

QUINTANA

Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EQUIPO EDITORIAL

Director

Alfredo Vigo Trasancos (USC)

Secretarios

Jesús Ángel Sánchez García (USC) e Julio Vázquez Castro (USC)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Catalina Cantarellas Camps (Universitat Illes Balears), Manuel A. Castiñeiras González (Universitat Autònoma de Barcelona), Enrique Fernández Castiñeiras (USC), Manuel-Reyes García Hurtado (Universidade da Coruña), Jesús Pedro Lorente Lorente (Universidad de Zaragoza), Vidal de la Madrid Álvarez (Universidad de Oviedo), Carmen Manso Porto (Real Academia de la Historia), Juan Manuel Monterroso Montero (USC), Xosé Nogueira Otero (USC), Ángeles Penas Truque (Museo de Belas Artes da Coruña), Daniel Rico Camps (Universitat Autònoma de Barcelona), Andrés Rosende Valdés (USC), Rocio Sánchez Ameijeiras (USC), Jesús Ángel Sánchez García (USC), Luis Sazatornil Ruiz (Universidad de Cantabria), Victoria Soto Caba (UNED), Manuel Enrique Vázquez Buján (USC), Julio Vázquez Castro (USC), Alfredo Vigo Trasancos (USC) e Carlos Villanueva Abelairas (USC)

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosa Alcoy Pedrós (Universitat de Barcelona), Antonio Bonet Correa (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Valeriano Bozal (Universidad Complutense de Madrid), Juan Calatrava Escobar (Universidad de Granada), Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga), Gloria Camarero Gómez (Universidad Carlos III de Madrid), Joaquín Cánovas Belchí (Universidad de Murcia), Emilio Casares Rodicio (Universidad Complutense de Madrid), Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Universidade Nova de Lisboa), María de Lourdes Craveiro (Universidad de Coimbra), María del Carmen Gómez Muntané (Universitat Autònoma de Barcelona), Román Gubern (Catedrático Emérito, Universitat Autònoma de Barcelona), Serge Guilbault (University of British Columbia), Ramón Gutiérrez (Consejo de Investigaciones Científicas de Argentina-CEDODAL), Raquel Henriques da Silva (Universidade Nova de Lisboa), Ángel Luis Hueso Montón (Real Academia de Bellas Artes del Rosario), Henrik Karge (Technische Universität Dresden), María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura), Antonio Martín Moreno (Universidad de Granada), Luis de Moura Sobral (Université de Montreal), Marco Rosario Nobile (Università degli Studi di Palermo), John Onians (Professor Emeritus, University of East Anglia), Valentino Pace (Università degli Studi di Pavia), Felipe Pereda Espeso (Universidad Autónoma de Madrid), Francisco Javier Pizarro Gómez (Universidad de Extremadura), Germán Ramallo Asensio (Universidad de Murcia), William Rey Ashfield (Universidad de la República de Uruguay), Carlos Reyero Hermosilla (Universidad Autónoma de Madrid), Cinthya Robinson (University of Cornell), Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense de Madrid), Olaya Sanfuentes Echeverría (Universidad Católica de Chile), José Luis Senra Gabriel y Galán (Universidad Complutense de Madrid), Vítor Serrão (Universidade de Lisboa), María Luisa Sobrino Manzanares (Consello da Cultura Galega), Massimo Visone (Università di Napoli Federico II) e Pedro Emilio Zamorano Pérez (Universidad de Talca)

EDITA Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Universidade de Santiago de Compostela

IMPRIME Campus na Nube

TRADUCIONS James Calder

A REVISTA E OS CONTIDOS QUE PUBLICA APARECEN RESEÑADOS E INDEXADOS EN

SCOPUS (Elsevier B.V.), Emerging Sources Citation Index (ESCI, Clarivate Analytics), SJR (SCImago Journal & Country Rank; SJR 0,101; Tercer cuartil-Q3), ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities-European Science Foundation, Cat. INT-2), FRANCIS (CNRS-INIST, Categoría A), IBA-International Bibliography of Art (CSA USA, Cat A), BHA-Bibliography of the History of Art (The Getty Research Institute-INIST), LATINDEX (UNAM, 33 criterios cumplidos), AATA-Abstracts of International Conservation Literature (The Getty Conservation Institute), REDALYC (Red de Revistas Científicas de América Latina y Caribe), REGESTA IMPERII (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz DE, Categoría B), ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY, Fuente Académica Premier y TOC Premier (EBSCO), Fuente Académica Plus, ISOC (CSIC), DICE (CSIC. Posición 6 de 64 en revistas Historia del Arte españolas; Internacionalidad de contribuciones posición 15, 52.38%), REDIB (CSIC), ANEP-FECYT (Cat. A), MIAR 2017 (Matriu d'informació per la Avaluació de Revistes. ICDS 7.7), Índice H de revistas científicas españolas (Google Scholar Metrics, posición 29 de 63; H index=3), IN-RECH (EC3, Índice de Impacto Revistas Españolas de Ciencias Humanas. Posición 20 de 46, Cuarto cuartil), RESH (CCHS-EC3. Índice de Impacto 0.027 para 2004-2008), CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas, EC3metrics. Grupo B), CARHUS Plus+ 2018 (AGAU, Grupo C), DULCINEA (Derechos de copyright y las condiciones de autoarchivo de revistas científicas españolas; Color RoMEO: Green) e DIALNET

ENVÍO DE COLABORACIONES E CORRESPONDENCIA rev[USC]: Portal dixital de revistas da USC (OJS)

<http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana> - E-mail: revistaquintana@gmail.com

INTERCAMBIO Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, Campus Vida, 15782 Santiago de Compostela. Tel.: 881 812 393. E-mail: spublic@usc.es

PERIODICIDADE Anual **INICIO DA PUBLICACIÓN** 2002 **ANO DE EDICIÓN** 2018

DEPÓSITO LEGAL M-19878-2002 **ISSN** 1579-7414

PÁXINA WEB www.usc.es/revistas/index.php/quintana www.usc.es/arte/quintana

A edición do número 17 de QUINTANA foi posible grazas ás aportacións económicas do Departamento de Historia da Arte da USC e dos seguintes Grupos de Investigación:

