedía el gótico y el gótico, sobre todo el veneciano, no es muy simétrico. Aquí había que hacer otra cosa, pero después me cansé... sí, porque yo no termino jamás mis trabajos... Si hay partes originales, hay que conservarlas; cualquier otra intervención tiene que ser diseñada y pensada de forma nueva. No se puede afirmar: “yo hago cosas modernas – uso acero y cristal”; puede ser mejor la madera o podría ser más adecuada una cosa modesta.

8 El *Restauro Critico* es un enfoque metodológico formulado por Cesare Brandi (1906-1988), historiador del arte y director durante veinte años del Istituto Centrale del Restauro, que propone la restauración como una “lectura” del monumento que debe conservar su estratificación histórica, si bien, según la teoría de Brandi, dentro de este criterio de máxima conservación de la información contenida en el bien, debe operar una elección estética que permita identificar el valor artístico del monumento

9 “Il rapporto con l’antico: tra restauro critico, prassi scarpiana e nuove istanze della conservazione” en *L’architettura di Arrigo Rudi: La formazione e la passione civica*, Venecia, Marsilia Editore, 2011 pp. 93-97

¿Cómo se pueden afirmar ciertas cosas si no estamos educados?. Educados, como dice Foscolo, “a las historias”, es decir a un amplio conocimiento general, si no hay una educación sobre el pasado¹⁰.

Así pues, considerando lo poco que quedaba según su criterio de la obra original, Carlo Scarpa decidió declarar abiertamente en su proyecto la falsedad del Castelvecchio, convirtiendo su fachada en una escenografía teatral¹¹.

La fachada principal que da al patio interior se lavó con cemento, dejando los marcos de puertas y ventanas retranqueados respecto al muro y a las cornisas y decoraciones góticas, creando así el efecto de un falso panel colocado sobre el escenario de un teatro. Parece además un palco la pequeña plataforma que se separa de las puertas centrales desde las que ya no se puede acceder. Scarpa, como declararía después, diseñó un ingreso único situado en un lateral similar a la entrada por la retroescena de un teatro. En el otro extremo la fachada se separó del muro existente acentuando aún más la impresión de que esta era un paraviento colocado en frente del museo.

En el interior del museo se revela la magistral actuación de Carlo Scarpa, que diseñó todos los soportes de las obras expuestas [figs. 1, 2, 3]. Como ya hemos mencionado antes, estos suponen una parte fundamental del proyecto del museo y en este caso encontramos un verdadero referente para los arquitectos posteriores. El recorrido por el museo comienza en la sala de escultura donde estas se muestran elevadas desde el suelo mediante un soporte central que consigue dar una sensación de levitación de estas con respecto al suelo. Al final de esta galería podemos apreciar la influencia de la arquitectura japonesa en la obra de Scarpa, que diseñó a modo de *irori* (chimenea tradicional japonesa situada en el suelo) una ventana en el suelo desde la que poder apreciar los distintos estratos de la cimentación. De influencia japonesa son también los cierres metálicos inspirados en los trenzados de bambú orientales [fig. 4]. A la siguiente galería, la pinacoteca, se accede a través de la torre que pasa a través de un pequeño patio. En esta sala se exponen además algunos elementos góticos como cruces procesionales y algunas pequeñas estatuas de la época “escaligera”. En esta zona Carlo Scarpa proyectó tanto el pavimento, en piedra gris con un acabado mate especial, como el muro de hormigón en bruto de forma que se redujesen al máximo los reflejos [fig. 5]. Desde esta sala se accede a la armería, en la que nuevamente se aprecian soluciones singulares que Scarpa utilizará posteriormente en la restauración del castillo de Brescia.

La desaparición abrupta de Carlo Scarpa, víctima de un accidente durante un viaje a Japón, dejó inacabado el proyecto para el Museo de Castelvecchio, que fue

10 <http://www.carloscarpa.es/Conferencias.html> (Consultado el 12 de Agosto de 2014). Traducción de la autora

11 LOS, S. *Scarpa*, Colonia, Taschen, 2009, pp.42-49

completado por Arrigo Rudi. En particular, Rudi se hizo cargo de la finalización de la última sección del museo, que está dedicada a las colecciones de pintura desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII. En esta última sala, podemos apreciar la diferencia de factura entre ambos, resultando esta última mucho más sombría y recogida.

En cuanto a la colección expuesta, está formada por esculturas, notables obras pictóricas y una pequeña colección de armas¹². La visita comienza en la sala dónde se exponen las piezas de escultura románica entre las que destaca el bajorrelieve del Arca de los Santos Sergio y Baccho del 1179. Merece la atención de los organismos encargados de los programas de difusión del museo disposición del grupo monumental de esculturas del Maestro de Sant'Anastasia, del que se destaca que están “dispuestas como figuras salidas del telón de un teatro”¹³ [fig. 6], y que constituyen uno de los testimonios más significativos de la ya referida época “scaligera”. Para ellas Carlo Scarpa había previsto que la luz de las ventanas se filtrase lateralmente como en una iglesia gótica, que fuese variando a lo largo del día [fig. 7], en la actualidad están iluminadas mediante luz artificial. En el ala residencial del castillo se encuentran las colecciones pictóricas de la escuela veronesa y de la escuela veneciana: la sección de pintura gótica, que en Verona fue muy importante gracias a maestros como Pisanello (con la famosa Madonna de la Codorniz), Altichiero, Michelino da Besozzo (con la Virgen de la Rosaleda, anteriormente atribuido a Stefano da Verona), o los menos conocidos de Turone da Maxio y Michele Giambono. Después se pasa a las obras realizadas en Verona durante Renacimiento, con los primeros intentos de imitar el nuevo estilo en las obras de Antonio Badile y algunas obras maestras de la escuela veneciana como el gran crucifijo de Jacopo Bellini, para después llegar al Renacimiento pleno con las obras de Domenico y Francesco Morone, padre e hijo, y Liberale de Verona. La colección también incluye obras de grandes maestros como una Virgen con Niño de Giovanni Bellini, la Piedad de Filippo Lippi, la Virgen de la Pasión de Carlo Crivelli y la Sagrada Familia de Andrea Mantegna. Una de las obras más representativas es el “Giovane con disegno di Pupazzo” de Francesco Caroto, un retrato que documenta la influencia sobre el autor de los modelos leonardescos conocidos durante sus estancias en Milán. Del XVI y el siglo XVII, cuenta con algunas obras tempranas de Paolo Caliari, llamado el Veronese, Jacopo Tintoretto, Paolo y Alessandro Turchi llamado l'Orbetto y del siglo XVIII se conserva una obra de Giambattista Tiepolo. Cabe destacar que de toda esta impresionante colección, las autoridades encargadas de la difusión del museo sólo se hacen eco en su página web de la obra de Caroto. El museo cuenta además

¹² Museo di Castelvechio. *Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*. Milán, Silvana Editoriale, 2010

¹³ <https://serviziinternet.comune.verona.it/Castelvechio/cvsito/collez2.htm> (Consultado el 13 de Agosto de 2014). Traducción de la autora

con una interesante colección de armas y armaduras medievales y renacentistas, entre las que destaca la espada de Cangrande uno de los señores de la familia Scala. Y en 1974 Liscisco Magagnato adquirió directamente del arquitecto Carlo Scarpa los 662 dibujos del proyecto que pasaron a formar parte de la colección del museo.

Volviendo nuevamente al tema que nos ocupa, hay que destacar que si bien estos últimos fondos referidos a la ejecución de la obra son consultables on line a través de diversos enlaces en la web del museo¹⁴, no podemos encontrar ninguna información adicional sobre la colección, que en la web del museo no es considerada como tal, si no que viene denominada bajo el epígrafe “el recorrido” contribuyendo a reforzar la idea de que el valor de estas piezas proviene de la forma en la que fueron colocadas en la obra del arquitecto y no por su mérito intrínseco. Asistimos pues a uno de los primeros precedentes del fenómeno que estamos analizando, un museo en el que la intervención arquitectónica ha cegado casi por completo la importancia de la colección expuesta.

La intervención realizada por Carlo Scarpa, que como ya hemos explicado aunó su personal visión del *restauro crítico* teorizado durante la posguerra italiana por autores como Cesare Brandi, con su ya avanzada experiencia museográfica que señalaremos a continuación, produjo uno de los museos más visitados y reconocidos por los arquitectos de todos los tiempos, en el que sin embargo las obras expuestas, impecablemente fusionadas con la intervención arquitectónica, quedan supeditadas al interés que la operación arquitectónica genera.

Constituye buena prueba de ello el hecho de que en la página web del museo¹⁵ los contenidos dedicados al arquitecto y su obra superen con creces a los destinados a dar a conocer las piezas expuestas. Incluso podemos ver cómo algunas de las exposiciones temporales realizadas en los últimos años, contribuyen a incrementar el mito de la intervención arquitectónica, referente mundial en el campo de la museografía, relegando nuevamente el contenido a un segundo plano. Se constata que las muestras temporales no contribuyen a reforzar la colección de pintura gótica y renacentista, que sería su pieza clave. El museo del Castelvecchio se ha convertido en un lugar de peregrinación obligado para los estudiantes de arquitectura de todo el mundo, no así para los estudiosos de la pintura de los siglos XIV al XVI .

Es necesario asimismo reflexionar en este caso sobre los motivos que llevaron a la administración veronesa de la época a designar como proyectista a Carlo Scarpa, arquitecto de fama consolidada en la última fase de su carrera, con amplia

14 <https://serviziinternet.comune.verona.it/Castelvecchio/cvsito/scarpa.htm> (Consultado el 13 de Agosto de 2014).

15 <https://serviziinternet.comune.verona.it/Castelvecchio/cvsito/> (Consultado el 13 de Agosto de 2014).

experiencia intervenciones museográficas¹⁶, el arquitecto era colaborador habitual de la Bienal de Venecia desde que en 1948 realizó la instalación de una muestra retrospectiva de Paul Klee, y había desarrollado también, entre otros, el proyecto museográfico del museo Correr en Venecia, el Palacio Abatellis en Palermo, las Galerías de la Academia en Venecia, el proyectot de las primeras salas de la Galería de los Uffizi en Florencia y la ampliación de la Gipsoteca Canoviana en Possagno o la fundación Querini Stampalia en Venecia. Sin embargo, Scarpa no contaba con una gran experiencia en el ámbito de la restauración monumental. Antes de ocuparse del Castelvecchio había realizado en 1953 el ya mencionado Palacio Abatellis en Palermo, museo regional, dos intervenciones en Ca' Foscari 1935-1937 y 1955-1956 y el showroom de la marca Olivetti 1957-1958 en Venecia. Parece claro que la relación previa de Carlo Scarpa en el ámbito de la restauración había sido un tanto circunstancial, y el resultado de su intervención, bajo los modernos criterios de la restauración monumental, podría considerarse, como ya hemos explicado, un tanto discutible. Sin embargo consiguió con un excepcional proyecto de arquitectura, introducir en el panorama internacional un museo regional en el que sin embargo, la colección, en relación con su continente, parece haber quedado reducida a un mero acompañamiento para el deleite del visitante de esta refinada arquitectura. Queda fuera de toda duda que esta situación no fue buscada por ninguno de sus promotores, puesto que este museo y su colección existían con anterioridad al proyecto. Si hubiese que buscar algún 'culpable' de este desequilibrio en este caso deberíamos señalar a la calidad arquitectónica del proyecto, que con su absoluta integración de la colección museográfica en la propia arquitectura ha eclipsado la importancia de esta última.

El museo del Teatro Romano en Cartagena. La colección como musealización de la “promenade¹⁷” arquitectónica

Otro caso cuyo estudio resulta interesante bajo esta perspectiva es el museo del teatro romano de Cartagena del arquitecto Rafael Moneo. En este caso la restauración de un elemento tan singular como es el teatro romano de Cartagena, conlleva la recuperación de dos edificios sin ninguna relación anterior entre sí, el Palacio de Riquelme y la Catedral Vieja, que se convierten en partes integrantes de un museo creado *ad hoc* con una doble finalidad, aquella de exponer las piezas encontradas durante las obras de acondicionamiento del teatro y buscar un nexo arquitectónico que permita preparar al espectador para la contemplación del teatro. El resultado es

¹⁶ Carlo Scarpa. *Mostre e museil 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*, Milán, Electa, 2000, pp.172-185

¹⁷ En este caso se utiliza la noción de “promenade architecturale” entendida como “paseo arquitectónico” acuñada por Le Corbusier

una gran intervención que ha permitido revalorizar una zona degradada creando un nuevo polo de interés cultural en la ciudad.

Los trabajos de restauración del teatro se iniciaron en el año 1990 como se explica en la guía del museo¹⁸, el proyecto no consideraba sólo las actuaciones en el edificio teatral y la *porticus post scaenam* si no que implicaba además la adecuación y urbanización del espacio exterior, para dotar al teatro de un fondo paisajístico. El Parque Cornisa con sus terrazas ajardinadas constituye una prolongación natural hacia el oeste de la colina del Cerro de la Concepción en el que sobresalen las cubiertas de las capillas dieciochescas de la Catedral Vieja, estableciendo un nexo de unión entre los restos medievales del Castillo de la Concepción y el complejo Catedral/Teatro Romano.

La función arquitectónica de este museo es, en esencia, la de servir de recorrido desde la cota del mar hasta el teatro -entre los que existe un desnivel de 25 metros y la anchura de dos calles-, creando un gran efectismo ya que el espectador, tras atravesar varios edificios aparece inesperadamente en la zona del graderío. Se trataba, por tanto, de la creación de una *promenade* musealizada¹⁹. El acceso al museo se realiza a través del Palacio de Riquelme²⁰, edificio modernista construido por Tomás Rico en el año 1908, situado en la plaza del Ayuntamiento de Cartagena en el que se encuentra el vestíbulo, salón de actos, la cafetería y la tienda entre otros servicios así como la sala de exposiciones temporales. De este se pasa a la Catedral Vieja, que se encuentra superpuesta a los restos del teatro, donde se encuentran las colecciones permanentes y desde la que se accede al teatro. Los dos edificios se encuentran comunicados entre sí por un túnel que discurre bajo la calle.

El recorrido museístico se comienza en el Palacio de Riquelme por el denominado “Corredor de la Historia” que explica la evolución urbana del solar del teatro del siglo XXI al siglo I y en el que se exponen planos, fotografías y audiovisuales explicativos de la evolución urbana del barrio para llegar a la exposición de objetos de uso cotidiano de estas épocas encontrados durante las excavaciones que intentan hacer comprender al visitante como esta sucesión de barrios eliminó las referencias sobre el teatro romano antes de su excavación.

Después se llega a la Sala 1 dedicada a la arquitectura del teatro que alberga la colección de arquitectura monumental donde se recrea el primer orden de la escena con elementos originales. En la Sala 2 sirve para acercar al visitante al conocimiento de las

18 http://www.teatroromanocartagena.org/publicas/el_proyecto_integral/proyecto_integral/_mqJ6bjZgjLohzCkG0xE5Mw (Consultado el 22 de Agosto de 2014)

19 MONEO, R. “Sección de historia. Museo del Teatro Romano, Cartagena” en *Arquitectura Viva* N°123, Madrid, 2008, pp. 46-53 espec. p.46

20 MONEO, R. “Museo del Teatro Romano. Cartagena, Murcia” en *On Diseño* N° 303, Madrid, 2009, pp. 84-91

funciones del teatro en la antigüedad. Después se pasa al Corredor Arqueológico, que discurre bajo la iglesia de Santa María. En su recorrido se puede ver la cimentación del templo cristiano, un tramo de la muralla de la median islámica y los restos de una vivienda cristiana previa a la construcción del teatro. Una vez finalizado el corredor, se accede al teatro mediante una pasarela metálica adosada al paramento exterior de la iglesia que enlaza directamente con el pasillo de circulación que separa la *ima* y *media cavea*. Desde este punto se produce una visión completa del teatro, cuya geometría se ve remarcada por la restitución del muro de cierre y el fondo paisajístico anteriormente referido y se inicia la visita al teatro. Cabe destacar el hecho de que gran parte de las piezas encontradas durante las excavaciones no se muestran en este museo, si no en el Museo Arqueológico Municipal "Enrique Escudero de Castro".

En este caso, a diferencia del caso del museo del Castelvecchio analizado anteriormente, la creación de esta colección sirve como excusa para ampliar el ámbito del proyecto de restauración monumental del teatro, que llega a ampliar sus fines a la entera revitalización de una zona degradada. Así se justifica la intervención en estos dos edificios, el Palacio de Riquelme y la Catedral Vieja, realizada de forma explícita para acompañar la visita al teatro. Podemos trazar un claro paralelismo entre estas dos actuaciones. En ambas, la colección museográfica expuesta forma parte del recorrido o la "promenade" que el visitante debe seguir para disfrutar completamente de la intervención arquitectónica. Se trataría, evidentemente, de completar la experiencia cultural de visitar el teatro romano de Cartagena, con el conocimiento de la historia del lugar a través de los espacios expositivos que conducen al visitante desde la calle hasta el mismo teatro.

Esta intervención ha recibido numerosos premios internacionales entre los que cabe destacar el *Premio Europa Nostra 2010* en el que el jurado destacó la integración del monumento en el tejido urbano, así como su adecuada conservación y exposición con fines didácticos y culturales. Recibió también el *Premio al Éxito Empresarial* en 2009 al mejor proyecto urbanístico, el Premio Laurel 2009 el premio Patrimonio Mundial Ciudad Alcalá de Henares 2010 por la recuperación del Teatro Romano, el premio AR&PA de Intervención en Patrimonio Histórico concedido a toda la ciudad de Cartagena, el premio Palomas del Turismo 2012 y diversos Certificados de Excelencia de la web de viajes y turismo Trip Advisor²¹. Galardones que sin duda han contribuido a potenciar la imagen de la ciudad de Cartagena y reforzar su atractivo turístico, que parece haber encontrado en la arquitectura contemporánea y su relación con la pre-existencia²² una importante fuente de promoción.

21 http://www.teatroromanocartagena.org/publicas/institucion/premios/_MctMdzf6m4dHZGGyx-PbgvQ (Consultado el 22 de Agosto de 2014).

22 Constituyen otros "hitos" de la arquitectura contemporánea proyectos como la cubierta del yacimiento arqueológico del Molinete del estudio Amann, Cánovas Maruri, el nuevo auditorio y palacio de congresos "El Batel" de los arquitectos José Selgas y Lucía Cano o el Museo Nacional de Arqueología Subacuática ARQUA del arquitecto Pedro San Martín

El museo de San Telmo en San Sebastián. El desequilibrio entre contenido y continente

Otro ejemplo reciente interesantes es el museo de San Telmo en San Sebastián. Se trata de un antiguo convento de frailes dominicos de estilo gótico al que se incorporaron algunos elementos renacentistas, situado en la falda del monte Urgull. Fue construido bajo el mecenazgo de Alonso de Idiáquez, Secretario de Estado del emperador Carlos V. El convento se convirtió en cuartel militar después de la Desamortización de Mendizábal de 1836. A finales del siglo XIX se encontraba en un profundo estado de deterioro. En 1913 el claustro y la torre fueron declarados Monumento Nacional. En 1928 el convento fue adquirido por el Ayuntamiento y en 1932 fue alojado en sus dependencias el Museo Municipal. Este museo se había creado en 1900 por iniciativa de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, cuyas colecciones originales provienen en su mayor parte de diversas donaciones particulares debido a la pequeña partida presupuestaria con la que se había fundado. Para la inauguración en San Telmo (tercera sede del museo a pesar de su breve existencia) se encargó al pintor José María Sert el revestimiento de las paredes de la iglesia, para las que realizó 17 lienzos²³.

El proyecto de ampliación ha sido encargado al estudio de Nieto Sobejano que cuenta con gran experiencia en este tipo de intervenciones. Con esta nueva intervención, muy mimetizada con el paisaje y de gran calidad arquitectónica se ha dotado al museo de una serie de instalaciones accesorias como biblioteca, cafetería, talleres, laboratorios y sala para exposiciones temporales. En el edificio histórico en el que se exhibe la colección permanente se han llevado a cabo diversos trabajos: en las capillas se han eliminado algunos volúmenes añadidos en las obras de 1932 dejando a la vista los muros externos de la iglesia. Se ha reforzado el torreón y se ha construido un nuevo tramo de escalera que comunica con el segundo piso. Estas obras han conseguido situar al museo en primera plana en el panorama arquitectónico internacional^{24,25}.

Esta transformación arquitectónica se proyectó a la vez que el nuevo diseño de la colección en la que, en palabras de la directora de este proyecto integral, Susana Soto²⁶, “se han revisado su definición, sus objetivos y su modo de funcionamiento”.

23 http://www.santelmomuseoa.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&id=12&cid=0&Itemid=26&lang=es (Consultado el 23 de Agosto de 2014).

24 NIETO F., SOBEJANO E., “El despertar de la modernidad” en *Cercha: Revista de los aparejadores y arquitectos técnicos* Nº108, Madrid, Consejo Superior de la Arquitectura Técnica, 2011, pp. 16-27

25 CRESPI, G. “Construire attraverso il tempo e le stagioni. Ampliamento del museo di San Telmo a San Sebastian” en *Casabella* Nº803, Milano, 2011 pp. 14-25

26 SOTO ARANZADI, S., “San Telmo, hacia un nuevo museo”. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*. Nº 5-6, Madrid, Subdirección General de Museos Estatales, 2009-2010 pp. 198-207

La exposición permanente del museo, cuyo objeto es “la sociedad vasca”, está formada por un conjunto muy heterogéneo de fondos, desde los dedicados a la historia del propio edificio a otros de carácter antropológico dedicados al pueblo vasco, si bien la mayor parte de la exposición se basa en las nuevas tecnologías, resultando un museo muy interactivo. La colección de arte abarca desde el siglo XV al XIX todo tipo de obras que han ido llegando al museo, con piezas que van desde el Greco a Miró y que “permite conocer la evolución de los estilos artísticos a lo largo del tiempo”²⁷. Con motivo de la ampliación se adquirieron nuevas piezas muy dispares entre sí, desde pinturas de autores vascos reconocidos como José Echenagusía, Eduardo Zamacois y Jose Luis Zumenta hasta productos de uso cotidiano vinculados con la región, como fichas del antiguo Casino de San Sebastián, electrodomésticos, un automóvil Seat 600 o monopatines de la marca *Sancheski* de Irún. Es notable la labor de difusión que realiza el museo, que está poniendo a disposición de consulta del público genera toda su colección a través de su plataforma on line²⁸.

En cuanto a las exposiciones temporales, podemos encontrar desde arte moderno a indumentaria del siglo XVIII, pasando por colecciones etnográficas, historia antigua, audiovisuales, arquitectura... relacionadas o no con la sociedad vasca. Un auténtico *tótum revólutum* que a pesar de la definición de este museo como un “museo de sociedad”²⁹, dificulta el encuadre tipológico del mismo y de sus exposiciones.

El origen de esta situación se remonta a su fundación³⁰, ya que en su primer reglamento, datado en 1902, se estableció que el museo tendría como objetivo fomentar la afición a las bellas artes, difundir la cultura y preservar, en lo posible, los restos de épocas pasadas y las obras de arte moderno. A partir de 1907 se incluyeron aspectos etnográficos y folclóricos. En los primeros años de la dictadura franquista al museo se le dio un nuevo fin, el de ser un “centro digno de la nueva España”³¹ con la dedicación de una sala a las guerras civiles y otra a la defensa del alcázar de Toledo. A finales de los años cuarenta fue recuperando poco a poco las actividades relacionadas con el arte, la paleontología y la etnografía. En 1961 Peña Basurto, representante de la Sociedad de Ciencias de Aranzadi llegó incluso a

27 *Ibidem* p. 206

28 http://www.santelmomuseoa.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=3&id=10&Itemid=7&lang=es (Consultado el 14 de Agosto de 2014).

29 SOTO ARANZADI, S., “San Telmo, hacia un nuevo museo”. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*. N° 5-6, 2009-2010 pp. 198-207 espec. p. 198

30 ARRIETA URTIZBEREA, I. “Historia centenaria del Museo de San Telmo: breve crónica político-cultural de idas y venidas” en Arrieta Urtizberera I. (Coord.) *Her&Mus. Heritage and Museography* N° 10, Gijón, Ediciones Trea, 2012, pp. 38-48

31 *Ibidem*. p.41

proponer “sacrificar la pinacoteca en favor de la etnografía, alegando que la pintura no atraía al público, lo contrario que sucedería de contar con un museo etnográfico bien instalado, que podía ser más admirado por propios y extraños”³² aunque este proyecto contó con el apoyo de la Diputación Provincial, no llegó a concretarse. En 1975, con el fin de la dictadura, se retomó el debate acerca de la orientación que debía tomar el museo, en esta ocasión tampoco se precisó una solución. No fue hasta 1991 cuando se creó una comisión, constituida por políticos y expertos, para que realizase una propuesta acerca de la renovación del museo. Esta comisión propuso que se creasen dos secciones, una de antropología (arqueología y etnografía) y otra de bellas artes. Se presentaron diversos proyectos museográficos de renovación y en 1995 se eligió a San Telmo como museo nacional de antropología vasca. Sin embargo no terminaron aquí los problemas de definición de este museo, que entró en conflicto político y económico con el resto de instituciones culturales vascas. Así, a los motivos económicos o competenciales se unían diferencias ideológicas entre los diferentes agentes que debían ocuparse de su gestión, que pasó a un segundo plano respecto a construcciones como el Palacio e Congresos y Auditorio Kursaal del arquitecto Rafael Moneo, el museo Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry o el Centro Internacional de Cultura Contemporánea en el edificio de Tabacalera en San Sebastián, todavía en construcción y cuya apertura se prevé para el próximo año³³, de los arquitectos Jon y Naiara Montero. Se siguieron sucediendo diferentes proyectos museográficos que no lograban contar con el pleno apoyo de los partidos políticos municipales; desde un museo para la historia de la ciudad, otra para un museo mixto arte-ciudad o la que parecía vencedora en 2004, “San Temo Museoa: Memoria y Trabajo”³⁴ de las empresas de gestión cultural K6 y Xábide que finalmente proponía que se convirtiese en un museo de sociedad, que hubo de ser todavía revisada y modificada hasta su aprobación en 2006.

La intervención arquitectónica ha sido merecedora de un galardón en la VIII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo en el año 2012. Recibió también una nominación al mejor proyecto en la categoría de Cultura por la revista Condé Nast Traveller en 2012 y fue reconocido en diversos concursos como el Architizer A+ Award en 2013, o el Prize Wan Awards 2011 entre otros³⁵.

32 *Ibidem*. P.41

33 CHÁVARRI, I. “Tabacalera comienza a echar humo” *El País*. Edición digital 5 Julio 2014. http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/07/05/paisvasco/1404557874_777587.html

34 ARRIETA URTIZBEREA, I. “Historia centenaria del Museo de San Telmo: breve crónica político-cultural de idas y venidas” *op. cit.*, p.10

35 http://www.nietosobejano.com/project.aspx?i=3&t=SAN_TELMO_MUSEUM (Consultado el 27 de Agosto de 2014).

Toda esta repercusión internacional ha conseguido generar un gran interés turístico hacia la obra construida, no así hacia la colección que como hemos señalado anteriormente resulta demasiado heterogénea y por su propia naturaleza queda más retraída del interés general. Así, si bien en principio se intentó relanzar el museo trabajando en estas dos vertientes, colección y continente, nos encontramos ante dos niveles de repercusión diferentes, el arquitectónico y el museográfico, en el que el primero parece ser el verdadero motor de interés hacia la visita de este museo y resulta el merecedor del eco internacional que esta rehabilitación ha conseguido. En este caso, vemos que en la intención de relanzar este museo, basada en dos pilares fundamentales, ampliación de la colección y restauración del edificio existente, sólo ha culminado sus propósitos de promoción y repercusión en el nivel arquitectónico, si bien resulta suficiente para lanzar este museo regional a un ámbito mucho más cosmopolita y trascendente: el de un turismo de élite, muy especializado en la arquitectura. Hay que apuntar, además, que dada la proximidad de San Sebastián a Bilbao, el museo de San Telmo se convertiría en un atractivo turístico-arquitectónico más de una ciudad en la que ya existen otras piezas de arquitectura contemporánea interesantes como es el Palacio de Congresos de Moneo, que por cercanía a Bilbao podría atraer parte del público internacional que visita la ciudad atraído por el Guggenheim.

El museo de Madinat Al Zahara en Córdoba. Un hito arquitectónico contemporáneo para relanzar el monumento

El yacimiento arqueológico de Madinat Al Zahara (Medina Azahara en castellano), situado a unos ocho kilómetros de Córdoba, fue declarado Monumento en el año 1923. Se trata de una ciudad palatina de la dinastía de los Omeya que se comenzó a construir durante el reinado de Abd al-Rahman III al-Nasir (891-961) y en ella se concentró todo el poder del califato de Córdoba. Sin embargo con el fin del califato en el año 1031 la ciudad fue abandonada, sufriendo un progresivo deterioro que terminó con su total olvido. Si bien la existencia de un yacimiento arqueológico en las inmediaciones en la zona era conocida, debido a la cantidad de restos encontrados, las primeras excavaciones oficiales no comenzaron hasta 1911 bajo la dirección del arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, a su fallecimiento le sucedió Félix Hernández Giménez. En esta primera fase los trabajos se centraron en sacar a la luz la estructura general. Las excavaciones se paralizaron durante la guerra civil y se retomaron en 1944 nuevamente bajo la dirección de Félix Hernández. Se excavó la zona central del alcázar. Sucesivamente se descubrió el Salón Rico, que fue reconstruido en la década de 1950. En 1964 se descubrió la mezquita y en 1965 el pabellón Central frente al Salón Rico. A principios del siglo

XXI se abrió al público la denominada Casa de Yafar, y en 2007 se halló otra mezquita³⁶.

Desde el comienzo de las excavaciones la gran cantidad de material arqueológico encontrado, especialmente la decoración arquitectónica, llevó a plantear la necesidad de dotar al yacimiento de un museo propio. El propio Velazquez Bosco había expresado ya en 1932 que “lo mismo en Pompeya que en la Argelia y que en Egipto, se renuncia ya a llevar lo descubierto a los museos, dejándolo convenientemente instalado en el sitio mismo en que se encuentra”³⁷. La evolución de las excavaciones fue agudizando cada vez más este problema hasta que la situación llegó a ser dramática. En un último momento gran cantidad de piezas de los atauriques se encontraban repartidos entre las estancias del palacio y los jardines. Tras estudiarse varias posibilidades finalmente en 1999 se convocó un concurso internacional para construir un nuevo museo en la zona, que sirviese como punto de partida para la visita al yacimiento y como espacio expositivo acerca del origen y destino de la ciudad palatina, del que resultó vencedor el estudio de los arquitectos Nieto Sobejano.

El proyecto, en palabras de sus autores, se basó en la idea de actuar como lo haría un arqueólogo, “no construyendo un nuevo edificio, (...) encontrándolo bajo tierra”³⁸. Así pues, el nuevo museo de Madinat Al Zahra se integra perfectamente en el ambiente a través de una arquitectura semienterrada que permite alojar todas las instalaciones necesarias sin distorsionar la visión del paisaje. El edificio, de hormigón blanco, tiene una planta rectangular y se ordena en una secuencia de llenos y vacíos. Ha permitido incorporar una serie de servicios fundamentales como son el salón de actos, las salas de exposiciones, la tienda, la sala didáctica, la cafetería y la biblioteca. En la sala de exposiciones permanentes se muestra la historia y sentido de la ciudad califal a través de diversos recursos interactivos, audiovisuales y la exhibición de las piezas más significativas de la colección. Está estructurada en cuatro grandes bloques:

- 1) La fundación de la ciudad y su contexto.
- 2) La construcción de Madinat al-Zahra.
- 3) La ciudad y sus habitantes.
- 4) Destrucción y recuperación.

36 VALLEJO TRIANO, A. “Arquitectura para la memoria: la sede institucional del conjunto arqueológico Madinat Al-Zahra” *mus-A Revista de las insituaciones del patrimonio histórico de Andalucía* Nº3, Sevilla, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico. 2004, pp. 45-49

37 *Ibidem* p.45

38 NIETO F., SOBEJANO E., “Nueva sede institucional para Madinat al-Zahra” *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* Nº 65, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2008, pp. 96-107

Este museo, a través de su exposición permanente, explica por tanto, la fundación y la actividad de la ciudad califal de Madinat al-Zahra, su relación con los estados del siglo X, así como su decadencia, abandono, destrucción, expolio y posterior recuperación de la ciudad. La colección expositiva está compuesta por elementos arquitectónicos y decorativos, así como cerámica, vidrio, elementos metálicos, etc., que explican la vida cotidiana de la ciudad y sus habitantes.

El edificio está concebido como el punto de partida para la visita al yacimiento, con una presentación y exposición museográfica sobre la ciudad califal. El itinerario propuesto comienza con la proyección de un audiovisual que ayuda a comprender qué es Madinat al-Zahra, continuando el recorrido con la sala de exposiciones permanente. Además, el visitante tiene la oportunidad de visualizar los almacenes del Conjunto Arqueológico donde se encuentran los elementos arquitectónicos y decorativos catalogados y almacenados, como paso previo a su tratamiento, restauración y ubicación a su lugar de origen en el yacimiento.

Esta obra ha sido galardonada con el European Museum of the Year Award en 2012, el Premio Piranesi Prix de Rome en 2011, el Shortlisted Mies Van der Rohe Prize en 2011, el prestigioso premio Aga Khan de Arquitectura en 2010, el International Architecture Award del Chigago Athenaeum Museum en 2009 y la elección como finalista en los premios Arquitectura Española de 2011, Intervención en Patrimonio Arquitectónico Español en 2009 y el FAD de 2009³⁹. En este caso, la repercusión internacional alcanzada por la obra ha conseguido relanzar la importancia turística del yacimiento de Madinat Al Zahra, cuyo museo se ha convertido en un referente internacional en el campo de la intervención arquitectónica en áreas arqueológicas⁴⁰⁴¹. En este caso, bajo la perspectiva de análisis de esta comunicación, encontramos que dada la relevancia y valor histórico de los restos aparecidos, la colección de este museo precisaba de un espacio propio, es más, ha sido precisamente este el que ha conseguido poner de relieve la importancia del sitio arqueológico y situarlo en el mapa de la arquitectura mundial. Se manifiesta pues en esta ocasión que el enlace (o la relación) museo-colección funciona, si bien nuevamente es la componente arquitectónica del proyecto la que parece llevar la voz cantante como motor dinamizador del espacio.

Con estos ejemplos hemos querido ilustrar un debate en la historia del arte, la arquitectura y la museografía: el de la relación colección-museo, contenido y

39 http://www.nietosobejano.com/project.aspx?i=1&t=MADINAT_AL-ZAHRA_MUSEUM (Consultado el 27 de Agosto de 2014).

40 <http://www.scalae.net/noticia/el-museo-de-medina-azahara-premio-piranesi-de-roma-2011> (Consultado el 27 de Agosto de 2014).

41 "1999-2009, Córdoba. Museo Madinat al-Zahra. Campo arqueológico" en *AV Monografías. Ejemplar dedicado a Nieto Sobejano* N° 146, Madrid, 2010, pp. 38-49

continente, articulada en los casos que hemos analizado a través de intervenciones que plantean diferentes actitudes de diálogo arquitectónico con la pre-existencia. Así, vemos como estas colecciones tanto en el caso del museo del Castelvecchio como en el museo de Cartagena, se ‘funden’ con la intervención arquitectónica, formando un conjunto unitario en el que la colección pasa a ser parte del recorrido, de la arquitectura misma, que es el verdadero motor de reclamo para el visitante. El museo del Castelvecchio sentó, como hemos visto, un claro precedente de dominio de la intervención arquitectónica que se repite en otras muchas ocasiones, como en el museo de San Telmo de San Sebastián, donde nos encontramos con un producto creado -con gran polémica histórica- para la ocasión, en el que la repercusión internacional de la actuación arquitectónica, mucho mayor que la de la colección, ha justificado en cierto modo la inversión realizada en ambas. Pero a pesar de que esta situación de desequilibrio resulte una tendencia dominante, no siempre en este binomio colección-arquitectura del museo una de las dos queda supeditada a la otra (generalmente la colección a la arquitectura). Como hemos visto en el último caso, el museo de Madinat Al-Zahra, la relación entre ambas ha servido para potenciarse mutuamente y crear un nuevo polo cultural que contribuye al mejor conocimiento de nuestra historia.

DOS CUADROS DE RICARDO DE VILLODAS (1846-1904) EN EL AYUNTAMIENTO DE SORIA

JAVIER HERRERO GÓMEZ

Escuela de Arte y Superior de Diseño “Pedro Almodóvar” de Ciudad Real

Resumen:

A lo largo del siglo XIX la llamada “pintura de Historia” se convirtió en uno de los géneros más destacados en España. Entre los artistas que despuntaron en el género se encuentra Ricardo de Villodas (1846-1904). En 1876 fue premiado en la Exposición Nacional por su obra “La Muerte de César”. Decidió entonces instalarse en Roma y fue allí donde realizó la composición más importante de su carrera: “Naumaquia en tiempos de Augusto” con la que consiguió diversas condecoraciones. En 1896 se instaló de nuevo en Madrid y comenzó a pasar los veranos en la ciudad de Soria, a la que le unían lazos familiares. Falleció en esta ciudad el 4 de agosto de 1904. En 1959 sus herederos se pusieron en contacto con el alcalde de Soria con la intención de ofrecerle sus dos grandes composiciones: “La muerte de César” y “La Naumaquia”, obras que terminará adquiriendo en 1961.

Palabras Clave: *Pintura, historia, Roma, Soria, Naumaquia.*

Abstract:

Along the 19th century, the so called “History Painting” became one of the most outstanding genres in Spain. Among the blunting artists in this genre is Ricardo de Villodas (1846-1904). In 1876 he was rewarded at the Exposición Nacional for his work “Caesar’s Death”. He then decided to settle in Rome where he produced his career’s most important composition: “Naumachia in the time of August”, by which he got several awards. In 1896 he settled again in Madrid and began to spend summers in Soria, to which he was attached by family bonds. He passed away in this town on august 4th 1904. In 1959 his heirs contacted the major of Soria intending to offer him his two major compositions: “Caesar’s Death” and “Naumachia”, finally acquired in 1961.