Estudos Históricos de Música en Galicia (ss. XI-XX) (GI-2025)

Historia da Arte, da Arquitectura e do Urbanismo (GI-1510)

Historia do cine (GI-1941)

Medievalismo: espazo, imaxe e cultura (GI-1507)

Proxectos e estudos sobre patrimonio cultural (GI-1907)

Síncrisis, Investigación en Formas Culturais (GI-1919)

SUMARIO

- 7 Editorial
ALFREDO VIGO TRASANCOS

TEMA

MUROS PERMEABLES: PATRIMONIO, IDENTIDADE E INTERCULTURALIDADE

- 15 GONZALO M. BORRÁS GUALIS
Génesis de la definición cultural del arte mudéjar: los años cruciales, 1975-1984
- 27 MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ
E(r)a(n) tiempos de desconcierto: Delacroix y su canto a la libertad
- 43 MICHELE LAMPRAKOS
Arquitectura, memoria y futuro. La mezquita-catedral de Córdoba
- 75 MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI
Jardines en entornos patrimoniales de la zona media de Cáceres. Del "Locus amoenus" al paisajismo actual
- 93 MARÍA LUISA SOBRINO MANZANARES
Sobre el territorio: practicas artísticas socialmente comprometidas
- 111 ÁNGEL LUIS HUESO MONTÓN
El poliedro transparente o la riqueza de las imágenes cinematográficas

COLABORACIONES

- 131 MIGUEL ÁNGEL ARAMBURU-ZABALA HIGUERA
Juan Gutiérrez de Escalante y la capilla de Santiago en la Catedral de Santander
- 153 FRANCISCO DINÍS DÍAZ GALLEGO
El último proyecto del GATEPAC. El Proyecto de Sixto Illescas para el concurso de ensanche de A Coruña en 1940
- 167 FÁTIMA DÍEZ PLATAS
Patrimonio universitario: las ediciones ilustradas de las obras de Ovidio en la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela
- 191 JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ
Unos *emblemata* monásticos en azulejos: el programa jeroglífico de la iglesia conventual de *Nossa Senhora do Terço*, en Barcelos (Portugal)
- 215 MARINA AURORA GARZÓN FERNÁNDEZ
Canción triste de San Vicente de Frías
- 239 JAVIER GÓMEZ DARRIBA
El arquitecto trasmerano Pedro de Morlote y la nueva cabecera de la catedral de Mondoñedo (1598-1603)
- 261 JAVIER LURI RODRÍGUEZ
Desarraigo del ojo: evolución del espectador como turista de la imagen en el siglo XIX
- 279 MAGDALENA MERLOS ROMERO
Representación plástica y escrita de Aranjuez (España) en el manuscrito de Hieronimus Gundlach *Nova Hispaniae Regnorum Descriptio* (1606): la idealización de un Real Sitio

- 301** XOSÉ NOGUEIRA OTERO
Oviedo Express, de Gonzalo Suárez: el género degenerado (una vez más)
- 317** ANA PÉREZ VARELA
La platería civil compostelana en el tránsito del siglo XIX al XX a través de las fotografías inéditas del archivo del platero Ricardo Martínez Costoya
- 337** MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ E IAGO LESTEGÁS
Xentrificación e comunidade artística en Lisboa
- 355** JOSÉ CARLOS SÁNCHEZ-PARDO, JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ E JORGE SANJURJO-SÁNCHEZ
Arqueología y arquitectura de San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo). Revisión crítica y nuevas aportaciones
- 381** CRISTINA TUIMIL FERNÁNDEZ
Tracerías olvidadas: el claustro gótico de Santa María de Sasamón
- 401** TERESA LEONOR M. VALE
La controversia en torno a Antonio Vendetti (1699-1796), un platero y bronceista entre Roma y Madrid. La importancia del dibujo y del modelado como expresión y habilidad de los plateros en el siglo XVIII

ESCRITOS SOBRE...

José María Fenollera Ibáñez

- 417** JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO
Evocación de Oriente. Una lección impartida desde Santiago de Compostela en 1889
- 425** JOSÉ MARÍA FENOLLERA IBÁÑEZ
Solemne apertura del curso 1889 a 1890. Discurso inaugural leído por el Sr. D. José M. Fenollera Ibáñez

FEITOS E TENDENCIAS

- 443** MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
Estratexias do desprazamento. Antoni Muntadas
- 449** ANTÓN PATIÑO
A crise do MARCO

RESEÑAS

- 457** V. Mínguez e I. Rodríguez (Dirs.), *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*, por Juan M. Monterroso Montero
- 461** F.J. Aranda Pérez y D. Martín López (Coords.), *La Toledo que alentó al Greco. Paseos por la ciudad que confortó a un artista sorprendente*, por Jesús Félix Pascual Molina
- 465** J. P. Lorente, *Grandes críticos de arte (1750-2000). Surgimiento y desarrollo de una profesión en crisis permanente*, por Juan M. Monterroso Montero

CONTENTS

- 7 Editorial
ALFREDO VIGO TRASANCOS

SUBJECT

PERMEABLE WALLS: HERITAGE, IDENTITY AND INTERCULTURALITY

- 15 GONZALO M. BORRÁS GUALIS
The origin of the cultural definition of Mudéjar art: The crucial years of 1975 to 1984
- 27 MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ
Uncertain times: Delacroix and his ode to liberty
- 43 MICHELE LAMPRAKOS
Architecture, memory and the future: The mosque-cathedral of Cordoba
- 75 MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI
The gardens of the heritage buildings in the middle zone of Cáceres: From *locus amoenus* to modern-day landscaping
- 93 MARÍA LUISA SOBRINO MANZANARES
On territory: Socially committed artistic practices
- 111 ÁNGEL LUIS HUESO MONTÓN
The transparent polyhedron or the value of cinematographic images