Keywords: *Painting, History, Roma, Soria, Naumachia.*

Aunque la pintura de historia fue un género habitual en el repertorio de los artistas españoles desde el siglo XVIII y existen numerosos ejemplos que lo demuestran, se suele clasificar este tipo de pintura dentro de la categoría de "testimonio histórico" y no será hasta el siglo XIX cuando la "pintura de historia" alcance una nueva dimensión caracterizada fundamentalmente por su carácter ideológico. En el romanticismo, alentada por el nacionalismo, el liberalismo y el historicismo, la pintura histórica sirvió para propagar la nueva sensibilidad y se convirtió en un género siempre presente en el repertorio de los artistas. Fueron pioneros José Aparicio, José Madrazo y Juan Antonio Ribera. Pero será en la segunda mitad del siglo cuando este fenómeno alcance sus más altas cotas en nuestro país. Este tipo de pintura servía para demostrar que el artista dominaba el medio y tanto el Estado como la Academia la apoyaban y patrocinaban por su carácter moral, ilustrativo y conmemorativo. A través de ella se transmitían valores humanos, se recordaban episodios gloriosos y etapas prósperas de la historia, pero también hechos contemporáneos, con los que los diferentes gobiernos pretendían educar a la sociedad, de esta manera la pintura se convertirá en arma ideológica sostenida y apoyada por el Estado¹.

Varios factores contribuyeron a su desarrollo: en primer lugar la creación de las *Exposiciones Nacionales*, que valoran, premian y potencian el tema histórico hasta el punto de que en sus ediciones de 1878, 1881, 1884, 1887 y 1890, sus primeras medallas fueron otorgadas a pinturas de este género². La primera participación de un artista en una de ellas marcaba el límite entre su etapa de formación y el comienzo de su vida profesional y se convertía en un reto donde el pintor podía demostrar sus conocimientos y sus habilidades expresivas. Potenció también el género la creación de la Escuela o *Academia de Bellas Artes de Roma* en 1873 por parte del Ministerio del Estado, que establecía la instauración de dos plazas para la "pintura de historia", además de otras dedicadas a paisaje, arquitectura, escultura, grabado y música³.

1 Sobre pintura de historia, REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987 y *La pintura de historia en España, esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989. REYERO, C. Y FREIXA, M., *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 2005. DÍEZ, J.L. (dir.), *La pintura de historia en el siglo XIX en España*, Madrid, Cátedra, 1993 y PÉREZ VIEJO, T., *Pintura de Historia e identidad nacional en España*, Madrid, tesis doctoral, UCM, 2002

2 Sobre explosiones nacionales, PANTORBA, B. de, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de bellas artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1948 y Catálogo de las *Exposiciones Nacionales del siglo XIX. Premios de Pintura*, Madrid, 1987. GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987

3 Su creación en *Gaceta de Madrid*, 8 de agosto de 1873. Cfr. GALLEGOS, J., "La Pintura de historia en la Academia Española de Bellas Artes de Roma" en VV.AA., *Exposición antológica de la Academia de Bellas Artes de Roma*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, pp. 20-25

E incluso apareció -en 1870- un *Manual del pintor de Historia*, escrito por Francisco Mendoza donde se aconsejaba al artista sobre la forma de proceder para que sus cuadros de historia causasen en el espectador "una impresión agradable, presentándole el suceso tal y como pudo ser, e impresionando su espíritu, de modo que llegue a forjarse la ilusión de que realmente fue así y pasa a su presencia"⁴.

Ricardo de Villodas

Nació en el seno de una familia de ricos comerciantes de Madrid y a pesar de la negativa de sus padres decidió dedicarse a las artes⁵. A los catorce años estaba ya estudiando en la *Academia de Bellas Artes de Madrid*. Fueron profesores suyos Alejandro Ferrant, Carlos Luis de Ribera y Federico de Madrazo. Inició su carrera copiando a los maestros del Prado y pronto asistió al estudio de Rosales, que siempre fue un referente en su carrera. En la *Exposición Regional* de Zaragoza de 1864 fue premiado con una tercera medalla por su obra "El Niño italiano", galardón que le procuró críticas favorables y le animó a viajar a París, donde permanecerá doce años, estancia que le sirvió para entrar en contacto con la vanguardia del arte, frecuentar los estudios de los pintores más reputados del momento y comenzar a copiar los cuadros de historia más importantes de los museos de la capital francesa.

Regresó a Madrid en 1876 y participó en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* con "La Muerte de César" [fig. 1], obra que fue galardonada con una medalla de segunda clase. Como para muchos artistas de la época, el hecho de ser premiado en un evento de estas características le abrirá las puertas al futuro profesional. Más tarde presentó "Mensaje de Carlos I al Cardenal Cisneros", también premiado y que posteriormente se exhibirá en la *Exposición Universal de París* de 1878.

Decidió entonces y sin contar con apoyo económico alguno, trasladarse a Roma, donde vivirá diecisiete años. Allí asistió a las lecciones impartidas por Casado del Alisal en la *Academia Romana de España*, frecuentó la *Academia Chigi*, entabló

4 MENDOZA, F., *Manual del pintor de historia. Osea, recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*, Madrid, Imp. de T. Fortanet, 1870, p. 33. Véase al respecto GARCÍA MELERO, J. E., "Pintura de historia y literatura artística en España", en *Fragmentos*, 6, Madrid, Ministerio de Cultura (1985), pp. 50-71 y SAURET, T., "Metodología de la pintura de historia. El ejercicio de Moreno Carbonero", en *Baética, Estudios de arte, geografía e historia*, 9, Málaga, Universidad de Málaga (1986), pp. 47-56

5 Sobre Villodas, OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imp. de Moreno y Rojas, 1868, p. 700; BOWLES, T. A., *Ricardo de Villodas, 1846-1904. Collection, catalogue and Biography. Inaugural exhibition Huntsville Museum of art*. Huntsville, Von Braun Civic Center, 1975. GONZÁLEZ, C. Y MARTÍ, M., *Pintores Españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets, 1987, pp. 32, 37 y 235-236; *Ibid.*, *Pintores Españoles en París (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets, 1989, p. 285; PANTORBA, B., *Historia y crítica de las exposiciones nacionales...* Op. Cit., pp. 90, 101 y 375 y REYERO, *La pintura de historia en España...*, Op. Cit.



FIGURA 1
Ricardo de Villodas, *La muerte de César* (detalle). (Ayuntamiento de Soria).

relaciones con José Villegas Cordero y pintó la composición que más fama le reportó en su carrera "Victoribus Gloria" o "Naumaquia en tiempos de Augusto".

La muerte de César

Esta composición (6x3,65 metros), que fue premiada con una medalla de segunda clase en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1876, le despejó el camino hacia la fama y el reconocimiento. Basada en el relato que del hecho hizo Plutarco, la pintura se inscribe en la representación de las grandes composiciones históricas donde la víctima pretende captar la atención del espectador desde el primer instante⁶. No fue gratuita la elección del tema y Villodas se inclinó por el momento más

⁶ Reyer lo relaciona con otros temas de asesinatos en el mundo antiguo: Viriato, Sertorio o Mesalina REYERO, *La pintura de historia en España...*, Op. Cit., pp. 188-190)

dramático, cuando los seguidores de Bruto rodean a César y con las espadas desenvainadas quieren participar todos en el crimen, "porque entraba en el convenio que todos habían de gustar de aquella sangre como en las primicias de un sacrificio"⁷. El protagonista yace en actitud dramática bajo la estatua de Pompeyo, mientras los senadores muestran su consternación o huyen despavoridos. Varios pintores lo habían representado y en todos el mensaje es contundente: "el abuso desmedido de poder acabará llevando al ser humano a la más despiadada violencia por parte de quienes aún creía tener de su parte"⁸. Pero Villodas va más allá y su cuadro pretende convertirse además en una alegoría de la situación política que vive el país, que acababa de salir de una caótica situación, tras el ciclo revolucionario iniciado en 1868 y la guerra carlista. Establece de esta forma un paralelismo entre la España contemporánea -con la restauración borbónica- y la Roma del Imperio, tras la guerra entre Cesar y Pompeyo.

Si exceptuamos la composición que del tema hizo Jean-León Gerome (1824-1904), que lo pintó en 1867, y en donde los asesinos se han alejado ya del cadáver de César tras darle muerte, la mayoría de los artistas plantean la escena en el momento en que el grupo de regicidas dan muerte el mandatario. La elección de Villodas no se aleja mucho de la versión del pintor neoclásico Vincenzo Camuccini (1771-1844), ni de la de Karl Theodor von Piloty realizada en 1865. También se ha señalado en varias ocasiones que "La muerte de Lucrecia" de Rosales fue un referente directo para nuestro pintor⁹.

A pesar de que la composición le abrió la puertas al éxito profesional no toda la crítica fue unánime al valorarla: para *El Globo*, figura entre los cuadros más destacados de la exposición, junto a "Los héroes de la independencia" de José Nin y "La oración de la tarde" de Modesto Urgell¹⁰. Sin embargo, Peregrín García Cadena, que firma la crónica de *La Ilustración Española y Americana*, considera que es "una parodia en la que reina el movimiento desordenado de la línea y la ruda crudeza de la paleta, con perfecta ausencia del verdadero sentimiento, de la expresión y del dibujo firme y correcto", utiliza el periodista palabras como "deplorable" o "rudimentario" y concluye afirmando que a pesar de ser Villodas un artista apreciable ha acometido en esta obra "una empresa superior a sus fuerzas"¹¹.

7 PLUTARCO, *Vidas paralelas. Alejandro y César*, Estella (Navarra), Salvat, 1971

8 ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, M. V., "La revisión de los temas de la antigüedad en la pintura de historia española del siglo XIX: entre la evocación del pasado y la legitimación del poder", en *El futuro del pasado*, 1, Salamanca (2010), pp. 525-539

9 BOWLES, *Ricardo de Villodas, 1846-1904...*, Op. Cit., pp. 9-10, publicó además algunos bocetos que Villodas hizo para este cuadro

10 *El Globo. Diario Ilustrado*, 9 de abril de 1876, nº 374

11 15 de abril de 1876, año XX, nº XIV

La naumaquia

La *Exposición Nacional* de 1887, ubicada en un Palacio construido en la prolongación de la Paseo de la Castellana, junto al hipódromo, se convirtió en un verdadero acontecimiento social y marcó la cumbre del género histórico¹². Las primeras medallas en pintura fueron para "La Naumaquia" de Villodas, "Invasión de los bárbaros" de Ulpiano Checa, "El saco de Roma" de Francisco Javier Amérgo, "La visión del Coliseo" de José Benlliure, Salvador Viniegra con "La bendición del campo" e "Inés de Castro" de Salvador Martínez Cubells¹³.

El tema elegido por Ricardo de Villodas para acudir a la exposición no fue un asunto muy representado en la historia del arte, el pintor barroco Giovanni Lanfranco pintó una naumaquia para el Palacio del Buen Retiro que se conserva en el Museo del Prado. La escena que Villodas representa en su enorme lienzo (6,50x3,40 metros) es original, aunque inspirada, según refieren varios autores, en un texto del historiador francés Ch. Dezobry¹⁴. Este tipo de espectáculos, que para Reyero eran un ejemplo más de la decadencia del Imperio, comenzaron a celebrarse en tiempos de Julio César y más tarde con Augusto, con afán de imitar a su antecesor. Para ello se construyeron enormes lagos cerca del Tíber donde se organizaron grandiosas batallas navales en las que participaban prisioneros de guerra que luchaban en dos bandos.

En contra de la lógica, el autor no eligió la representación del drama ni el lado violento de la escena, como años después hizo Ulpiano Checa¹⁵ y que sería el aspecto más llamativo de un evento de estas características, y se inclinó por mostrar el momento final del suceso, cuando la batalla ha terminado y en el inmenso lago, donde se reflejan las tibias luces del crepúsculo, reina la calma y el sentimiento de que todo ha terminado. Una barca maltrecha en la que todavía se mantienen algunos supervivientes se acerca a la orilla, donde algunos personajes la contemplan en diferentes actitudes: un anciano pensativo, una madre y su hijo sorprendido, vírgenes

12 *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, Madrid, s/e., 1887*. PANTORBA, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales...*, Op. Cit. GUTIÉRREZ BURÓN, *Exposiciones nacionales de pintura...*, Op. Cit.. SEGOVIA ROCABERTI, E. publicó un curioso *Catálogo humorístico en verso de la Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, Fernando Fe, 1887

13 *Siglo Futuro. Diario Católico*, 6 de junio de 1887, nº 3670 y *El Liberal*, 18 de mayo de 1887, nº 2907

14 *Rome au siècle d'Auguste ou voyage d'un gaulois a Rome a l'époque du regne d'Auguste et pendant une partie du regne de Tibere accompagné d'une description de Rome sous Auguste et sous Tibere*, Paris, Garnier Frères, 1870

15 Su Naumaquia fue premiada en la Exposición de Atlanta de 1895. Sobre Ulpiano Checa, GARCÍA BENITO, A., *Fantasia y movimiento. Ulpiano Checa*, Colmenar de Oreja (Madrid), Museo Ulpiano Checa, 2007 y *Ulpiano Checa. Autobiografía apócrifa. Catálogo general del Museo*, Colmenar de Oreja (Madrid), Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, 2010



FIGURA 2

Ricardo de Villodas, *Naumaquia en tiempos de Augusto*
(*La Esfera*, 10 de agosto de 1929, año XVI, nº 814, p. 33).

romanas que lanzan coronas de laurel y flores y a un lado, a la izquierda, el pódium imperial, con dos enormes columnas, desde donde Augusto, acompañado de su mujer Livia y de sus hijos adoptivos Lucio y Cayo y otros asistentes, contemplan el espectáculo. Los personajes están perfectamente integrados, son figuras de estudio, casi teatrales, sobre todo los del primer plano, y Villodas realizó un buen número de bocetos para estudiarlos¹⁶ [figs. 3 a 8]. Las aguas del lago ocupan el centro de la composición y llaman la atención del espectador por su pincelada vibrante y tibia.

Desde el día de la inauguración, el cuadro de Villodas no pasó inadvertido para la crítica y los comentarios sobre él fueron numerosos y de variada índole. Tal y como señaló el corresponsal de *El Imparcial*, fue una de las obras "que más discusiones suscita", la calificó de "obra maestra, pero obra maestra académica y por lo tanto algo fría", el público no entiende -relata el reportero- la "expresión plácida" que expresan los espectadores al contemplar una escena tan violenta. A pesar de éste y algunos otros errores que advierte en la obra, acaba su crónica afirmando que el dibujo es "admirable", que hay "detalles encantadores" y que es una obra "casi perfecta"¹⁷. Benigno Pallol se encargó de escribir la crítica para la revista barcelo-

16 Algunos han fueron publicados por BOWLES (*Ricardo de Villodas, 1846-1904... Op. Cit.*) En la Universidad de Navarra se conserva una buena colección de dibujos y bocetos procedentes de la donación realizada por Luis Moya Blanco a esa institución y que han sido publicados por Amaya Alzaga y José Luis Requena en página web de la Universidad (<http://www.unav.es/catedrapatrimonio/paginasinternas/pieza/villodas/>, consultado 10/enero/2013)

17 *El Imparcial*, 22 de mayo de 1887, nº suelto



FIGURA 3

Ricardo de Villodas, boceto para la Naumaquia (BOWLES, T. A., *Ricardo de Villodas, 1846-1904. Collection, catalogue and Biografy. Inaugural exhibition Huntsville Museum of art. Huntville, Von Braun Civic Center, 1975, sp.)*



FIGURA 4

Ricardo de Villodas, boceto para la Naumaquia (BOWLES, T. A., *Ricardo de Villodas, 1846-1904. Collection, catalogue and Biografy. Inaugural exhibition Huntsville Museum of art. Huntville, Von Braun Civic Center, 1975, sp.)*



FIGURA 5

Ricardo de Villodas, boceto para la Naumaquia (BOWLES, T. A., *Ricardo de Villodas, 1846-1904. Collection, catalogue and Biografy. Inaugural exhibition Huntsville Museum of art. Huntville, Von Braun Civic Center, 1975, sp.)*



FIGURA 6

Ricardo de Villodas, boceto para la Naumaquia (*La Ilustración artística*, 1 de agosto de 1887, año VI, nº 292, portada)



FIGURA 7

Ricardo de Villodas, boceto para la Naumaquia (*La Ilustración artística*, 1 de agosto de 1887, año VI, n° 292, p. 295)



FIGURA 8

Ricardo de Villodas, boceto para la Naumaquia (*La Ilustración artística*, 1 de agosto de 1887, año VI, n° 292, p. 295)

nesa *La Ilustración Ibérica*. Elogió todos los cuadros de historia presentados y por supuesto, "La Naumaquia", que está pintada con "estimable corrección y acierto" y dedicó la mayor parte de su artículo a defender el género, porque es deber del artista "limpiar la historia de los errores que la empañan, de la parcialidad que la falsea y de la inconexión que la destroza"¹⁸.

La crónica de *Revista de España*, en su número correspondiente al verano de 1887, está firmada por José R. Garuelo. Para él Villodas es "un pintor sin iniciativa, sin carácter, sin personalidad propia, un sumiso imitador de escuelas y de maestros que apenas se consultan por su amanerada tendencia". Critica duramente la actuación del jurado, no puede entender cómo las obras más valoradas hayan sido "La Naumaquia" y "La Invasión de los Bárbaros" de Checa, que muestran "gustos tan opuestos"¹⁹. Otra referencia apareció en el *Boletín del Centro Artístico de Granada* y está suscrita por *Tejnófilo* que, cuando contempló la composición por primera vez,

¹⁸ *La Ilustración Ibérica*, 30 de julio de 1887, n° 239

¹⁹ *Revista de España*, tomo CXVII, julio y agosto

le procuró "el efecto de un cromo". El color "no puede ser más falso y agrio", pero acaba reconociendo que al observar el cuadro con detenimiento se puede afirmar que se trata de una obra "excelente, producto del talento, más que de la inspiración y del arte"²⁰.

En el artículo de *La España*, firmado por *Fidias*, se aplaude el fallo del jurado, dibujo y colorido son adecuados, pero no entiende el autor el título de la obra, porque no encuentra la batalla, ni al vencedor: "lo primero que echamos de menos en este cuadro es el asunto... no vemos al vencedor, ni tampoco vemos a los vencidos, ni mucho menos la figura de Augusto... hemos necesitado el auxilio del microscopio para encontrar la figura principal del cuadro, la figura de Augusto". Y concluye que "de todos modos, el señor Villodas ha hecho un buen cuadro, muy simpático, muy bien entonado de luz"²¹.

En *Madrid Cómico*, Segovia Rocaberti establece una comparación entre Benlliure -fantasía, originalidad- y Villodas -"todo lo asimila pero nada crea"-, el primero "vuela", el segundo "mina". Su Naumaquia es un cuadro "sin vigor... bien elegido el asunto, el pintor lo ha desarrollado con timidez... y no da idea de lo que el artista se ha propuesto expresar"²². Para el *Archivo Diplomático y Consular de España...* escribió un texto Manuel del Palacio, "obra perfecta sería si estuviera sentida como está pensada y dispuesta... reinan en él tal serenidad y placidez tan grande, que más que en luchas guerreras, hace pensar en fiestas mitológicas"²³.

"La Naumaquia" fue premiada también con *medalla de oro* en Munich y con la *Cruz de Oro de San Miguel* de Bavaria en 1888 y viajó a París formando parte de la *Exposición Universal*, celebrada con motivo del *Centenario de la Revolución Francesa*, se expuso en los Campos de Marte entre el 6 de mayo y el 31 de octubre de 1889 y fue galardonada con *medalla de segunda clase*.

Tras el éxito de la Naumaquia, Villodas siguió pintando. De 1888 es su "San Francisco" y en 1896 realizó una exposición de "cuadro de napolitanos", pero una serie de problemas económicos²⁴ y el sentimiento de que su horizonte artístico se había agotado le hicieron plantearse su vuelta a Madrid. A mediados del mes de febrero de 1896, la prensa madrileña se hace eco de su llegada a la capital, después de haber permanecido en Roma durante 17 años. Llega con su esposa e hijos y se

20 *Boletín del Centro Artístico de Granada*, 1 de julio de 1887, nº 19

21 *La España. Revista político-artística literaria*, 14 de junio de 1887, nº 26

22 *Madrid Cómico*, 28 de mayo de 1887, nº 223

23 *Archivo Diplomático y Consular de España. Revista internacional, política, literaria y de intereses materiales*, 30 de mayo de 1887, nº 180

24 "Ha quebrado la casa Villodas dejando un pasivo de 15 millones y arruinando a varias familias" (*La Dinastía* de 27 de enero de 1893, nº 4633). También hace referencia al tema RINCÓN GARCÍA, W. en el Catálogo de la *Exposición Francisco Pradilla Ortiz (1848-1921)*, Zaragoza, Cajalón, 2006, p. 17

instala en "su antiguo estudio de la calle Libertad"²⁵. En diciembre del año siguiente se publica en *La Correspondencia de España* un curioso artículo titulado "En el estudio de Villodas": el artista no tiene ningún cuadro preparado, "ve confusamente el gusto público, nota con pena que la afición, en España especialmente, va por derroteros muy opuestos a los ideales que él mantiene". Dejemos -dice el artista- que "pase la corriente antes que nadar contra ella". Al reportero le cuesta encontrar en el estudio "vestigios del Villodas clásico", aparecen algunos bocetos de "La Nau-maquia" o de "La Muerte de César", pero ve "a docenas lienzos primorosos" donde el artista ha plasmado sus impresiones de Italia, "momentos solemnes sorprendidos a la hora del crepúsculo, una procesión atravesando un puente... el paso del santo viático a través de una campiña... unas lanchas de pescadores napolitanos". La obra maestra que Villodas tiene en su estudio es para el periodista "San Francisco de Asís". En este momento no tiene ningún proyecto, hace algunos retratos y prepara unos dibujos para una obra monumental sobre costumbres de la antigua Roma que se publicará en breve²⁶.

Su muerte en Soria

Ricardo era hijo de Manuel de Villodas y Ortiz de Leguizamón y de Estéfana de la Torre y Malavia. Del matrimonio nacieron, además de Ricardo, otros dos hijos, José y Estéfana²⁷. Ricardo se casó con Antonia Revillas de Villodas y tuvieron cuatro hijos: Manuel, María, Fernando y Alejandro, estos dos últimos fueron también artistas. Su relación con Soria procede de que su madre era hermana de María Notario de la Torre, mujer de Silvino Paniagua, conocido comerciante soriano, propietario de la confitería "La Azucena", situada en la céntrica calle de El Collado (nº 23) que había ganado varios premios en certámenes y exposiciones nacionales con sus productos.

Sabemos que Villodas comienza a visitar Soria de forma asidua a partir de 1897, cuando había regresado de Roma y se había instalado en Madrid, sobre todo durante la temporada estival. Así evoca Silvio Lago, desde las páginas de *La Esfera* su estancia en la "soñolienta ciudad castellana", al recordarlo en el 25º aniversario de su muerte: una ciudad donde todo "sabe a poesía de renunciamiento y de su entrañable encanto brota una maternal dulzura", donde Villodas pasaba los días alejado "de las contiendas artísticas, caído en melancólica evocación de sus días romanos y sus triunfos pretéritos"²⁸.

²⁵ *La Correspondencia de España*, 18 de febrero de 1896, nº 13892

²⁶ *La Correspondencia de España*, 19 de diciembre de 1897, nº 14562. El artículo está firmado por "Rovira". Esta última alusión se refiere a los grabados que hizo para la obra de MELLADO FERNÁNDEZ, A., *En Roma. Escenas y Cuadros*, Barcelona, Imprenta de Henrich y Compañía, 1899

²⁷ *La Correspondencia de España*, 17 de abril de 1880, nº 8060

²⁸ *La Esfera*, 10 de agosto de 1929, año XVI, nº 814, 32-33

En el mes de octubre de 1899 *El Noticiero de Soria* nos informa que "el señor Villodas ha hecho preciosos apuntes de Soria, de las cercanías, de la ruinas de Numancia y de tipos de nuestro país, prometiendo volver en sucesivos años lo cual celebramos honrándonos en ello tan distinguido artista"²⁹.

Villodas falleció en Soria el día 4 de agosto de 1904. *El Avisador Numantino*, en una breve crónica publicada tres días después recogió los pormenores del hecho: había llegado a Soria, "hace muy pocos días" buscando "lenitivo a su salud... mejoría a su quebrantada salud, siguiendo por él una costumbre establecida desde años anteriores". El viernes había asistido a una función de circo ecuestre celebrada a beneficio del *Hospital Provincial*. Al día siguiente, después de levantarse, se sintió gravemente enfermo", los señores Paniagua, casa en la que se hospeda el artista "prodigáronle toda clase de cuidados, sin que pudieran conseguir con ellos ningún resultado positivo... a las ocho de la mañana el pintor había dejado de existir". El 11 de agosto este mismo medio de comunicación narra su entierro. Su familia -su mujer y sus dos hijos Fernando y Alejandro- habían llegado a la capital el domingo por la mañana y el funeral tuvo lugar a las 11,30 de la mañana en la iglesia de San Juan de Rabanera³⁰.

La prensa de Madrid también recogió la noticia: en *La Época* y en *El Imparcial* se hicieron amplias reseñas de su trayectoria artística, mientras que en otros periódicos -*El Globo*, *Heraldo de Madrid*, *La Correspondencia de España*, *El Liberal*, y *El País*- la referencia fue mucho más breve³¹.

Exposiciones antológicas tras su muerte

Cuando muere Ricardo sus hijos Alejandro y Fernando convirtieron la casa familiar en un pequeño Museo y organizaron varias exposiciones de la obra de su padre en Madrid y Bilbao en 1912, 1913, 1914 y 1916. La primera de ellas quedó ubicada en los dos patios cubiertos del *Ministerio del Estado*. Se colgaron 185 obras, entre cuadros, bocetos, apuntes, acuarelas, ilustraciones editoriales y dibujos. La prensa de la capital, y de provincias, se hizo eco del evento. *ABC*, señaló que la muestra había servido para comprender la "vida artística de Villodas en las varias fases que acusó su temperamento", sus cuadros marcan "los momentos culminantes de la lucha, y en ellos perdura, con estela radiante de luz o con huella roja o negra

29 21 de octubre de 1899, nº 957

30 *El Avisador Numantino*, 7 de agosto de 1904, nº 2368 y 11 de agosto de 1904, nº 2369

31 *La Época*, 7 de agosto de 1904, nº 19473, *El Imparcial*, 7 de agosto de 1904, nº 13418, *Heraldo de Madrid*, 6 de agosto de 1904, nº 5006, *El Globo*, 7 de agosto de 1904, nº 10552, *El Liberal*, 7 de agosto de 1904, nº 9033, *El País*, 7 de agosto de 1904, nº 6213 y *La Correspondencia de España*, 8 de agosto de 1904, nº 16984

de alegría y triunfo o con pesadumbre y desaliento, la expresión sintética de su existencia, fieramente segada cuando pudo dar sus más sazonados frutos"³².

Para *Hojas Selectas*, fue la exposición un "verdadero acontecimiento". Villodas fue "un neoclásico, no al modo académico, sino desde el punto de arqueológico y pintoresco". Comenta su primer gran cuadro "La muerte de César" y pasa después a hablar de "La Naumaquia" donde demostró "su pericia en la reproducción de las escenas de la antigüedad greco-romana"³³.

Uno de los críticos más influyentes del momento R. Balsa de la Vega, escribió sus crónicas en dos medios de comunicación *El Liberal* y *La ilustración Española*. En la del primero manifestó que el cuadro de tema histórico es "la más alta manifestación de este arte". Habló de las decisivas influencias recibidas por Villodas por parte de Rosales, Gisbert, Casado y Palmaroli, elogió "La Naumaquia", "que será siempre contada como jalón en la historia de la pintura contemporánea española". La muestra "ofrece enseñanzas grandes" y vio en los cuadros allí expuestos "lo que no acierto a ver en la cuasi generalidad de los que se vienen exhibiendo en las exposiciones oficiales y particulares hace más de tres lustros... alma, sentimiento, algo que interesa al espíritu y recrea los ojos suavemente". En *La Ilustración Española*, repitió algunos conceptos ya expuestos, la exposición había sido para él "un interesante conjunto de notas que señalan paso a paso, no tan solo los tanteos y evoluciones del artista, sino los del arte pictórico en el último tercio del siglo pasado"³⁴.

Para el reportero de *El País* las obras que más llamaron la atención fueron "Niño italiano", premiado en la exposición de Zaragoza de 1867, el retrato de su madre, su autorretrato³⁵ [fig. 9], "La Vestal", "La Bacante", "San Francisco de Asís" [fig. 10], que es "otra de sus producciones maestras" y por supuesto, los grandes cuadros de historia. Su talento, dice, "lo muestra en el número de trabajos y en los diversos procedimientos que emplea para ejecutarlos"³⁶.

José Francés firma la crítica de *Mundo Gráfico*. La exposición tiene "el encanto de llevarnos con la imaginación hacia el arte español en la última parte del siglo pasado". En los cuadros de Villodas ve Francés "las sombras" de Fortuny, Rosales, Casto Plasencia, Casimiro Sáenz y la "obsesión, mucho más sana y loable" que el autor padecía por Goya y Velázquez. La parece una "verdadera vergüenza" que el

32 *ABC*, 27 de marzo de 1912

33 *Hojas Selectas*, Enero de 1912, nº 121, año XI, 469-470

34 *El Liberal*, 15 de marzo de 1912, nº 11.820 y *La ilustración española y americana*, 22 de marzo de 1912, año LVI, nº XI, p. 182. Esta revista reproduce en su número de mayo algunas obras y una fotografía de uno de los patios donde se colocó la exposición, remitiendo al lector al artículo que Balsa de Vega firmó en el número anterior (30 de marzo de 1912, año LVI, nº XII, p. 197)

35 Se trata seguramente del que se conserva en Museo de Bellas Artes de Álava, con el título "Cabeza de hombre" decido por el Museo del Prado a esta institución en 1944

36 *El País*, 13 de marzo de 1912, nº 9022

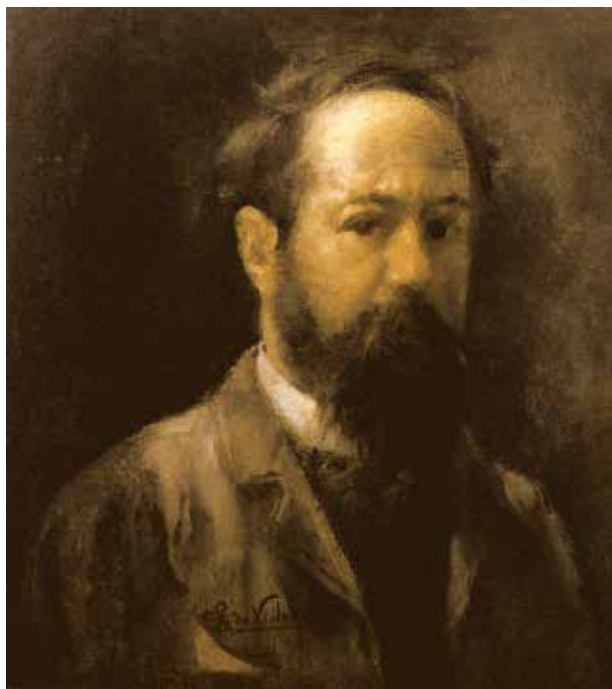


FIGURA 9

Ricardo de Villodas, *Cabeza de hombre*. (Museo de Bellas Artes de Álava, cat. 6661)

público no acuda a la muestra con "presurosa curiosidad" y se lamenta de que no se hayan vendido muchas obras³⁷.

El Globo destacó la presencia de los cuatro grandes cuadros de historia, pero también de otros como el retrato de su madre, el autorretrato, "San Francisco", "Niño italiano", "La iglesia de San Isidro", "Vieja en la iglesia", "Vista de Soria", "Tipos de la provincia de Burgos", "Maja en el balcón", "La Vestal" y "La Bacante". Le preocupa que la muestra se haya celebrado "sin pompa, y lo que es aún más triste, con escasísima asistencia de público"³⁸.

Muy interesante es el texto de *La Época* por su carácter reivindicativo, defiende la pintura de historia y se posiciona frente a las vanguardias y a otros movimientos de moda, criticando a "esa juventud, amiga incondicional de toda extravagancia ultramoderna (con tal que termine en ismo)" a la "demoledora generación de artistas decadentes", a los "copistas de escenas de cafetín" y a aquellos que "van a rebuscar en lo más hondo del terruño extraños tipos de cretinos"³⁹. A todas ellas habría que

37 *Mundo Gráfico*, 3 de abril de 1912, nº 23, año II

38 *El Globo*, 16 de marzo de 1912, nº 12614

39 *La Época*, 20 de marzo de 1912, nº 22.050



FIGURA 10

Ricardo de Villodas, *San Francisco* (*La Esfera*, 10 de agosto de 1929, año XVI, nº 814, p. 33)

añadir otras reseñas más breves del evento aparecidas en el *Heraldo Militar*⁴⁰, *El Imparcial*⁴¹, *Revista General de Enseñanza y Bellas Artes*⁴² y *El Liberal*⁴³.

El día 19 de febrero de 1913 se inauguró una nueva exposición de Villodas organizada por sus hijos en el *Salón Vilches* de la calle del Príncipe de Madrid. Para *El Liberal*, lo mejor de esta nueva muestra son "los apuntes hechos por todos los procedimientos, en los que se advierte el trazo segurísimo, que fue la característica del pintor"⁴⁴; José Francés comparó a Villodas, desde las páginas de *Mundo Gráfico*, con el Cid, ya que "sigue triunfando después de muerto" al tiempo que aplaude esta nueva iniciativa de sus hijos. Se trata de una exposición "más reducida, más íntima, de más ajustado acuerdo con la vida contemporánea", elogiando con ahínco los bocetos y dibujos presentados⁴⁵.

En el año 1929 aparecen dos artículos recordando la figura de Villodas en el 25 aniversario de su muerte: el primero, publicado en *ABC*, lleva la firma de Luis de Galinsoga, se titula "Ricardo Villodas de la Torre, prestigioso pintor del siglo XIX", reproduce el autorretrato del pintor y "La Naumaquia" y recorre brevemente su trayectoria artística. El otro, firmado por Silvio Lago, ocupa dos páginas de *La Esfera* en las que reivindica el arte y la estética del siglo XIX y recuerda, con cierta melancolía en este aniversario, al pintor que se refugió en Soria durante los últimos años de su vida⁴⁶.

40 23 de marzo de 1912, nº 5901

41 11 de abril de 1912, nº 16206

42 15 de marzo de 1912, nº 54

43 11 de marzo de 1912, nº 11816

44 *El Liberal*, 20 de febrero de 1913, nº 12.164

45 *Mundo Gráfico*, 12 de marzo de 1913, nº 72

46 *ABC*, 4 de agosto de 1929 y *La Esfera*, 10 de agosto de 1929, año XVI, nº 814, 32-33

En 1954, se organizó una nueva exposición de Villodas en la *Sala Toisón* de Madrid. José Camón Aznar se encargó de escribir una breve crítica para *ABC* donde resaltó su labor como dibujante -"uno de los más grandes que haya tenido el arte español"- aunque su fama se sustentó sólo en las grandes composiciones, el pintor dominaba sobre todo "los apuntes" llenos "de brío y modernidad". Además, en 1959, "La Naumaquia" formó parte de una exposición colectiva⁴⁷.

Los cuadros llegan a Soria

La casa de los Villodas sufrió algunos desperfectos en la guerra civil y de toda la familia solo sobrevivieron al conflicto las hijas de su hermano José, Mercedes y Dolores Villodas y Revillas⁴⁸, que heredaron la obra del pintor. Al parecer, las dos sobrinas tuvieron un encuentro presencial en Madrid con el alcalde de Soria en septiembre de 1959 donde las herederas le ofrecieron la venta de algunos cuadros de su tío Ricardo. El mandatario les sugirió entonces que hicieran su oferta por escrito al ayuntamiento.

El interés que el concejo tenía en las obras se debía a que precisamente ese año se decidió trasladar el ayuntamiento de Soria al Palacio de los *Condes de Gómara* que la corporación acababa de adquirir al efecto. Se acordó la compra de edificio en sesión extraordinaria de 10 de julio de 1959. Se pensó entonces que unos cuadros de grandes dimensiones lucirían de forma espectacular en las amplias salas del palacio renacentista⁴⁹.

La relación entre las partes comenzó con una carta que lleva fecha de 9 de octubre de 1959 y en la cual las dos hermanas -Mercedes y Dolores- expusieron que eran propietarias de dos cuadros pintados por Ricardo de Villodas y premiados con sendas medallas en exposiciones nacionales "teniendo además mucho valor artístico, grandes dimensiones, por lo que requieren ser colocados en salones adecuados a su importancia y gran tamaño, donde pueden conservarse y admirarse siempre... es por lo que se permiten ofrecerlos a este Ayuntamiento". Además, creen las hermanas Villodas que como los restos del pintor descansan en Soria "es donde mejor que ninguna otra parte de España, podrían ser adquiridos y conservados... aumentando así el número de riquezas artísticas que encierra esa localidad". Añaden a

47 *ABC*, 11 de abril de 1954. La exposición de 1959 se tituló "Un siglo de vanguardia Española" (*La Vanguardia Española*, 4 de mayo de 1959).

48 José Villodas de la Torre falleció el 14 de agosto de 1912, estaba casado con Marta Revillas y del matrimonio nacieron cuatro hijos: Pilar, Mercedes, Dolores y Juan Manuel (*ABC*, 15 de agosto de 1912)

49 Este documento y los que a continuación se citan se encuentran en el Archivo Municipal de Soria (en adelante A.M.SO) *Urbanismo*, C-69: "Adquisición de cuadros y otras obras de arte para la casa consistorial del palacio de los condes de Gómara. 1961"

su oferta una ficha técnica de cada una de las obras con una breve descripción del tema representado y hacen saber al concejo que los cuadros se pueden contemplar en la actualidad en la calle de San Mateo de Madrid, en un local de "Estudios y Enseñanza", indicando el horario. Los cuadros habían sido tasados "antiguamente" en 100.000 pesetas "La Naumaquia" y en 50.000 "La Muerte de César", si bien ellas no pretenden "esa remuneración en su venta", prefieren "dar preferencia al buen lugar donde se hayan de instalar y conservar" y no al dinero, porque su deseo es "que no salgan de España".

Días más tarde, el alcalde de Soria envía una carta al reputado pintor Enrique García Carrilero⁵⁰ en la que le informa del ofrecimiento y le propone que "en su próximo viaje a Madrid se tome la molestia de ver los cuadros y comunicarnos sus impresiones". A primeros de noviembre el alcalde recibe la apreciación del pintor. Para Carrilero "son artísticamente de calidad, de buena calidad dentro de las normas estéticas de la época en que fueron pintados... son un notable exponente de la pintura española de ese periodo". Su estado de conservación es "bastante satisfactorio", aunque, en el caso de ser adquiridos por el ayuntamiento, sería conveniente "se restauren algunos desconchados y grietas que presentan". Carrilero se tomó además la molestia de acudir a ver los cuadros con un "pintor especializado en la restauración" que había calculado que el presupuesto de la intervención ascendería a 50.000 pesetas. En relación al precio propuesto por las vendedoras opina Carrilero que "es muy prudente" valoración que ya hizo en un primer momento, mas ahora, después de verlos, considera la tasación "decididamente baja, dada su calidad".

El 18 de noviembre el primer edil escribió a las hermanas Dolores y Mercedes Villodas. Le hizo saber que el concejo estaba interesado en la compra de los cuadros pero que sería necesario restaurarlos. Por esta razón, ofrece su compra en 100.000 pesetas. Las herederas le responden a finales de noviembre: en primer lugar, agradecen el interés que la corporación se ha tomado por su ofrecimiento; insisten después en que su propósito principal es "dar preferencia, no a su valor metálico, sino a la clase de comprador que los adquiera y al buen lugar donde han de quedar instalados" y concluyen que la oferta les parece "bastante reducida, pues a tenor de que lo que manifiesta les cobrarán por la restauración... nos hace ver que dichos cuadros en la actualidad tienen mucho más valor que el que les dieron en su primitiva y antigua tasación". Por esta razón, suplican al alcalde que "eleven su oferta en todo lo que puedan, no bajando de las 150.000 pesetas".

50 García Carrilero nació en Valencia en 1905, fue profesor de la *Escuela de Artes de Soria* desde 1928. Cfr. MARÍAS, J., "Los cuadros de Enrique García Carrilero en Soria", en *Celtiberia*, Centro de Estudios Sorianos, Soria, 14 (1957), pp. 295-297; MUÑOZ CARRASCOSA, A., "En torno a la exposición de Enrique García Carrilero", *Ibid.*, 26 (1963), pp. 249-261; BOCES DIAGO, B., "Arte de los siglos XIX y XX", en PÉREZ-RIOJA, J. A. (dir.), *Historia de Soria*, Soria, Centro de Estudios Sorianos, 1985, p. 533

El 3 de abril, anunció el alcalde a las hermanas Villodas que había estado en la capital "para asistir a las Cortes" y había hecho "una visita a los cuadros de su tío". Les hace saber también que "en breve tendremos sesión del pleno y se tratará de una manera definitiva de la adquisición de los cuadros". No obstante, y por razones desconocidas para nosotros, el primer edil no se volvió a poner en contacto con las propietarias de los cuadros hasta primeros del mes de septiembre y fue para comunicarles que lamentaba mucho no haber podido solucionar "nada en definitiva" hasta la fecha, "dificultades de tipo económico, hace que esto de demore más de lo nosotros quisiéramos".

Finalmente el día 31 de enero de 1961 se aprobó en el pleno del ayuntamiento de Soria la compra de los dos cuadros de Ricardo de Villodas. El acta es muy escueta, se alude en primer lugar a la oferta realizada por las hermanas Villodas, también al informe emitido por Enrique García Carrilero, a que el precio ofertado por las vendedoras es "justificado y prudente" y se acuerda "por unanimidad" adquirirlos, "ya que se trata de cuadros murales y de valor artístico destacado que sería conveniente instalar en su día en el nuevo Palacio Municipal"⁵¹.

El 18 de marzo se envía una carta a las herederas informando de la adquisición y de que el presupuesto extraordinario para su compra "está próximo a su aprobación definitiva". El ayuntamiento escribió también a Enrique García Carrilero para comunicarle su decisión y para encargarle que prepare su traslado a Soria. A mediados del mes de junio el pintor informó al alcalde de sus gestiones: ha estado en la casa *Macarrón*, "la más solvente para estos menesteres" y le han indicado -tal y como sugirió él en su día- que los cuadros tienen que viajar enrollados, esta casa comercial se encargará de su preparación. Además se ha preocupado también de la restauración, recuerda al alcalde que ya tiene un presupuesto facilitado por el profesional que acompañó a Carrilero en la primera visita a los cuadros y que éste ascendía a 50.000 pesetas, ya que incluía el traslado y estancia del restaurador en Soria. Sin embargo, se había tomado la molestia Carrilero de pedir otros presupuestos y se había enterado de que había llegado recientemente a la capital un restaurador que acababa de hacer un curso en el *Instituto dei Restauro Italiano* "organismo más autorizado en esta especialidad en Europa" y puesto en contacto con él, le había indicado que la restauración se podía hacer perfectamente en Madrid. Además los cuadros no necesitan una gran intervención, no hay que pegarles otra tela por detrás, ni tampoco requieren ser impermeabilizados. La operación se podría realizar en veinte o treinta días y el precio se reduciría notablemente, "30.000 pesetas o acaso menos".

51 A.M.SO.: *Libro de actas*, nº 31 (9 de enero de 1961/11 de junio de 1962), 31 de enero de 1961, fol. 16 vº

El pleno aprobó este presupuesto en su reunión de 23 de junio de 1961 y a primeros de julio se comunicó a las hermanas Villodas la decisión del concejo. El 11 de julio García Carrilero escribió una carta dirigida a Eusebio Brieva Bartolomé -alcalde accidental de la ciudad- con el presupuesto detallado y definitivo: restaurar los cuadros en Madrid, 27.000 pesetas; desmontar, embalado y trabajo de dos hombres que se trasladarían a Soria para volverlos a montar, 3.000 pesetas; el cilindro donde irían enrollados los lienzos, lo presta la *Casa Macarrón*. El día 3 de agosto se autoriza a Antonio Bisquert⁵² para que comience a restaurar los cuadros. A mediados de septiembre los trabajos de restauración ya habían terminado y Antonio Bisquert así se lo hace saber al ayuntamiento en una misiva en la que le indica que todo está ya preparado para su traslado y que solamente espera ya que el concejo le diga el día en el que el camión pasará a recogerlos para enrollarlos justamente un día antes de su traslado y evitar así "el riesgo que supone a los cuadros llevar mucho tiempo enrollados".

En los últimos días de este mes se formalizaron el resto de los trámites de la adquisición y finalmente las obras fueron trasladadas a Soria el día 1 de noviembre de 1961. El día 27 del mismo mes las herederas escriben de nuevo al concejo para saber si el traslado se ha efectuado sin problemas y posteriormente, Mariano Díez Vázquez -en nombre del ayuntamiento- se disculpó y les contestó que los cuadros habían llegado bien y que estaban "colocados en el edificio propiedad de este ayuntamiento, Palacio de los Condes de Gómara, donde ha tenido el gusto de contemplarlos".

Suponemos que los cuadros estuvieron colgados en sus paredes al menos hasta 1967, momento en el que se cedió el edificio a los "servicios de administración de Justicia"⁵³, se buscó después otros emplazamientos y finalmente acabaron en el almacén municipal.

A solicitud del Ayuntamiento de Soria, se realizó en 1996 un "presupuesto de conservación y restauración" de los dos lienzos de Villodas. El documento consta de un informe previo en el que se analiza el estado de los cuadros: en ese momento se encontraban "enrollados en sendos soportes cilíndricos y no es conveniente que continúen en esta situación, pues el deterioro cada vez va a ser más ostensible". La capa pictórica estaba "en muy mal estado, con craqueladuras generalizadas... muy pulverulenta... en contacto con la humedad con la consiguiente pérdida total de

52 Antonio Bisquert (1906-1990) nació en Valencia y estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. En 1930 era profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Fue nombrado restaurador del Museo del Prado durante la guerra y tuvo que partir hacia el exilio tras la contienda ya que había pertenecido a la *Asociación de Intelectuales Antifascistas*, cfr. Catálogo de la Exposición *Bisquert y Brihuega*, Madrid, Caja de Madrid, 1992

53 A.M.SO.: *Urbanismo*, C-69, el acuerdo de adoptó en sesión de 11 de diciembre de 1967

pintura y preparación". Al informe se añade una lista con las principales necesidades y un presupuesto de la restauración y conservación de los lienzos cuyo coste ascendería a 2.875.680 pesetas⁵⁴.

Actualmente los dos cuadros se conservan en el almacén municipal enrollados en soportes cilíndricos.

⁵⁴ El documento se conserva en el *Departamento de Cultura* del Ayuntamiento de Soria. Gracias a la amabilidad del concejal responsable del mismo, Jesús Báñez, hemos tenido acceso a él

UNA DISCUSIÓN EN LAS CORTES SOBRE TUTELA PÚBLICA DEL PATRIMONIO MONUMENTAL EN 1907: LA SALIDA DE OBRAS DE EL GRECO AL EXTRANJERO Y LA NECESIDAD DE PROMULGAR UNA NUEVA LEY DE EXPORTACIÓN DE OBRAS DE ARTE

JOSÉ FERNANDO GABARDÓN DE LA BANDA
Universidad de Sevilla

Resumen:

La venta de dos cuadros de la capilla de San José de Toledo en 1904 por parte de sus patronos privados suscitó un amplio debate público y en el ámbito parlamentario en torno a la tutela pública del patrimonio histórico y artístico. La controversia entre el dominio privado de los bienes de una capilla y el interés público que suponían los cuadros del Greco abren el camino, aunque en este momento frustrado, para aprobar con posterioridad una verdadera ley del Patrimonio Histórico y Artístico.

Palabras Clave: Patronato; derecho absoluto de la propiedad privada.

Abstract:

The sale of two paintings of the chapel of San José de Toledo in 1904 by his private employers gave rise to a broad public debate and in the parliamentary sphere around the public supervision of the historical and artistic heritage. The dispute between the private domain of the assets of a chapel and the public interest they posed pictures of El Greco open the way, although at the moment frustrated, to pass after a true law of historic and artistic heritage.

Keywords: Patronage; absolute right of private property.

La capilla de San José de Toledo se levantó con el legado del mercader Martín Ramírez, quien al morir en 1569 dejó casas y rentas para que Santa Teresa de Jesús levantara el convento de Carmelitas Calzadas que deseaba fundar en Toledo. A su muerte se nombran albaceas a Alonso Álvarez, hermano de Martín, y al yerno de éste, Diego Ortiz de Zaya, que retienen el patronato de la Iglesia, conviniendo con las religiosas un periodo de diez años para levantar el convento. Al no cumplir el acuerdo las monjas, y después de una serie de pleitos, los patronos levantan una capilla dedicada a San José. Una vez que estuvo terminada, el Dr. Martín Ramírez de Zaya concertó con El Greco, el 9 de noviembre de 1597, hacer el retablo mayor y dos retablos laterales. Como ya estudió Soehner (1961) en el altar mayor se situaban los lienzos de *San José con el Niño* y la *Coronación de la Virgen*; y en los laterales *San Martín y el pobre*, y la *Virgen con el Niño, Santa Marina y Santa Inés*, culminando su ejecución en 1599. El conjunto permanecería unido hasta finales de 1907, cuando el entonces patrono de la capilla, el Conde de Guendulain, decidió vender los lienzos ubicados en los retablos laterales a un magnate francés por 300.000 francos, pasando posteriormente a la colección Widener, y después a la National Gallery de Washington¹. El *San José con el Niño* permanecería en España, aunque en el Museo de Santa Cruz de Toledo, perdiéndose así, sin duda alguna, uno de los conjuntos más bellos y expresivos realizados por El Greco, en palabras de Lafuente Ferrari, y provocando en su día la protesta de Cossío en páginas encendidas de dolor patriótico².

La venta de los cuadros del Greco suscitó un amplio debate parlamentario promovido por el diputado Puig i Cadafalch, al que se unieron, en oposición al Gobierno, Juio Burell, Rodrigo Soriano y Gumersindo de Azcárate, y de cuya atenta lectura podemos extraer los fundamentos jurídicos que apoyaban los sectores más progresistas de la sociedad española a la hora de configurar, de forma definitiva, una legislación que pudiera tutelar el ilimitado tráfico de obras de arte que se estaba produciendo hacia el extranjero en aquellos días. Se intentaba definir una protección pública que superara la concepción patrimonialista de un bien de interés histórico y artístico, como había ocurrido ya en años anteriores con los cuadros del Greco pertenecientes a la Catedral de Valladolid, de titularidad eclesiástica. Sin embargo, en este caso, el Estado se veía ante un caso más complejo aún, ya que los cuadros eran propiedad de una capilla privada, por lo que su patrono, el Conde de Guendulain, esgrimía su pertenencia al dominio de una fundación.

1 ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco. Estudio y Catálogo*. Volumen II. Tomo 1. Madrid. Fundación Arte Hispánico, 2007, pp.185-186

2 LAFUENTE FERRARI, E. *Breve historia de la pintura española*, Tomo 1, Madrid, 1987, p.212

La intervención en el Congreso, el 14 de octubre de 1907, del Ministro de Instrucción Pública, Rodríguez San Pedro, para quien el derecho de propiedad era inviolable, y por consiguiente no se podía poner ninguna limitación a la exportación de obras de arte por parte de particulares, se convierte en un alegato sobre la obligación de las instituciones públicas de defender la propiedad privada, incluso en aquellos casos, como era este de la capilla de San José de Toledo, perteneciente a un Patronato Familiar, en que los bienes tuviesen un interés histórico-artístico: *Todo el que se ocupa de estas cosas (...) sabe perfectamente que este género de bienes, como otros muchos, pueden pertenecer y pertenecen a entidades diferentes, pueden pertenecer al Estado Central, pueden pertenecer a las distintas representaciones de interés público en las provincias, pueden pertenecer a las Corporaciones sujeta a la acción de la autoridad pública, pero pueden pertenecer también a particulares, integrados por completo en su propiedad privada y, por consiguiente, siendo un objeto de derecho civil en cuyo movimiento no tiene absolutamente que intervenir para nada las autoridades públicas; y así como respecto de aquellos objetos que pertenecen de una u otra manera al acervo común y al interés común del Estado, de la provincia o del Municipio, las autoridades tienen, por razón de cultura y por razón del cuidado que les está encomendado respecto de toda clase de bienes públicos, que intervenir constantemente para que ellos se administren de la mejor manera posible, y para que puedan ser o no enajenados conforme a las leyes que rigen esta clase de propiedad, así respecto a la propiedad privada lo único que las autoridades tienen que hacer es respetarla y no mezclarse para nada en aquello que los dueños de cada objeto puedan creer conveniente hacer dentro de un perfecto derecho que en ningún país civilizado se puede perturbar (...) Desde el momento en que se trata de una propiedad privada, no sé yo porque esa propiedad recaiga en un objeto de arte esté regida por disposiciones diferentes de aquellas que rigen la propiedad privada respecto de los demás*³. De esta forma, el debate no estaría centrado como apunta el propio Rodríguez San Pedro, en el derecho de la propiedad privada a los bienes artísticos, si no si los cuadros del Greco pertenecían al dominio particular o a la Iglesia, para así actuar de una manera determinada las autoridades administrativas correspondientes: *Por consiguiente, el problema en este caso consistiría en saber si los cuadros a que se ha referido el Sr. Puig pertenecen o no a la propiedad privada, para medir y apreciar con relación a ellos la conducta de las autoridades.*

A continuación puntualiza la actuación realizada tanto por el Ministerio de Gobernación, como por el de Instrucción Pública: *Esto lo sé por la razón sencilla de que en el Ministerio de mi cargo, al tenerse la noticia de que esos cuadros*

3 Diario de Sesiones de las Cortes (D.S.C.). Congreso. Núm. 69. Sesión de 14-X-1907, p.1779

podían ser objeto de una enajenación, el Ministro que entonces ocupaba este departamento (...) dispuso que siendo para el caso dudoso si esos cuadros pertenecían o no a la propiedad privada, entretanto que se dilucidase, quedasen detenidos; pero el propietario de esos cuadros, que se encontró siendo objeto de una retención gubernativa de cosa que pertenecía a su propiedad, y siendo la duda que entonces existía la de si pertenecían o no al ramo de Beneficencia, acudió al Ministerio de Gobernación, acreditando allí, según mis noticias, con el informe favorable para su derecho de la Junta de Beneficencia de Toledo, y por consiguiente de sus autoridades, para reivindicar lo que de pleno derecho le pertenecía; y en el Ministerio de la Gobernación, después de un examen detenido del asunto, se declaró que, en efecto, aquello no tenía nada que ver con la Beneficencia Pública, y, por consiguiente, que por ese ramo de la Administración no había motivo ninguno para mantener la intervención que se había puesto a la disposición de los cuadros de El Greco, con lo cual acudió al Ministerio de mi cargo el propietario de los citados cuadros, presentándome la Real Orden de Gobernación para que viese que la medida que preventivamente se había tomado no podía subsistir porque partía de una equivocación, cual era la que no le perteneciesen en propiedad plena los cuadros de que estamos hablando⁴.

Pareciéndome, no obstante, a mí que necesitaba todavía una mayor depuración, quise que me presentaran de nuevo todos los documentos que lo acreditaran; encontrándome con que estaba declarado judicialmente que la Capilla de San José, cómo de Patronato familiar y que mediante el Convenio celebrado con la Santa Sede, era de entera disposición de una persona determinada, y lo eran también por consiguiente todos los objetos que constituían el Patronato que hoy, en adjudicación de ese Patronato y en adjudicación libre, habían hecho los Tribunales. Yo a mi vez pregunto cómo podría mantenerse lo que ya constituiría una arbitrariedad manifiesta, el que se tuviera detenida una propiedad privada, y que, por consiguiente, se hubiese sometido un hecho que de ninguna manera podía ser sostenido, dado que lo que constituiría de esa suerte sería una especie de confiscación de la propiedad que afecta a un derecho tan sagrado, tan legítimo como en este que acabo de referirme. Véase, pues, como en este asunto particular ni las autoridades ni el Gobierno podían hacer otra cosa que respetar una propiedad declarada por los Tribunales y que constituye un derecho tan libre como el de cualquier otra propiedad para aquellas personas a quienes aquellos objetos pertenecen⁵. De esta forma prevalecía el concepto patrimonial de los bienes de interés histórico y artístico en la regulación del patrimonio monumental a principios del siglo XX.

4 D.S.C. Congreso, Núm.69, Sesión de 14-X-1907, p.1779

5 D.S.C. Congreso. Núm. 69. Sesión de 14-X-1907, p.1780

El día 16 de octubre de 1907 se reanuda el debate con la intervención del diputado Puig i Cadafalch, que vuelve a insistir en establecer las medidas propuestas en la ley italiana de 1902, la tasa de exportación de obras de arte y la capacidad de expropiación por parte del Estado: (...) *Yo no quiero insistir más en esta cuestión, pero creo que es deber del Gobierno el atajar el mal limitando y condicionando el derecho de propiedad, respetándolo en lo que fuere justo, y teniendo en cuenta que las obras de arte han subido de precio, no por ellas mismas en sí, no por obra de sus dueños, sino por algo que es la cultura común, habiendo en ellas como una especie de accesión moral que no han hecho los propietarios de esas obras, sino todo el país en conjunto, es decir, la cultura general, la civilización. Hay, que buscar un medio, que puede ser el del impuesto de exportación, el del impuesto el de las ventas, o el de la ley italiana que comprende eso, y además la expropiación, y hacer posible a los presupuestos pobres del Estado con la cooperación de los Museos públicos de España, municipales y provinciales, el evitar que esa vergüenza se repita*⁶.

En la sesión del Congreso del día 17 de octubre de 1907, el debate se centraría en el dominio del bien artístico, si pertenecía a la esfera privada del Conde de Guendulain o a la fundación de la Capilla de San José. El diputado Soriano negaba el carácter privado de los bienes pertenecientes a la Capilla de San José de Toledo: *Esos cuadros no son de propiedad particular, en el estricto sentido en que S.S. lo decía (...) La Capilla de San José, en la cual aparece, según S.S. como dueño de los famosos cuadros de El Greco, el conde de Guendulain, no es, ni los cuadros tampoco, propiedad de dicho señor (...). Su Señoría parece que ignora también (...) que se siguió ha pocos años, precisamente por la posesión de esta Capilla de San José en la ciudad de Toledo, y al que concurrió nada menos que el ilustre jurisconsulto D. Manuel Silvela. Precisamente en este pleito está la clave de todo cuanto ayer se discutió en la Cámara. Fue D. Manuel Silvela, con motivo de este pleito que entablo entre los dueños, patronos, poseedores de la riqueza y del solar y edificio de la capilla de San José y otros que pretendían traerlos para sí; y entonces después de este pleito, fue nombrado el Sr. Conde de Guendulain patrono de la iglesia de San José, que no es un oratorio particular, sino una iglesia pública como cualquier otra (...) Así, pues (...) queda probado perfectamente que el hecho (...) no es producto del resarcimiento por un particular de tesoros artísticos (...)*⁷. De nuevo el Ministro de Instrucción Pública defiende el carácter privado del bien artístico: *Y en los demás, S.S. ha hecho una afirmación y ha creído que traía demostración plena de que esa afirmación era totalmente exacta, es a saber: la de que esos cuadros pertenecían a un interés público y no pertenecían al interés particular*

6 D.S.C. Congreso. Núm. 71. Sesión de 16-X-1907, p.1846

7 D.S.C. Congreso. Núm. 72. Sesión de 17-X-1907, p.1861

(...) pero esto ya no es una cuestión de arte, esta no es ni siquiera una cuestión propiamente administrativa; esta es una cuestión de derecho, y todas las consideraciones que se ha servido hacer S.S., las podía hacer, no ya sobre los cuadros del Greco, sino sobre las tierras, las casas y cualesquiera otros objetos que están en la propiedad humana y que no tienen condiciones artísticas, sino condiciones industriales, agrícolas, etc.; porque para determinar hechos comprobados que una cosa pertenece a una u otra persona, la cuestión de arte no sirve absolutamente para nada, no conduce a nada, no caracteriza nada; lo que le caracteriza es esa relación del hombre con el objeto que forma la propiedad, y que, repito, lo mismo puede ser sobre unos cuadros, que sobre muebles, que sobre unas tierras, que sobre una casa, que sobre todo lo que esté en el patrimonio humano⁸.

En el debate del 19 de octubre de 1907, el Ministro de la Gobernación aludía a la imposibilidad legal de actuar sobre un bien de propiedad privada al no existir una ley específica sobre la materia: *Yo no podía sin tener competencia, ni absolutamente ningún medio legal, olvidar lo que acerca del derecho de la propiedad establece la Constitución y disponer que esos cuadros no fueran movidos de donde estaban(...)* Su Señoría debe comprender que si yo hubiera tenido medios legales los hubiera empleado para impedir que esas joyas artísticas salieran de mi país, pero con todo mi deseo y todo mi amor a las bellas artes, careciendo de facultades, no puedo hacer nada.

Durante la sesión del 26 de octubre de 1907 se prolongará el debate sobre el régimen patrimonial de los cuadros de la capilla toledana. El Ministro de Instrucción Pública, Rodríguez San Pedro, resumía los actos administrativos que fueron realizados tanto por su Ministerio, como por el de la Gobernación, para impedir la salida de los Grecos: *Un patrono que se encontraba en plena posesión de los bienes que constituía el patronato, intentó hacer la enajenación de uno de los objetos que le pertenecían, puesto que había sido resultado de la adquisición del patronato, para formar el capital en que se fundaba ese patronato (...) lo cierto es que al ir a enajenarlos se encontró con una prohibición administrativa, un embargo establecido para que no se ejercitarse uno de los actos que lleva consigo esa posesión, o sea el disponer de esos objetos. Había, un embargo, y el patrono interesado acudió primero al Ministro de Gobernación, porque creía que a él competía, reclamando contra aquel embargo; lo mismo que haríamos Sres. Diputados todos y cada uno de nosotros si nos encontrásemos en una situación semejante con una disposición administrativa que nos privara de la disposición de bienes que teníamos en nuestra mano (...) creo que ningún Sr. Diputado reconocerá autoridad en nadie para que por una sola determinación, sin apoyarse en título ninguno, embarazar a un ciu-*

8 D.S.C. Congreso. Núm. 72. Sesión de 17-X-1907, p.1864

*dadano español en la disposición de sus bienes (...) el propio Ministro de Gobernación, después de haber oído a todas aquellas entidades que podían ilustrarle en el asunto, encontrándose con la opinión de todas ellas de que no existía en las condiciones de aquella fundación nada que legitimase la intervención de los ramos que corresponde regir al Ministro de Gobernación, declaró que no hallaba nada por lo que pudiera mantener aquel acto de arbitrariedad de privar a un ciudadano, sin título alguno para ello, de la libre disposición de una parte de sus bienes, fuesen éstos o no obras de arte, y dictó una Real Orden en este sentido. (...) Le pedí una cosa (...) que me presentara los títulos de propiedad (...)*⁹. A continuación defenderá el derecho del patrono de la fundación a disponer de los cuadros de El Greco: (...) *No negará el Sr. Azcárate (...) que constituía un patronato familiar; de sangre, respecto de la capilla de San José (...) es indudable que los derechos que a ese patronato se referían, están en la familia de los sucesores del fundador; más llegadas las leyes de desamortización, de desvinculación, de extinción de una u otras fundaciones, que constituían la masa de lo que se llamaba mano muerta en nuestra leyes, para hacer que (...) desapareciese el estancamiento de la propiedad, por el que se siguieron dos principios completamente distintos: el uno, el de la incautación por parte del Estado, para que de alguna manera entrasen en circulación los bienes según perteneciesen a una u otra entidad colectiva (...) Pero estas disposiciones (...) se establecía como una excepción para esta incautación por el Estado, todo lo que fueron patronatos familiares, patronatos de sangre (...) Estos bienes continuaban en la familia, pero no continuaban en situación de vinculación, esto es, de no enajenables.*

La interpelación del académico Elías Tormo, en la sesión del Senado del 19 de octubre de 1907, resumiría la nueva concepción que iba aflorando del Patrimonio Monumental, considerando un bien cultural más allá del régimen patrimonial al que perteneciera, poniendo incluso en cuestión el carácter absoluto de la propiedad privada: *Yo creo que en cada uno de los casos en que nos hallemos delante de un problema de propiedad particular, debe el Estado meditar mucho acerca de él antes de tomar cualquier determinación. Se ha dicho por el Sr. Ministro de Instrucción Pública que la Constitución, nada menos que la Constitución, y yo lo reconozco también, ha cancelado respecto de la propiedad particular el carácter obligatorio que pudieran tener las disposiciones de la ley recopilada, por las cuales se prohibía la enajenación de las obras de arte; pero dónde termina la propiedad particular, y mientras el Estado español, en uso de su soberanía, legisla, dónde termina la propiedad particular, digo, dónde termina por tanto, la plenitud del principio establecido por la Constitución.* De ahí que defendiera que, sin necesidad de promulgar

9 D.S.C. Congreso. Núm. 79. Sesión del 26-X-1907, p.2069

una nueva legislación, el Estado tenía facultades para declarar *por medio de Real Decreto (y estoy por decir que ni siquiera se necesita la firma del Rey para ello, y puede suplirse en este caso) por simple Real Orden, para sancionar la prohibición de la venta de las obras de arte intentada por los Ayuntamientos, por las Diputaciones, por los establecimientos de enseñanza, por los de Beneficencia Pública y por los establecimientos en los cuales tiene el Estado el protectorado.*

El 30 de octubre de 1907 el propio Conde de Guendulain compareció en el Senado con el propósito de explicar por qué había procedido a la venta de los cuadros de El Greco, así como exponer los derechos inherentes a su calidad de patrono de la fundación. Después de explicar cómo su propio padre había adquirido el patronato tras un largo pleito, se refirió al déficit que tenía la propia Capilla fundacional, por lo que pensó en vender algunos de los cuadros de El Greco que poseía la institución, consiguiendo para ello la autorización pontificia: (...) *A pesar de la suma el déficit existía, y entonces cumpliendo mis deberes como patrono (pues siempre he actuado como patrono, jamás he actuado como propietario) (...) requeri a Su Santidad para que me dijera lo que tenía que hacerse en este caso (...) condonándome del cumplimiento de las cargas que aun quedaban indotadas, pero rogándome que en el mismo momento en que yo pudiese obtener recursos de otra índole (...) los dedicase inmediatamente al cumplimiento de las cargas fundacionales de la Capilla de San José de Toledo (...) En este estado (...) me dediqué a buscar el medio conducente para reunir fondos y llegar a completar el cumplimiento de dichas cargas fundacionales. Muy pronto comprendí que el único recurso era intentar la enajenación de alguno de los cinco cuadros del Greco allí existentes (...) el año pasado se me ofreció por una casa francesa de gran seriedad, adquirir los cinco cuadros de El Greco (...) me fijé en dos cuadros colaterales, calculando que con su enajenación podía atender a las cargas de esa capilla, y por esa razón decidí venderlos, pero no sin antes obtener la sanción del Nuncio apostólico, condición que yo puse para la venta (...) pero me entenderé al mismo tiempo, de que el Gobernador Civil de Toledo se le había transmitido un telegrama diciendo que impidiera la salida de esos cuadros hasta nueva orden (...) Entonces en el acto, formulé una enérgica y documentada reclamación al Sr. Ministro de Gobernación, que lo era el Sr. Conde de Romanones (...) En esta situación, y estaba ya para resolver el expediente, vino un cambio político y obtuve las dos Reales Órdenes declarando el Gobierno que ni la Beneficencia Pública ni el mismo Gobierno podía inmiscuirse en una fundación llamada de sangre, o sea particular, que no había más que la autoridad eclesiástica, es decir Roma, para intervenir en ella, y por eso me dirigí de nuevo al Nuncio por conducto del arzobispo de Toledo y, en efecto, obtuve la sanción y aprobación del proyecto de venta (...)*¹⁰.

10 D.S.C. Senado. Núm.82. Sesión de 30-X-1907, pp.1613

La réplica de algunos senadores no se hizo esperar, así el senador Aramburu recalcó la especial naturaleza jurídica que tenían estos bienes, a pesar de pertenecer aparentemente al dominio privado: *Se trata de algo que es una gloria de la Patria, de algo que significa que este pueblo, que parece muerto, se conmueve un poco cuando se despoja a un altar, donde acaso todavía flotan sus propias oraciones (...) Hay que hablar, hay que decir mucho sobre esto, sin negar, como totalmente se ha negado por escuelas filosóficas y científicas, que el Estado tiene una alta inspección sobre esas grandes cosas que los particulares pueden creer como completamente suyas. Pues ¿por qué se expropia a un particular cuando hay una causa de utilidad pública, cuando hay una necesidad urgente de servicio general que así lo exige? ¿Por qué tiene tantas limitaciones el dominio?*¹¹

Tormo, por su parte, fundamentado en el derecho vigente apuntaba que *Nunca las capillas y los objetos que en ellos se contienen, y mucho menos aquella parte incorporada al inmueble por adhesión, como eran estos cuadros que formaban parte del retablo y estaban incorporado a lo sagrado del altar por la dedicación y la consagración podían ser enajenados (...) Es verdad, sin embargo, que cuando la Iglesia se arruina y el patrono no puede subvenir a la reedificación y la autoridad eclesiástica, unas veces libremente y otras con la intervención de la autoridad civil, no prevé tampoco a la reedificación, lo que queda de la ruina se ha podido recobrar y se ha recobrado legítimamente por los patronos (...) Este no es el caso de la Capilla de San José, de Toledo; ésta vive, la fundación de la iglesia subsiste, y por lo tanto, no ha podido haber derecho en el patrono a tomar parte del inmueble y ponerlo en el comercio de los hombres. Y como esta legislación que se refiere a la propiedad eclesiástica está vigente con sanción civil, entiende que el derecho del patrono no ha tenido existencia. Ha podido haber (...) indulto apostólico de carácter excepcional; todavía lo habré de suponer solicitado claramente, no para vender objetos, sino para vender parte del inmueble y parte del altar –pues pudiera darse diferencia entre una y otra cosa*¹².

En la Sesión del 8 de noviembre de 1907 el senador Cortezo volvería a cuestionar el régimen patrimonial de patronatos y capellanías, en especial con los bienes de interés histórico y artísticos de su propiedad: *¿Cree el Sr. Ministro de Gracia y Justicia que los bienes de patronatos y capellanías, los objetos, así sagrados como profanos, perteneciente a la Iglesia, a que estas capellanías son anejas y de la Iglesia misma, constituyen una propiedad particular de los patronos, que han sido en ellas reintegrados, y en su enajenación absolutamente incondicionada, no tiene para que intervenir las autoridades? No se trata en especial de obras de arte, no; hablo sencillamente de los objetos de estas capellanías y patronatos. Al*

11 D.S.C. Senado, Núm.82. Sesión de 30-X-1907, p.1615

12 D.S.C. Senado, Núm.82. Sesión de 30-X-1907, p.1617

mismo tiempo se ponía en entredicho la libre disposición de la propia Iglesia a la hora de enajenar dichos bienes: *¿dada la enumeración dolorosísima a que vengo haciendo repetida alusión, que durante esta discusión se ha hecho de los objetos de arte enajenados, casi todos ellos pertenecientes a patronatos, casi todos ellos pertenecientes a Catedrales, a Cabildos, a Congregaciones, que vienen haciendo que se merme tan considerablemente el patrimonio artístico del país (...) Por qué la venta, por qué la exacción, por qué la enajenación indebida son tan numerosas (...) sin que yo sepa que esto se hacía con el permiso canónico y singularmente sin el conocimiento del Real Patronato.*

El Ministro de Gracia y Justicia, el Marqués de Figueroa, replicaría al senador definiendo el distinto régimen patrimonial de estos patronatos: *(...) sobre la legislación de estos patronatos, tan variados en su carácter y condiciones. De suerte que siendo tan grande su variedad (...) porque estos patronatos, o bien tienen un fin principal de beneficencia, y están más al alcance del Poder Civil, o bien tienen carácter religioso, y entonces son más bien las disposiciones y censuras eclesiásticas las que habrán de aplicarse, examinando si se trata de bienes de libre disposición, que como tal los considere tal legislación, o si trata de objetos de culto que están espiritualizados y que necesiten, por lo tanto, el permiso de las autoridades en el orden jerárquico de la Iglesia para que la venta tenga lugar, todo esto ocasiona diversidad de accidentes, según los casos que se ofrezcan y según la naturaleza de los patronos, y son los que desde el momento que están más sujetos a estas disposiciones eclesiásticas, los eclesiásticos no pueden llegar a la venta de ellas si son objetos espiritualizados, como lo son estos objetos artísticos, por ser objetos dedicados al culto, como cálices, reliquias y cuadros, en que coinciden el fin artístico y el de devoción, y las disposiciones de carácter eclesiástico, son los que principalmente se oponen a que puedan ser enajenados. Apuntaba al mismo tiempo la cooperación de las autoridades eclesiásticas: (...) todo esfuerzo debe aunarse, a unirse a aquel otro esfuerzo de las autoridades eclesiásticas (...)*¹³. La respuesta de Cortezo se centraría en el carácter sacralizado de estos cuadros que de ninguna manera podían ser vendidos: *¿no son objetos consagrados, no son objetos espiritualizados los retablos mismos delante de los cuales se verifica el sacrificio de la misa y delante de los cuales comulgan los fieles? Por ventura ¿no son estos cuadros objetos consagrados? Pues eso son los cuadros arrancados y vendidos (...) Los cuadros vendidos eran objetos espiritualizados, consagrados, que formaban parte integrante de la capilla de San José de Toledo, y lo que deseo es que esas declaraciones no se generalicen para otros patronos y para otros objetos semejantes*¹⁴.

13 D.S.C. Senado. 8-XI-1907, Núm.88, p.1703

14 D.S.C. Senado. 8-XI-1907, Núm.88, p.1705

El eco de la discusión de las Cortes sobre la venta de los lienzos del Greco se vio reflejado en la prensa del momento, mostrando el rechazo de la opinión pública por la pérdida de dichas obras artísticas. De esta manera Julián Besteiro escribía en el periódico *El País*, el 22 de mayo de 1908, un artículo con el título *Los nobles preñeros*, mostrándose muy crítico con los poderes gubernamentales, la aristocracia y la propia jerarquía eclesiástica. Responsabilizaba al Gobierno de la pérdida de estas obras *no solo por no haber impedido que los lienzos salieran del lugar para el cual los pintó su autor, sino también por no haber hecho, hasta ahora, nada para recuperarlos. Porque es posible todavía recuperar esos cuadros...*, criticando al mismo tiempo la actitud del arzobispo de Toledo, que *ha dado permiso en el que pretende basar el conde Guendulain su derecho a la venta de esos bienes pertenecientes a una fundación de la cual es patrono...*, y del Ministro de Instrucción Pública que *había defendido en las Cámaras el pretendido derecho del conde, negado por diputados y senadores de todos los matices y hasta por obispos*. La desesperanza teñía el final del artículo¹⁵. En la misma línea la revista *Forma* reclamaría una ley de exportaciones de obras de arte.

De esta manera se perdieron dos obras excepcionales del Greco, como ya ocurrió en 1904 con las que también el pintor cretense había realizado para la catedral de Valladolid, dejando, a la vez, frustrada una ley que regulara la exportación de obras de arte, evitando la enajenación de bienes de dominio privado de interés histórico artístico en nuestro país.

15 BESTEIRO, J. "Los nobles preñeros". *El País*. Madrid. 22 de mayo de 1908

PRESENTE, PASADO Y FUTURO DE LAS COLECCIONES ARTÍSTICAS DE LAS CAJAS DE AHORROS DE ESPAÑA. EL CASO GALLEGO

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS*
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen:

El presente de las colecciones artísticas de las antiguas cajas de ahorros de España tiene, como coordenadas básicas, por una parte, un conjunto de entidades, que han tenido un hondo proceso de cambio en los últimos meses, y, por otro, una actualizada legislación que apenas ha contado con la obra social previamente realizada y que conllevó un cierto acopio de bienes culturales. El pasado de dichas cajas, además, se ha desarrollado, fundamentalmente naciendo éstas en ciudades concretas y atendiendo, algunas, en principio, a espacios provinciales, algo que cabe tener en cuenta.

El futuro, en todo caso, requiere, en lo que concierne a tales bienes culturales, una normativa que asuma aquello que el actual marco legal no ha tratado y, también, una gestión, debidamente pautada, que sea propiciada desde las Comunidades Autónomas.