ARTICLES

- 131 MIGUEL ÁNGEL ARAMBURU-ZABALA HIGUERA
Juan Gutiérrez de Escalante and Santander Cathedral's Santiago chapel
- 153 FRANCISCO DINÍS DÍAZ GALLEGO
The final GATEPAC project: Sixto Illescas's project for the expansion district of A Coruña design contest in 1940
- 167 FÁTIMA DÍEZ PLATAS
University heritage: The illustrated editions of the works of Ovid held at the University of Santiago de Compostela's General Library
- 191 JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ
Monastic emblematics in tiles: The hieroglyph programme at the church of Nossa Senhora do Terço, in Barcelos (Portugal)
- 215 MARINA AURORA GARZÓN FERNÁNDEZ
San Vicente de Frías Blues
- 239 JAVIER GÓMEZ DARRIBA
The architect Pedro de Morlote of Trasmiera and the new chevet of Mondoñedo Cathedral (1598-1603)
- 261 JAVIER LURI RODRÍGUEZ
The uprooting of the eye: The development of the spectator as a tourist of images in the 19th century
- 279 MAGDALENA MERLOS ROMERO
The visual and written representation of Aranjuez (Spain) in Hieronimus Gundlach's manuscript, *Nova Hispaniae Regnorum Descriptio* (1606): The idealisation of a Royal Site

- 301** XOSÉ NOGUEIRA OTERO
Oviedo Express by Gonzalo Suárez: The genre degenerated (once again)
- 317** ANA PÉREZ VARELA
Civil silversmithing in Santiago de Compostela at the turn of the 20th century through unpublished photographs from the archive of the silversmith Ricardo Martínez Costoya
- 337** MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ AND IAGO LESTEGÁS
Gentrification and artistic community in Lisbon
- 355** JOSÉ CARLOS SÁNCHEZ-PARDO, JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ AND JORGE SANJURJO-SÁNCHEZ
The archaeology and architecture of San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo): A critical review and new approaches
- 381** CRISTINA TUIMIL FERNÁNDEZ
Forgotten traceries: The Gothic cloister of Santa María de Sasamón
- 401** TERESA LEONOR M. VALE
The controversy surrounding Antonio Vendetti (1699-1796), a silversmith and bronzesmith working between Rome and Madrid: The importance of drawing and modelling as a form of expression and skill of 18th-century silversmiths

WRITINGS ON...

José María Fenollera Ibáñez

- 417** JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO
Recalling the Orient: A lesson given in Santiago de Compostela in 1889
- 425** JOSÉ MARÍA FENOLLERA IBÁÑEZ
Formal opening of the 1889-90 academic year: Opening speech read by José M. Fenollera Ibáñez

EVENTS AND TRENDS

- 443** MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
Strategies of displacement: Antoni Muntadas
- 449** ANTÓN PATIÑO
Crisis at the MARCO

REVIEWS

- 457** V. Mínguez and I. Rodríguez (Dirs.), *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*, by Juan M. Monterroso Montero
- 461** F.J. Aranda Pérez and D. Martín López (Coords.), *La Toledo que alentó al Greco. Paseos por la ciudad que confortó a un artista sorprendente*, by Jesús Félix Pascual Molina
- 465** J. P. Lorente, *Grandes críticos de arte (1750-2000). Surgimiento y desarrollo de una profesión en crisis permanente*, by Juan M. Monterroso Montero

EDITORIAL

O crecente grado de esixencia que nos anima na procura de converter a revista QUINTANA nun referente científico do máis alto nivel levounos, a partir do presente número, a tomar dúas decisións que consideramos importantes: por unha parte esixir a todos os autores a firma dunha declaración de orixinalidade que faga constar que non existe posibilidade algunha de plaxio na súa investigación; e, por outra, adherirnos á Declaración DORA do ano 2012, en relación coa actual situación de aplicación de índices de impacto para avaliar a investigación, básicamente porque estamos de acordo co principio de que todo estudo de carácter científico debe valorarse polo interese e os méritos que posúan os seus contidos, antes que pola posición ou lugar que teñan nos diferentes rankings as revistas onde se publique. Así pois, trátase con iso de ser fieis e coherentes coa razón básica de toda investigación, que debe atender fundamental e prioritariamente ás súas achegas, novidades e resultados e non ao contendor que a acolla.

Dito isto, o número 17 de QUINTANA aborda esta vez o Tema monográfico titulado Muros permeables: patrimonio, identidade e interculturalidade, onde se analizan o concepto da arte mudéxar desde a autorizada opinión de Gonzalo Borrás Gualis, novas lecturas sobre a Liberdade conducindo ao pobo de Eugène Delacroix realizadas por Manuel Núñez Rodríguez, a dualidade e confrontación existente nas fábricas e historia da mezquita-catedral de Córdoba segundo a visión de Michele Lampracos, o estudo dos xardíns da zona media de Cáceres abordado por M^a del Mar Lozano Bartolozzi, as novas propostas que cambian de xeito radical a idea de arte no espazo urbano que son estudadas por M^a Luisa Sobrino Manzanares, ou o “poliedro cinematográfico” que pode apreciarse nalgunhas realizacións do século XX e que é abordado por Luís Hueso Montón.

Xa no apartado de Colaboracións, sempre máis heteroxéneo, cabe mencionar os estudos de Miguel Ángel Aramburu-Zabala sobre a capela de Santiago na catedral de Santander, de Francisco Dinís Díaz sobre o proxecto de Sixto Illescas para o concurso de ensanche da Coruña de 1940, de Fátima Díez Platas sobre as edicións ilustradas das obras de Ovidio na Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago, de José Julio García Arranz sobre o programa xeroglífico na igrexa de Nossa Senhora do Terço, en Barcelos (Portugal), a análise realizada por Marina Aurora Garzón Fernández sobre a portada destruída da igrexa de San Vicente de Frías, hoxe en Nova Iorque, ou o de Javier Gómez Darriba sobre a nova cabeceira da catedral de Mondoñedo, obra do mestre trasmerano Pedro de Morlote. A estes súmanse moitos outros de moi diferentes contidos: o estudo de Javier Luri sobre a evolución do espectador como turista da imaxe no século XIX, a análise de Magdalena Merlos sobre as representacións plásticas e escritas de Aranjuez, a investigación levada a cabo por Xosé Nogueira Otero sobre o filme “Oviedo Express”, do director cinematográfico Gonzalo Suárez, así como a análise de Ana Pérez Varela sobre a pratería civil compostelana no tránsito do século XIX ao XX, os estudos conxuntos de Miguel Anxo Rodríguez González e Iago Lestegás sobre a xentrificación en Lisboa, de José Carlos Sánchez-Pardo, Javier Castiñeiras e Jorge Sanjurjo-Sánchez sobre a igrexa de San Martiño de Mondoñedo, ou o de Cristina Tuimil sobre o claustro gótico de Santa María de Sasamón, ao que se une, xa para finalizar, a achega de Teresa Leonor M. Vale sobre o prateiro e bronceista dezaoitesco Antonio Vendetti.