Palabras Clave: Colecciones de Arte, Cajas de Ahorros, Fundaciones bancarias, Centros Culturales, Bien de Interés Cultural (BIC).

Abstract:

The present of the collections of art of the former saving banks of Spain has, as basic axes, on the one hand, a set of entities, which have had a deep process of change in the last months, and, on the other hand, an updated legislation that scarcely has taken into account the social work previously made and that has carried a certain accumulation of cultural goods. The past of the above mentioned saving banks, in addition, has been developed, fundamentally, after having been born these in concrete cities and attending, some of them, at first, to regional places, something that it is necessary to bear in mind.

The future, in any case, needs, regarding such cultural goods, a regulation that assumes those aspects that the current legal frame has not treated and, also, a management, correctly guided, which has to depart from the Autonomous Communities.

Keywords: Collections of Art, Savings banks, Bank Foundations, Cultural Centers, Cultural Heritage.

1. Las antiguas cajas de ahorros, sus obras sociales y su patrimonio cultural, hoy

La actual crisis económica, que principia en el año 2008, ha supuesto un cambio de modelo financiero en España, dada la práctica desaparición, en su formulación tradicional, de las Cajas de Ahorros. Si en el año 2009 eran cuarenta y cinco las entidades que respondían a este modelo ahora tan solo quedan quince, de las que trece se han convertido en fundaciones bancarias, que han traspasado la parte financiera a un banco. Es decir, en la actualidad, tan solo hay dos cajas que mantienen su ser como tales –en Valencia, Caixa Ontinyent ; y en Baleares, Caixa Pollença¹–, algo que, por su dimensión económica y territorial en el conjunto de España, cabe considerar como referentes prácticamente testimoniales.

Las historia de las cajas de ahorros hispanas se inicia con la fundación de un Monte de Piedad, en Madrid, por parte de D. Francisco Piquer en 1702: el “Sacro y Real Monte de piedad de las Ánimas del Purgatorio de Madrid “. Será el siglo XIX el momento en el que se desarrolle, de una manera generalizada, la creación de cajas que nacen con una proyección fundamentalmente local, como entidades que tienen un compromiso social que les lleva a la atención tanto del pequeño ahorrador como de quien precisa créditos personales, siempre con la vista puesta en el desarrollo de lo que se reconocerá como una obra social propia.

Pues bien, es en ese contexto de la obra social de cada caja, en donde se va a desarrollar, en un determinado momento, también, una obra cultural que ha sido muy importante, fundamentalmente, en los últimos cuarenta años de nuestra historia. Va a ser el Real Decreto 2290/1977, de 27 de agosto (comúnmente denominado “decreto Fuentes Quintana”)², el que otorga a las cajas nuevos horizontes al eliminar sus limitaciones geográficas y sus niveles de activo y pasivo. Con esta norma las diferencias entre los bancos y las cajas, en lo puramente financiero, dejaban, prácticamente, de existir, en tanto que se mantiene la obligación de las Obras Sociales, que van a contar, ahora, con muchos más recursos.

Ya en la España de la Constitución de 1978, con el denominado Estado de las Autonomías, se concretará la denominada LORCA –Ley 31/1985, de 2 de agosto, de regulación de las normas básicas sobre órganos rectores de las Cajas de Ahorro (vigente hasta el 29 de Diciembre de 2013)–, por la que se da presencia, también, a las comunidades autónomas en su gobiernos, así como a distintos “agentes sociales”.

* Este trabajo se ha realizado en el proyecto de investigación “MICIIN HAR 2011–22899. Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX”, financiado por el Ministerio de Innovación y Ciencia

1 Registro de Entidades. Banco de España, en <http://app.bde.es/ren/app/Search?CFG=ConsultaEntidadesCon.xml&TipoFormato=XSL&Paginate=OPEN&TIPO=CA&DONDE=11&ORDEN=2&RADIO=0> (Consulta: 11–3–2014).

2 AVANCINI, J. M., Hasta la vista, Cajas de Ahorros, en http://www.fundacionsistema.com/media/PDF/Temas1896_PDFJulioRodrig.pdf (Consulta: 11–3–2014)

Vista la cuestión, ya desde el 2007 –es decir, antes del inicio de la crisis económica–, España había llevado a un sistema en el que, aproximadamente, la mitad del negocio financiero estaba en manos de las cajas de ahorros, las cuales, a lo largo de su historia, pero fundamentalmente en los últimos cuarenta años, habían podido desarrollar una ingente labor social, en la que la promoción del patrimonio cultural ha sido especialmente relevante –llegando, en algún caso, al cincuenta por ciento de sus recursos, aproximadamente– y que ha llevado a la adquisición y construcción de inmuebles importantes, a la puesta en marcha de toda una red de espacios expositivos, muy singular, y a la constitución –de una forma mas o menos intencionada– de colecciones de obras de arte que han nacido, como todo lo que las cajas suponen, con una impronta de interés social que no se puede soslayar.

Desconocemos, en el presente que nos ocupa, la dimensión de lo aquí considerado pero tenemos la certidumbre de que estamos, en términos de patrimonio cultural –y, concretamente, en lo que pudiera entenderse como suma de todas esas colecciones de obras de arte–, ante un extraordinario patrimonio, en el ámbito del coleccionismo, a reconocer como un referente de singularísima importancia en la España del último medio siglo.

Dos normas estatales recientes han de tenerse en cuenta: la Ley 9/2012, de 14 de noviembre, por la que todas las cajas que perdieron el control de su actividad financiera cuentan con un plazo de cinco meses para convertirse en fundaciones de carácter especial, estableciéndose que, si se excede el periodo de cinco meses, "se producirá la disolución directa de todos los órganos de la Caja de Ahorros y la baja en el registro especial de entidades de crédito del Banco de España". Y un segundo texto a considerar: la Ley 26/2013, de 27 de diciembre, de Cajas de Ahorros y Fundaciones Bancarias.

Teniendo en cuenta tal marco legal, lo cierto es que los últimos años han conllevado, por una parte, un proceso de fusiones que, en un primer momento, resultó ser inédito y sumamente dinámico, en la búsqueda de alianzas que supusiesen su sostenibilidad; y, por otra, en un segundo periodo, asistimos a lo que se ha denominado "bancarización" y que, entre otras cuestiones, cabe entender como un proceso de cambio de modelo, lo que lleva a dejar atrás el sentido de las cajas (con un interés social, en su esencia) que se sustituye por otro, propio de los bancos (de perfil, estrictamente financiero).

Es más, una parte del sistema de cajas ha pasado, o va a pasar, por vía del denominado FROB (Fondo de Reestructuración Ordenada Bancaria), a manos, básicamente, de bancos. Pues bien, desde este contexto, lo que fue, hasta el 2008, el resultante de la labor social de las cajas en materia de patrimonio cultural, hoy se encuentra en alguna de las siguientes circunstancias (cambiantes, por supuesto):

1. Como propiedad de alguna fundación o suma de fundaciones bancarias.
2. Como propiedad, ya, de un banco.
3. Como caja (hoy, los dos casos citados: Caixa Ontinyent, Caixa Pollença)³.

2. A modo de ejemplo: del pasado de las cajas de ahorros en Galicia, sus obras sociales y su patrimonio cultural, al presente

A la hora de proyectar el futuro debido, parece preciso tener en cuenta unos antecedentes desde los que entender cómo se ha forjado esta realidad actual. Valga, en este caso, lo sucedido en Galicia como un aleccionador ejemplo desde el que sopesar estrategias de futuro⁴ no solo para el caso gallego sino también para el conjunto de España.

Por 1842 se pone en marcha de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de La Coruña. Un año antes se había creado en esta ciudad la Sociedad Económica de Amigos del País de La Coruña pero será en 1876 cuando José María Abella y Rodríguez, inicia, de una manera suficientemente sólida –con la fundación de una sociedad anónima, “Crédito Gallego”–, la historia de las cajas en Galicia; él será el primer Presidente de la Junta Administrativa de la Caja de Ahorros Monte Piedad de La Coruña. En 1905 figura ya como Entidad Independiente, dejando atrás, por lo tanto, la función protectora de “Crédito Gallego”. Habrá que esperar a 1934 para encontrarnos con que ésta tiene capacidad para construir un edificio social de nueva planta –la denominada “Torre del Reloj” [fig. 1], ya destruida– en el que, por cierto, a la hora de concebirlo, no deja de seguirse, en ciertos aspectos, al Banco de España, en su construcción madrileña.

Con la personalidad de Salvador Parga Torreiro ha de vincularse la puesta en marcha de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Santiago cuyos estatutos van a ser redactados, a partir de 1877, en el seno de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, poniéndose en marcha en 1880. Con independencia de que tuviese otros edificios en la Compostela anterior, habrá que esperar a al Año Santo Compostelano de 1971 para que se levantara, en la confluencia de las calles del Doctor Teijeiro y Montero Ríos, un nuevo edificio [fig. 2], a considerar como sede central que, curiosamente, parte de una tipología parecida a la vista en el caso

³ Véase http://es.wikipedia.org/wiki/Cajas_de_ahorros_de_Espa%C3%B1a (Consulta: 11-3-2014)

⁴ Véase SAGREDO FERNÁNDEZ, F., CANTERA, A. O., ORTEGA GÓMEZ, A., *Historia de una institución gallega: Caja de Ahorros –Monte de Piedad de La Coruña y Lugo (1876-1976)*, Madrid, Cajá de Ahorros-Monte de Piedad de La Coruña y Lugo, 1976; MAIXÉ ALTÈS, J. C. VILAR RODRÍGUEZ, M., LINDOSO TATO, E., *El ahorro de los gallegos. Orígenes e historia de Caixa Galicia (1876-2002)*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2003



1.



FIGURA 2
Proyecto de la Sede Social de la
Caja de Ahorros de Santiago

FIGURA 1
La “Torre del Reloj”. Antigua sede social de la
Caja de Ahorros de La Coruña

coruñés. En 1980 es cuando la caja santiaguesa se integrará en la denominada, entonces, Caixa Galicia.

También es por 1880 cuando se crea la Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de Vigo, siendo alcalde de Vigo don Manuel Bárcena Franco, marqués de Torrecedeira.

La historia de la Caja de Ahorros de Lugo, en tanto, se inicia en 1897 y remata su andadura en solitario en 1944, fusionándose, entonces, con la de A Coruña. No es una cuestión menor el hecho de que su primer Director sea el Deán de la Catedral, que el Vicedirector sea el Alcalde, y el Primer Vocal, el Presidente de la Diputación. Tampoco deja de ser significativo el hecho de que sus primeros locales se encuentren en el segundo piso del Gobierno Civil, como sede propia entre 1925 y 1927.

Ya en 1900 se funda, por parte del Círculo Católico Obrero de Ferrol, la Caja del Círculo Católico Obrero de Ferrol, iniciando su actividad en 1902. En 1929, teniendo en cuenta un Real Decreto-Ley que establecía que las cajas tenían que ser independientes de cualquier otra entidad, aunque fuera de carácter benéfico, se convertirá en Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ferrol, y, ya en 1931, la caja de ahorros de A Coruña intenta una fusión, que no consigue y que tendrá que esperar al año 1978, para unirse a la resultante de la unión de las de A Coruña y Lugo, naciendo, de este modo, la denominada Caixa Galicia.

Curiosamente, algo que no deja de ser significativo, también en el caso de Ferrol, es que, por 1971, se hace una sede social para su Caja y se sigue una disposición, al menos en su aspecto externo, similar al de las cajas de A Coruña y Santiago –coetánea, por lo tanto, de ésta. También aquí la imagen de la torre del reloj, en una parte media de la edificación, es especialmente destacable. Nos interesa, en este caso aludir al hecho de que, en su interior, además de los servicios de carácter financiero, se atendía, en la distribución de los espacios, a contar con una Sala de Conferencias, una Biblioteca y una Sala de Exposiciones; que en el año 1972, por ejemplo, se presentasen catorce exposiciones en este espacio es una cuestión a citar ya que es indicativa de como las cajas de entonces acometían esta labor, lo que, por cierto, tenía como una de sus consecuencias que, al ritmo de su actividad expositiva, se iban, generalmente, acrecentando los fondos artísticos de estas entidades.

Es en 1930 cuando se funda la Caja de Ahorros Provincial de Pontevedra, que funcionará de modo autónomo hasta 1999, en tanto que la Caja de Ahorros Provincial de Orense nace en 1933. Va a ser mediante una “Orden de 27 de diciembre de 1999, por la que se dispone la publicación del Acuerdo del Consejo de Ministros de 17 de diciembre de 1999, por el que, conforme a lo dispuesto en la letra a) del artículo 17 de la Ley 16/1989, de 17 de julio, de Defensa de la Competencia, se decide no oponerse a la operación de concentración económica consistente en la fusión de la Caja de Ahorros Municipal de Vigo, la Caja de Ahorros Provincial de Ourense y la Caja de Ahorros Provincial de Pontevedra”. Así, ya en el año 2000, se pondrá en marcha Caixanova, como marca que identifica a esta fusión y que forjará, ahora, una Obra Social más importante, en consonancia con la dimensión adquirida.

De este modo, en el conjunto de Galicia, se forjaba una cierta ordenación en sus cajas de ahorros, que otorgaba a su parte meridional una fortaleza semejante a la logrado anteriormente en la zona norte, con Caixa Galicia que, ya en 1989, puso en marcha una fundación propia, especialmente orientada a las cuestiones de carácter cultural y que, en este orden de cosas, ha concretado una colección de obras de arte [fig. 3].

Sin embargo, no debe de delimitarse, en demasía, la relación de las cajas con un concreto territorio gallego ya que ambas no solo extenderían su proyección a la totalidad de Galicia sino que, incluso –fundamentalmente, Caixa Galicia–desarrollarán, también, su labor cultural en otros territorios hispanos y, aún, en el extranjero.

Pues bien, en ese horizonte cronológico, que parte, respectivamente, de 1989 y el 2000 según los casos, las cajas gallegas van a generar colecciones de arte propias que, si en parte, suman el legado de las cajas de las que ambas nacieron, sobre todo se configuraron a partir del momento en que las fusiones las iban haciendo más fuertes –fundamentalmente como Caixa Galicia y Caixanova–y que han sido punto

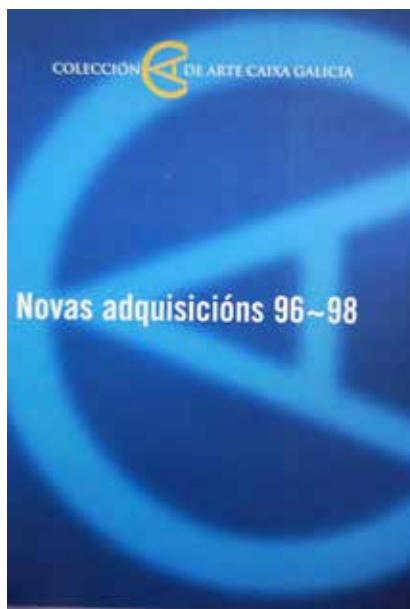


FIGURA 3
Portada de un catálogo de nuevas adquisiciones de la Colección de Arte Caixa Galicia (1998)



FIGURA 4
Portada de un catálogo de la Fundación Novacaixagalicia (2012)

de partida de múltiples exposiciones que, en algún caso, en los últimos tiempos, han llevado a reunir fondos de ambas [fig. 4].

La fusión, en el año 2010, en un panorama de crisis, de las dos grandes cajas gallegas, configurando Novacaixagalicia, no resultó demasiado significativa ya que, poco tiempo después, el 30 de septiembre de 2011, Bruselas va a autorizar la nacionalización de Novacaixagalicia naciendo Novagalicia Banco, como marca comercial, el 19 de octubre de 2011. Ya en diciembre de 2012 será el FROB quien pase a ser propietario único de la entidad por lo cual, la ya entonces, la Fundación Novacaixagalicia, creada a raíz de la fusión, se queda sin ninguna acción del Banco (lo que supone no recibir beneficios, por esta vía, en el futuro), contando, eso sí, con su patrimonio y la protección, atendiendo a lo legalmente dispuesto, de la Xunta de Galicia.

Pues bien, esta historia, reseñada muy sucintamente, ha de ponerse en valor el origen de las cajas, que nacen, unas, desde la iniciativa privada –bien desde asociaciones como una Sociedad Anónima, en el caso, coruñés; bien, desde una Sociedad

Económica, en el compostelano—. Otro tipo de fundación proviene del ámbito eclesiástico —en Lugo y Ferrol—, de un determinado municipio —en Vigo, o de diputaciones provinciales —en los casos de Pontevedra y Ourense—. Sea como fuese la cuestión local resulta, en lo relativo a la dinámica de las cajas, una cuestión fundamental.

En cualquier caso, y a modo de parcial recapitulación, las fusiones realizadas, en el marco del territorio gallego, y las fortalezas derivadas de una normativa que, durante décadas, las incentiva —fundamentalmente con el ya citado “Decreto Fuentes Quintana”—suponen la generación de unas colecciones artísticas, más o menos buscadas en su origen, que nos han de preocupar en un momento como éste.

La situación, en lo relativo a los fondos artísticos que provienen de las cajas gallegas, es ahora la siguiente: en lo que concierne a las antiguas cajas del norte cabe hablar de tres tipos de obras de arte. Por una parte, en el marco de la Fundación Caixa Galicia, se creó un importantísimo fondo —en el que se encuentran, al lado de las más representativas firmas gallegas, otras que atienden a autorías tan relevantes como Pissarro, Dalí o Tàpies, entre otros muchos, como también de origen internacional—. Pues bien, dado que, en su día, fueron adquiridos como un patrimonio para Caixa Galicia hoy hay que reconocerlos como un bien patrimonial, ahora de Novagalicia Banco, y no un exponente de una Obra Social,

Hay un segundo grupo de obras que cabe, también distinguir el constituido por los fondos comprados para el ornato de oficinas y otros espacios. También, en este caso, estamos ante un fondo a considerar ahora como patrimonio en manos de la citada entidad bancaria

Debe, en tanto, considerarse un tercer bloque de obras, derivado de la historias de las distintas cajas iniciales: A Coruña, Santiago, Lugo, Ferrol—que se encuentran distribuidos en distintos espacios del ahora Novagalicia Banco y provienen, usualmente, de compensaciones hechas por los artistas en virtud de la cesión de espacios expositivos, por parte de la caja. En ese caso no estamos, lógicamente, ante un bien patrimonial del actual banco sino ante una obra depositada por la Obra Social en oficinas u otras dependencias. Esta es una cuestión importante que debiera de ser claramente diferenciada hacia el futuro ya que tales bienes debieran de pasar a formar parte de los propios de la Fundación bancaria nacida de la fusión de todas las cajas gallegas.

Dada esta realidad, con tres tipos de fondos artísticos, nos encontramos con un panorama en el que debiera de hacerse, hacia el futuro, una labor que clarificase la cuestión y que llevase al reconocimiento, “social”, de los bienes que así debieran de serlo.

Por lo que se refiere a las cajas del sur —y a la antigua Caixanova, como entidad resultante de la fusión de las mismas—el panorama es diferente. También cabe aludir a las tres categorías anteriormente citadas pero la propiedad de las mismas es, en

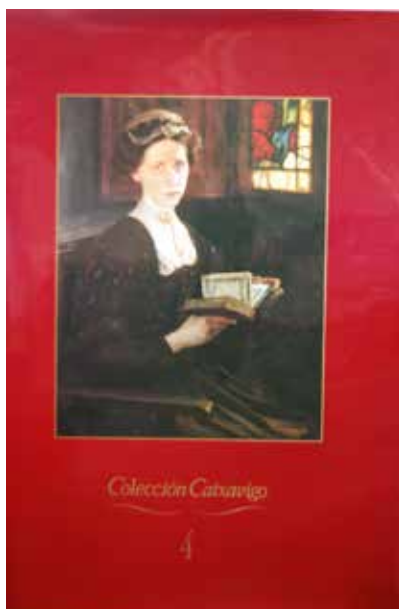


FIGURA 5
Portada de uno de los cuatro tomos de la
Colección Caixavigo
(hoy, Fundación Novacaixagalicia)

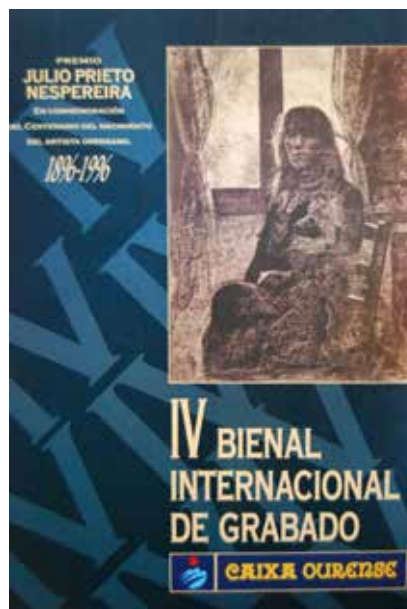


FIGURA 6
Portada de uno de los catálogos de la
Bienal Internacional del Grabado de
Caixa Ourense (1996)

este caso, diferente. Por una parte la antigua Caja municipal de Vigo ha llevado a cabo una labor coleccionista importante que ya se está fraguando por 1981 cuando se pone en marcha un proyecto denominado *Plástica Gallega*⁵; en esa dinámica se concreta la que será denominada *Colección Caixavigo* que se presentará ya entre 1993 y 1999, en cuatro volúmenes [fig. 5], reconociendo el esfuerzo asesor de Ángel Ilarri Gimeno, Francisco Pablos Holgado, Antonio Quesada Porto y Xavier Pousa Carrera⁶. Pues bien, esta colección, que se acrecentará de manera sobresaliente en los años siguientes –cuestión favorecida por las fusiones–, se reconoce, en todo momento, como fruto de la Obra Social y forma parte, en la actualidad, del patrimonio de la Fundación Novacaixagalicia.

Por lo que se refiere a la antigua Caja de Ahorros Provincial de Orense –Caixa Ourense– pone en marcha, en 1991, una Bienal Internacional de Grabado que otorga un preciado premio, que lleva el nombre del grabador Julio Prieto Nespereira, que

⁵ COLMEIRO GUIMARAS, M., et alt. (coord.), *Plástica Gallega*, Vigo, Caja de Ahorros Municipal de Vigo, 1981

⁶ *Colección Caixavigo. Pintura-Escultura-Dibujo*. Vigo, Caja de Ahorros Municipal de Vigo, 1993-1999., 4 vols.

hará que, con el paso de las sucesivas ediciones [fig. 6], se vaya configurando un cuantioso y rico fondo, posteriormente integrado en lo que será la colección Caixa-nova que, también ha de tenerse en cuenta y es, en su conjunto, parte de su Obra Social.

¿Existen, en el antiguo contexto derivado de Caixanova más obras que las reconocidas en esta importante colección? Es un asunto a valorar y que debiera ser objeto de análisis siguiendo el mismo criterio fijado anteriormente; ello debe a llevar a deslindar, también en este caso, por una parte posibles compras con finalidad patrimonial –a reconocer como tales, en el contexto de Novagalicia banco– y obras de arte recibidas en compensación a cesiones de salas de exposiciones que debieran formar parte, también, del fondo social propio de la Fundación Novacaixagalicia.

Así mismo, y en paralelo a la constitución de unas colecciones se concretarán espacios propios para su presentación. Se puede hablar así de una auténtica red de salas de exposiciones en todas las ciudades –y hasta en alguna villa–, siendo particularmente relevantes los de A Coruña [fig. 7]⁷, Vigo [fig. 8]⁸, Santiago de Compostela [fig. 9], Ferrol, Pontevedra, Lugo y Ourense. Se ha de señalar, en este sentido, que la mayoría de las ciudades gallegas llegaron a contar con salas propias de las dos entidades financieras.

Por otra parte, y también en directa relación con las colecciones, han de tenerse en cuenta los depósitos en las que se albergan buena parte de sus fondos. En relación con la Fundación Caixa Galicia se entiende, también, pongo por caso, la existencia de su “almacén de obras” –antigua propiedad de Caixa Galicia y hoy, de Novagalicia Banco–; estamos hablando de un espacio que cuenta con los medios propios de una magnífico depósito capaz de albergar más de 1500 piezas [fig. 10].

La situación derivada del proceso vivido por las cajas de ahorros gallegas ha llevado, por lo demás, a que el tema fuese tratado abundantemente por los medios de comunicación y que se llegase a presentar al Presidente de la Xunta de Galicia, una

7 Véase TOBA BLANCO, M., VÁZQUEZ COLLAZO, S., *Sede de la Fundación Caixa Galicia en A Coruña*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2007. También se han publicado monografías sobre otras sedes culturales vinculadas a Caixa Galicia: *O antigo Café Moderno de Pontevedra*, Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 2001; *A Casa Grande do Pozo: Sede da Fundación Caixa Galicia en Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 2004; RODRÍGUEZ-VILLASANTE PRIETO, J. A., *Sede da Fundación Caixa Galicia en Ferrol: De fábrica ilustrada a referente sociocultural*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2006

8 Véase *Obra Social Caixanova, Vigo*, Obra Social de Caixanova, 2008, t. I. Se trata en este volumen sobre los distintos centros culturales y sociales que formaron parte de su red



FIGURA 8
Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros
Municipal de Vigo

FIGURA 7
Sede de la Fundación Caixa Galicia en A Coruña

iniciativa para “salvar la colección de arte de Novagalicia Banco para los Gallegos, y trasladarla a la Cidade da Cultura”⁹.

Será por “Resolución de 23 de septiembre de 2013, de la Dirección General del Patrimonio Cultural, de la Consejería de Cultura, Educación y Ordenación Universitaria, por la que se incoa expediente para la declaración de bien de interés cultural de Novagalicia Banco”¹⁰. Se dice, en la misma, que “La colección está compuesta por 1.343 obras de pintura, escultura, dibujos, fotografía e instalaciones de más de 200 autores. Todo lo anterior sin perjuicio de que, como resultado de las labores de información e investigación derivadas de este expediente, deberán precisarse estos contenidos o bien completarse con los datos cuantitativos y cualitativos que se obtengan”.

Otra resolución, de idéntica fecha, se ocupa, en paralelo, con similares intenciones, de la denominada colección Novacaixagalicia”¹¹. En ella se alude a “5.638

9 La propone Carlos Henrique Fernández Coto el 11 de Julio de 2013 en <http://www.change.org/es/peticiones/salvar-a-colecci%C3%B3n-de-arte-de-novagaliciabanco-para-os-galegos-e-trasladala-%C3%A1-cidade-da-cultura> (Consulta: 11-3-2014)

10 B.O.E, 6 de noviembre de 2013, nº 266, pp. 89353- 89404

11 B.O.E, 6 de noviembre de 2013, nº 266, pp.89425- 89625. También cabe citar, en parecido orden de coas, la “Resolución de 23 de septiembre de 2013, de la Dirección General del Patrimonio Cultural, de la Consejería de Cultura, Educación y Ordenación Universitaria, por la que se incoa expediente para la declaración de bien de interés cultural del fondo bibliográfico y documental de Novagalicia Banco”, en B.O.E, 16 de noviembre de 2013, nº 275, pp. 91806- 91929



FIGURA 9

Sala de Exposiciones de la Fundación Caixa Galicia en Santiago de Compostela

obras de más de mil autores de obra gráfica y autores de obra pictórica, escultórica y otras artes menores, con una presencia predominante de obras del siglo XX. En total cuenta con 3.468 obras artísticas (pintura, escultura, fotografía, esmaltes, iconas, cerámicas, instalación y vídeo) y 2.170 ejemplares de obra gráfica”. No obstante, dado que no existe constancia total de que estemos, también en este caso, ante un número de obras realmente exacto se remite a la posibilidad de cambiar lo dicho, teniendo en cuenta el “...resultado de las labores de información e investigación derivados de este expediente, deberán precisarse estos contenidos o bien completarse con los datos cuantitativos y cualitativos que se obtengan”.

Ha sido puesto en tela de juicio, desde la oposición al Gobierno, el hecho de que se desglose en dos resoluciones diferentes la cuestión de las colecciones de arte¹². A nuestro modo de ver tal diferenciación resulta oportuna ya que tiene en cuenta que el punto de partida de cada una de ellas, en lo patrimonial, es diferente, lo que le otorga a cada una de las dos partes unas características propias. La protección que conlleva el reconocimiento de interés cultural ha de entenderse a la luz de lo que, en este sentido, se contempla, como es sabido, desde la Ley 16/1985, de 25 de junio, del

12 Véase, entre otras, <http://www.youtube.com/watch?v=Ur7vfSWEtXc> (Consulta: 11-3-2014)



FIGURA 10

Depósito de obras de arte de la Colección Caixa Galicia (hoy, Novagalicia Banco), en A Coruña

Patrimonio Histórico Español y del Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

Pero, aún siendo oportuno el desglose y el sentido pormenorizado con el que se asume la temática en cuestión, lo planteado resulta, a nuestro modo de ver, insuficiente a la hora de otorgarle a las colecciones el futuro debido. Por una parte hubiera sido deseable, a nivel general, que se contemplasen, complementariamente, con las respectivas colecciones, aquellos lugares de exposición y de depósito que le son propios; y, por otra, que se generase una estrategia, congruente con la naturaleza social, derivada de ser patrimonio que proviene de antiguas cajas de ahorro, para que tal tipo de bienes –con independencia de que, en la actualidad puedan estar en manos de un determinada fundación, en algún caso, o banco, en otros– tengan un fin, de carácter público, consecuente con su origen, sin dejar, por ello de reconocer que estamos ante casos diferentes que han de tener tratamientos adecuados a cada circunstancia.

4. Sobre el futuro de los bienes culturales de las antiguas cajas de ahorros

El caso gallego puede tomarse como paradigmático de lo que acontece, en este mismo sentido, en el conjunto de España ¿Qué sucederá, en cada comunidad autónoma, con los bienes culturales que la historia ha depositado en manos de unas cajas que la crisis ha, prácticamente, volatilizado?

Existen, en estos momentos, tres realidades diferentes. Un primer supuesto: si la caja de antaño se convirtió en fundación bancaria, en principio, cabe vincular el patrimonio cultural heredado como una responsabilidad a gestionar desde cada fundación. Pero, aún siendo así, para que esto sea realmente cierto debiera de estar la totalidad de dicho patrimonio vinculado a la fundación en cuestión, separándolo nítidamente de la parte bancaria que gestiona el negocio financiero; es decir el banco surgido o relacionado con la fundación en cuestión. Y es que, por ejemplo, las colecciones artísticas, si no se gestionan adecuadamente, corren el riesgo de quedar fuera de lo que es, propiamente, la fundación.

Cabe, por otra parte, reconocer que existen dos tipos de fundaciones bancarias; el primero a señalar es el de aquellas que resultan sostenibles por los beneficios que se deriven de la actividad financiera de los bancos que han creado. En este caso cabe suponer un mantenimiento de su patrimonio y, en general, de su actividad cultural que, sin llegar a ser como lo fue anteriormente, al menos tiene, en lo inmediato, un futuro cierto.

Una segunda tipología viene dada por aquellas fundaciones que, al carecer de los suficientes beneficios que las mantengan, no sean sostenibles. En este caso, al contar con el protectorado de la Comunidad Autónoma del lugar en que tengan su sede, debiera de formalizarse el modo en que la Comunidad Autónoma, en la que están ubicados unos determinados bienes, se haga cargo de los mismos.

Dejando, pues, a un lado a las fundaciones bancarias, hay un segundo supuesto por el que la propiedad de la caja ha pasado, íntegramente, a un banco; en este caso el patrimonio cultural que fue, originariamente de una caja, está, a todos los efectos y en principio, en manos del banco ¿Resulta esto lógico? ¿No resulta procedente discernir entre lo que son activos patrimoniales y depósitos de su Obra Social? ¿No será conveniente generar fórmulas que lleven a reconocer el interés social en el que dichos fondos –tanto los que se entiendan como activos como parte de la Obra Social– se han forjado y que, incluso, se busque el modo de que pasen a ser de propiedad pública?

En este caso resulta imprescindible deslindar aquello que ha sido fruto de la labor de la Obra Social de la caja “bancarizada” –que debiera de ser entregado, a la Comunidad Autónoma correspondiente– y aquellos otros bienes culturales que forman parte del patrimonio del banco en cuestión, como comprador de una caja que contaba en su activo con este tipo de bienes, con independencia de que puedan, y deban, ser objeto de una declaración de BIC, claro está si se dan las condiciones precisas

Hay que tener en cuenta, en este sentido, y en todo caso, que tales colecciones, de carácter patrimonial, han sido constituidas con una finalidad sociocultural evidente, en el marco de la labor de una caja cualquiera, estando siempre vinculadas a su labor cultural, cuestión que no debe de olvidarse a la hora de tomar decisiones de futuro.

En lo concerniente a la tercera posibilidad –tristemente, la de menor relevancia: que la caja mantenga su identidad– las circunstancias siguen siendo las mismas de antaño y cabe pensar que, en esos excepcionales casos, no existan sustanciales cambios a tener en cuenta.

Ante el panorama explicitado, difícil, y triste, será el futuro de los bienes culturales que generaron las cajas a lo largo de su historia –y, particularmente de sus colecciones de arte– si no se genera una normativa y se desarrolla una práctica consonante con el patrimonio aquí considerado, en circunstancias diversas.

Teniendo en cuenta todos los supuestos indicados sería conveniente que se forjasen, a nivel de Estado, unas directrices orientadoras con respecto a este patrimonio, hoy ya de condiciones diferenciables, como se ha señalado reiteradamente. Hay que decir, en este sentido, que la denominada Ley 9/2012, de 14 de noviembre, de reestructuración y resolución de entidades de crédito, dirigida, básicamente, al futuro de las cajas, debió de contar, desde un principio, con una parte, en su desarrollo, que atendiese a aquellas obras sociales y fundaciones de las cajas de ahorros ya que, al no ser contempladas en modo alguno, no se tomaron decisiones con respecto a lo que debería ser su futuro.

También resulta, en ese mismo sentido, insuficiente, lo que recoge la Ley 26/2013, de 27 de diciembre, de Cajas de Ahorros y Fundaciones Bancarias ya que, refiriéndose a las cajas, tan solo señala, en su art. 2, 2, que “La obra social de las cajas de ahorros podrá tener como destinatarios a los impositores, a los empleados de la propia caja y a colectivos necesitados, así como dedicarse a fines de interés público de su territorio de implantación”. En tanto, en lo concerniente a las denominadas Fundaciones bancarias, se dice, en el art. 32. 2, “La fundación bancaria tendrá finalidad social y orientará su actividad principal a la atención y desarrollo de la obra social y a la adecuada gestión de su participación en una entidad de crédito”.

Es más, llama la atención la falta de cualificación de los órganos que van dirigir la obra social de las Cajas –“ art. 30.2. La comisión estará integrada por aquellos vocales del consejo de administración que designe la asamblea general”–. No sucede, en cambio, lo mismo en relativo a las fundaciones bancarias ya que está previsto, en una de los cinco grupos a representar en su patronato, lo siguiente: “art. 39. d) Personas independientes de reconocido prestigio profesional en las materias relacionadas con el cumplimiento de los fines sociales de la fundación bancaria, o en los sectores, distintos del financiero, en los que la fundación bancaria tenga inversiones relevantes”.

Es evidente, teniendo en cuenta los objetivos a desarrollar –en donde, por cierto, la finalidad, también, cultural no se cita expresamente–, la ley en cuestión precisa de algún tipo de disposición complementaria que oriente las pautas a seguir en este sentido.

Por lo demás, con independencia de que las Comunidades Autónomas tengan un papel importante en relación con las cajas de ahorros, ha de tenerse en cuenta que la presente ley contempla, en su art. 2.2, lo siguiente: “Su ámbito de actuación no excederá el territorio de una comunidad autónoma. No obstante, podrá sobrepasarse este límite siempre que se actúe sobre un máximo total de diez provincias limítrofes entre sí”. En tanto, en lo referente a las denominadas fundaciones bancarias, no existen límites al respecto.

¿Ante tal problemática espacial, cómo enfocar la cuestión? En aquellos casos en los que la caja o la fundación bancaria no exceda el territorio de una comunidad autónoma la responsabilidad de ésta resulta clara.

¿Y en el supuesto de que se desarrolle su función y le correspondan sus bienes culturales con más de una Autonomía concreta? Con independencia de que cada Comunidad atienda los intereses que le compete hay que tener en cuenta el carácter provincial, en casos, y municipal, en otros, al que atendieron, durante mucho tiempo, las cajas de ahorros; y esa implicación con un determinado territorio, en origen, ha de ser tenida en cuenta a la hora de tomar ahora decisiones ya que, de no ser así, existiría una distribución cultural notoriamente injusta (Ejemplo: Vigo se haría con todos los fondos de Ourense y Pontevedra).

Pues bien, esa deseable normativa estatal debiera estimular que, en el marco de cada Comunidad Autónoma –en virtud de las competencias asumidas a través de sus respectivos Estatutos–, se clarificasen, en primer lugar, a nivel de inventario, aquellos bienes culturales que las cajas han atesorado hasta la fecha en cada lugar concreto. Tales bienes debieran de ser integrados, en los casos pertinentes, en la categoría BIC, tal como ha sucedido, al menos en parte, en Galicia.

Dicho inventario, desglosado por entidades, ha de sumar los bienes culturales existentes –y, de un modo diferenciado, colecciones de arte, con sus espacios propios– en cada Comunidad. Se han de tener en cuenta, a la hora de delimitar el material a inventariar, todas y cada una de las Cajas de Ahorros (ahora, también Fundaciones bancarias) –propias y foráneas–, así como de los Bancos que han adquirido Cajas de Ahorros para concretar los bienes que conviene tener en cuenta.

Sería oportuno que, también en la normativa estatal, se contemplase una dinámica que conllevara el posible traspaso –al propio Estado, a las Comunidades Autónomas o al poder local– de bienes culturales, que ahora puedan estar en manos de los bancos y que procedan de la actividad de las antiguas cajas. En este sentido sería oportuno que, al inventario de esos bienes, de posible interés público, le acompañase

una tasación, ajustada al valor real de las obras, y que dichos bancos pagasen una parte de sus impuestos –mediante una dación en pago, en un porcentaje anual a aquilatar desde la Administración–partiendo de la previsión de que, en un determinado número de años, el conjunto de tales bienes debiera de formar parte de lo público, con independencia de que, ya, desde ahora, tales bienes puedan pasar, como cesión (bienes inmuebles) o depósito (bienes muebles), al ámbito público.

Así pues aquellos bienes culturales que llegaron a manos de un Banco provenientes de una determinada Caja han de ser, en todo caso, compensados desde el Estado en el supuesto de que se hagan públicos, siempre y cuando figurase entre los activos adquiridos. En el supuesto de que no sea así, y que se entienda que provienen de la Obra Social debieran ser restituidos a lo público, concretamente a la Comunidad Autónoma correspondiente que deberá tener en cuenta el origen de cada bien en cuestión.

A modo de conclusión: realizado el preciso inventario y conocidos todos y cada uno de los bienes a tener en cuenta, con sus peculiaridades, ha de concebirse un plan, en el marco de cada Comunidad Autónoma, que estimule la protección, el conocimiento y el disfrute público de los bienes culturales que la historia de las cajas de ahorros han supuesto. El quehacer de aquellas cajas que puedan existir, así como de las fundaciones bancarias, ambas contempladas en el marco de la vigente ley, debieran de ser específicamente considerado –desde una normativa y una práctica–, en este sentido, cumpliendo esta finalidad pública.

Por lo que se refiere a los bienes de esta naturaleza que estén en manos de los bancos, también han de ser –en el caso de que sean, previamente, reconocidos como BIC–objeto de un adecuado plan, promoviéndose su protección, conocimiento y disfrute público, contemplándose, especialmente, la posibilidad de que sean objeto de cesión o depósito, en un espacio público, así como de adquisición, por vía de dación en pago en una parte de sus impuestos, para que lo que ha nacido partiendo de criterios propios de una caja (para la que la Obra Social está en su esencia misma), termine por estar en el ámbito público.

Conviene, en este sentido, apelar a la historia de las cajas a la hora de poner en valor su patrimonio cultural. Sería, en este sentido, y por otra parte, injusto que, tras el proceso que la historia conllevó de fusiones entre las mismas, no hubiese una cierta redistribución de bienes, a la hora de ser localizados y expuestos, en el que se tuviese en cuenta a las entidades previamente fusionadas. Y es que un aleccionador pasado, en un crítico presente, debe de iluminar, de alguna forma, criterios a asumir hacia un inmediato futuro.

EN BUSCA DEL GRECO: LA JUNTA DELEGADA DEL TESORO ARTÍSTICO DE MADRID EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL

JUAN FRANCISCO PRADO SÁNCHEZ-CAMBRONERO
Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Resumen:

La Junta del Tesoro Artístico fue el organismo republicano que durante la Guerra Civil española intentó salvaguardar, recabar y almacenar objetos artísticos. En su labor, la Junta realizó varios viajes para localizar obras de singular valor. La provincia en retaguardia de Ciudad Real fue destino de varias de estas incursiones. Bajo la dirección de Tomás Malonyay, entendido en la obra del Greco, se realizó una búsqueda por varias poblaciones de esta provincia para localizar obra desconocida de este insigne autor.

Palabras Clave: Junta Tesoro Artístico; Greco; patrimonio; Guerra Civil.

Abstract:

The Committee for Artistic Treasures was the Republican organization which tried to collect, preserve and store artworks during the Spanish Civil War. As part of its work, the Committee made several trips to locate works of singular value. Ciudad Real, as a province at the rearguard, was the destination for many of these trips. Under the management of Thomas Malonyay, an expert on 'El Greco' artwork, a search was conducted on several towns in this province in order to find unknown works of this distinguished artist.

Keywords: Committee for Artistic Treasures; Greco; heritage; Civil War.

Los comienzos de las juntas

Durante los primeros días tras el golpe de estado militar del 17 de julio de 1936, el gobierno de la República puso en marcha un organismo que velaba por la salvaguarda de las obras artísticas del Estado. La denominada Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico se creaba por decreto el 23 de julio y tenía como finalidad actuar sobre multitud de incautaciones¹ que se estaban efectuando a lo largo del territorio nacional. Este organismo puso el acento sobre los palacios, «donde se encierra una riqueza artística e histórica de extraordinario valor» y abogaba por el traslado de aquellos objetos artísticos a los Museos, Archivos o Bibliotecas del Estado². Era ésta una entidad dependiente del Ministerio de Obras Públicas y Bellas Artes³ que con carácter de urgencia trató de actuar para proteger el patrimonio durante los primeros días de la contienda bélica, pero tuvo claras limitaciones en su campo de actuación.

El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes dirigido por Francisco Bar-nés Salinas, fue consciente de estas limitaciones de manera inmediata. Por esta razón, amplió el campo de acción de la Junta a la vez que se reconocía su autoridad para aumentar su personal y de este modo, desarrollar más eficientemente la ingente labor para la que fue creada⁴. Esta Junta de Incautación tuvo varios problemas organizativos, entre los que destaca la falta de intencionalidad para llegar a marcos geográficos más amplios del territorio español. El gobierno Azaña también reguló el tráfico de arte para evitar masivas ventas de patrimonio en estos primeros meses de guerra⁵.

En las provincias de la zona centro, que comprendía las provincias de la actual Castilla-La Mancha más la provincia de Madrid, se desarrollaron distintas iniciativas. El caso más reseñable sería el que desde el 28 de agosto, vino funcionando en Toledo. Impulsado por su alcaldía, se creó un organismo denominado Comité de

1 ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, Vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, p. 65

2 *La Gaceta*, 25/VII/1936, n. 207, p. 834

3 Integrada por Ricardo Gutiérrez Abascal, Manuel Sánchez Arcas, Luis Quintanilla, Arturo Serrano Plaja, Carlos Montilla Escudero, Emiliano Barral López y José Bergamín Gutiérrez. Todos ellos vinculados con la Alianza de Intelectuales. CERRO MALAGÓN, R. DEL, "El Comité de Defensa del Patrimonio en Toledo durante la Guerra Civil", en *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*, n. 1, Toledo, Archivo Municipal de Toledo, 2002, pp. 110-133, espec. p. 129

4 Esta Junta extendía su actuación más allá de los palacios, a «todas las obras, muebles o inmuebles de interés artístico, histórico o bibliográfico que en razón de las anormales circunstancias presentes ofrezcan a su juicio peligro de ruina, pérdida o deterioro». *La Gaceta*, 2/VIII/1936, n. 215, p. 999

5 Para poder exportar obras artísticas era necesario la aprobación de la Junta Superior del Tesoro Artístico Nacional, que cobraría un porcentaje de la transacción dependiendo del valor de la misma. *La Gaceta*, 28/VII/1936, n. 210, pp. 878-879

Defensa del Patrimonio de Toledo. Se trataba de un proyecto de protección con una clara vocación localista. Esta organización funcionó sin recibir órdenes directas del gobierno de Madrid⁶. En Ciudad Real no existió ningún tipo de organización parecida que velase por los bienes patrimoniales durante estos primeros momentos de la contienda. Hubo que esperar hasta mediados de 1937 para observar los primeros pasos en este terreno.

El 5 de abril, una Orden Ministerial creó la Junta Central del Tesoro Artístico⁷ que presentaba una particularidad con respecto a los anteriores intentos de control de patrimonio: la extensión del campo de actuación a las provincias y municipios. Se articularon una serie de juntas delegadas provinciales que trabajaban y realizaban sus funciones en coordinación con la Junta Central⁸. En este sentido y conforme a lo establecido en esta ley, en junio de 1937 se creaba la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Ciudad Real⁹ dirigida por el consejero de Cultura Juan Blanco¹⁰. La Dirección General de Bellas Artes a propuesta de la Junta Central del Tesoro Artístico, designó como vocales a Manuel Mendia, profesor de dibujo de la Escuela Normal de Magisterio, Arturo Gómez Lobo, decano del Colegio de Abogados, Francisco Maeso, expresidente de la Diputación de Ciudad Real y Francisco Michavila, Comisario-Director del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza¹¹. En estos momentos también se crean sendos organismos en Cuenca (11 de mayo) y Guadalajara (3 de junio)¹². Las juntas de las distintas provincias se encargaron de la recogida, catalogación y almacenaje de obras de arte de particular valor. Se enfrentaron a distintos problemas: por un lado las destrucciones de patrimonio religioso

6 CERRO MALAGÓN, R. del, "El Comité...", op. cit., pp. 123-125

7 Esta Junta dependía del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico y se encargó de la «incautación y conservación, en nombre del Estado de las obras muebles o inmuebles de interés artístico, Histórico y bibliográfico» *La Gaceta*, 19/IV/1937, nº 109, p. 283

8 En el capítulo 7 de la ley del 13 de mayo de 1933 sobre defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio artístico nacional, se disponía ya de la creación de una Junta Superior del Tesoro Artístico con delegaciones locales que sustituirían a las Comisiones provinciales de monumentos. Esta ley puede ser marcada como un antecedente claro de los distintos movimientos para la protección de patrimonio durante la Guerra Civil. ALTED VIGIL, A., *Política del nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, p. 74

9 Su nombre completo sería «Junta Delegada de Protección, Incautación y Salvamento del Tesoro Artístico en Ciudad Real y su provincia». *Boletín Oficial de la provincia de Ciudad Real*, 18/VI/1937, nº 73, pp. 2-3

10 Fue Consejero de Cultura y de Régimen Interior del Gobierno Civil de la provincia desde mayo de 1937 en virtud del Decreto de Presidencia del Consejo de Ministros del 23 de diciembre de 1936. *Boletín Oficial de la provincia de Ciudad Real*, 5/V/1937, nº 54, p. 1

11 *La Gaceta*, 12/VI/1937, nº 163, pp. 1190-1191

12 ALÍA MIRANDA, F., *La Guerra Civil en la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Área de Cultura. Diputación de Ciudad Real, 1994, p. 266

llevadas a cabo durante los primeros meses de la contienda y por otro las dificultades de tipo logístico y económico, así como la continua intromisión de la Caja General de Reparaciones¹³. La Junta Delegada de Ciudad Real, intentó concienciar a la población y autoridades locales con circulares¹⁴ y comunicados de prensa¹⁵. Es un hecho, avalado por los ejemplos que han llegado hasta nosotros, la preocupación de estos organismos para salvaguardar el patrimonio en los primeros momentos de destrucción tras el golpe de estado¹⁶.

Ciudad Real, destino de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid. Tomás Malonyay

La Junta de Madrid realizó distintas incursiones en la denominada «zona centro» que comprendía las provincias de Guadalajara, Cuenca, Albacete, Toledo, Madrid y Ciudad Real. Estos desplazamientos se realizaban con un mismo patrón: preparaban un vehículo y camión con chóferes e incorporaban arquitectos, carpinteros y cerrajeros. Iban dirigidas generalmente por un delegado de la Junta con preparación técnica y teórica sobre arte. Cuando llegaban a su destino se entrevistaban con la máxima autoridad (gobernador civil, alcalde, consejero de cultura etc.) y le entregaban los informes de sus superiores donde pedían colaboración para la tarea que les había sido encomendada. Por este motivo, cuando la expedición visitaba una capital de provincia con Junta Delegada, como en el caso de Ciudad Real, la persona que dirigía la expedición entregaba una carta solicitando la colaboración entre ambos organismos¹⁷.

Muchas de estas incursiones a distintas localidades de la zona centro estaban dirigidas por Tomás Malonyay, personaje clave en la protección de patrimonio en Madrid y provincias de la denominada zona centro. Malonyay Huples, natural de

13 La Caja General de Reparaciones de Daños y Perjuicios de la Guerra fue un organismo dependiente del Ministerio de Hacienda, creado el 23 de septiembre de 1936 y dirigido por Amaro del Rosal. El decreto del ministerio pretendía hacer pagar los daños derivados de la Guerra Civil a los que «han tenido participación directa o indirecta en el movimiento rebelde», esto hacía que este organismo pudiera requisar objetos de metales preciosos procedentes de la Iglesia entrando en conflicto con la labor de la Junta. R. Miralles, *Juan Negrín. La República en guerra*, Madrid, Temas de Hoy, 2003, p. 175

14 PRADO SÁNCHEZ-CAMBRONERO, J.F., *Conflictividad social y patrimonio en Herencia durante la II República. (1931-1939)*, Madrid, Ediciones C&G, 2011, p.82

15 El 15 de junio tras la primera reunión de la Junta Delegada de Ciudad Real, su presidente lanzó un comunicado a la prensa abogando por la conservación del patrimonio para la contemplación de éstas por parte del pueblo español «y no de una clase privilegiada». ALÍA MIRANDA, F., *La Guerra Civil...*, op cit, p. 266

16 Para comprender el funcionamiento de estos organismos, ver: *Un documento de la destrucción de arte en la zona roja (El libro de Actas de la Junta Republicana del Tesoro Artístico de Castellón)*, Bilbao, Jefatura Nacional de propaganda, 1939

17 GARCÍA MARTÍN, F., *El Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil en la provincia de Toledo*, Toledo, Diputación de Toledo, 2009, pp. 55 y 63

Budapest, estaba afincado en Toledo y aunque era licenciado en derecho, trabajó como copista de obras de arte. Formó parte del Comité de Defensa del Patrimonio de Toledo y se trasladó después a Madrid para ser nombrado vocal de la Junta de Incautación, Protección y Salvación del Tesoro Artístico primero, y de la Junta Delegada de Madrid después¹⁸. Su labor como copista durante más de una década lo hizo buen conocedor de la localización de la obra del Greco¹⁹ y posibilitó el acercamiento de la Junta de Madrid a la provincia de Ciudad Real.

En 1926 distintos periódicos se hicieron eco del descubrimiento de un Greco en Daimiel por parte del investigador don Antonio Castro y el arquitecto Adsuera. El lienzo del que hablaba la prensa se trataba de la *Adoración de los Pastores*²⁰ perteneciente a la última época del pintor²¹ que estaba ubicado en un convento de monjas carmelitas de esta localidad. Quizás este acontecimiento puso sobre aviso a Malonyay, aunque también pudo ser la aparición en prensa de los distintos objetos artísticos de la provincia de Ciudad Real que iban a participar en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, entre los que se incluía esta obra²².

En septiembre de 1937 se realiza el primer viaje de la junta madrileña a la provincia Ciudad Real. La única localidad visitada fue Daimiel. Es un hecho poco frecuente que una expedición fuera a una sola población, esto hace pensar que conocían la existencia de esta obra del Greco²³ y que su único propósito era recoger

18 Para una visión más amplia de la figura de Malonyay y su labor como técnico en las distintas organizaciones de protección de patrimonio, ver: GARCÍA MARTÍN, F., “La gestión del Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil en la provincia de Toledo: Tomás Malonyay”, en ALÍA MIRANDA, F. y VALLE CALZADO, A. R. del, Coords., *La Guerra Civil en Castilla-La Mancha 70 años después*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 965-980

19 *Ibidem*. espec. p. 632. Según el párroco de la iglesia de Felipe y Santiago de Bolaños de Calatrava, en dicho templo también existieron dos lienzos del Greco, uno representando Pentecostés y otro la Purísima Concepción destruidos los primeros días de la contienda. Esta afirmación debe ser tomada con cautela por no existir catálogos de la época que certifiquen esta autoría. Archivo Histórico Nacional [AHN], Pieza octava de la Causa General de Ciudad Real, delitos contra la propiedad e informes de las Cámaras Oficiales de Comercio e Industria, Signatura n. 1033, Exp.1, Bolaños de Calatrava, 14/XI/1942

20 *El Siglo Futuro*, 14/IX/1926, n. 5941, p. 3, *La Libertad*, 14/IX/1926, n. 2021, p. 5, *El Sol*, 13/IX/1926, n. 1841, p.8, *El Imparcial*, 14/IX/1926, p. 2 y *La Época*, 14/IX/1926, n. 27048, p. 2

21 Para un análisis artístico más pormenorizado ver: SÁNCHEZ-MANTERO GÓMEZ-LIMÓN, J., “Los Grecos perdidos de Daimiel”, en MUSEO COMARCAL DE DAIMIEL, Coord., *II Jornadas de Historia de Daimiel, Ciudad Real, Ayuntamiento de Daimiel*, 2013, pp. 231-245

22 El presidente de la Diputación de Ciudad Real se reunió con el Obispo para conseguir las autorizaciones pertinentes para la exhibición de objetos y documentos entre los que se encontraban un Tristán de Moral de Calatrava y un Españolito de Daimiel. *La Correspondencia Militar*, 19/I/1929, n. 27048, p. 4, *El Sol*, 18/I/1929, n. 3577, p. 4 y *El Heraldo de Madrid*, 18/I/1929, n. 13409, p. 12

23 Para el proceso de entrega de esta obra y otras por parte del Consejo Municipal de Daimiel a la Junta del Tesoro Artístico de Madrid, ver: PRADO SÁNCHEZ-CAMBRONERO, J. F., “Daimiel y su patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil”, en MUSEO COMARCAL DE DAIMIEL,

este lienzo, aunque también se hicieron cargo de un total de 41 objetos religiosos²⁴, todos procedentes del convento de Carmelitas Descalzas²⁵. [fig. 1]

La labor propagandística de la Junta en torno a hallazgos como el de Daimiel era crucial para hacer visible el trabajo realizado por los técnicos y restauradores. En la zona rebelde se ocupaban de presentar a sus adversarios como antirreligiosos e iconoclastas. Por su parte, el gobierno republicano se veía reforzado con las publicaciones que realizaba la Junta donde mostraba los avances en cuestión de protección de patrimonio. En este sentido, la Dirección General de Bellas Artes editó varias publicaciones dedicadas al Greco. *Hallazgos Notables*²⁶ fue la primera de estas publicaciones en la que apareció el descubrimiento de Daimiel.

«Otro Greco también ha sido descubierto, gracias al celo de los miembros de la Junta Delegada de Madrid, en un típico pueblo manchego, y es un ejemplar más, y muy estimable de la creación de la última época del autor, la *Adoración de los Pastores*, semejante al que hoy se muestra en el ático del retablo de Santo Domingo el antiguo de Toledo sustituyendo a la Trinidad del Museo del Prado, y al del Museo Metropolitano de Nueva York, tan torturado y de tan ricos matices como este último, aunque de dimensiones mucho menores²⁷».

Con posterioridad se realizó un monográfico dedicado al Greco titulado: *Nuevo descubrimiento del Greco*²⁸, en el que se expone el mérito de la labor de la Junta, la importancia del lienzo de Daimiel y la limpieza a la que fue sometido una vez trasladado a Madrid. Esta publicación trataba sobre los siete Grecos recogidos por la Junta Delegada de Madrid: un *San Francisco* en Cuerva; la *Adoración de los Pastores* de Daimiel y cinco obras más en Illescas²⁹. Hay que entender estas publicaciones como un intento de legitimar las actuaciones del gobierno republicano en un contexto bélico

Coord., *II Jornadas de Historia de Daimiel, Ciudad Real, Ayuntamiento de Daimiel*, 2013, espec. pp. 257-259

24 ALÍA MIRANDA, F., *La Guerra Civil...* op. cit., pp. 267-269

25 En el catálogo monumental de Bernardo Portuondo de 1917 ya se reflejaba que «en el interior de la clausura no falta algún cuadro de mérito». PORTUONDO, B., *Catálogo Monumental Artístico-Histórico de España. Provincia de Ciudad Real. (Texto)*, Vol. I, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1917, p. 296, http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359470_V01T (Consulta: 24/II/2014)

26 Junta Central del Tesoro Artístico, *Hallazgos notables*, [Folleto], Valencia, Dirección General de Bellas Artes, 1937

27 *Ibidem*, p. 8

28 Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid, *Nuevo descubrimiento del Greco*, [Folleto], Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1938

29 Los lienzos de Illescas serían: *San Ildefonso, Coronación de la Virgen, Anunciación, Natividad y La Virgen de la Caridad* procedentes todas las obras del Hospital de la Caridad. *Ibidem*, p.1



FIGURA 1

Adoración de los pastores del Greco, Instituto Nacional del Patrimonio Cultural de España [IPCE],
Archivo Moreno, Fototeca del IPCE

de cara a la opinión internacional. Pero lo cierto es que, aunque el lenguaje de los mismos puede ser en ocasiones grandilocuente, la labor de la Junta en lo referente a la incautación, salvaguarda y limpieza de los Grecos es incuestionable.

También se cita la importancia de la figura de Tomás Malonyay «con doce años de experiencia toledana en el estudio del Greco». La disposición de un técnico con el perfil profesional y la experiencia de Malonyay significó una mejor labor en la localización y protección de obras del pintor cretense, lo que supuso que todos los Grecos incautados durante los años de la contienda, fueran o bien restaurados o limpiados³⁰ en el taller de restauración del Museo Nacional del Prado³¹.

30 El *San Francisco* procedente de la iglesia parroquial de Cuerva (Toledo) y *La Virgen de La Caridad* procedentes de Illescas presentaban un estado desastroso y tuvieron que afrontar una restauración total de los lienzos. Sin embargo simplemente se actuó con una limpieza para eliminar una capa negruzca a los lienzos de *La Natividad* de Illescas o la *Adoración de los Pastores* de Daimiel. LINO VAHAMONDE, J., *Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra, 1936-1939*, Caracas, 1973, pp.98-105

«Viaje a la provincia de Ciudad Libre y sur del Tajo»

A mediados de 1938 la prensa recogía la buena labor de la Junta: «llevaba catalogados veintisiete Grecos, trece Zurbaranes, cincuenta y un Goyas, nueve Tizianos, seis Tintoretos, treinta Giordanos, dos Van der Weyden, etc». Hasta la fecha se habían localizado Grecos en las provincias de Madrid, Toledo y Ciudad Real, aunque no siempre se llegó a tiempo, por ejemplo, no pudieron acceder a los Grecos de Talavera la Vieja por el avance de las tropas franquistas³².

Desde finales de 1936 hasta mediados de 1938 la Junta de Madrid concentró el trabajo en las provincias de Madrid, Guadalajara y Cuenca, una vez realizada la recogida de piezas en estas provincias, la Junta madrileña volvió la vista a Toledo y Ciudad Real³³, donde aún quedaba una enorme tarea por realizar. La provincia de Ciudad Real sólo había recibido una visita de la Junta madrileña hasta la fecha, fue para recoger el Greco de Daimiel.

La expedición a «Ciudad Libre y sur del Tajo» visitó los pueblos de Manzanares, La Solana, Villanueva de los Infantes, Ciudad Real y Malagón en la provincia de Ciudad Real y varios pueblos más en la provincia de Toledo³⁴. El viaje se realizó entre los días 1 y 6 de junio de 1938, dirigida por Tomás Malonyay e integrada por Gustavo de la Fuente, Celestino Martín Parra, Baldomero Lozano, José Muñoz Carrascal y Manuel Pereira como motorista de la Dirección General de Seguridad. Disponían de un camión para cargar las obras, conducido por Juan Olivera acompañado por Fernando Gallego, Ramón Martínez Hidalgo e Hilario Chinchón. Esta compañía tenía entre otros fines, encontrar lienzos del Greco³⁵.

Manzanares fue la primera localidad visitada, el dos de junio llegó la expedición a este municipio en el que tenía su residencia el «Auxiliar-Técnico de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Ciudad Libre», Rafael Botí Gaitán³⁶. Éste, concedor del viaje que se estaba planeando a la provincia, envió en abril una carta a la Junta

31 Para conocer la labor de este taller ver: ALONSO ALONSO, R., “La actuación del Taller de Restauración del Museo Nacional del Prado durante la Guerra Civil”, en ARGERICH I. Y ARA, J., Coords., *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009. pp. 165-185

32 ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, Vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 84-85

33 *Ibidem.* p. 99

34 Los pueblos de Toledo visitados fueron: Mora, Sonseca, Los Navalmorales, Espinosa de la Libertad, Belvis de la Jara, Alcaudete de la Jara y Ocaña. *Ibidem.* pp.86-87

35 Instituto del Patrimonio Cultural de España [IPCE], Junta Central del Tesoro Artístico, Informe de visitas a Ciudad Real, Signatura 9.10, Legajo n. 240, Madrid, 7/VI/1938

36 El pintor cordobés Rafael Botí, que después adquiriría gran importancia como artista, se trasladó con su familia a Manzanares (Ciudad Real), donde ejerció durante los tres años de la guerra como profesor de dibujo y bibliotecario en el Instituto de Enseñanza Media. <http://rafaelboti.com/index.php/extracto-biografico/cronologia> (2-II-2014)

madrileña. En esta misiva puso en su conocimiento que había recogido en Moral de Calatrava una *Trinidad* de Luis Tristán que necesitaba una urgente reparación. La obra estaba depositada en el Instituto de 2ª Enseñanza de Manzanares, donde Botí ejercía como profesor de dibujo y donde estaba ubicado un almacén de la Junta³⁷. En esta carta les solicitó que desviarán su trayecto por Villarta de San Juan para hacerse cargo de un cuadro del Siglo XVII con un «magnífico marco»³⁸.

A su llegada a Manzanares, Malonyay y su equipo recibieron el Luis Tristán y algunos objetos de culto procedentes de Moral de Calatrava. La entrega se realizó en el Instituto, después se dirigieron al consistorio del municipio, donde encontraron una problemática muy repetida: los objetos de valor artístico habían sido entregados a la Caja de Reparaciones. Tras pasar la noche en Manzanares prosiguieron hasta la vecina localidad de La Solana, allí localizaron varios cuadros en el Ayuntamiento³⁹. Acompañados por el alcalde, comprobaron, gracias a una copia de un acta de incautación, que se había entregado una custodia de gran mérito a la Caja de Reparaciones⁴⁰. Las obras recogidas por la expedición de Malonyay en esta localidad fueron cuatro lienzos y varios objetos del Siglo XVII y XVIII sin autor identificado⁴¹.

La expedición continuó su viaje hacia Villanueva de los Infantes con claras esperanzas de encontrar obra del Greco. Tenían referencias de la posible existencia de tres lienzos, uno de ellos representaba a *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*. Éste, resultó ser el cuadro que existía en el convento de carmelitas de Malagón y que fue vendido pocos años antes. Los otros dos cuadros habían sido incautados en Infantes por agentes de la 1ª División Criminal de Madrid en Enero de 1938 para la

37 «En la casa del Sr. Marqués de Salinas, actualmente Instituto de Segunda Enseñanza, se tenía nota de existir un depósito de obras de arte y objetos de valor.» IPCE, Servicio de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional [SERPAN], Informes, Signatura 091.06, Madrid, 15/V/1939

38 IPCE, Junta Central del Tesoro Artístico, Correspondencia, Manzanares, 9/IV/1938

39 En los diarios de los viajes se detallaban todo tipo de incidentes y pormenores, por ejemplo: «Manzanares, llegamos delante del ayuntamiento a las 21 y 3 cuartos. El cuñado del Sr. Botí con sus dos conejos se despide a la iglesia. Hay cierta dificultad para encontrar cama. Quedamos en el albergue del Patronato nacional del Turismo P.N.T. Cena: Sopa, huevos cocidos y ensalada. Café malta. Las camas están muy limpias. 2 de junio Manzanares; en el Patronato a pesar de la elevada factura, sin desayuno, gestiones oficiales. Comandancia militar seis ranchos. Panecillos muy blandos que resultan contener carne. Gasolina 25 litros y uno de aceite. Antes de salir comemos en frío: pan con carne del rancho. 13 horas con dirección a la Solana». Véase nota nº 35

40 Este hecho puede ser el motivo por el cual la Junta Delegada de Ciudad Real se interesara en octubre por el estado de conservación y ubicación de los objetos artísticos de la localidad. SÁNCHEZ DELGADO, P., *La Segunda República en La Solana (1936-1939) III. La Guerra Civil*, Tomelloso, Ediciones Soubriet, 2002, p. 344

41 IPCE, Junta Central del Tesoro Artístico, Acta de Incautación, Signatura 18.11, La Solana, 2/VI/1938

Caja General de Reparaciones. El alcalde entregó las actas levantadas en esa entrega a Malonyay y determinaron que los dos Grecos que buscaban eran en realidad los dos lienzos incautados en enero, atribuidos a Españaoleto⁴². La expedición visitó el convento de franciscanas donde estaban ubicadas numerosas obras de arte, los técnicos de la Junta recomendaron en el informe del viaje su urgente recogida. La única obra retirada de la localidad fue una custodia de plata y esmaltes, procedente del convento de dominicos⁴³. Desistieron visitar la iglesia parroquial y los demás conventos, al no existir indicios de que pudieran contener lienzos del Greco.

En ocasiones la atención prestada a la Junta por parte de las autoridades no era la más diligente, con el consiguiente retraso en el trabajo de los técnicos que esto conllevaba. En Infantes, vemos un ejemplo de esta situación en el diario de la expedición donde apuntaban todos los pormenores acontecidos en las distintas localidades:

«El Alcalde nos cita después de comer. Café en un bar. Varios muchachos de la J.S.U. hablando de armaduras nos llevan al edificio que ocupa su comité, donde se guardan armaduras. Resultan de latón. Esperando al Alcalde recorrimos varias calles del pueblo, pero no viene. A las 17 horas Baldomero y Celestino se sientan desmayados de hambre y todos nos ponemos a comer delante del Ayuntamiento. Pero el Alcalde no viene, y damos por terminada la espera. Se encuentra casualmente al teniente Ramírez Ángel, quien ha sido Gobernador Militar de Los Yébenes y gracias a él sabemos que el Alcalde estaba en un banquete de ellos. Otra vez al café. Y por fin en compañía del Alcalde y concejales vamos al convento de las franciscanas al Sr. Yañez (ex cacique del pueblo) y al convento de los dominicos. Grandes dificultades para encontrar cama y cena, hasta las 12 de la noche no cenamos: tortilla y carne que se ha conseguido del Ayuntamiento. Lo último gracias a Manuel Fernández García (agente de seguros), Infantes calle de Salina nº1, quien nos convidó el día siguiente a desayunar y le hemos llevado a Ciudad Libre. Dormimos en un Sindicato, por cierto en camas muy sucias)»⁴⁴.

El 3 de junio, llegaron a la capital de la provincia y con ayuda del dibujante Alberto García contactan con el presidente de la Junta Delegada del Tesoro Artístico

42 Varios agentes de esta división incautaron en dos fechas distintas (21 y 24 de enero de 1938) en Infantes varios objetos artísticos de distinta procedencia entre los que destacan dos obras atribuidas a Españaoleto y dos Riberas. Destaca el gran número de lienzos incautados sobre todo el día 24 de enero por esta organización. La incautación por parte de este organismo estaba destinada a la Caja General de Reparaciones y así lo hace constar en el acta de entrega de obras. IPCE, JCTA. Véase nota nº 35

43 IPCE, Junta Central del Tesoro Artístico, Acta de incautación, Signatura 18.10, Infantes, 2/VI/1938

44 Véase nota nº 35

de Ciudad Real. Éste expone su intención de dimitir por considerar la visita de la expedición de Malonyay un agravio y un entremetimiento en su zona de actuación. La Junta madrileña intentó apaciguarlo, argumentaron que la finalidad de la expedición era estrechar lazos de colaboración y ofrecerle la ayuda que fuese necesaria. En un gesto cordial se le hizo entrega de copias de las actas de lo incautado en Manzanares, La Solana e Infantes.

Los casos de fricción entre las juntas delegadas y la Junta madrileña fueron continuos, debidos en gran parte a la precariedad y subordinación de las primeras respecto de la segunda. La Junta madrileña poseía una mayor dotación de recursos tanto materiales como humanos y era necesaria su presencia e intervención en varias zonas, esto provocaba un sentimiento de intromisión en los responsables de las juntas delegadas. En previsión a estos conflictos, Malonyay solía llevar consigo una carta de la Junta de Madrid en la que se explicaba el propósito de la visita del portador, que era ofrecer los medios materiales, colaboración entre las distintas juntas, vehículos, personal abundante, locales etc.⁴⁵

Tras este incidente, el presidente de la Junta de Ciudad Real acompañó a los técnicos a la catedral que encontraron completamente «desalojada» salvo por el altar mayor y algunos relieves. Los libros y cantorales de pergamino se encontraban en muy mal estado. El presidente pidió a los técnicos que intercedieran para que este edificio no fuera utilizado como albergue de soldados transeúntes como lo era en esos momentos. Después de observar el estado de este templo se dirigieron a los depósitos de la Junta ciudadrealeña, indicando en su diario que en dichos depósitos existía una gran cantidad de obras de importante valor artístico, aunque el espacio tenía «carencia de medios de protección»⁴⁶. En cada provincia se habilitaron almacenes para organizar y ubicar las obras de arte recogidas. Para el caso de Ciudad Real, el espacio habilitado para tal fin sería la antigua residencia de los Padres Jesuitas que dirigían un colegio en la capital⁴⁷.

En ese mismo día marcharon hacia Málaga, donde buscaban el lienzo de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista* atribuido al Greco. En compañía del alcalde y concejales se visitó el convento de monjas carmelitas donde se creía que podía estar ubicado. Los concejales que acompañaron a los técnicos aseguraron que habían visto anotada en un libro de este convento la venta del cuadro del Greco⁴⁸.

45 ÁLVAREZ LOPERA, J., *La política de bienes...*, op. cit., pp. 85-86

46 Véase nota nº 35

47 IPCE, Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Español, Informe de los Sres Moya y Soriano, Signatura 90/26, Madrid, 15/V/1939

48 A pie de página del acta de los objetos entregados a la Junta se hacía referencia a este incidente: «Los Señores Consejeros que hacen entrega de los objetos arriba indicados, hacen saber que en uno de los libros de cuentas del convento las Carmelitas Descalzas de esta villa, han leído una nota que mencionaba la venta de un cuadro que representaba San Juan Evangelista y Bautista en fecha

No hallaron el libro del que hablaban los consejeros, pero se recogieron en este inmueble varios libros, telas y objetos artísticos. Acordaron dar las indicaciones oportunas para que, con carácter de urgencia, un camión grande volviera a la localidad para recoger el elevado número de obras que allí se custodiaban, por utilizarse este inmueble como estancias para evacuados de guerra.

Después de comprar avituallamiento, partieron hacia la provincia de Toledo para hacer noche en la localidad de Los Yébenes, desde donde continuarían visitando localidades. La Junta madrileña no volvería a realizar ninguna otra incursión en la provincia de Ciudad Real.

APÉNDICE DOCUMENTAL 1. OBRAS Y OBJETOS ARTÍSTICOS RECOGIDOS POR LA JUNTA MADRILEÑA EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL⁴⁹

MANZANARES (procedencia de los objetos incautados: Moral de Calatrava)

1- Lienzo. El Padre Eterno sosteniendo el cadáver de Cristo, Luis Tristán, sin arco y con varios agujeros.

2- Objeto. Cruz procesional de plata repujada y cincelada, con medallones dorados, principios del siglo XVI.

3-Objeto. Arqueta de alabastro con aplicaciones de plata siglo XVIII, está rota la parte superior.

4-Objeto. Niño Jesús bendiciendo, talla en marfil, filipino finales del siglo XVII.

5-Objeto. Crucifijo de marfil en parte policromado con cruz de palo santo. Siglo XVIII.

6-Objeto. Crucifijo talla en marfil siglo XVIII, sin cruz.

7-Objeto. Pistola de pedernal, siglo XVIII.

LA SOLANA

1- Lienzo. La Purísima, obra atribuida a Escuela Sevillana, siglo XVIII, sin marco y bastidor.

2-Lienzo. La Purísima, obra atribuida a Escuela Toledo, Siglo XVIII.

3-Lienzo. Las Edades, pintura Monjil, siglo XVIII, sin marco ni bastidor.

4-Lienzo. Una Santa, del siglo XVII.

próxima de unos años». IPCE, Junta Centra del Tesoro Artístico, Acta de Incautación, Signatura n. 18.12, Malagón, 3/VI/1938

⁴⁹ Manzanares: IPCE, Junta Centra del Tesoro Artístico, Acta de Incautación, Signatura n. 18.12, Manzanares, 2/VI/1938. Para La Solana, Villanueva de los Infantes y Malagón Véase nota n. 41, 43 y 48 respectivamente

5-Cobre. San Gerónimo (sic) Penitente del siglo XVIII.

6-Objeto. Plato del estilo Renacimiento, Metal Dorado.

7-Objeto. Plato del estilo Renacimiento, Metal Dorado.

VILLANUEVA DE LOS INFANTES

1- Custodia de cobre sobre dorada con aplicaciones de plata y esmaltes en azul, estilo Felipe III.

MALAGÓN

1- Telas. 10 trozos de terciopelo labrado fondo amarillo con hilillo de plata sobredorado y dibujos de flores rojas.

2-Telas. 21 piezas de trajes de culto, frontales, casullas, etc. etc, de tisú, Damasco (sic) y seda bordados siglo XVII al XVIII.

3-Telas. 14 piezas pequeñas estolas etc. Algunos hacen juego con los números anteriores.

4- Libros. Dos libros, encuadernación de terciopelo con aplicaciones de plata, punzón suritesiglo (sic) XVIII.

5-Relicario. Uno con miniatura de la Virgen sobre Pergamino en el centro siglo XVIII.

6-Copones. Tres con aplicaciones de plata repujadas, punzón Toledo siglo XVIII.

7-Objeto. Pareja de atriles que hacen juego con el número anterior.

8-Objeto. Una cajita de plata, estilo Granadino trabajo filigrana isabelino

9-Objeto. Dos copones de plata sobredorado, una repujada y cincelada Barroco, la otra con pedrería, estilo Felipe III, (faltan algunas piedras); y una tapa de plata repujada y cincelada, siglo XVIII.

10-Objeto. Relicario de cobre dorado a fuego con aplicaciones de coral siglo XVII.

ESCENOGRAFÍAS URBANAS MONUMENTALES. LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA DE PLAZAS MAYORES Y OTROS ESPACIOS URBANOS DURANTE EL PERÍODO DEL DESARROLLISMO FRANQUISTA¹

MARÍA ANTONIA PARDO FERNÁNDEZ
Universidad de Extremadura

Resumen:

El incremento de las declaraciones de conjuntos históricos en los años sesenta de la España franquista dará lugar a numerosas intervenciones restauradoras en aquellos por parte de la Dirección General de Bellas Artes y también de la Dirección General de Arquitectura. El auge de los conjuntos podría estar en relación con un lento y progresivo reconocimiento de esta figura tutelar producido en los últimos treinta años, lo cual podría considerarse como un avance conceptual respecto a las décadas anteriores. Sin embargo en realidad, las actuaciones acometidas en los conjuntos mantuvieron las líneas y criterios que definieron a la práctica restauradora inmediatamente anterior y de carácter monumentalista. Plazas mayores y castillos fueron algunos de los espacios e inmuebles restaurados en los que se puede contrastar esa continuidad de criterios: monumentalistas y fachadistas.