Escritos sobre... rescata esta vez o discurso inaugural lido na Universidade de Santiago de Compostela polo pintor José María Fenollera Ibáñez na apertura do curso 1889 a 1890, que é analizado por Juan Manuel Monterroso Montero. Feitos e tendencias dá conta, á súa vez, sobre a exposición de Antoni Muntadas, comentada por Miguel Anxo Rodríguez González, e sobre a crise vivida recentemente polo MARCO de Vigo, que é analizada por Antón Patiño. Non faltan, como é habitual, diversas reseñas sobre publicacións que teñen que ver co amplo campo da Historia da Arte e que

foron realizadas polo noso equipo de colaboradores. Por conseguinte, só resta para concluír o noso editorial agradecer a participación de todos aqueles que contribuíron á edición deste número: aos secretarios Jesús A. Sánchez García e Julio Vázquez Castro, pola súa entregada dedicación e eficacia operativa, aos consellos de redacción e científico pola súa xenerosa axuda, tamén a todos aqueles que colaboraron na avaliación dos distintos artigos e, obviamente, a Juan Luis Blanco Valdés e a José Enrique Quintáns Míguez, do Servizo de Publicacións da USC, polo apoio e a cobertura que sempre nos proporcionaron así como polo esforzo que, cónstame, realizan continuamente para darlle á revista a máxima difusión e visibilidade. A todos, pois, o meu agradecemento.

Alfredo Vigo Trasancos
Director de QUINTANA

meables: patrimonio, id
es: patrimonio, id
patrimo
meables: p
patrimo, identidade e in
dade e int
meables: patr
ntidade e interculturalida
uros perm
alidade Murbs permeable
o, identidade
meables: patrimonio, id
s: patrin

Muros permeables: patrimonio,
identidade e interculturalidade



GÉNESIS DE LA DEFINICIÓN CULTURAL DEL ARTE MUDÉJAR: LOS AÑOS CRUCIALES, 1975-1984

Gonzalo M. Borrás Gualis

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Testimonio personal del autor, a modo de autobiografía intelectual, en el que se analiza el proceso historiográfico sobre su concepto del arte mudéjar, hasta culminar con la propuesta de una definición cultural que lo considera como un sistema de trabajo alternativo al del arte occidental cristiano europeo y como pervivencia de la tradición artística andalusí en la España cristiana tanto en las estructuras como decoración arquitectónicas, con un papel primordial de los maestros de obras moros.

Palabras clave: arte mudéjar, arte andalusí

ABSTRACT

A personal account by the author, by way of an academic autobiography, in which the historiographical process is analysed in relation to his concept of Mudéjar art, leading to the proposal of a cultural definition that regards it as an alternative system of work to western European Christian art and as the continuation of the Andalusian artistic tradition in Christian Spain, both in terms of structures and architectural decoration, with Moorish master builders playing an essential role.

Keywords: Mudéjar art, Andalusian art

Desde hace tiempo he venido acariciando la idea de exponer para la comunidad científica de historiadores del arte el personal proceso de investigación sobre el arte mudéjar¹, es decir, el relato de los años cruciales y de las aportaciones decisivas, que me llevaron a definirlo culturalmente como la pervivencia de la tradición artística andalusí en la cultura española, y deseaba adscribir esta exposición al género historiográfico de las autobiografías intelectuales².

El tema de mi tesis doctoral "Mudéjar en los valles del Jalón-Jiloca" fue fruto de una decisión colectiva, tomada durante curso 1966-67 en una de las frecuentes sesiones de seminario dirigidas por mi maestro don Francisco Abbad, un catedrático liberal en la estela de la Institución Libre de Enseñanza, que no siempre tenían lugar en el edificio de la Facultad, ya que en ocasiones, como en aquella nos trasladábamos a una de las míticas cafeterías de Zaragoza.

Para acometer la realización de la tesis doctoral me trasladé durante el curso siguiente, 1967-68, del que ahora se cumplen cincuenta años³, desde Zaragoza al Instituto de Enseñanza Media "Primo de Rivera" de Calatayud, como profesor interino de Geografía e Historia. Esta estancia bilbilitana me facilitó estudiar detenidamente "in situ" los monumentos mudéjares de la comunidad de Calatayud así como exhumar los ricos fondos documentales del Archivo de Protocolos Notariales de Calatayud, ambos fundamentos básicos de mi tesis doctoral, cuyos tres volúmenes (texto, mapas y planos, y fotografías, respectivamente) hube de depositar apresuradamente en diciembre de 1970, ante las previsiones médicas de un fatal desenlace de la leucemia de mi maestro Francisco Abbad, como así sucedió en enero de 1972.

En la defensa de la tesis, realizada en marzo de 1971, la acritud manifestada por uno de los miembros del tribunal me cerró el deseado paso a

la calificación de "cum laude", con las posteriores secuelas curriculares, por lo que tomé entonces la firme decisión de olvidarme para siempre del arte mudéjar. Podría decirse, parafraseando a mi admirado Francisco de Goya, que "acordándome de Zaragoza y de mudéjar, me quemó vivo".

Tal era mi estado de ánimo en relación con el arte mudéjar cuando en el emblemático año de 1975 recibí la indeclinable invitación por parte de mi entrañable colega y amigo, el profesor Santiago Sebastián⁴, para participar como ponente en el *I Simposio Internacional de Mudejarismo*, que se iba a celebrar en Teruel del 15 al 17 de septiembre, y del que eran máximos responsables académicos él mismo y el profesor medievalista Emilio Sáez.