Palabras Clave: *Historia de la restauración monumental, época franquista.*

Keywords: *History of the monumental restoration, pro-Franco epoch.*

1 Este trabajo se realiza en el marco del Proyecto de Investigación “Restauración Monumental y desarrollismo en España 1959-1972” Ref. HAR2011-230918, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España y Fondos Europeos FEDER así como de la ayuda concedida por el Gobierno de Extremadura y la Unión Europea, Fondos FEDER, una manera de hacer Europa (Ayudas a los Grupos Catalogados).

Introducción

La política de restauración y conservación del patrimonio artístico monumental puesta en marcha por la administración franquista durante el período del desarrollismo económico no puede desvincularse, al menos en lo que a criterios de intervención se refiere, de la práctica restauradora desarrollada por la misma administración durante el período de autarquía, inmediatamente anterior.

Son numerosos los estudios² que están poniendo de manifiesto una clara continuidad de criterios en este sentido entre las obras realizadas en las décadas de los cuarenta y cincuenta con relación a las que se ejecutan en las décadas de los sesenta y setenta. Luego en principio, puede considerarse que la práctica restauradora de un período y otro apenas varió en cuanto a criterios de intervención.

Sin embargo y durante el período del desarrollismo, en el plano teórico y conceptual, se produjeron algunos avances con respecto al período de autarquía. Avances como la consideración o nueva significación de la figura de Conjunto Histórico, cuyo reconocimiento a nivel nacional experimenta un notable incremento en la década de los sesenta. Las obras de restauración que sobre aquellos de proyecten mantendrán en un primer momento los criterios de intervención de la época anterior, con independencia de estar alentadas desde la Dirección General de Bellas Artes -que lo había estado haciendo hasta el momento- o la Dirección General de Arquitectura -que comienza ahora con las actuaciones-.

Ese incremento de declaraciones de conjuntos históricos será generalizado en todo el territorio nacional en donde con anterioridad al período de dictadura franquista se habían reconocido muy pocos conjuntos monumentales, y adentrados ya en él, se reconocen en un mayor porcentaje en la década de los cuarenta que en la de los cincuenta.

Además, este auge en el reconocimiento de esta figura tutelar coincidía en el tiempo con el menor número de declaraciones de monumentos, que se seguían produciendo en la misma línea que décadas atrás, pero en un número sensiblemente inferior. Y en lo que a criterios de restauración se refiere manteniendo la herencia del período anterior.

2 Al respecto véanse, entre otros, GARCÍA CUETOS, P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. Y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., (Coords), *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón, Ed. Trea, 2010; GARCÍA CUETOS, P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. Y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., (Coords), *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Madrid, Ed. Adaba, 2012; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P., *La restauración monumental durante la posguerra en Extremadura y la Dirección General de Bellas Artes 1940-1958*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2011

Esa continuidad se apreciará también entre la práctica restauradora de monumentos y de conjuntos históricos de los años sesenta, pues se mantienen los mismos criterios de intervención dando lugar a la monumentalización de los conjuntos. Sobre todo cuando de actuaciones en espacios urbanos o inmuebles con un importante protagonismo en la trama urbana de esos conjuntos se trata: plazas mayores y castillos o fortalezas. Las primeras por su dimensión urbana y los segundos por el innegable protagonismo que tienen en los perfiles urbanos de todas las ciudades.

Los conjuntos históricos

En el contexto del panorama nacional, Extremadura será una de las regiones que vea reconocidos un mayor número de conjuntos en la misma década, la de los sesenta, con un total de nueve (cinco en la provincia cacereña y cuatro en la badajocense). Algo similar sucederá en Castilla León con dieciséis, Andalucía, donde se contabilizaron catorce, Aragón y la Comunidad Valenciana con ocho, o Castilla La Mancha y Cataluña con seis³.

Esta circunstancia llama la atención sobre todo porque a nivel jurídico y conceptual, la figura de conjunto no había tenido el mismo tratamiento décadas atrás que la del monumento y sin embargo en la práctica restauradora sobre los conjuntos se verterán, a partir del aumento de las declaraciones –años sesenta–, los mismos criterios de restauración que sobre los monumentos, dando lugar a lo que hemos denominado la creación de grandes escenografía urbanas monumentales.

Las conexiones que existen en la actualidad entre la legislación sobre conjuntos histórico artísticos y la que afecta al urbanismo son relativamente recientes, pues como señala Castillo Ruiz “una de las deficiencias más importantes de la legislación republicana (la Ley 13 de mayo de 1933 sobre Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional y su reglamento de desarrollo de 1936), era el abandono de las medidas de conexión, avanzadas por el Real Decreto-Ley de 1926, con los instrumentos urbanísticos en la protección del patrimonio inmueble, con lo que se configuraba, de este modo, un corpus normativo esencialmente monumentalista”⁴.

Y justamente era la legislación republicana, el ordenamiento jurídico de referencia en la política de conservación de bienes inmuebles del período desarrollista, una legislación calificada por el mismo autor como “proteccionista”, “estática”, “monumentalista” y “conservacionista”⁵, que condicionará y mucho las obras de restauración que se realicen sobre los conjuntos en la década de los sesenta.

3 VV.AA. *Mapa del patrimonio inmueble*, Tomo I, Bienes de Interés Cultural, Madrid

4 CASTILLO RUIZ, J. “Las instrucciones para la defensa de los conjuntos histórico-artísticos: el inicio de la moderna protección de la ciudad histórica en nuestro país”, *Cuadernos de Arte*, N° 27, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 241-242

5 *Ibidem*

En cuanto al significado otorgado al conjunto histórico el texto de referencia lo constituía la Carta de Atenas y lo que Gustavo Giovannoni definió como “ambiente”, y que no era otra cosa sino el espacio ocupado por las construcciones circundantes al monumento a partir del cual se inicia la declaración y que mantienen con él vínculos estéticos principalmente. Esas construcciones tienen por tanto un valor propio y son fundamentales para la conservación del entorno de esos monumentos y del monumento en sí, y configuraron entonces lo que hoy claramente está definido como conjunto histórico.

No debe extrañar por tanto que en este período los conjuntos históricos se traten como agrupaciones de monumentos sobre los que se proyectan los criterios de restauración propios de éstos aunque parezca, dada la extensa nómina de conjuntos, que se ha avanzado en el plano conceptual y práctico. Pese a que aún restará mucho tiempo para que se produzca el acercamiento entre la legislación de monumentos y la urbanística, algo comienza a cambiar en los sesenta, y las denominadas Instrucciones para la defensa de los conjuntos histórico artísticos son una prueba de ello, pues como señala Castillo Ruiz, constituyen “el resultado final de un proceso de elaboración teórica-proyectual realizado por la administración española...para la conceptualización e intervención en las poblaciones de carácter histórico...y deben valorarse como una de las más importantes aportaciones en relación a la integración del patrimonio arquitectónico en su contexto urbano y territorial”⁶.

El caso extremeño

Aunque en los proyectos analizados no se han localizado referencias a estas Instrucciones, que junto a lo recogido en la legislación republicana, son los referentes en cuanto a criterios de intervención, los conjuntos históricos extremeños que se someterán a distintas actuaciones en la década de los sesenta serán: los cinco de la provincia cacereña (Guadalupe 1943, Cáceres 1949, Plasencia 1958, Trujillo 1962, Hervás 1969) y los cuatro de la badajocense (Olivenza 1964, Zafra 1965, Jerez de los Caballeros y Llerena 1966). En todos ellos la Dirección General de Bellas Artes intervendrá sobre los monumentos más significativos e importantes de las citadas localidades, como hasta entonces lo había venido haciendo. Pero desde finales de los cincuenta y sobre todo a lo largo de los sesenta, también entrará en la escena restauradora la Dirección General de Arquitectura con proyectos en los principales conjuntos históricos de la región y en algún inmueble significativo de aquellos.

Por tanto serán dos direcciones diferentes, la de Bellas Artes por un lado y la de Arquitectura por otro, las que intervengan en los inmuebles más emblemáticos del patrimonio arquitectónico regional en la década en la que se declararon la mayoría

6 Ibidem

de los conjuntos extremeños bajo el período franquista y se acometieron más intervenciones.

- La Dirección General de Bellas Artes

En la franja cronológica que nos movemos (1958-1975), la Dirección General de Bellas Artes intervino en la provincia de Badajoz en numerosas poblaciones, algunas de las cuales ya habían sido objeto de actuación en el período anterior: Badajoz, Alange, Calera de León, FERIA, Jerez de los Caballeros, Llerena, Medellín, Mérida, Olivenza, Reina, Zafra y Zalamea de la Serena. De todas estas poblaciones sólo cuatro conformarán la nómina de conjuntos históricos declarados en los años sesenta: Olivenza, Zafra, Jerez y Llerena. Para el caso de la provincia cacereña Bellas Artes intervendrá en Cáceres, Abadía, Alcántara, Arroyo de la Luz, Baños de Montemayor, Cañaveral, Casatejada, Coria, Cuacos de Yuste, Escurial, Guadalupe, Hervás, Malpartida de Plasencia, Plasencia, Santa Cruz de la Sierra, Trujillo, Valverde de la Vera y Villanueva de la Vera; siendo Cáceres, Guadalupe, Hervás, Plasencia y Trujillo los conjuntos históricos del área cacereña.

La política y criterios de intervención en estos nueve conjuntos históricos⁷ con respecto al período anterior apenas variará, afectando las obras a edificios de carácter civil (casas señoriales y palacios u obras públicas tales como acueductos), de carácter militar (fortalezas, castillos y recintos amurallados) y de carácter religioso (conventos, monasterios e iglesias principalmente).

Sin embargo, desde esta dirección también se acometerán trabajos sobre espacios abiertos muy significativos en el perfil y configuración urbanas de estos conjuntos, tales como plazas mayores o plazuelas, que lejos de ser consideradas en su verdadera dimensión urbana, según la perspectiva actual, serán tratadas como espacios y soportes escenográficos del resto de edificios histórico artísticos que conforman el conjunto monumental. Atendiendo por tanto al concepto que entonces se tenía de conjunto.

Así por ejemplo, y volviendo a la provincia de Badajoz, tanto en FERIA como en Llerena, es decir en dos de los cinco conjuntos que se declaran prácticamente a la vez -en una franja temporal de cinco años- Bellas Artes interviene en sus plazas mayores. Y en el caso de la provincia cacereña, también lo hará en espacios urbanos abiertos muy significativos tales como la Plaza de Santa María o del General Mola en Cáceres, la del General Mola en Plasencia o la de Quiroga en Trujillo.

⁷ A los nueve conjuntos que tenía la región extremeña en la década de los sesenta se suman en la de los setenta la localidad de FERIA en la provincia de Badajoz (1970) y la de Valverde de la Vera en la provincia de Cáceres (1973). Cuacos de Yuste, también en esta última, pese a considerarse hoy conjunto en realidad estaba reconocido como Paraje Pintoresco

Los criterios con los que intervendrá en estos espacios de clara dimensión urbana no difieren de los que utiliza para los inmuebles. Y en este sentido se expresa José Menéndez-Pidal en el proyecto de Obras de embellecimiento de la Plaza Mayor de Feria que lleva a cabo en estas fechas: “En nuestro presupuesto figuran partidas para la presentación de algunas casas que actualmente desentonan dentro del sencillo y armónico conjunto, levantando las cales en los tramos porticados, para dejar aparente su aparejo de tradición mudéjar, aparejo que será retocado en lo que sea preciso para dejarle visto”⁸. Se observa cómo el espacio de la plaza queda subordinado al protagonismo que se quiere dar a las fachadas que miran hacia la misma. Fachadas de inmuebles secundarios, que el único valor que tienen es el ambiental, al servir visualmente de apoyo en un espacio en el que el protagonismo lo comparten el edificio del ayuntamiento a un lado y la iglesia parroquial al otro.

Algo parecido se quiso hacer, aunque finalmente no fue así, en un espacio similar al de Feria, pero de mayores dimensiones, como es la plaza mayor de Llerena. Sobre ella, de nuevo la Dirección General de Bellas Artes y José Menéndez-Pidal como arquitecto de zona, proponen a finales de la década de los sesenta un proyecto de obras de presentación de la plaza mayor⁹. El proyecto no llegó a ejecutarse porque debía estar pergeñándose por entonces el que finalmente la Dirección General de Arquitectura realizó casi una década después, en el que por primera vez, se alude a criterios urbanísticos y no exclusivamente monumentales para reorganizar el espacio¹⁰.

Pero en el proyecto de Llerena de 1969 la idea que preside las obras de remodelación de la plaza de Feria vuelve a estar presente. Sólo los edificios de alrededor son objeto de actuación por la repercusión visual y estética que sobre la plaza tendrá cualquier intervención sobre aquellos. En este sentido la siguiente cita es muy significativa: “El armónico conjunto de la Plaza precisa para su ambientación algunos pequeños retoques, encaminados unos a entonar dentro del conjunto algunos de sus elementos desgraciadamente alterados o complementar

8 Archivo General de la Administración (A.G.A.) Sección Cultura, José Menéndez-Pidal Álvarez, Proyecto de obras de embellecimiento de la Plaza Mayor de Feria

9 A.G.A. Sección Cultura, Legajo 136. José Menéndez-Pidal Álvarez, Proyecto de obras de presentación de la Plaza Mayor de Llerena, 1969

10 Con anterioridad a la intervención que a finales de los setenta lleve a cabo la Dirección General de Arquitectura, Bellas Artes vuelve a presentar un proyecto de obras de conservación y mejora de la plaza mayor de Llerena. Se trata de un proyecto de 1974 en el que se especifica que las obras no “afectan nada más que a las fachadas, suprimiendo los miradores y agregados, a fin de entonar la casa consigo misma y con el ambiente general de la plaza”, refiriéndose a una de las dos casas que en el proyecto de 1969 se contemplaban y que no llegó a ejecutarse. A.G.A. Sección Cultura, Legajo 47. José Menéndez-Pidal Álvarez, Proyecto de obras de conservación y mejora de la plaza mayor de Llerena, 1974

otros que parecen incompletos o truncados. Así en la fachada de la plaza opuesta a la iglesia mayor, se presentan dos casas entre las que la componen que necesitan ser retocadas; una, la de la esquina, para hacer desaparecer un feo mirador mudéjar de principios de este siglo y que proponemos, desmontar; y la otra, ocupada por un banco, precisa retocarla para hacer desaparecer la falsa y desagradable decoración de mármol negro que afea y desentona el conjunto de la fachada". Son los inmuebles que conforman el espacio más importante de la villa los que se intervienen con criterios globales y homogéneos y se subordinan al protagonismo que tienen otros como la iglesia y el ayuntamiento, de nuevo también para el caso llerenense. Es el hecho de tratar todas esas fachadas al mismo tiempo y con los mismos presupuestos estéticos lo que justificaría estas obras como de Conjunto pero no porque realmente a la localidad y en concreto a sus edificios artísticos y trama urbana histórica se les reconozca una interconexión más allá que la estética y por consiguiente escenográfica.

- La Dirección General de Arquitectura

La Dirección General de Arquitectura intervendrá también en ambas provincias y lo hará principalmente en los espacios públicos monumentales, alguno de ellos ya tratado con anterioridad por Bellas Artes. En menor medida también lo hará en algunos edificios de carácter religioso. No obstante, interesa sobre todo destacar aquí las intervenciones sobre esos espacios configuradores de las tramas urbanas que se describen en los expedientes de declaración de conjuntos histórico artísticos y que se destacan por su papel vertebrador de los mismos.

Con relación a lo anterior, y en el ámbito geográfico extremeño, la Dirección General de Arquitectura intervendrá en las plazas mayores y plazuelas de tres de los cinco conjuntos históricos de la provincia de Badajoz (Llerena, Zafra y Jerez de los Caballeros) [figs. 1 y 2] y en cuatro de los siete conjuntos cacereños (Trujillo, Cáceres, Guadalupe y Plasencia).

El planteamiento con el que se llevarán a cabo estas actuaciones será el mismo que presida las actuaciones de Bellas Artes por la misma época, afectando, en menor medida, a algunos inmuebles que carecen de la dimensión urbana que presentan los espacios públicos, se trate de plazas mayores o plazas y plazuelas que salpican la trama de estos conjuntos, pues, aunque en un porcentaje bastante inferior, desde la Dirección General de Arquitectura se intervino también en edificios monumentales. Es en estos edificios histórico artísticos donde se reiteran los criterios de intervención de Bellas Artes que como vamos a ver se proyectan también en las obras que afectan a espacios urbanos.

Entre las obras que Arquitectura acomete sobre edificios monumentales destaca el proyecto de restauración de la iglesia de San Miguel y ordenación de sus alrede-

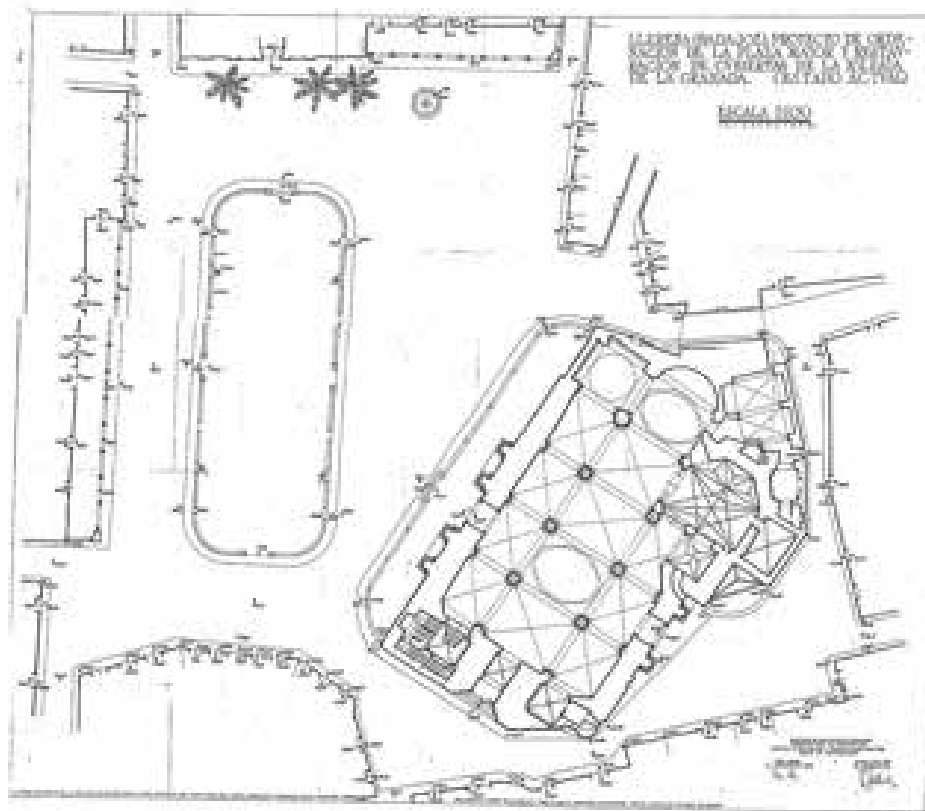


FIGURA 1

Plaza Mayor de Llerena. Aspecto anterior a la remodelación de la década de los setenta

dores de Jerez de los Caballeros¹¹ [figs. 3 y 4]. Unas obras que conviven en el tiempo con las que realice Bellas Artes sobre el mismo edificio¹² afectando éstas últimas a sus fachadas y las primeras a las cubiertas del templo y los alrededores de éste.

En esta ocasión hay una reorganización del espacio que se genera en torno al edificio religioso pero con una clara proyección monumentalista y escenográfica, que se ve acentuada por la intervención que coetáneamente desarrolla Bellas Artes.

Ésta última modificó sustancialmente la puerta de acceso del lado de la epístola para dotarla de mayor protagonismo al tiempo que se intentaba mejorar el acceso.

11 A.G.A. Sección Obras Públicas, Legajo 51/12097, Víctor Caballero Ungría, Proyecto de restauración de la iglesia de San Miguel y ordenación de sus alrededores en Jerez de los Caballeros, 1972

12 A.G.A. Sección Cultura, Legajo 90, José Menéndez-Pidal Álvarez, Proyecto de obras de conservación y restauración en las fachadas de la iglesia de San Miguel de Jerez de los Caballeros, 1975

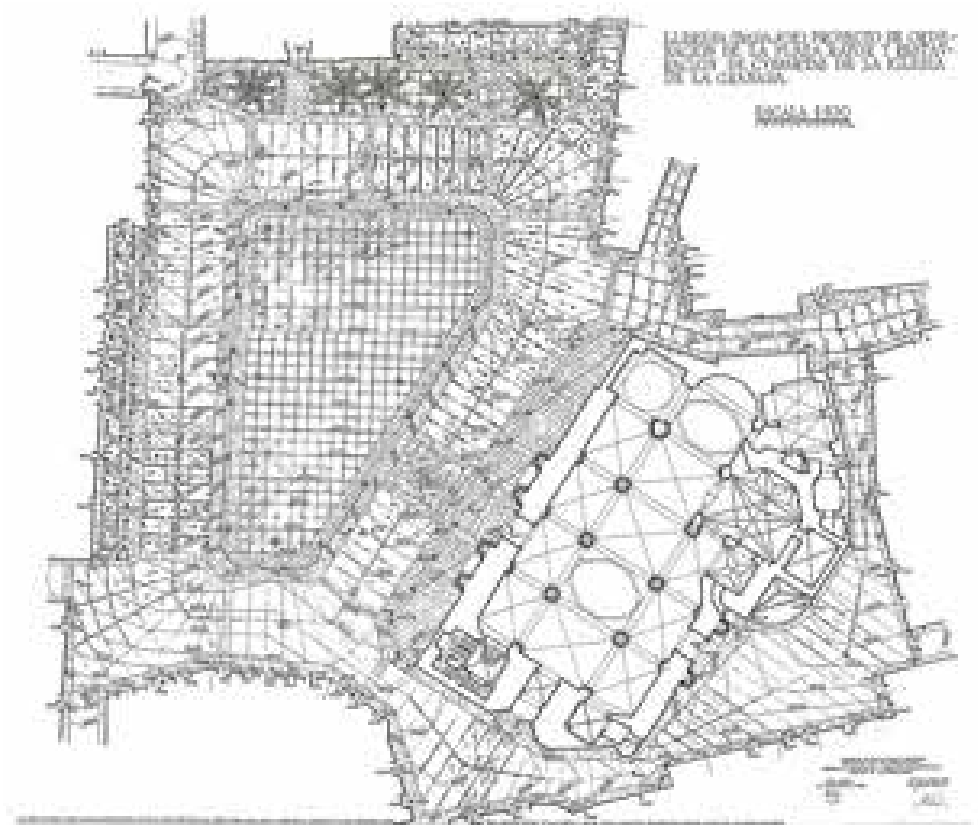


FIGURA 2

Plaza Mayor de Llerena. Remodelación de la plaza levada a cabo por la Dirección General de Arquitectura en la década de los setenta

Para ello sustituyó la escalera original de doble vertiente y un buen número de peldaños por una de tipo “imperial” con varios escalones de desnivel¹³. Por su lado, Arquitectura elevó la altura de la lonja que se abre junto a este lado del templo, el lado sur, y desplazó la escultura de Hernando de Soto situada inicialmente en el eje de la puerta lateral. Despejaba así de obstáculos el espacio abierto generado en ese lado del templo para un mayor engrandecimiento. Era una actuación muy similar a

13 “Se mantiene, aunque algo reducida de tamaño, la lonja elevada de la iglesia, elevando el piso para disminuir el desnivel con la cota de la iglesia y poder colocar la escalera frontal de ocho alturas en vez de la actual a la que se entra por los costados. Se consigue así una entrada más franca y mayor visibilidad de la rica portada de mármol”. A.G.A. Sección Cultura, Legajo 90, José Menéndez-Pidal Álvarez, Proyecto de obras de conservación y restauración en las fachadas de la iglesia de San Miguel de Jerez de los Caballeros, 1975

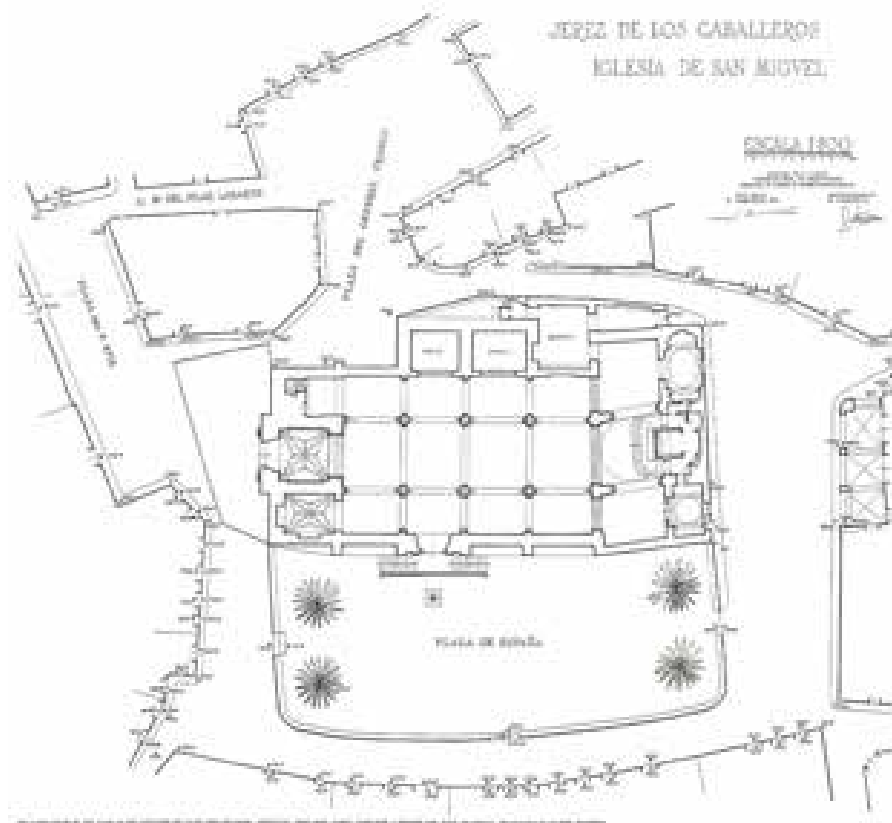


FIGURA 3

Plaza de San Miguel –Jerez de los Caballeros- antes de la remodelación del espacio junto a la puerta de la epístola

la que a finales de los setenta acometerá por fin en Llerena, cuando desplace del eje vertical de la fachada del Ayuntamiento la fuente de piedra que Francisco de Zurbarán diseñara siglos atrás, trasladándola a un lado para guardar las proporciones y el sentido armónico que presiden este tipo de obras.

Se trataba por tanto de generar nuevas perspectivas monumentales para el disfrute de la obra de arte englobando al espacio aledaño a ésta y de unificar dicho espacio, para contribuir a un mayor protagonismo del nuevo recorrido, con un tratamiento uniforme de fachadas y pavimentos que conforman un nuevo ambiente y que afectan, no sólo a un monumento, sino a un conjunto de éstos.

Un proyecto muy similar, acometido en dos fases, será el que se lleva a cabo a lo largo de la década de los setenta en Zafra [figs. 5 y 6]. El objeto de actuación serán las dos plazas más significativas de la localidad: la plaza Grande y la plaza

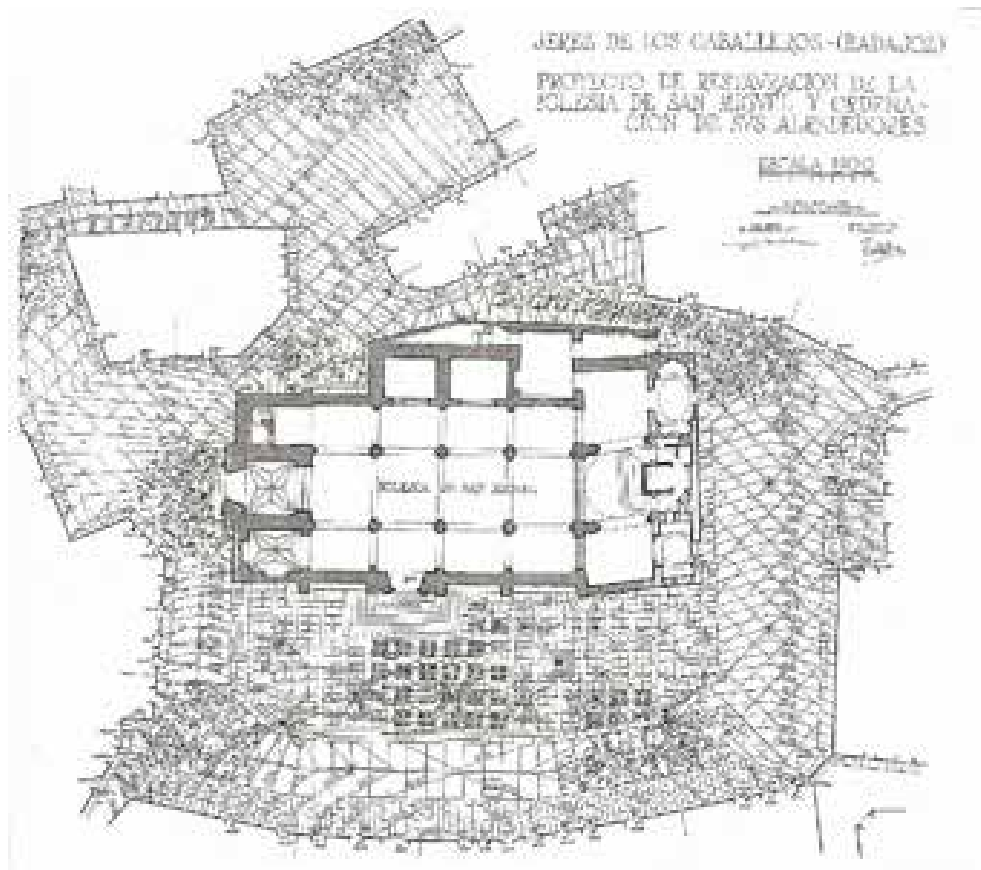


FIGURA 4

Plaza de San Miguel-Jerez de los Caballeros- tras la intervención de la Dirección General de Arquitectura en los años setenta

Chica; y el motivo de la intervención pese a tener un alto componente técnico, pues los asientos de los soportales de ambas plazas estaban seriamente comprometidos, no escapa al criterio monumentalista y fachadista que caracteriza a las actuaciones de la Dirección General de Arquitectura¹⁴.

Así por ejemplo se justifica en el primero de los dos proyectos que se realicen en la década de los setenta: “Se apearán previamente los arcos macizándolos con fábrica de ladrillo hueco de asta y media para después recalzar las columnas por puntos y aplomar los fustes...Se atirantarán los forjados de piso por encima de las

14 A.G.A. Sección Obras Públicas, Legajo 51/12383, Víctor Caballero Ungría, Proyecto de ordenación de las plazas Grande y Chica de Zafra, 1972. A.G.A. Sección Obras Públicas, Legajo 51/12191, Proyecto de restauración de las plazas Grande y Chica de Zafra, 1977

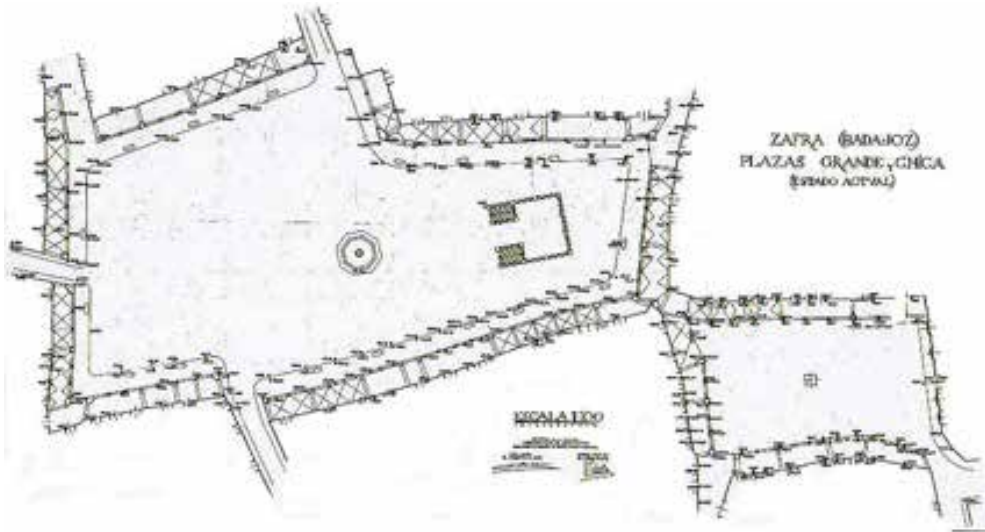


FIGURA 5
Plaza Grande de Zafra antes de la intervención de la década de los setenta

bóvedas para contener los empujes”. Se trata de soluciones constructivas para resolver problemas constructivos, mientras que en el segundo de los proyectos, pese a continuar en esa misma línea, se aprovechan los trabajos para imprimir un acabado estético uniforme y que regularice ambos espacios: “En los soportales que tienen bóvedas, se pica el yeso dejando el ladrillo a cara vista en las partes que por su buena calidad sea posible, taqueando las partes más deterioradas. En donde no se pueda dejar ladrillo visto, se enfosca con mortero de cemento y se pinta a la cal”. Especialmente significativos resultarán los trabajos de levantamiento de cales del frente exterior de las arquerías, imprimiendo un decorativismo a los dos espacios urbanos que no se corresponde histórica y artísticamente con su evolución pero que contribuían y mucho a alcanzar ese pintoresquismo y tipismo que se describía en los proyectos y en los expedientes de declaración.

Conclusión

Las obras desarrolladas en los conjuntos histórico artístico extremeños a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta no rompieron la tendencia monumentalista e historicista que había caracterizado a la restauración arquitectónica del período de autarquía y seguía caracterizando a los proyectos de intervención sobre monumentos aislados del período del desarrollismo.

Con independencia de que fuera Bellas Artes o Arquitectura el organismo del cual partía la intervención, los resultados siempre fueron muy similares, aprecián-

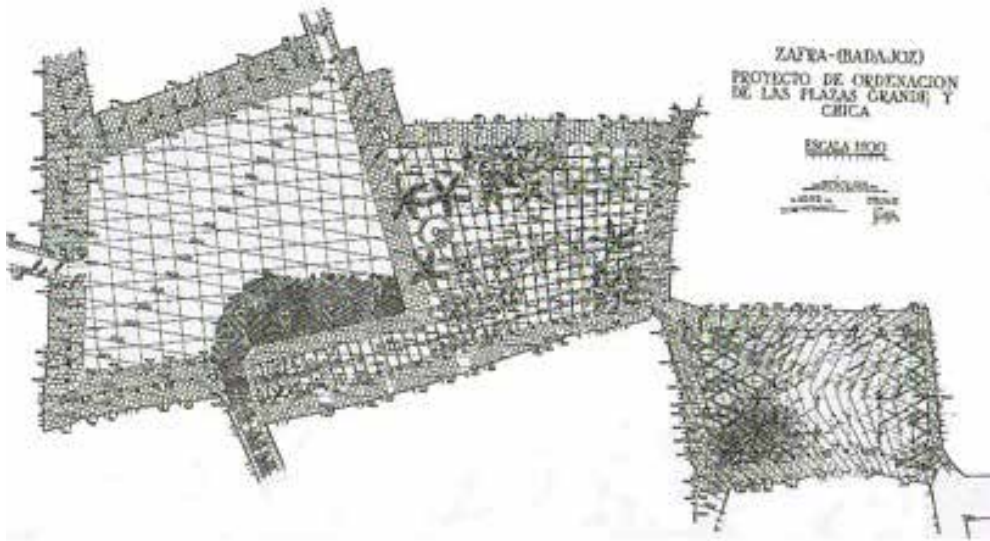


FIGURA 6
Plaza Grande de Zafra tras las obras de la Dirección General de Arquitectura

dose sin embargo en las obras acometidas en los conjuntos una mayor preocupación por la repercusión turística de aquellas sobre éstos. Es un hecho probado que el turismo cobra un protagonismo especial en esta década y que impregnará muchas de las decisiones y actuaciones políticas de este momento.

Así, en muchos de los expedientes de declaración y proyectos de restauración analizados, las referencias al turismo son continuas. Y el hecho de acometer las intervenciones en espacios urbanos significativos y desde criterios monumentalistas, estéticos y fachadistas responde no sólo a una herencia del período anterior sino al deseo de incorporar, a los circuitos turísticos nacionales, las poblaciones más típicas y pintorescas de la región¹⁵.

Serán estos criterios los que pongan fin a la práctica restauradora desarrollada en el franquismo pues pese a que no constan muchos proyectos de Bellas Artes sobre los conjuntos monumentales extremeños en la década de los setenta, será la Dirección General de Arquitectura la que perpetúe esos criterios con sus intervenciones de esa década. Unas actuaciones a las que se debe el aspecto final con el que nuestros conjuntos llegan al período democrático y que a nuestro juicio, y en

15 Archivo Central, Ministerio de Cultura, Memoria adjunta al oficio de remisión enviado a la Dirección General de Bellas Artes el 22 de octubre de 1965: "Zafra, que puede ser centro de fáciles excursiones a los castillos de las cercanías...es ciudad de riqueza monumental e histórica, y por añadidura población que en los actuales momentos está realizando tan grandes progresos urbanos que la colocan entre las primeras ciudades de la provincia de Badajoz"

lo que respecta a las obras llevadas a cabo en espacios urbanos como las plazas, son las que se encontraron más próximas a la concepción actual de conjunto y a la ampliación del concepto de monumento que a mediados de los sesenta formulará la Carta de Venecia.

EL RENACER DEL MEDIEVO. LA RECONSTRUCCIÓN DE LAS IGLESIAS PARROQUIALES DEL VALLE DEL NALÓN

NOELIA FERNÁNDEZ GARCÍA

Resumen:

Tras el final de la Guerra Civil española, la arquitectura estuvo regida por el estilo establecido por los presupuestos teóricos de organismos estatales como la Dirección General de Regiones Devastadas. Durante esta etapa de posguerra, y con la influencia del clero dentro de la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos, en la construcción de las nuevas iglesias se recuperaron los historicismos más representativos de la historia arquitectónica católica: el románico y el gótico. Sin embargo, en el caso de Asturias, el prerrománico se convirtió un estilo de relevancia indiscutible, que uniéndose a este elenco. Así, las iglesias parroquiales del Valle del Nalón, como Santiago Apóstol y San Pedro, al igual que San Martín, en los concejos de Langreo y San Martín del Rey Aurelio respectivamente, son un claro ejemplo de la arquitectura de posguerra y de la asimilación y reinterpretación del Medievo, debido a la gran variedad de paralelismos entre éstas y la arquitectura autóctona anterior.

Palabras Clave: *Franquismo, reconstrucción, Dirección General de Regiones Devastadas, Junta Nacional de Reconstrucción de Templos, historicismos.*

Abstract:

After the end of the Spanish Civil War, architecture was defined by the style established by the theoretical proposals of the General Direction of Devastated Regions. During this post-war period, and with the ecclesiastical influence inside the National Council of Temple Reconstruction, the most representative historic styles of the catholic architectural history were recovered: Romanesque and Gothic. However, in the case of Asturias, the Pre-romanesque turned into a style of undeniable relevance that was also included in this line-up. Thus, parish churches in the Valle del Nalón, such as Santiago Apóstol and San Pedro, as well as San Martín, in the councils of Langreo and San Martín del Rey Aurelio respectively, turn out to be a great example of post-war architecture, and of the comprehension and the interpretation of the art in the Middle Ages, due to the great variety of parallelisms among these churches and the previous autochthonous architecture.

Keywords: *Franco's Regime, reconstruction, General Direction of Devastated Regions, National Council of Temple Reconstruction, historic styles.*

Contexto político e ideológico: la Dirección General de Regiones Devastadas y la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos

Los primeros años tras el final de la Guerra Civil española, estuvieron marcados por las destrucciones y pérdidas ocasionadas por el conflicto. El desolador paisaje arquitectónico con que se encontraron los vencedores les exigía una restauración y una reconstrucción del país mediante la cual demostrar su poder, a pesar de no contar con un corpus teórico que sustentase al nuevo Régimen¹.

“El fin de la guerra, con el triunfo de nuestra Santa Causa, nos plantea el magno problema de la reconstrucción de España”².

Ese “magno problema” al que se enfrentó el Nuevo Estado fue transformado en un componente propagandístico del que se serviría para, de alguna manera, tratar de manipular la dañada memoria colectiva de aquellos que, al vivir en zonas afectadas por la crudeza de la guerra, habían perdido tanto bienes inmuebles como vidas humanas³; así, el Estado se erigió como reconstructor del país, siendo el encargado de llevar a cabo una eficaz reconstrucción que permitiese olvidar el rastro de destrucción que los republicanos habían dejado a su paso durante las numerosas batallas acaecidas en la guerra⁴. La solución hallada para alcanzar estos objetivos, fue la creación de un nuevo organismo encargado de llevar a cabo la labor de rectora bajo las directrices marcadas por el Estado; así, el 30 de enero de 1938, se creó el Servicio de Regiones Devastadas y Reparaciones, perteneciente al Ministerio del Interior (cuya denominación cambió a Ministerio de la Gobernación poco después)⁵. Este Servicio se constituyó como una Dirección General en el mes de agosto de 1939, momento desde el cual la propaganda y la política marcarían su destino⁶.

1 GARCÍA CUETOS, M^a. P.: “La restauración en la España del Nacionalcatolicismo: Caudillaje y Cruzada”, en *Actas del XVII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Barcelona, 2008, en prensa

2 Extracto de *Ideas generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción*. Servicios Técnicos de FET y de las JONS en BONET CORREA, A (coord.). *Arte del franquismo*. Madrid. Cátedra, 1981, p.47

3 ANDRÉS EGUIBURU, M.: “Historicismos y regionalismos en la reconstrucción de posguerra: el Neoprerrománico Asturiano”, *Artigrama*, 25, 2010, pp. 565- 580

4 ANDRÉS EGUIBURU, M.: “La arquitectura de la victoria: El cuartel de los héroes de Simancas en Gijón” en *VII Encuentro de Investigadores sobre el franquismo*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela, 2011, p. 445

5 MAS TORRECILLAS, V.J.: *Arquitectura social y Estado entre 1939 y 1957. La Dirección General de Regiones Devastadas*. (Tesis doctoral). UNED, 2008

6 ANDRÉS EGUIBURU, M.: *La reconstrucción de Gijón: la labor de la Dirección Nacional de Regiones Devastadas en Gijón*. Oviedo. Real Instituto de Estudios Asturianos, 2011

A pesar de las discusiones sobre si se puede afirmar con rotundidad la existencia de un estilo propio en el arte de posguerra, la búsqueda de los rasgos básicos que conformasen una “identidad nacional”⁷, dio lugar al uso de unas características homogéneas o, lo que es lo mismo, a una “unidad de estilo”⁸, siempre ligada a una serie de valores concretos, como los religiosos y los nacionales⁹, que supusieron la impronta del férreo control arquitectónico que, desde la Dirección General de Regiones Devastadas y, por tanto, desde el gobierno, se llevó a cabo.

Por todo ello, se pretendió recuperar los ideales y valores de las etapas más ejemplarizantes de los grandes momentos de España: la Reconquista, el reinado de los Reyes Católicos y el Imperio de Felipe II; épocas con las que el nuevo Régimen pretendía identificarse, demostrando que una de sus pretensiones máximas consistía en que España volviese a alcanzar las glorias del pasado. La recuperación de los valores pasados desembocó en el rescate de los historicismos, siendo elegidos la arquitectura herreriana debido a su identificación con la sobriedad, monumentalismo, unidad y orden; y el neoclasicismo de Villanueva y Ventura Rodríguez. A pesar de esto, la DGRD no usó exclusivamente estos dos estilos arquitectónicos para todas sus obras, sino que únicamente los utilizó en la creación de edificios de carácter oficial, dejando la corriente teórica casticista para otras tipologías constructivas¹⁰, por lo que podemos concluir que esta forma de actuar no era unívoca.

Sin embargo, no sería únicamente la arquitectura civil la que se encontrase al amparo de las reconstrucciones y restauraciones fomentadas por el Régimen, ya que no podemos obviar de forma alguna la conversión de la Iglesia en uno de los pilares básicos del Nuevo Estado¹¹. Debido a esto, en 1941, se creó un nuevo organismo dependiente del Ministerio de Gobernación y, por tanto, de la DGRD que sería el encargado de recuperar el patrimonio eclesiástico y de proporcionar nuevos espacios de culto, después de los ataques anticlericales durante la guerra: la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos¹².

7 BOZAL, V.: “Arte, ideología e identidad en los años del franquismo”. *Ondare*, 25, 2006, pp. 17-31

8 ANDRÉS EGUIBURU, M.: *La reconstrucción...*, op.cit., p. 42

9 WAHNÓN, S.: *La estética literaria de posguerra*. Amsterdam. Rodop, 1999, p.40

10 LLORENTE, D.: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1975)*. *Política y Sociedad*. Madrid. Síntesis, 2000, pp. 81-82

11 CERCECA CAÑIZARES, F. J.: “La Junta Nacional de Reconstrucción de Templos (1941-1975) en GARCIA CUETOS, M^a. P.; ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M^a. E.; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*. Madrid. Abada, 2012, pp. 307-332 // p. 305

12 MAS TORRECILLAS, V. J.: op. cit. p. 122

“El sentido católico del movimiento nacional, si un imperativo de justicia no fuera suficiente acicate para ello, justifica la preocupación del Estado falangista por la Reconstrucción de Templos dañados a consecuencia de la Revolución Marxista y de la guerra de liberación”¹³.

Dentro de la organización de la propia Junta participaban tanto eclesiásticos como seculares: el subsecretario del Ministerio de Gobernación, el Obispo de Madrid-Alcalá, los Directores Generales de Asuntos Eclesiásticos, Propiedades y Regiones Devastadas¹⁴. Por esto, no se puede dejar de hacer notar la influencia por parte del clero dentro de la reconstrucción, ya que no podían evitar opinar sobre su patrimonio: el pontífice Pío XI ya había dejado patente, en uno de sus discursos de 1932, que las iglesias vanguardistas no estaban en consonancia con el espíritu de la Iglesia, además de estar definidas por “la falta de capacidad y preparación cultura y técnica”¹⁵.

Así, en la arquitectura religiosa también se retomaron los historicismos, siendo el gótico y el barroco los estilos predilectos, por ser considerados dos de los máximos exponentes de esta arquitectura; por otro lado, el románico, a pesar de contar con detractores como Francisco Echenique¹⁶, fue defendido como estilo adecuado para estas nuevas arquitecturas por ser una muestra perfecta de la unión Estado – Iglesia, siendo considerado el estilo “de ese nuevo imperio: La Cristiandad [...]”¹⁷.

Por su parte, el caso de Asturias constituyó uno de los máximos exponentes del regionalismo dentro de la arquitectura de reconstrucción de posguerra, ya que contaba con un estilo austero y tradicional que encajaba perfectamente con el nacionalcatolicismo y cumplía las exigencias de la Iglesia católica¹⁸: el prerrománico. La comprensión de las motivaciones de aceptación de este estilo es sencilla: la Monarquía Asturiana fue el núcleo de resistencia a las invasiones musulmanas y la iniciadora del proceso de Reconquista, que acabó con la recuperación de los territorios nacionales y la expansión del catolicismo nuevamente. Así, el Régimen

13 Orden Ministerial de 10 de marzo de 1941. Boletín Oficial del Estado de 25 de marzo de 1941, p. 1991

14 Orden Ministerial de 25 de junio de 1941. BOE de 27 de junio de 1941, p. 4716

15 ANDRÉS EGUIBURU, M.: *La reconstrucción...*, op. cit., p. 47

16 ANDRÉS EGUIBURU, M.: *Ibidem*, p. 47

17 Palabras del Marqués de Lozoya en URÍA J.: *Cultura oficial e ideología en la Asturias franquista: el IDEA*. Oviedo. Universidad de Oviedo, 1984, p. 107

18 ANDRÉS EGUIBURU, M.: “Historicismos...”, op.cit. , p. 572

se identificaba con los reyes asturianos precisamente por esa recuperación de la patria y la defensa del catolicismo.

Las iglesias parroquiales del Valle del Nalón

Los concejos de Langreo y San Martín del Rey Aurelio compartieron su historia hasta el año 1837, momento de independencia del segundo de ellos. Hasta entonces, estos municipios de la zona alta del Valle del río Nalón, se encontraban en expansión dado el auge de la explotación minera del carbón y de las actividades siderúrgicas, que serían las causantes de la creación de nuevas infraestructuras y el abandono de otro tipo de actividades económicas¹⁹. Este desarrollo del sector industrial en ambos concejos supuso un punto de inflexión en el devenir de la zona durante la Revolución de Octubre o la Guerra Civil española, debido a la importancia del movimiento obrero en esta zona, que trajo consigo la devastación de estos municipios durante el conflicto.

Tras la ocupación de Gijón el 21 de octubre de 1937²⁰, y el triunfo definitivo del bando sublevado en 1939, la labor reconstructora se tornaba más que necesaria, especialmente en los edificios símbolo de poder. Por este motivo, en un breve período de tiempo, se comenzaron a proyectar y construir nuevas iglesias en los diferentes distritos de los concejos de Langreo y San Martín del Rey Aurelio, que, siguiendo las directrices marcadas por la “unidad de estilo” de la DGRD y, por tanto, de la JNRT, mostraban la importancia de la Iglesia dentro del Nuevo Régimen.

Los arquitectos encargados de proyectar los nuevos templos de San Pedro (La Felguera) San Martín (Sotrondio) y Santiago Apóstol (Sama), fueron José Francisco de Zubillaga y Zubillaga y Francisco Somolinos Cuesta, ambos nacidos en 1908 y, por tanto, pertenecientes a la llamada “primera generación de arquitectos de posguerra”²¹. Estos arquitectos estuvieron relacionados directamente con la Dirección General de Regiones Devastadas, motivo por el cual sus planteamientos teórico-estéticos, a la hora de plantear las nuevas construcciones, estaban en plena consonancia con las pautas precedentes de tal organismo.

Santiago Apóstol, Sama

La actual iglesia de Santiago Apóstol²² [fig. 1], se erigió sobre los restos de un templo anterior que databa de finales del siglo XIX. Tras la independencia de la

19 FERNÁNDEZ RIESGO, C.: *Historia de Langreo*. Oviedo. Gráficas Baraza, 1992, p. 241

20 RODRÍGUEZ MUÑOZ, J.: *Asturias bajo el franquismo*. Oviedo. La Nueva España, 2010, p. 4

21 ALONSO PEREIRA, J. R.: *Historia general de la arquitectura en Asturias*. Oviedo. Colegio Oficial de Arquitectos, 1996, p. 327

22 Originariamente, el templo se encontraba bajo la advocación de San Eulogio, pero ésta se cambió debido a la coincidencia de la inauguración del templo con la onomástica del Apóstol (25



FIGURA 1

Fachada de la iglesia parroquial de Santiago Apóstol

villa de Sama de la parroquia de San Esteban de Ciaño en 1885²³, se comenzó a construir una capilla, bajo la advocación de San Eulogio, que, finalmente, no contaría con la capacidad suficiente para albergar a los parroquianos, por lo que se solicitó una ampliación. Esta construcción se mantendría intacta hasta el estallido de la Revolución de Octubre, en 1934, momento en el que sufriría numerosos daños. Pero fue durante la Guerra Civil cuando el templo fue destruido por completo, por lo que se decidió no conservarlo y apostar por la construcción de una nueva iglesia²⁴. Así, tras el final de la contienda, se creó una Comisión pro-reconstrucción del templo en 1938²⁵, la cual encargó la reconstrucción a Somolinos.

La elección de los materiales utilizados respondió, principalmente, a cuestiones económicas: el templo está realizado con piedra artificial, revestida por piedra cali-

de julio de 1942). Véase FUNES HURLÉ, L.: “La iglesia parroquial de Santiago Apóstol”. *Portfolio Fiestas de Santiago*. Langreo. CAJASTUR, 1999, pp. 65-69 / p.69

23 PLATERO, R.: *Templos parroquiales construidos durante el pontificado de Fray Ramón Martínez Vigil. O.P. (1884-1904)*. Oviedo. Real Instituto de Estudios Asturianos, 2005, p. 131

24 GARCÍA CUETOS, M^a. P.: “Las iglesias parroquiales de Sama de Langreo”. *Portfolio Fiestas de Santiago*. Langreo. CAJASTUR, 2008, pp. 73-100/ p.79

25 FUNES HURLÉ, L.: op. cit., p. 69

za en la parte baja de la fachada principal y la zona baja del pórtico. De esta forma se consiguió abaratar los costes de la construcción, que podrían haber resultado demasiado elevados²⁶ para una economía marcada por las medidas autárquicas de los primeros años de posguerra. Tales medidas provocaron numerosas transformaciones sociales²⁷ y no permitían a los organismos encargados de la reconstrucción, en este caso la JNRT, adjudicar grandes partidas económicas para cada templo, teniendo que responder a ciertas condiciones básicas establecidas²⁸.

El estilo elegido para la reconstrucción de esta iglesia fue uno de los considerados como perfectos para los templos: el gótico; además, en el proyecto también se siguió la pauta de recuperación de los regionalismos, utilizando como base arquitecturas desarrolladas en cada de las regiones en las que se encontraban las Comisiones de la DGRD. De esta manera, el modelo a seguir fue indiscutible: la Catedral de Oviedo²⁹ [fig. 2]. Sin embargo, a pesar de tener que enfrentarse a la realización de un proyecto desde cero, no se pueden dejar de notar las similitudes entre el templo proyectado en 1938 y el decimonónico, por lo que se puede afirmar que tanto el modelo de la catedral, como el de la iglesia anterior fueron los tomados como referencia por Somolinos, de forma que el nuevo templo presentaba una imagen que respetaba la identidad local de los parroquianos, sin suponer ningún tipo de ruptura entre las construcciones.

La nueva iglesia se diseñó con planta de cruz latina y tres naves, en lugar de las cinco con que contaba la construcción anterior, y un ábside poligonal. La nave central, de mayor altura que las laterales, se separa de éstas mediante arquerías apuntadas con pilares de sección cruciforme y columnillas adosadas, que sustentan bóvedas de crucería. Sin embargo, no cuenta con triforio como sucede con muchas iglesias góticas, aunque sí con un claristorio que permite la iluminación natural del edificio, contando con un gran número de vidrieras, como cabe esperar de una iglesia neogótica.

Si bien la Catedral de Oviedo posee la ya mencionada estructura en planta, es en el exterior donde podemos observar un gran número de similitudes entre ambos edificios, muestra del modelo tomado por Somolinos. En primer lugar, la iglesia de Santiago Apóstol, a diferencia de la Catedral, presenta, en su fachada, la imagen usual de un templo gótico con dos torres flanqueando el pórtico. Éste, que se mantiene, aunque reducido, respecto a la iglesia anterior, presenta la misma morfología y distribución que en el caso catedralicio: tras arcos apuntados, de mayor tamaño el central, correspondiéndose así la distribución interna con la apariencia exterior.

26 GARCÍA CUETOS, M^a. P.: “Las iglesias parroquiales...”, op. cit., p.87

27 RODRÍGUEZ MUÑOZ, J.: op. cit., p. 9

28 CERCEDA CAÑIZARES, F. J.: op. cit., p.313

29 GARCÍA CUETOS, M^a. P.: “Las iglesias parroquiales...”, op. cit., p.83



FIGURA 2
Fachada de la Catedral de Oviedo

Por otro lado, teniendo en cuenta la importancia de las torres como símbolo y referencias significativa dentro de la composición urbanística, se puede comprender el motivo por el que Somolinos decidió aumentar su tamaño en 10 metros, respecto a la obra anterior³⁰; sin embargo, a pesar de este crecimiento en altura, las proporciones de la torre catedralicia son mayores, por lo que el número de vanos con que cuenta también es mayor. Otra de las diferencias presentes en las torres, responde al chapitel poligonal diseñado por Somolinos, que no se corresponde con la flecha tetralobulada de la catedral, presentando una morfología mucho más sencilla. De la misma manera, en la fachada, debe notarse la presencia del rosetón en el cuerpo central, constituyendo otro punto común entre la iglesia parroquial y el modelo ovetense, aunque, en el caso del templo langreano, la tracería es mucho menos compleja. El resto de la apariencia exterior también se corresponde plenamente con los planteamientos góticos, contando con elementos arquitectónicos, muy simplificados, como arbotantes y contrafuertes muy esbeltos, rematados por pináculos.

30 GARCÍA CUETOS, M^a. P.: “Las iglesias parroquiales...”, op. cit., p.84

Por otro lado, el carácter general del interior es relativamente austero y prácticamente bícromo, presentando un color grisáceo de piedra en pilares, arquerías, etc., mientras que otros elementos se encuentran pintados en blanco, como plementos de bóvedas y muros, aunque aparecen con algunos detalles, de nuevo, resaltados en gris, tal y como sucede con las nervaduras.

Esta simplicidad referenciada de forma constante, viene dada por la reinterpretación contemporánea del estilo gótico, de forma que la iglesia parroquial de Santiago Apóstol no representa una mera copia, si no una clara asimilación estilística de lo medieval, tanto en estructura como en ornamentación.

San Pedro, La Felguera

La iglesia de San Pedro de La Felguera³¹ tuvo su origen en el aumento demográfico provocado por el auge industrial, el cual desembocó en la necesidad de un templo de grandes proporciones, en lugar de la ermita previa. Así, en 1882 se comenzaría la construcción con estilo historicista, que sería gravemente dañada durante la Revolución de Octubre y cuya destrucción definitiva durante la Guerra Civil, haría que los vecinos tuviesen que celebrar el culto en un antiguo cine³².

El arquitecto local José Ramón Valle propuso una construcción que representaba perfectamente los ideales arquitectónicos propugnados por la Dirección General de Regiones Devastadas: una conjunción de las construcciones más representativas de la Monarquía Asturiana, como son Santa María del Naranco, San Miguel de Lillo y Santa María de Bendones, recuperándolas y reinterpretándolas. Sin embargo, el exagerado monumentalismo de este proyecto, así como los costes que representaría en un momento de economía de posguerra y autarquía, supusieron el descarte del diseño de Valle.

Finalmente, el proyecto llevado a cabo fue el presentado por José Francisco de Zuvillaga y Zubillaga, cuyo gusto estético se encontraba en un término medio entre lo clásico y popular, y la modernidad en que se formó académicamente. De esta manera, en 1940 se comenzó la construcción de un templo en el que impera el neorrománico, a pesar de contar con claras referencias al prerrománico. La iglesia ideada por Zuvillaga poco tenía que ver con la que había sido destruida durante la guerra, pero éste no dudó en brindar una nueva identidad a los feligreses con un diseño que recuperaba dos grandes momentos de la cristiandad, de forma que se presentaba a la Iglesia como la gran institución que había sido a lo largo de su historia, mostrando así el apoyo estatal con que contaba en aquellos momentos.

³¹ Nótese que hasta 1975, el templo se encontraba bajo la advocación de Santa Eulalia. Véase PLATERO, R.: op. cit., p. 116

³² VV.AA.: *Parroquia de San Pedro de La Felguera. Cincuentenario del templo 1954-2004*. La Felguera, Gráficas Lux, 2004, p. 26



FIGURA 3
Exterior de la iglesia de San Pedro. Vista desde la cabecera

En sustancia, al exterior [fig. 3] se conjugan los estilos anteriormente mencionados, destacando los elementos neorrománicos en el juego de volúmenes, así como sendas portadas, principal y lateral, que repiten uno de los esquemas típicos del románico asturiano: de disposición abocinada, con varias arquivoltas semicirculares y concéntricas, dispuestas sobre las impostas que coronan los capiteles de las columnas que las sustentan, aunque aparece sólo la principal protegida por un guardapolvo³³. Ha de tenerse en cuenta que las portadas románicas en Asturias carecen de tímpano, motivo por el que la escultura, que recoge temas narrativos y didácticos, se ubica en los capiteles³⁴; a pesar de ello, en la portada del imafronte de la iglesia de San Pedro, se encuentran únicamente dos capiteles historiados, apareciendo esculpidos en los restantes decoración vegetal o animal, lo que vuelve a ser muestra de la toma de modelos medievales, aunque reinterpretados y no simplemente imitados. Otra peculiaridad en relación a las portadas es que, en el caso

33 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a. S.: *El románico en Asturias*. Gijón. Trea, 1999, p. 67

34 Ídem, p.70

de la lateral, ésta sí cuenta con un tímpano decorado con una temática, a simple vista, característica del Medievo: el *Maiestas Domini*. Sin embargo, el total de la iconografía representada no se corresponde con esta temática, ya que, en lugar de aparecer rodeado del tetramorfos, el Pantocrator en la mandorla aparece rodeado por dos de los símbolos más relevantes dentro de la historia de Asturias y de la Monarquía Asturiana, la Cruz de la Victoria y la Cruz de los Ángeles.

Zuwillaga se sirvió también de rosetones, ubicando uno en la fachada principal y otro en el transepto, para ofrecer una iluminación interior más efectista siempre enfocada a la zona de la Eucaristía. Aunque la presencia de los rosetones no es destacada en el caso del románico asturiano, la formación, tanto profesional como personal, del propio arquitecto pudo ser la causa de su conocimiento de la presencia de estos elementos en arquitecturas tardorrománicas en el resto del país.

La torre campanario es otra de las reinterpretaciones del románico realizadas en este templo. Su estructura, de sección cuadrada y 30 metros de altura, es muy similar a la de las torres románicas, aunque sigue claramente los esquemas de la Torre Vieja de la Catedral de Oviedo. Esta similitud se observa, principalmente, en el cuerpo superior que sirve como remate y en el cual cada muro perimetral está abierto por dos vanos de arco de medio punto; por otro lado, las molduras del cuerpo de la torre representan también un punto común, aunque en caso de San Pedro, hay dos vanos en total, siendo uno de ellos de gran tamaño e iluminando la mayor parte del cuerpo de la torre.

Sin embargo, la cabecera se aleja de los esquemas románicos para tomar modelos claramente prerrománicos con un muro testero recto que simula una división tripartita por la disposición de los contrafuertes y vanos, remitiendo claramente a la iglesia de Santullano o San Julián de los Prados. El espacio que se correspondería con la nave central se desataca en altura y amplitud, además de aparecer cubierto a dos aguas, mientras que las laterales son más estrechas y de menor altura, cubiertas a una sola vertiente. Cada espacio cuenta con la presencia de un vano y, en el cuerpo central se simula la denominada “cámara del tesoro”, definida por la existencia de un vano trigeminado, en este caso claramente cegado, sustentado por dos columnillas.

En el interior destacan, principalmente, su monumentalidad y riqueza decorativa. Las tres naves, precedidas por un nártex flanqueado por sendas escaleras para acceder a la tribuna en que se encuentra actualmente el órgano, están separadas por arquerías de medio punto de gran tamaño, sustentadas por pilares de, también, gran formato y asentadas sobre capitales que conjugan temática vegetal y animal, labrados con gran esmero; además, todo el espacio se encuentra cubierto por bóveda de cañón, reforzada por arcos fajones apoyados en ménsulas, creándose un espacio de gran amplitud. La zona del transepto, destacado en volumen aunque no en planta,



FIGURA 4
Interior de la iglesia de San Pedro. Pinturas de la portada lateral

aparece totalmente remarcada por columnas que sustentan varios arcos, todos con un marcado carácter decorativo; además de contar con portadas muy monumentales en sus extremos, en las que encontramos, de nuevo, referencias al arte de la Monarquía Asturiana con la aparición constante de los tres arcos de medio punto, ligeramente peraltados, remitiendo a los miradores de Santa María del Naranco.

De gran interés son también las pinturas [fig. 4], que a diferencia de la bicromía del caso anterior, nos encontramos. Magín Berenguer fue el encargado de lustrar los muros de la iglesia San Pedro, para ello se sirvió de una ornamentación que está claramente influenciada por la pintura mural prerrománica ya que, como él mismo afirmó, ésta presentaba unos “motivos que únicamente tienen la misión de embellecer” junto a otros que “atienden, además, a razones simbólicas”³⁵. Berenguer diseñó unas pinturas que, además de contar con cruces, símbolo del cristianismo, presentan una fuerte influencia de la Baja Antigüedad y de Bizancio en sus decoraciones geométricas y vegetales.

35 BERENGUER, M.: *Las pinturas murales de las iglesias asturianas*. París. Éditions du Centre International d'Études Romanes, 1962, p. 5

San Martín, Sotrondio

El culto en la localidad de Sotrondio, capital del concejo de San Martín del Rey Aurelio, se celebraba en la capilla de San Martín de Tours, ubicada en una pequeña localidad cercana, San Martín. Sin embargo, los severos daños que provocó la guerra en esta construcción, donde se suponía se encontraban los restos del rey Aurelio, hizo que tras el fin de la contienda, se plantease la edificación de una iglesia parroquial de mayor tamaño, a la cual pudiesen acudir los feligreses de una comunidad que, debido al auge de las actividades mineras y siderúrgicas, era cada vez de mayor tamaño.

Tras el establecimiento de las directrices básicas para la construcción del templo en unos terrenos, cedidos por la Sociedad Metalúrgica Duro Felguera y vendidos por los herederos de Secundino de la Torre³⁶, José Francisco Zuvillaga fue el encargado de realizar el proyecto.

La construcción del templo comenzaría el 9 de mayo de 1945, aunque, finalizados los cimientos los trabajos de detuvieron y no se reanudaron hasta 1951³⁷. Esto puede estar relacionado con el hecho de que el primer proyecto diseñado por Zuvillaga no fue el que se realizaría en último término, posiblemente debido a la grandiosidad y monumentalismo de éste, suponiendo quizás un coste demasiado elevado, a pesar de contar con la subvención de la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales, cuya suma ascendería a un total de 150.000 pesetas³⁸.

De cualquier forma, no se puede pasar por alto el carácter arquitectónico de la iglesia proyectada en primera instancia [fig. 5] ya que, en palabras del propio Zuvillaga, su estilo estaba claramente influenciado por los preceptos y directrices de la Dirección General de Regiones Devastadas, tomando como punto de partida el prerrománico y el románico, y remitiendo en gran medida al templo cuya construcción había dirigido en la localidad de La Felguera:

“Siendo indudable que en la historia de la arquitectura cristiana española ocupa lugar preferente la que el insigne Jovellanos bautizó con el nombre de “Arquitectura asturiana” y recordando que en el último período de su desarrollo, hacia la mitad del siglo XI, en ella nace, se acusa y toma cuerpo la formación de un estilo nacional que se extiende por los dominios de Castilla y León, creemos

36 FERNANDEZ, J.L.; NOVAL, A.: *50 aniversario. Templo parroquial de Sotrondio*. Mayo 1956- Mayo 2006. Sotrondio. Ayuntamiento de San Martín del Rey Aurelio, 2006, p. 14

37 Ídem, p. 15-17

38 Archivo Histórico de Asturias (en adelante AHA), Fondo del Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias. Francisco Zuvillaga, caja 106-119, Proyecto de iglesia parroquial de Sotrondio, Asturias. [sin catalogar]

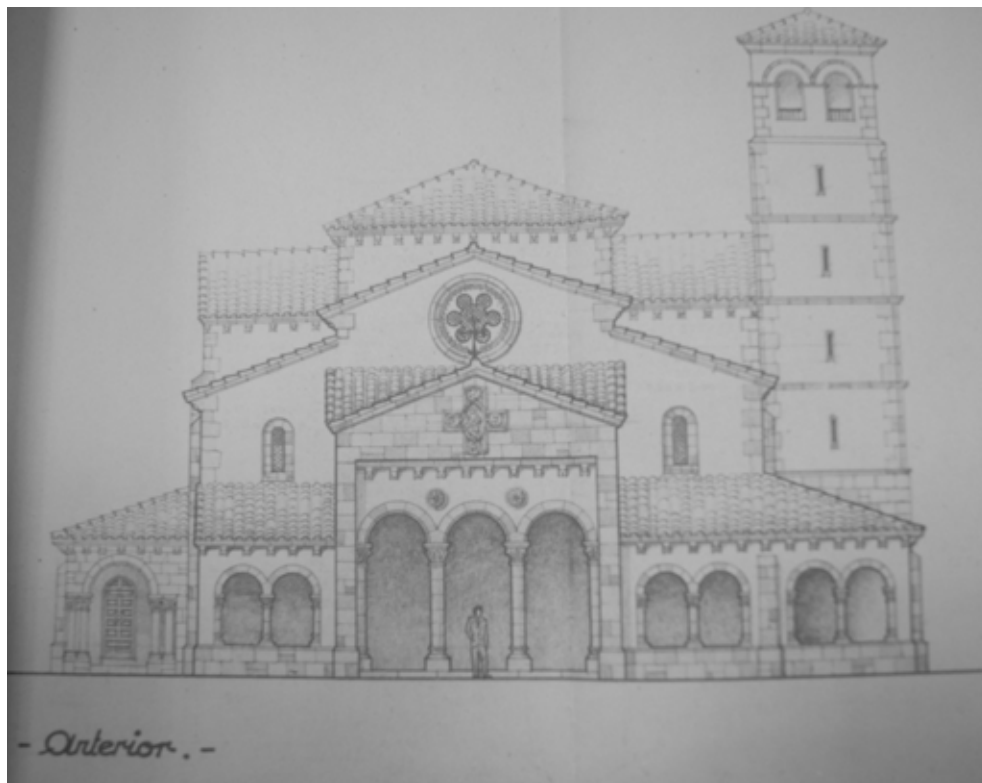


FIGURA 5
Fachada del primer proyecto para la iglesia de San Martín

que el carácter arquitectónico de esta iglesia debe ser inspirado en los estilos asturiano y románico”³⁹ .

Finalmente, el proyecto que sí se realizó, también dirigido por Zuvillaga, se sigue enmarcando dentro del historicismo y, por tanto, dentro de las prescripciones estilísticas de la teoría arquitectónica del franquismo. Los materiales utilizados para la construcción del templo, fueron mortero de hormigón para los cimientos, muros de mampostería con sillares bien escuadrados como refuerzo, ladrillo prensado, plaquetas de arenisca y placas artificiales para pilastras y arcos⁴⁰, abaratando así los costes de la obra.

39 Véase la Memoria descriptiva del proyecto, hoja nº 2, AHA, Fondo de Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, Francisco Zuvillaga, caja 106-119. Proyecto de iglesia parroquial de Sotroñdio, Asturias. [sin catalogar]

40 FERNÁNDEZ, J.L.; NOVAL, A.: op. cit., p. 19



FIGURA 10
Fachada de la iglesia de San Martín

La estructura de la fachada no remite en absoluto a la configuración acostumbrada en las iglesias románicas dentro del territorio asturiano. Si bien cuenta con un rosetón, como el diseñado en el caso felguerino, la portada de este templo consiste básicamente en un gran arco de medio punto que abre paso a un nártex, en el que encontramos, de nuevo, otra portada decorada con un tímpano en el que aparece el santo bajo cuya advocación se encuentra la iglesia: San Martín. Esta morfología puede corresponderse con dos estilos diferentes: por un lado, y siguiendo la idea primigenia del arquitecto de tomar como base el románico para esta construcción, puede remitir a arquitecturas tardorrománicas como San Vicente de Ávila, en la que nos encontramos con una portada monumental, configurada a través de un gran arco; por otra parte, la estructura de gran arco de entrada coronado por un rosetón, nos recuerda la estructura del cuerpo central de la propia Catedral de Oviedo, de forma que Zuvillaga pudo tomar como referencia una de las arquitecturas más relevantes del territorio asturiano, aunque su construcción fuese en estilo gótico.

No obstante, la disposición del resto del templo sí sigue los esquemas del arte románico pleno en España y en Asturias: se constituye una planta basilical de tres naves, separadas por pilares, con un crucero alineado en planta y una cabecera triabsidial escalonada, cuyo exterior remite a las cabeceras de templos como el del monasterio de Cornellana [fig. 7] o San Antolín de Bedón. Por otro lado, la estructura escalonada originada por los pórticos laterales y el cuerpo de naves, siendo las



FIGURA 7
Cabecera de la iglesia del Monasterio de Cornellana, Salas, Asturias

laterales de menor altura que la central, originan una estructura que resulta similar a la del San Salvador de Valdediós.

Resulta llamativa la elección de vanos circulares para la iluminación del cuerpo de naves, así como de los cuatro cuerpos en que se divide la torre antes de llegar al cuerpo de campanas que la remata. Esto puede deberse quizás a la forma en que la luz penetra por estos vanos, dando una sensación de recogimiento y elevación del espíritu, aunque proporcionando una mayor cantidad de luz natural que en el caso de haberse decantado por las saeteras más características del románico que ofrecerían menos luminosidad o los vanos cubiertos por celosías prerrománicas, que habrían supuesto un coste más elevado.

En el interior, encontramos arquerías de medio punto sustentadas sobre pilares de sección cuadrada, a excepción del crucero donde éstos son cruciformes; la cubierta del cuerpo de naves se realiza con bóveda de cañón reforzada por arcos fajones apoyados en ménsulas, utilizando Zuvillaga el mismo recurso que en San Pedro de La Felguera. Esta iglesia retoma la bicromía presente en el templo de Santiago Apóstol, en contraposición con las ricas pinturas realizadas por Berenguer en San Pedro.

En la actualidad, la iglesia con que nos encontramos no es la misma que la finalizada en 1956; ésta sufrió una importante remodelación a comienzos de la década

de 1980, ya que desde el Arzobispado, se propuso la creación de nuevos espacios para la realización de diversas labores como catequesis, actividades con jóvenes, etc.⁴¹, de manera que los pórticos laterales fueron cerrados, cambiando de esta manera la estética exterior de la construcción, así como su planta. Por otro lado, dentro del carácter austero del templo, destaca el ábside central, donde se ubica el altar, el cual aparece cubierto por láminas de madera sobre las que se ubica la figura de Cristo crucificado, encontrándonos, además, esculturas de gran sencillez representando a los cuatro evangelistas, a sus lados.

Conclusiones

La Guerra Civil supuso la destrucción de un gran número de iglesias dentro del territorio asturiano. En el caso del valle del Nalón, la importancia del movimiento obrero, debido a las actividades minera y metalúrgica, supuso una mayor crudeza en el ataque sufrido por estas arquitecturas. Por lo tanto, tras el fin de la contienda, la necesidad de reconstrucción de estos símbolos de poder fue más que necesaria, sobre todo en zonas que resultaron especialmente conflictivas durante la guerra.

Como vehículo de los nuevos ideales de estilo arquitectónico al igual que de la propaganda del Régimen, se creó la Dirección General de Regiones Devastadas, organismo del cual dependería la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos, que se encargaría de la gestión de las intervenciones en la arquitectura religiosa. De esta manera, desde los postulados teóricos se planteó la recuperación de los historicismos religiosos, concretamente, la de aquellos considerados los más representativos de la grandeza e importancia de la Iglesia: el románico y el gótico. Además, en el caso del territorio asturiano, se contaba también con la presencia de la arquitectura prerrománica, símbolo y recordatorio de la supremacía del Cristianismo frente al Islam, así como de la lucha por la unidad del país, fue considerada como una muestra idónea de los valores franquistas.

En las iglesias parroquiales del Valle del Nalón, se puede observar cómo la recuperación de los historicismos supuso el renacer del Medievo autóctono a través de un perfecto seguimiento de los ideales arquitectónicos del momento. Prerrománico, románico y gótico se asimilaron y reinterpretaron de una forma totalmente contemporánea, a pesar de estar condicionadas las nuevas construcciones por los escasos recursos debido a la economía de autarquía y posguerra.

41 FERNÁNDEZ, J.L.; NOVAL, A.: op. cit., 29

LOS MUSEOS INDUSTRIALES Y LA CONSERVACIÓN DE LA MEMORIA DEL OBRERO¹

M^a PILAR BIEL IBÁÑEZ
Universidad de Zaragoza

Resumen:

La presente comunicación reflexiona sobre la conservación del patrimonio industrial en la sociedad actual y el lugar que la memoria del obrero ocupa en estas acciones de intervención. Los museos industriales son los ejemplos de conservación de este tipo de patrimonio cultural que han prestado una mayor atención a la preservación de los valores de la cultura de la producción. En esta comunicación se analizan dos ejemplos: el Museo de la Energía de Ponferrada (León); y el Parque Tecnológico de Andorra (Teruel) que presentan un objetivo común aunque utilizan modelos museográficos diferentes para su consecución.