De nuevo un estímulo externo me devolvía al tema ya olvidado; pero a pesar de que tan sólo habían transcurrido cuatro años, quien regresaba a él era una persona bien distinta, que había realizado, siempre con esfuerzo y escasos recursos, un largo recorrido como historiador del arte, con una formación en gran parte autodidacta, y con un interés muy marcado por los aspectos teóricos y muy influido por los estudios de Juan Antonio Gaya Nuño y de Enrique Lafuente Ferrari, entre los historiadores del arte españoles, y por los de Pierre Francastel y de Giulio Carlo Argan, entre los extranjeros. Y por qué no decirlo, con la conciencia personal de ser una "rara avis" dentro de la profesión, pero al fin consolidado como profesor del nuevo cuerpo de profesores adjuntos en la Universidad de Zaragoza, un empleo del que había tomado posesión el 1 de septiembre de ese mismo año 1975, poco antes de cumplir los treinta y cinco años.

El mudéjar como constante artística (1975)

Así mismo era bien consciente de que en 1975 nos hallábamos ante una coyuntura oportuna para plantear con carácter general un problema de historiografía artística, que diera un giro copernicano a la definición del arte mudéjar. Y para ello propuse para mi ponencia el título de "El mudéjar como constante artística"⁵.

Vuelto a leer con una perspectiva de más de cuatro décadas encuentro que aquel texto tiene más de crítica historiográfica que de propuesta

teórica, ya que me dediqué básicamente al análisis y valoración de los puntos de vista sobre el mudéjar de José Amador de los Ríos, de Vicente Lampérez, del marqués de Lozoya, de Leopoldo Torres Balbás y de Fernando Chueca. Aunque es obvio que en mi crítica del concepto del mudéjar defendido por estos historiadores subyace un punto de vista personal, que se podría considerar como una nueva propuesta teórica.

De todos los citados, el historiador que resulta peor parado en mi análisis crítico es el arquitecto Vicente Lampérez y Romea, cuya obra⁶ por otra parte era la que mayor impacto y recepción tenía en los manuales universitarios de historia del arte, gracias a su sólida sistematización por focos regionales y por evolución histórica, que siempre le he reconocido.

Sin embargo en la obra de Lampérez se contienen los puntos de vista más distorsionantes sobre la arquitectura mudéjar, entre los que destaca su tesis de que la estructura, que es lo decisivo, es siempre de origen occidental cristiano, románica o gótica, mientras que la decoración, que es lo secundario, es el único elemento de origen islámico, y de ahí su propuesta terminológica de "románico-mudéjar" y "gótico-mudéjar", un término compuesto intencionadamente de sustantivo y adjetivo, y que llevado al extremo ha derivado en el de "arquitectura románica y gótica de ladrillo".

Esta tesis errónea de Lampérez me ha llevado forzosamente a lo largo de mis investigaciones posteriores a poner el foco de atención en el análisis de las estructuras arquitectónicas mudéjares, tanto sobre las de origen occidental cristiano, que resultan transformadas en su adaptación al sistema mudéjar, como sobre las estructuras de origen andalusí, ignoradas por Lampérez, y tan evidentes en iglesias con tipología de mezquita en los focos regionales toledano y sevillano, y en torres-campanario con tipología de alminar en todo el ámbito peninsular. Y ello a pesar de que la estructura siempre tienen un interés secundario en la arquitectura mudéjar, como sucede asimismo en la islámica y en la andalusí, unas manifestaciones artísticas que se definen esencialmente por la decoración como factor principal.

Sin embargo, mi interés primordial en esta ponencia de 1975 era recuperar los planteamientos

del texto fundacional de José Amador de los Ríos en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1859, *El estilo mudéjar en arquitectura*, que había sido objeto de una reciente edición crítica por René Guenoun⁷, y de los que tanto se habían alejado las tesis de Lampérez, a la sazón en vigor en las aulas universitarias españolas.

Pero la parte más endeble del texto de Amador de los Ríos era la categoría de estilo aplicada al mudéjar, una formulación explicable en el contexto historiográfico del siglo XIX, en el que la historia del arte era concebida como una historia de los estilos artísticos. Ya Fernando Chueca Goitia en su monumental *Historia de la arquitectura española*, aparecida en 1965⁸, había desechado con rotundidad la categoría de estilo aplicada al mudéjar: "el mudéjar no es un estilo propiamente dicho, si como tal se entiende un conjunto de características comunes que prevalecen en una serie de obras de arte durante un periodo dado y que desde sí mismas evolucionan, transformándose gradualmente, pero sin rupturas violentas". Y en lugar de la categoría de estilo propone lo siguiente:

El mudejarismo es una actitud de la sociedad hispánica que se traduce en el arte... Existen muchos estilos mudéjares, aunque sólo existe una actitud mudéjar, un metaestilo mudéjar. Esto es lo único que nos autoriza a tratar de arte mudéjar como un todo: pero un todo más intencional que formal... Su espíritu perdura, ya con carácter de invariante, en la sensibilidad del pueblo español.

A lo dicho por Chueca se añadía la crisis del concepto de estilo artístico en sus manifestaciones concretas, con la consiguiente quiebra de la pretendida unidad formal de cada estilo, que llevaba a los historiadores del arte a analizar la variedad de los lenguajes románicos, góticos, barrocos, de manera que la terminología estilística se iba descargando paulatinamente de sus rasgos formales para adoptar la nueva función de "categoría de periodización": la época del románico, del gótico o del barroco, una periodización de carácter general, aceptada con frecuencia por los propios historiadores.

Mi primera percepción, deudora del pensamiento de Chueca Goitia, fue advertir la dificultad de aproximarse al concepto de arte mudéjar

con la herramienta tradicional de una definición de carácter formal, teniendo en cuenta los "muchos estilos mudéjares" y a la vez la crisis de las categorías estilísticas. Como punto de partida había, pues, que retener el término de mudéjar y utilizarlo como categoría de periodización, sin renunciar a una definición posterior, que ya no podría ser meramente formal, pero que en todo caso tampoco podría obviar los rasgos formales. Era un primer paso hacia la definición cultural.

Por ello, y obviando la sugerente y brillante terminología de Chueca, desde el concepto de "metaestilo" hasta el de "invariante", me decanté provisionalmente por una propuesta en la que se integraba tanto la dimensión temporal (que considera el mudéjar como "un fenómeno de larga duración", desde el siglo XI hasta el siglo XVI, que sobrenada a los estilos artísticos occidentales), y que denominé con el término de "constante", como la dimensión artística (la pervivencia del arte andalusí en la España cristiana, una vez desaparecido el poder político del Islam), o sea, el mudéjar como "constante artística".