Palabras Clave: *Patrimonio industrial, museo industrial, conservación del patrimonio industrial, Ponferrada, Teruel.*

Abstract:

This paper analyses the conservation of the industrial heritage in the current society and the place that the memory of working class occupies in these kind of interventions. Museums of Industry are the best examples of conservation of this type of cultural heritage that have given a major attention to the preservation of the values of the culture of the production. We focused two examples of this situation in this paper: the Museum of the Energy of Ponferrada (León); and the Technological Park of Andorra (Teruel); they both present a common aim, although they use different ways of museography the industrial heritage.

Keywords: *Industrial heritage, Industrial Museum, Conservation, Ponferrada, Teruel.*

¹ Investigación realizada en el marco del Grupo Consolidado *Patrimonio Artístico en Aragón* (H03-248126/1), financiado por el Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo

1.- El patrimonio industrial ¿memoria de la industria?

En la sociedad posindustrial, las culturas de la industrialización han perdido funcionalidad y vigencia para convertirse en referentes de un legado patrimonial². De esta manera, desde finales del siglo XX se asiste a la proliferación iniciativas de conservación del patrimonio industrial. Estas tienen una doble función: por un lado, reintegrar este patrimonio al ciclo del ocio de la sociedad posindustrial, y por otro, generar productos de turismo industrial. En definitiva, activar el consumo cultural del patrimonio industrial.

Las actuaciones relacionadas con el consumo de tiempo libre, de ocio, de entretenimiento o de cultura en general abarcan dos ámbitos³. Por un lado, a lo largo de la última década del siglo XX y la primera del XXI es habitual encontrar museos de arte contemporáneo localizados en fábricas que disfrutaban de una posición estratégica en la nueva ciudad que se está construyendo. Estos museos no sólo ejercen como tales sino que además adquieren otras funciones alejadas de sus principales objetivos culturales de manera que se convierten en lugares de atracción urbana (ejemplo los CaixaForum de Madrid [fig. 1] y de Barcelona). Por otro, la arquitectura industrial se ha transformado en un contenedor de diversos tipos de consumo como sucede en las denominadas *estaciones comerciales* (Plaza de Armas de Sevilla o la de Príncipe Pío de Madrid [fig. 2]) reconvertidas en centros comerciales o en la Alhóndiga de Bilbao [fig. 3] donde la cultura (con mayúsculas) se fusiona con actividades variadas como la lectura, el deporte, el cine, o la cocina, (más propias del ocio popular).

Un buen número de estos casos expresa los valores culturales propios del estado neoliberal y en ellos se tiende a dar el protagonismo absoluto al edificio en detrimento de las dimensiones sociales y culturales de las que son herederos. Se asiste a una refuncionalización y monumentalización del edificio industrial y desaparecen los antiguos escenarios productivos, en los que se desarrolla la cultural de la producción y parte de la del trabajo⁴.

2.- Los museos industriales, lugares de memoria

Esta misma sociedad posindustrial también ha propiciado un cambio en el modelo de turismo de masas que supera el tradicional del campo y playa y lo sustituye

2 HOMOBONO MARTÍNEZ, J. I, “El patrimonio industrial y sus activaciones: turismo, museos, ecomuseos y reutilización”, *Kobie* (serie antropología cultural), nº 12, Bilbao, Diputación Foral Bikaia, 2006/07, pp. 5-33

3 BIEL IBÁÑEZ, M^a P., “El patrimonio industrial y los nuevos modelos de gestión cultural”, *Artigrama*, nº 28, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 55-82

4 PALENZUELA, P., “Las culturas del trabajo: una aproximación antropológica”, *Sociología del Trabajo*, nº 24, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1995, pp. 3-28



FIGURA 1
CaixaForum de Madrid. Foto Carlos Colás



FIGURA 2
Centro Comercial Príncipe Pío de Madrid. Foto Carlos Colás



FIGURA 3
La Alhóndiga de Bilbao. Foto Carlos Colás

por el cultural. El turista posmoderno se interesa por la cultural, el paisaje, las señas de identidad de los lugares que visita. De manera que el patrimonio cultural se convierte en destino turístico dentro del cual se enmarca el turismo industrial. Esta demanda social ha propiciado que algunos de los vestigios heredados de la primera y segunda industrialización muden en testigos de la memoria colectiva. Gran Bretaña, Francia, Alemania o Bélgica son los países europeos que inauguran los primeros museos industriales de Europa⁵.

Un museo industrial es aquel que orienta su trabajo hacia la historia social característica de la sociedad contemporánea, es decir aquella que surge como consecuencia del triunfo y desarrollo del capitalismo. Su objeto de trabajo es, por lo tanto, el edificio industrial y el conjunto de máquinas, documentos e historias orales propias de esta sociedad entendiendo el sistema fabril como un espacio de conflicto entre clases donde interactúan los valores de las culturas de la producción y del trabajo.

La mirada sobre el patrimonio industrial es diferente de la mirada sobre las Bellas Artes, por eso el museo industrial no puede limitarse a mostrar un material para que éste sea contemplado por el usuario de sus instalaciones. Éste presenta unas características que lo singularizan frente al artístico y por lo tanto, su musealización debe ser diferente a la de aquel, tanto en sus fines como en sus métodos museográficos.

Este patrimonio está íntimamente relacionado con la era mecánica y el pensamiento científico del momento lo que le lleva a singularizarse dentro del patrimonio histórico artístico. Dicha especificidad se expresa en sus características específicas como son: su homogeneización y la estandarización - tanto en los objetos como en los elementos constructivos -; su carácter masivo que lo despoja de la excepcionalidad con la que valoramos el patrimonio histórico-artístico; y, finalmente, su fuerte contenido didáctico. El museo industrial, por lo tanto, no puede limitarse a mostrar la cultura material de la industrialización, sino que debe enseñar el funcionamiento de las máquinas, las condiciones laborales de los obreros, el modo de vida de las diversas clases sociales, el papel de los individuos en el proceso de producción. En definitiva debe hacer visible y comprensible la cultura de la producción y del trabajo. Sólo así, se puede comprender el impacto de la tecnología y el ámbito del trabajo y sus repercusiones ideológicas, sociales e individuales. [fig. 4]

El museo industrial trabaja por lo tanto en la esfera de lo laboral, desvalorizada y menospreciada en comparación con otras manifestaciones artísticas más elitistas. La obra de un pintor bohemio o el edificio de un arquitecto de prestigio atraen por sí mismas, el uno por sus posicionamientos vanguardistas, el otro por sus relaciones

5 SANTACREU SOLER, J.M., "La recuperación del patrimonio industrial de la Europa comunitaria: balance actual y perspectivas" en CAMPOS, C.; RAMOS, M^a D. y MARTÍN, M. Á., (Eds.), *Arqueología industrial (notas para un debate)*, Málaga, Universidad de Málaga, 1992, pp. 39-70



FIGURA 4

Museo de la Ciencia y de la Tecnología de Tarrasa. Foto Carlos Colás

selectas políticas, económicas, entre otras. Es indudable que el mundo del trabajo carece de todo eso, ya que es el mundo del sufrimiento cotidiano y del consumo de masas y sus objetos carecen de la unicidad reclamada para la obra de arte. El museo industrial debe ser un elemento de revalorización de las culturas de la industrialización histórica de la zona en la que se ubica, al mismo tiempo que debe reforzar las formas de comportamiento colectivo dentro del territorio en el que actúa. A continuación se analizan dos casos de cómo se consiguen ambos objetivos con modelos de gestión diferentes.

3.- Análisis de algunos casos:

3.1 Museo de la Energía de Ponferrada

a.- Descripción general y marco jurídico

La sección del carbón del Museo Nacional de la Energía se encuentra ubicada en la Central Térmica de la Minero Siderúrgica de Ponferrada⁶ (MSP) sita en la Ave-

⁶ VEGA CRESPO, J., *Minero Siderúrgica de Ponferrada 1918-2010. Historia y futuro de la minería leonesa*, Madrid, LID editorial empresarial, 2003

nida de la Libertad, de la ciudad de Ponferrada. Esta empresa minera se funda en el año 1918 con el objetivo de explotar los yacimientos carboníferos de El Bierzo y Laciana y a lo largo de la primera mitad del siglo XX construye tres edificios en la margen derecha del río Sil para la generación de energía eléctrica. El proyecto de la primera de estas centrales térmicas arranca en el año 1920 cuando se levanta para abastecer de energía eléctrica a la fábrica de aglomerados, que activa en ese mismo emplazamiento MSP para la producción de ovoides y briquetas, y a la línea del ferrocarril de Ponferrada a Villablino, que esta misma empresa había construido en 1918. Hacia 1930, MSP construye una segunda central térmica para ampliar su capacidad de producción y dedicarse a un nuevo negocio, el de la comercialización de la energía eléctrica. Ante los beneficios que esta parte de la actividad empresarial le reportan y superada la guerra civil, acomete su ampliación en el año 1944 instalando tanto un grupo turboalternador como unas nuevas calderas que entran en funcionamiento en 1950. La infraestructura de esta central se complementa con la existencia de un muelle para el carbón, donde se almacena y distribuye a cada una de las calderas. [fig. 5]

El edificio construido en 1920 presenta dos cuerpos situados perpendicularmente con cubierta a doble vertiente. Posteriormente, cuando deja de funcionar como central y pasa a ser la zona de talleres y vivienda del guarda, se altera su configuración de fachadas y una de las cubiertas es sustituida por otra con forma abovedada. Esta construcción se complementa con la presencia de una chimenea de ladrillo de planta circular y remate ornamentado a base de arquillos.

Por su parte, el edificio levantado entre 1927 y 1930, dedicado a sala de turbinas, está formado por una nave de doble altura y cubierta a doble vertiente que apoya sobre vigas metálicas tipo Warren con montantes intercaladas. En cuanto a la composición de los alzados destacan los amplios vanos adintelados, el resalte de las pilastras adosadas y el frontón escalonado.

En uno de sus laterales se localiza la tercera de las construcciones: la sala de calderas. Su configuración actual es el resultado de la ampliación realizada en el año 1944 que supone su recrecimiento en altura y longitud. En la actualidad es de planta longitudinal cubierta a doble vertiente soportada por una estructura de vigas metálicas de celosía similares a las anteriores. En sus fachadas se repite la composición ya descrita tanto de elementos como de materiales.

Este conjunto de edificios se completa con la presencia del muelle de carbones. Se trata de una sencilla estructura que cobija las actividades de llegadas, transporte y descarga del mineral. En la actualidad este el espacio ha sufrido una notable transformación desde el punto de vista arquitectónico, tal y como se explicará más adelante.

La actividad industrial de la central térmica de MSP finaliza en el año 1971 quedando abandonada aunque no desmantelada. En la década de los ochenta del siglo XX, el



FIGURA 5
Visión General del Museo de la Energía Ponferrada. Foto Carlos Colás

ayuntamiento de Ponferrada inicia la urbanización del suelo propiedad de esta empresa⁷. Este supone que el trazado ferroviario y las instalaciones mineras (lavadero, parque de carbones y depósito de estériles) van desapareciendo progresivamente conforme se desarrollan los planes parciales que afectan a la zona. Este desmantelamiento continuo implica un cambio en el paisaje urbano e industrial al mismo tiempo que la pérdida material de la memoria histórica del Valle y de la ciudad de Ponferrada. No obstante, perviven los edificios que configuran las centrales térmicas, tanto la que nos ocupa, la de MSP, como la de Compostilla I, levantada por Endesa al lado de la primera en 1949.

b.- Intervención en el inmueble⁸. Uso y gestión

7 TOMÉ FERNÁNDEZ, S., “Ponferrada: las ciudades en reconversión minera”, *Eria*, nº 57, Oviedo, Departamento de Geografía, Universidad de Oviedo, 2002, pp. 79-90

8 SUÁREZ DÍAZ, J. y VILANOVA OMEDAS, A., “La rehabilitación del conjunto de la central térmica de la MSP en Ponferrada (León): reconocimiento de los valores patrimoniales de un paisaje industrial singular”, *LIÑO Revista Anual de Historia del Arte*, nº 19, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2013, pp.123-131. SUÁREZ DÍAZ, J., VILANOVA OMEDAS, A. y TOMASA GARROSET, E., “La rehabilitación de la Central Térmica de la MSP como Museo Nacional de la Energía en Ponferrada (León)”, *Llámpara: patrimonio Industrial*, nº 5, Valladolid, Asociación Llámpara, 2012, pp. 100-103.

SUÁREZ DÍAZ, J. y VILANOVA OMEDAS, A., “La rehabilitación del conjunto de la Central Térmica de la MSP en Ponferrada (León): reconocimiento de los valores patrimoniales de un paisaje industrial singular”, en ÁLVAREZ ARECES, M. Á., (ed.), *Paisajes culturales. Patrimonio industrial y desarrollo regional*, (Colección Los Ojos de la Mirada, 13), Gijón, Incuna, 2012, pp. 147-154

En el año 2006 se crea la Fundación Ciudad de la Energía (Ciuden)⁹ con el objetivo de potenciar el desarrollo económico y social de la comarca del Bierzo, mediante la ejecución de actividades relacionadas con la energía y el medio ambiente. Forman parte de su patronato los ministerios de Industria, Energía y Turismo; el de Economía y Competitividad y el de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente. Dentro de sus fines fundacionales están la creación, el desarrollo y la posterior gestión del Museo Nacional de la Energía en los edificios históricos de las centrales de Minero Siderúrgica de Ponferrada y Compostilla I; además de la construcción de una planta experimental para la captura y posterior almacenamiento de CO₂ localizada junto a la central térmica activa de Compostilla II (Cubillos del Sil).

El proyecto del Museo de la Energía contempla que la sede central se sitúe en la antigua Central Térmica Compostilla I, y que disponga de 3 exposiciones permanentes y espacio para otras temporales; la sección del carbón se ubique en la central térmica de MSP; y el bosque del Carbonífero, que enlazara ambas zonas, cuente con una superficie total de 2.000 m² para recrear el ambiente de este periodo de la Era Paleozoica. Esta infraestructura cultural tiene un doble objetivo, por un lado hacer de la ciudad de Ponferrada un referente turístico y por otro conservar parte de su patrimonio industrial.

La puesta en marcha de este museo se inicia con la intervención en la central térmica de MSP para acoger el ciclo del carbón. La intervención arquitectónica se adjudica a la empresa *Impulso*¹⁰ bajo la dirección de los arquitectos Jorge Suárez y Antoni Vilanova mientras que el proyecto museográfico recae sobre la empresa *Produccions Culturals Transversal s.l.*¹¹

Desde el punto de vista arquitectónico, el objetivo planteado es “el rescate de un patrimonio olvidado con el fin de generar en la población un sentimiento de identidad que facilite el reencuentro con su legado más importante”¹². Los criterios sobre los que se ha fundamentado la recuperación arquitectónica son el de la autenticidad y el respeto a la pátina del paso del tiempo. Para ello, se ha mantenido “la tipología estructural y compositiva, los elementos de producción originales, la maquinaria existente, los cuadros de control así como su disposición en función de la orografía y la conectividad e interrelación entre los mismos respetando el entorno”¹³. De tal

9 <http://www.ciuden.es/index.php/es/> [18 de septiembre de 2014]

10 <http://www.impulso.es/index.php?idioma=es> [18 de septiembre de 2014]

11 <http://transversalpc.com/ca/serveis/museografia/museus-i-centres-dinterpretacio> [18 de septiembre de 2014]

12 SUÁREZ DÍAZ, J. y VILANOVA OMEDAS, A., “La rehabilitación del conjunto...”, op.cit. p. 152

13 Ibidem



FIGURA 6

Parte exterior del muelle de carga del Museo de la Energía Ponferrada. Foto Carlos Colás

manera que cuando se recorre la sala de calderas o la de turbinas nada interfiere la mirada al pasado. Solo elementos menores como una pasarela elevada 10 metros en la sala de calderas hacen intuir la intervención actual. [fig. 6]

No obstante, las propuestas para el muelle de carbones y para la primitiva central incorporan lenguajes arquitectónicos contemporáneos. En el caso del primero mediante una cubierta poliédrica entendida como elemento envolvente donde acomodar los espacios que se generan en su interior; mientras que en el caso de la segunda con un diseño interior actual que genera un espacio de ocio acogedor. [fig. 7] La intervención descrita recibió el premio de Europa Nostra en 2012 por su contribución a la recuperación del patrimonio cultural.

El proyecto museológico y museográfico de la central MSP tiene por objetivo explicar cómo funciona la central térmica al mismo tiempo que trata de homenajear a los trabajadores y a la población de la zona vinculada a la explotación del carbón y a la producción de la electricidad. El recorrido se inicia en el muelle de carbones. Su parte alta congrega un mayor número de recursos museográficos ya que en ella se cuenta el ciclo del carbón, además de la historia de la empresa y la de sus trabajadores. Es un pequeño centro de interpretación donde se pone al servicio de estos contenidos una amplia variedad de recursos museográficos: proyecciones



FIGURA 7

Centro de interpretación del Museo de la Energía Ponferrada. Foto Carlos Colás

audiovisuales, efectos especiales aplicados sobre la maquinaria, sonorizaciones, ambientaciones, o vídeo retratos testimoniales que se activan con la presencia de los visitantes, entre otros. Tras esta introducción, el visitante desciende a la zona de las tolvas, continúa en la sala de calderas y concluye en la nave de turbinas. En ambos lugares, el protagonismo recae sobre el espacio arquitectónico y la maquinaria aunque una serie de vídeo retratos explica su funcionamiento.

No cabe duda que este recurso [fig. 8], el vídeo retrato protagonizado por antiguos trabajadores de la central, es el más novedoso que junto con la presencia de fotografías y testimonios escritos y materiales confieren a este museo un alto valor antropológico. Estos materiales ponen en valor la vida de los trabajadores y de las personas que de una manera directa o indirecta se vieron influidos por la presencia de las industrias minera y eléctrica. Este protagonismo de lo inmaterial a través de los recuerdos, de los objetos, de las imágenes, de la maquinaria y de la propia arquitectura expresa los valores identitarios que singularizan este territorio caracterizado por la presencia de la industria y que la propia administración ha despreciado. Así, mientras la riqueza natural del valle del Sil ha sido reconocida con la declaración de Laciana como reserva de la biosfera y la ampliación del área de afección del plan



FIGURA 8

Video retrato al lado de una de las calderas del Museo de la Energía Poferrada. Foto Carlos Colás de ordenación de los recursos naturales del espacio natural de Sierra de Ancares. El resto del Valle, aquella zona ocupada por las explotaciones mineras y las centrales eléctricas no tiene ningún tipo de protección a pesar de tener todas las características para ser reconocida como paisaje cultural.

3.2.- Parque Tecnológico Minero de Andorra

a.- Descripción general y marco jurídico

El Parque Tecnológico Minero de Andorra se abre al público en mayo de 2005 y su sede central se localiza en el Pozo de San Juan, cerca del casco urbano de Andorra.

Andorra, municipio que pertenece a la Comarca de Andorra-Sierra de Arcos (Teruel), inicia su despegue industrial en la segunda mitad del siglo XX basado en la explotación del mineral del carbón. La existencia de este mineral en la Val de Ariño es conocida desde el siglo XIX aunque su aprovechamiento se limita a explotaciones familiares y de escasa entidad. La explotación más industrial se inicia en la década de 1920 momento en el que estas minas pasan a ser propiedad de la *Sociedad General Azucarera de España*, que extrae el carbón para cubrir las

necesidades de sus azucareras aragoneses. No obstante, esta actividad se asienta y se desarrolla después de la guerra civil, momento en el que los grupos *SAMCA* y *ENCASO* inician un proceso de concentración de las concesiones y desarrollan una explotación masiva del subsuelo de la zona¹⁴. La actividad minera pervive hasta 2005 con el cierre de la Mina La Oportuna. La crisis de este sector industrial en la zona implica su decadencia ya que a la importante pérdida de empleo se añade la emigración de su población más joven con el consecuente envejecimiento de aquellos que se quedan. A todo esto se suma los problemas heredados de una economía dedicada exclusivamente a la explotación del carbón como son: la elevada tasa de masculinidad, la fuerte especialización de la población activa en el sector minero, el escaso desarrollo empresarial y la nula presencia del sector servicios.

De todo el patrimonio minero que se conserva en la comarca, las localidades de Andorra y Ariño son las que concentra el conjunto más amplio de elementos históricos¹⁵. Así además de minas como la Andorrana, María, Sierra de Arcos, la Innominada o La Oportuna; se mantienen en pie un buen conjunto de estructuras auxiliares como pozos con sus castilletes, enganches, casas de máquinas, tolvas, lavaderos, escombreras, vestuarios, almacenes, talleres, pozos de ventilación o edificios para las turbinas. A lo que se debe añadir los poblados mineros construidos por estas empresas citadas. Pero todo este patrimonio se encuentra abandonado y genera espacios degradados de compleja reconversión. El resultado es un sentimiento colectivo de pesimismo y de pérdida de la memoria histórica.

b.- Intervención en el inmueble. Uso y gestión

El proyecto Parque Tecnológico Minero de Andorra surge en la propia comarca, con el apoyo de los agentes económicos y sociales, con la finalidad de convertirse en un recurso económico que dinamice su economía y estabilice la población. Para ello, los agentes implicados diseñan un proyecto que tiene como base el carbón entendido como recurso patrimonial con la finalidad de activar el sector turístico basado en el modelo del turismo industrial¹⁶. Se trata de conseguir el desarrollo

14 ALQUÉZAR PENÓN, J., (coord.), *Las minas de la comarca Andorra-Sierra de Arcos*, (Cuadernos Comarcanos, nº 8), Teruel, CELAN Comarca de Andorra Sierra de Arcos, 2013

15 BIEL IBÁÑEZ, M^a P., GARCÍA SORIA, M. y HERNÁNDEZ MAESTRO, G., “El patrimonio industrial en la comarca de Andorra-Sierra de Arcos”, en ALQUEZAR PENÓN, J. y RÚJULA LÓPEZ, P., (coord.), *Comarca de Andorra- Sierra de Arcos*, (col. Territorium, 30), Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 175.186

16 PARDO ABAD, C. J., “Indicadores de sostenibilidad turística aplicados al patrimonio industrial y minero: evaluación de resultados en algunos casos de estudio”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 65, Madrid, Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, 2014, pp. 11-36

CAÑIZARES RUIZ, M^a C., “Patrimonio, parques mineros y turismo en España”, *Cuadernos de Turismo*, nº 27, Murcia, Universidad de Murcia, 2011, pp. 133-153



FIGURA 9

Pozo de San Juan Parque Tecnológico Minero de Andorra. Foto Carlos Colás

sostenible de una zona que pese a la industrialización mantiene su personalidad rural. Entre los objetivos se proponen: proteger y conservar el patrimonio minero, preservar la memoria histórica y social del territorio; crear un centro de documentación; promover un uso creativo e innovador de las infraestructuras mineras e impulsar el desarrollo de la zona con nuevas actividades económicas relacionadas con el sector servicios.

El Parque¹⁷ se articula en torno al Pozo de San Juan, su sala de máquinas, el antiguo almacén, donde se ubica el *Centro de Interpretación*, y el *Parque Escultórico* que rodea a todas estas instalaciones. [fig. 9]

El almacén es una nave de planta rectangular y cubierta a doble vertiente soportada con celosías metálicas tipo Warren. Sus alzados presentan vanos adintelados y carecen de cualquier elemento decorativo. Este espacio funciona como zona de recepción de visitantes y centro de interpretación y es la primera instalación del parque en abrirse en el año 2005. Aquí, se ha generado una zona expositiva centrada en el oficio y la vida del minero con reproducciones de lugares vinculados con su vida

17 www.turismoandorrasierredarcos.com/mwinas.php [18 de septiembre de 2014]

cotidiana como el economato, la enfermería, la oficina o la lampistería. Para ello se utilizan recursos como la exposición de fotografías, los planos, los útiles, las herramientas, etc., aportados por los mineros locales. Es una colección en crecimiento ya que existe un grupo de voluntarios, mineros ya retirados, que se encarga de su localización, restauración y catalogación. Los recursos museográficos son muy sencillos. Y así, junto a la exhibición de las piezas con su correspondiente cartela, se cuenta con audiovisuales y escenografías para hacer el discurso más comprensible.

El castillete del Pozo de San Juan es una instalación de perfiles metálicos soldados, con cuatro pies derechos que sostienen el cuerpo de poleas y dos tornapuntas oblicuas con tirantes. Cuenta con una jaula por la que los mineros accedían a su interior y una tolva de carga gracias a la cual se conseguía la extracción del carbón para su transporte posterior. En los años 40 se plantea la posibilidad de utilizar este pozo como único punto de extracción del carbón que se producía en las minas de Andorra y La Oportuna. Sin embargo, esta opción no pasa de la mera propuesta debido a las complicaciones que surgen conforme se avanzaba en la profundización del pozo. En 1960 se abandona el proyecto y el Pozo de San Juan nunca alcanza la consideración de mina en explotación. Pese a esta historia de infortunios, el pozo se ha convertido en el emblema físico y sentimental del Parque. Se restaura en el año 2006, se ilumina en el 2007 y en la actualidad su interior es visitable ya que se ha restaurado la sala de máquinas donde se localiza la maquinaria de extracción y la polea que mueven la jaula.

El Parque Escultórico es un museo al aire libre de más de 30 máquinas relacionadas con la mina y las labores de extracción (arrobadera, yumbo, pala toro, etc.). Este proyecto de recuperación de maquinaria y su posterior musealización se realiza con los fondos europeos *Smart* a lo largo del año 2007 y la mayoría de las piezas provienen de la última mina cerrada en el año 2005. Las piezas se presentan sobre plataformas realizadas por los alumnos de la Escuela Taller y cada una de ellas cuenta con una cartela en la que se explica su funcionamiento y utilidad en el proceso de extracción del mineral. Este parque escultórico ha propiciado la limpieza y el ajardinamiento del espacio del parque y ha creado un área recreativa que facilita la movilidad de los visitantes.

Este mismo año 2014, en septiembre, la oferta del Parque se amplía con la inauguración del tren minero¹⁸ del pozo de San Juan. Consiste en un circuito ferroviario de unos dos km que recorre todo el perímetro del Parque. Los trabajos son realizados por voluntarios de la Asociación Amigos del Pozo de San Juan y

18 ALQUEZAR, M., “Arranca la instalación del tren minero, el nuevo atractivo turístico del Pozo de San Juan”, *Diario de Teruel*, 21 de septiembre de 2014. <http://www.diariodeteruel.es/noticia/52872/arranca-la-instalacion-del-tren-minero-el-nuevo-atractivo-turistico-del-pozo-de-san-juan> [21 de septiembre de 2014]



FIGURA 10
Inauguración máquina Deutz y Vagón

la empresa constructora adjudicataria del proyecto. Se han instalado raíles por el antiguo tramo de vía ya existe en el Pozo aunque nunca entró en servicio y puesto en funcionamiento una locomotora Deutz de hace un siglo con el correspondiente vagón de pasajeros [fig. 10]. El proyecto ha sido redactado por el arquitecto Emilio Dobato Liedana, y las obras son financiadas con una subvención procedente del Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural (FEADER) que gestiona el Gobierno de Aragón. Toda esta labor se sustenta en el trabajo documental y de recogida de piezas que desde el año 2005 se lleva a cabo tanto por los técnicos de la comarca como por los propios mineros. En el caso del patrimonio documental, la comarca ha buscado el apoyo de la Universidad de Zaragoza para la recuperación, inventariado y ordenación de fotografías, documentos escritos y bibliográficos en la mayor parte de los casos cedidos por Endesa, última empresa propietaria de las minas. Por otro lado, los antiguos mineros realizan una labor de localización y restauración de utensilios y maquinaria con los que aumentan el número de piezas de la colección permanente del Parque. Además, estos mismos mineros se ocupan de las visitas guiadas transmitiendo en ellas sus recuerdos y sensaciones a un público alejado de este tipo de trabajos.

Estas instalaciones se completan con la visita a las minas a cielo abierto en la Val de Ariño, entre los municipios de Andorra y Alloza, que comprende la Corta Alloza y la Corta Barrabasa. Una de estas cortas, Corta Alloza, ha sido sometida a un proceso de restauración que ha generado un espacio de gran valor ecológico

conocido como Humedal Corta Alloza. Por esta intervención, llevada a cabo entre 1991 y 1998, Endesa obtiene en 2005 el premio¹⁹ Medio Ambiente de Aragón. Además de este humedal, el visitante entra en contacto con los procesos que integran las distintas fases de este tipo de explotación. Para ello, cuenta con tres miradores situados en puntos estratégicos del valle, el apoyo de mesas de interpretación y la explicación de la guía que conduce la visita.

4.- Conclusiones

Los proyectos que aquí se presentan tienen un origen común: la crisis del modelo industrial y la búsqueda de una alternativa al mismo dentro de un contexto de búsqueda de un nuevo modelo económico. Tanto Ponferrada como Andorra son dos localidades que se industrializan siguiendo el modelo de una economía basada en un sector industrial estratégico: el de la minería con una finalidad energética. Esto configura una sociedad fuertemente marcada por la actividad extractiva del carbón y su explotación energética (no debemos olvidar que, aunque no se menciona aquí en Andorra también existe una central térmica) que modela sus características: carencia de diversificación industrial y ausencia de una infraestructura de servicios más allá de los demandados por la propia población. Con la llegada de la crisis de este modelo industrial y su sustitución por una economía de servicios y telecomunicaciones, estas zonas entran en un declive muy profundo del que salir es muy complicado dadas sus características ya comentadas.

A esto se suma la visión negativa, por contaminante y destructiva con el medio natural, que adquiere la actividad minera y el consiguiente abandono del conjunto de las infraestructuras. Aparece un nuevo problema que hacer con estas estructuras y sobre todo con el paisaje minero. En el caso de Ponferrada, se asiste a la sustitución del modelo industrial por el desarrollo urbanístico propiciando la desaparición de un buen número de estas infraestructuras y dejando solo en pie las centrales térmicas. Mientras, en el caso de Andorra, el modelo de desarrollo urbano no es posible llevarlo a cabo dada la escasez de población y el nulo desarrollo de la provincia de Teruel tras la crisis económica. En este caso, las estructuras industriales se abandonan y Endesa, en línea con su imagen de empresa eléctrica comprometida con el medio ambiente, invierte en la restauración de una de las cortas mediante la creación de un humedal.

No obstante, finalmente, en ambos casos se opta por el turismo industrial como modelo económico que propicie la recuperación de las estructuras que se mantienen en pie y la llegada de inversión y capital a la zona en modo de vistas de turistas. El turismo industrial se enmarca dentro de la evolución que ha vivido el turismo de

19 www.turismoandorrasierreadarcos.com/pueblos_alloza.php [21 de septiembre de 2014]

masas en las últimas décadas del siglo XX. Este nuevo turismo, llamado genéricamente cultural, se interesa por la cultura, por el paisaje, por las señas de identidad de los países o lugares visitados, por lo significativo y lo simbólico, por los restos de la época contemporánea. Es en este contexto en que se revaloriza el pasado industrial relacionado con la primera industrialización y donde proliferan las iniciativas museológicas relacionadas con el patrimonio industrial.

Desde el punto de vista del modelo museológico, en ambos casos el objetivo es recuperar el paisaje cultural que la industria ha generado aunque su desarrollo se encuentra en fases diferentes. En el caso del Museo de la Energía, en estado embrionario. Ya que el trabajo se ha centrado en el desarrollo del museo y del entorno más inmediato con una intervención muy notable de arquitectura del paisaje. Por su parte, el Parque Tecnológico Minero de Andorra ha iniciado su expansión por el territorio con la ruta que tiene como protagonista las cortas de Alloza y Barrabasa, y están en proyecto otras actuaciones en Ariño y Estercuel-Gargallo. Se trata, en definitiva de que toda la comarca se convierte en un gran museo a cielo abierto que abarque la minería en todos sus ámbitos.

No obstante son proyectos que al mismo tiempo presentan diversas diferencias. Así, desde el punto de vista de la gestión del proyecto y la disposición de recursos económicos, el Museo de la Energía nace en el seno de los objetivos de la Fundación Ciudad de la Energía (Ciuden). Esta es una fundación dependiente del Gobierno de España que está regida por un patronato en el que participan varios ministerios y surge para ejecutar programas de I+D+i relacionados con la energía y el medio para, de esta forma, contribuir al desarrollo económica de la comarca de El Bierzo²⁰. Y aunque el Museo no es una de sus prioridades, está prevista que la inversión total en sus infraestructuras ascienda a 32 millones de euros²¹. Por su parte, el Parque Tecnológico de Andorra es un proyecto comarcal que se apoya en el trabajo de la Asociación Cultural de Amigos del Pozo de San Juan constituida por antiguos mineros. Sus fondos provienen de los presupuestos de la propia comarca o de fondos de la Comunidad Europea como los destinados al programa Miner u otros de desarrollo rural.

Esta divergencia en el modelo de gestión y en la cantidad de recursos manejados queda reflejada en el modelo museológico y museográfico así como en la relación que la población o antiguos trabajadores establece con la infraestructura cultural desde el punto de vista de su implicación con la misma. En el primer caso, se trata de un museo nacional con un elevado número de recursos tecnológicos

²⁰ <http://www.ciuden.es/index.php/es/> [21 de septiembre de 2014]

²¹ ARIAS, R, "El presupuesto de la Ciuden será de 120 millones, 32 para el museo de la energía", *Diario de León*, 12 de diciembre de 2009. http://www.diariodeleon.es/noticias/bierzo/presupuesto-ciuden-sera-120-millones-32-museo-energia_495630.html [21 de septiembre de 2014]

puestos al servicio del discurso museológico, en el cual, como ya se ha señalado, tiene una gran importancia la memoria de los trabajadores y su presencia se visibiliza mediante los ya citados videos retratos. No obstante, se establece una relación vertical entre el museo y sus informadores, quedando estos en su segundo plano desde el momento en el que la infraestructura abre al público. En el caso del Parque Tecnológico de Andorra, es un museo de ámbito local con la aspiración de ampliarse al territorio de la comarca, con presupuestos muy escasos que se asienta desde el punto de vista de los contenidos gracias a la colaboración activa de los antiguos trabajadores. En este caso, la relación que se establece es horizontal. Ya que estos además de proporcionar los contenidos inmateriales (sus recuerdos, cómo funcionan las máquinas, modos de vida y rutinas de trabajo), se han convertido en el motor del mismo interviniendo en las diferentes fases de un espacios de estas características: localizan piezas nuevas, entablan relaciones con otras asociaciones proporcionándose ayuda mutua y contribuyen a ampliar la oferta del museo con su propio trabajo. La implicación de los trabajadores y su presencia real no se limita a las fases iniciales de investigación sino que se mantiene en el tiempo. En este caso, la infraestructura acaba arraigando de forma más plena en la población y consigue cambiar su actitud hacia la misma valorándola de forma positiva.

En definitiva, los museos industriales se pueden convertir en la memoria viva de las culturas de la industrialización histórica y su puesta en marcha no depende tanto de la abundancia de los recursos económicos que dispone la administración para su ejecución y mantenimiento como de la voluntad de ésta de apostar por modelos de gestión más sostenibles y sociales.

**ORGANIGRAMA DEL XX CONGRESO
NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE**

PRESIDENTE

Palma Martínez-Burgos García(UCLM)

COMITÉ CIENTÍFICO

M^a Victoria Herráez Ortega (U. León)
Rafael López Guzmán (U. Granada)
Begoña Alonso Ruiz (U. Cantabria)
Pilar Benito García (Patrimonio Nacional)
Guadalupe Romero Sánchez (U. Granada)
José Manuel Cruz Valdovinos
(U. Complutense. Madrid)
Enrique Fernández Castiñeiras
(U. Santiago de Compostela)
Víctor Mínguez Corneilles
(U. Jaume I. Castellón)
José Manuel Baena Gallé
(I.E.S. Luca de Tena, Sevilla)
Miguel Angel Zalama Rodríguez
(U. Valladolid)
Juan Manuel Monterroso Montero (USC)
Joaquín Cánovas Belchí (U. Murcia)
María Bolaños Atienza
(Museo Nac. Escultura. Valladolid)
Wifredo Rincón García (CSIC)
Javier Barón Thaidigsmann
(Museo del Prado)
M^a Dolores Antigüedad del Castillo-Oliva-
res (UNED)
Victoria Soto Caba (UNED)
Silvia Canalda i Llobet (U. Barcelona)
Pilar García Cuetos (U. Oviedo)
Ascensión Hernández Martínez
(U. Zaragoza)
Pilar Mogollón Cano-Cortés
(U. Extremadura)
Ana Carmen Lavín Berdonces
(Ministerio de Cultura)
José Antonio Sánchez Martínez (UCLM)
Esther Almarcha Núñez-Herrador (UCLM)
Elena Sainz Magaña (UCLM)
Enrique Herrera Maldonado (UCLM)
José Redondo Cuesta
(UCLM-Ministerio de Cultura)

COMITÉ ORGANIZADOR

Palma Martínez-Burgos García (UCLM)
Esther Almarcha Núñez-Herrador (UCLM)
Elena Sainz Magaña (UCLM)
Ana Carmen Lavín Berdonces
(Ministerio de Cultura)
José Redondo Cuesta
(UCLM-Ministerio de Cultura)
Ricardo Izquierdo Benito (UCLM)

SECRETARÍA TÉCNICA

Rafael Villena Espinosa (UCLM)
Kike Menchero Álvarez (UCLM)

SECRETARÍA ACADÉMICA

Silvia García Alcázar (UCLM)
Juan Zapata Alarcón (UCLM)
Adolfo de Mingo Lorente (UCLM)

Este libro se realizó en el 2016,
IV Centenario de la muerte
de Cervantes.

Vale

151

colección
estudios

Siguiendo la tradición de la pluralidad de los Congresos del CEHA y de la de la Facultad de Humanidades de Toledo de la UCLM volcada en el estudio, tratamiento e investigación de los temas patrimoniales, el XX CONGRESO DEL CEHA trata sobre PATRIMONIO HISPÁNICO Y DIALOGO INTER-CULTURAL. De esta forma unimos dos conceptos claves, “patrimonio” e “interculturalidad” y puesto que ambos conceptos están presentes en la figura de El Greco, el contexto de referencia ha sido el de los actos conmemorativos del IV Centenario del fallecimiento del pintor celebrado a lo largo del año 2014.

La sombra del cretense ha sido el eje vertebrador del encuentro y el hilo argumental, si bien y como es habitual en los encuentros del Comité Español de Historia del Arte, se han recogido las diversas etapas que se contemplan en la secuencia temporal de la Historia del Arte.



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

EL GRECO 2014

**XX CONGRESO
NACIONAL**
Historia del Arte
CEHA