El concepto de espacio interior en el mudéjar aragonés (1978)

Aunque la ponencia sobre "El mudéjar como constante artística" no verá la luz hasta la edición de las *Actas* en el año 1981, y por tanto no tendrá otra recepción que la de los asistentes en Teruel al I Simposio de Mudejarismo, personalmente constituyó un decisivo punto de inflexión en mi actitud investigadora y abrió el camino a la primera contribución de alcance que con el título de *Arte mudéjar aragonés*⁹ publiqué tres años más tarde, en 1978. Así se pretende expresar en la dedicatoria del libro: "A Santiago Sebastián, en recuerdo del I Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel, septiembre de 1975), con admiración y afecto".

Como se habrá apreciado en las tres palabras del título se recurre al término de arte en lugar de arquitectura, a diferencia de la formulación más acotada de Amador de los Ríos, se opta por el término único de mudéjar, frente a la terminología compuesta de Lampérez, y se defiende la singularidad de lo aragonés, si bien en el contexto del mudéjar hispánico. A partir de este libro todas mis aportaciones al tema se harán bajo el marbe-

te de arte mudéjar o de arte mudéjar aragonés, según el ámbito territorial abordado.

Sin menoscabo del interés que tienen desde el punto de vista de la caracterización artística las páginas dedicadas a la tipología arquitectónica de las iglesias-fortaleza o a las torres-campanario con estructura de alminar, frente a las tesis de Lampérez, estimo que tal vez las páginas más novedosas son las que se dedican a la valoración del espacio interior en la arquitectura mudéjar, muy influidas por el pensamiento del arquitecto, crítico e historiador de la arquitectura Bruno Zevi (Roma. 1918-2000) en su obra *Saber ver la arquitectura*¹⁰, en la que se define el espacio interior como el elemento esencial de la arquitectura.

Se daba la feliz circunstancia de que una serie de iglesias mudéjares de la comunidad de Calatayud (en las localidades de Tobed, Maluenda, Torralba de Ribota y Cervera de la Cañada), núcleo de mi tesis doctoral, habían conservado la decoración interior mudéjar original, gracias al sistema de trabajo del enlucido en yeso y agramilado a punzón de los motivos decorativos, que permiten la pervivencia de la decoración pintada. Se trata de un caso muy poco frecuente en la historia de los interiores arquitectónicos medievales, tanto religiosos como civiles, que han sido modificados profundamente, cuando no totalmente destruidos a lo largo del tiempo y los cambios del gusto artístico.

Este carácter singular del espacio interior mudéjar viene además corroborado por los testimonios documentales de los contratos notariales y de alguna importante relación de trabajos mudéjares, donde se diferencian claramente las tres etapas constructivas de la arquitectura mudéjar aragonesa: abrir fundamentos, la obra de ladrillo o "rejola", y el enlucido interior de "aljez" aplicado a planeta, agramilado y pintado.

A partir de estas premisas puse el acento en la caracterización de los interiores mudéjares aragoneses y de sus diferencias con respecto a los interiores góticos levantinos, concluyendo que "la deuda que este "unicum" espacial tiene con el gótico levantino es evidente e innegable, en cuanto a una consideración abstracta del espacio interior sin tener en cuenta la conformación mural. Pero al añadirse la función [intimista de la luz,

del cromatismo ornamental y del atectonismo general, el resultado es en todo bien diferente y nuevo. Es una genuina creación de la arquitectura mudéjar aragonesa".

Los factores de unidad del arte mudéjar (1981)

Ha quedado ya suficientemente señalada la trascendencia de los Simposios Internacionales de Mudejarismo de Teruel en mi trayectoria investigadora sobre el tema. Sin embargo todo estuvo a punto de naufragar a causa de una incidencia en su gestión. Se había establecido que la periodicidad de los Simposios fuese trienal, de modo que el segundo Simposio debería haberse celebrado en septiembre del año 1978, pero no se había logrado editar las *Actas* del primero, tarea a cargo de don Emilio Sáez y algunos nos opusimos con contundencia a retomarlo sin la publicación de las *Actas*, decisión que se reveló trascendental para el futuro de los Simposios. Hubieron de transcurrir otros tres años hasta que en noviembre de 1981, con el requisito imprescindible de la edición ya cumplido, pudo abrirse el II Simposio, dedicado monográficamente al Arte.

La primera sección del Simposio, por iniciativa personal, se dedicó a profundizar en los factores de unidad del arte mudéjar. Afirmaba en el arranque de mi ponencia sobre los "Factores de unidad en el arte mudéjar aragonés"¹¹ que la historiografía del arte mudéjar durante la última década, desarrollando la sistematización regional de los focos artísticos propuesta por Vicente Lampérez, había incidido tanto en la aportación de datos inéditos cuanto en la valoración de los rasgos singulares y propios de cada foco, destacando los estudios de Basilio Pavón Maldonado y de Balbina Martínez Caviro para el mudéjar toledano, los de Manuel Valdés Fernández y Pedro J. Lavado Paradinas para el mudéjar leonés y castellanoviejo, los de Carmen Fraga González para el mudéjar canario, los de María Dolores Aguilar García para el mudéjar malagueño, y los de Pilar Mogollón Cano-Cortes, para el mudéjar extremeño, entre los más sobresalientes.

A mi entender era necesario y urgente introducir una pausa en los estudios de la diversidad para abordar los factores de unidad del arte mudéjar, que en mi caso enfocaba desde la perspectiva

del arte mudéjar aragonés. Poner el acento en los factores de unidad del arte mudéjar ha constituido desde este momento uno de mis objetivos prioritarios de carácter teórico, para lo que había que superar los ámbitos de estudio regionales, provinciales, comarcales y locales. Los Simposios de Mudejarismo debían cumplir esta función al reunir a los "mudejaristas" expertos en los diversos focos regionales. Frente a los factores de diversidad formal y cronológica había que poner sobre la mesa los factores de unidad cultural en sentido amplio y ofrecer nuevas propuestas de definición.

Con este objetivo planteé en mi ponencia la revisión crítica de algunos factores de diversidad, desde la cronología a los precedentes islámicos locales, para atenuar su trascendencia historiográfica y por el contrario ahondar en la búsqueda de nuevos factores de unidad, en particular en la relación entre arte mudéjar y y mano de obra mudéjar así como en la competencia entre los dos sistemas de trabajo, el occidental europeo y el mudéjar, siguiendo la sugerencia de Manuel Gómez Moreno.

Mi impresión personal fue que quedaba mucho trecho por recorrer en este sentido y que había que dar con una sólida clave de definición artística del fenómeno mudéjar, que sin dejar de tener en cuenta las epidérmicas diferencias formales de los focos regionales hispánicos, las superase con una percepción unitaria.

Sobre el concepto del arte mudéjar (1983)

La inmediata publicación de las Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo en el año 1982, en las que mi ponencia sobre los factores de unidad del arte mudéjar no pasó inadvertida al profesor Antonio Bonet Correa, a la sazón responsable de la ediciones sobre arte en Editorial Cátedra, probablemente le movió a proponerme la redacción de un Manual de Arte Cátedra sobre el mudéjar, encargo que nunca llevé a buen término, pero a cuya tarea me puse de inmediato, redactando varios capítulos de carácter general, y en especial una síntesis de mi pensamiento sobre el concepto del arte mudéjar, que a la altura del año 1983 había alcanzado ya una formulación definitiva.

Consciente de la dificultad del encargo del profesor Bonet Correa, que requería una revisión del arte mudéjar de los diferentes focos regionales hispánicos, para la que por el momento carecía de tiempo y de recursos económicos, decidí ir desgranando y dando a conocer algunos de los textos de carácter teórico, redactados en principio para dicho manual.

Y el texto básico, en el que había formulado una síntesis de mi pensamiento "Sobre el concepto de arte mudéjar", lo di a conocer a comienzos de octubre del año 1983 en el *Homenaje a don Federico Torralba*¹². La lectura de este artículo, treinta y cinco años después, todavía me sorprende porque, salvo algunas actualizaciones terminológicas consolidadas en estas décadas, conceptualmente constituye el núcleo básico para mi definición cultural del arte mudéjar.

Se inicia el texto señalando la radical diferencia entre el significado del término "mudéjar", utilizado por los historiadores del arte como una categoría de periodización artística para referirse a la pervivencia del arte andalusí en la España cristiana, y el término "mudéjares", utilizado por los historiadores para referirse a los moros o sarracinos, que en el proceso de la reconquista cristiana habían sido autorizados a quedarse en territorio cristiano pagando impuestos y manteniendo la lengua árabe, la religión musulmana y un estatuto de autogobierno en la aljama, una situación social que concluyó con su conversión forzosa al cristianismo llevada a cabo en 1501 en la Corona de Castilla y en 1526 en la Corona de Aragón, siendo denominados a partir de entonces "moriscos" o cristianos nuevos. El término mudéjar referido al arte tiene otra duración temporal, más larga, y, lo que es más decisivo, otro significado desprovisto de ganga étnica.

Tras esta diferencia de significado entre arte mudéjar y mudéjares, se profundiza en el proceso histórico cultural de formación del arte mudéjar y en los factores de su desarrollo. En diferentes momentos del texto se subraya que el arte mudéjar es una consecuencia de las condiciones de convivencia de la España cristiana medieval, fundamento para una definición cultural que tenga en cuenta, además de los artísticos, los factores políticos, sociales y económicos.

Se adelanta asimismo la idea angular de “sistema de trabajo mudéjar”, como alternativo al del arte occidental europeo, en el que “son las técnicas mudéjares del trabajo arquitectónico, de tradición andalusí, las que se convierten en un vehículo de transmisión de las formas y estructuras islámicas”, aspecto que se desarrollará al año siguiente en la ponencia general al *III Simposio de Mudejarismo* de 1984.

Otra idea esencial es la diferencia de valoración crítica de las estructuras y de la decoración en el arte occidental europeo, por un lado, y en el arte islámico, andalusí y mudéjar, por otro. Se establece que la decoración constituye el elemento esencial del arte islámico, del andalusí y del mudéjar, y aunque éste último desarrolla asimismo sus estructuras propias, muchas de origen andalusí, estas carecen de interés estético ya que la decoración se impone a la estructura.

En suma, en este texto de 1983 se contiene ya “in nuce”, plenamente formado y explicitado, mi concepto sobre el arte mudéjar desarrollado con posterioridad. Puede considerarse como mi texto fundacional sobre el nuevo concepto de arte mudéjar, que he defendido insistentemente en todos mis trabajos, sean de enfoque global o parcial.

El mudéjar como un sistema de trabajo alternativo al arte occidental cristiano (1984)

Visto desde la perspectiva actual la ponencia general que presenté al *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, celebrado en Teruel del 20 al 22 de septiembre de 1984, me parece otra aportación decisiva en mi trayectoria hacia la definición cultural del arte mudéjar, ya que se trataba de establecidos los criterios de una definición artística previa.

Tras el *II Simposio de Mudejarismo* de 1981, dedicado monográficamente al arte mudéjar, como se ha dicho, se establecen en éste de 1984 dos grandes secciones, que van a perpetuarse en el futuro, la de los historiadores y la de los historiadores del arte. Los últimos habíamos decidido dedicar este Simposio al análisis de los materiales y de sus técnicas de trabajo en el arte mudéjar, encargando ponencias particulares sobre el ladrillo (Basilio Pavón), el yeso (Pedro Lavado),

la carpintería (Carmen Fraga) y la cerámica (M^a Isabel Álvaro).

Desde un primer momento fui consciente de que si se pretendía ahondar en los factores de unidad del arte mudéjar, era necesario integrar en un todo los diversos materiales utilizados y sus técnicas de trabajo, ya que, además, los materiales y sus técnicas constituyen tan sólo el primer nivel en el análisis de un lenguaje artístico. Por ello titulé mi ponencia general de la segunda sección dedicada al Arte “Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo, como criterios para la definición del arte mudéjar”¹³.

La tesis de esta ponencia global era que tanto los materiales utilizados en el arte mudéjar, como sus diferentes técnicas de trabajo, no pueden ser analizados de forma aislada, ya que todos ellos se hallan integrados en un sistema, en un conjunto superior, que aquí se define como el **sistema de trabajo mudéjar** (en negritas en el original) y que constituye el verdadero criterio, desde un punto de vista formal, para caracterizar una obra de arte mudéjar.

En los contratos de obra con los maestros moros aragoneses se utiliza un término, el de “manobra”, con el que se alude de forma global no sólo a todos los materiales necesarios para la realización de una obra mudéjar, sino asimismo a la mano de obra, es decir, a los maestros requeridos para su realización. Con el término de “manobra” se alude, pues, a todo el sistema de trabajo mudéjar, tanto a los materiales y sus técnicas de trabajo como a los artífices. Y el maestro de obras moro es el auténtico soporte del sistema de trabajo mudéjar.

Todos los materiales y técnicas artísticas han de ser considerados conjuntamente y enmarcarse en el contexto de su origen andalusí, del que constituyen una pervivencia. Además de los propios monumentos andalusíes, que se han conservado hasta la actualidad, el legado más destacado de la cultura andalusí en la España cristiana es el arte mudéjar, que se define como la pervivencia y desarrollo del arte andalusí tras la reconquista cristiana de Alandalús, de acuerdo con su propio sistema de trabajo, que se caracteriza por su eficacia constructiva como un sistema alternativo al del arte occidental europeo.

Mi aportación sobre el sistema de trabajo mudéjar encontró en este mismo año de 1984 un apoyo decisivo en la transcripción y edición por parte de Ovidio Cuella de un largo documento de 102 folios, recto y verso, conteniendo las cuentas de las obras encargadas por el Papa Luna, y realizadas entre 1412 y 1414, bajo la dirección del maestro Mahoma Rami, consistentes en la ampliación de la desaparecida iglesia de dominicos de San Pedro Mártir de Calatayud¹⁴. Se trata de un documento trascendental, que analicé detenidamente en la presentación al libro de Ovidio Cuella, y cuyo contenido permitió restituir todo el sistema de trabajo de una obra mudéjar a comienzos del siglo XV en Aragón en un relato día a día, en el que el maestro Mahoma Rami se configura como el espejo de los maestros de obras moros.

Con ello se daba una nueva vuelta de tuerca al concepto de arte mudéjar, ya que una vez definido formalmente el sistema de trabajo mudéjar como pervivencia del andalusí, y plenamente deslindado su significado de cualquier connotación étnica, al menos en Aragón quedaba rotundamente documentado a lo largo del periodo medieval que dicho sistema de trabajo era una praxis dominada por completo por los maestros de obras moros aragoneses¹⁵.

Coda: los dos libros clásicos de 1985 y 1990

Tras esta década (1975-1984) de fuerte discusión teórica para una nueva definición cultural del arte mudéjar, se hacía necesario rubricar la propuesta con monografías de conjunto sobre el tema, tanto sobre el arte mudéjar aragonés como sobre el arte mudéjar en España, que estuviesen estructuradas de acuerdo con el nuevo concepto.

Para el *Arte mudéjar aragonés* la obra de conjunto se logró en el año 1985¹⁶, gracias a la promoción cultural y al soporte económico que el proyecto tuvo por parte del Colegio Oficial de

Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Aragón, que, además, becó a cinco jóvenes aparejadores para que bajo mi dirección se dedicasen durante dos anualidades a recoger la planimetría existente y a realizar las nuevas planimetrías necesarias, un soporte técnico que permitió una entera dedicación a la redacción del texto. El libro se enriqueció, además, con las fotografías de Jarke. Nunca he dispuesto de mayor empatía y de más generosos apoyos económicos. Y creo que esta obra no defraudó a sus promotores.

No ocurrió lo mismo con el arte mudéjar en España y el encargo de Bonet Correa para Manuales Arte Cátedra se malogró. No obstante, pude “salvar parte de los muebles” de dicho naufragio gracias a la comprensión del Instituto de Estudios Turolenses, del que a la sazón era director, y que aceptó la edición de mi monografía de carácter general sobre *El arte mudéjar* en el año 1990¹⁷, que se convirtió en una obrita de referencia teórica hasta la edición en el año 2000 del excelente Manual de Arte Cátedra de mi buen amigo el profesor Rafael López Guzmán¹⁸.

No querría cerrar estas notas autobiográficas antiguas, sin dejar testimonio de la doble satisfacción más reciente que, en el año 2010, me produjeron dos encargos académicos de alcance, relacionados con el tema del arte mudéjar: una conferencia marco en el *XVIII Congreso Nacional del CEHA*, organizado por la Universidad de Santiago de Compostela¹⁹, que me permitió exponer una síntesis actualizada de mi concepto sobre el arte mudéjar, y el comisariado y coordinación del Catálogo de la *Exposición Mudéjar*, en la Universidad de Zaragoza²⁰, que me permitió invitar a colaborar al más amplio equipo interdisciplinar sobre el tema, que jamás hubiese soñado. Ambos encargos y sus correspondientes textos, con motivo de mi setenta cumpleaños, los he agradecido siempre como un reconocimiento de la comunidad académica al esfuerzo que realicé durante aquellos años pioneros aquí relatados.

NOTAS

¹ Agradezco la invitación de la revista *Quintana* y de su actual director, mi entrañable amigo el profesor Alfredo Vigo Trasancos, para participar en la misma con este tema del arte mudéjar, así como la libertad de planteamiento concedida expresamente para esta colaboración, que agradezco a la vez que espero no defraude en demasía a las previsiones de la revista. En el momento actual nos hallamos culturalmente inmersos en “el relato del yo”, tanto en la literatura de ficción como de no ficción, y me ha parecido un momento oportuno para este escarceo.

² Siempre he sentido una manifiesta admiración por el género de las autobiografías intelectuales desde que la revista *Anthropos* dedicó dos números monográficos a los historiadores del Arte Alfonso Emilio Pérez Sánchez (nº 19, noviembre 1982) y José Joaquín Yarza Luaces (nº 43, 1984). Pero no llegué a percatarme de la auténtica necesidad y trascendencia de este género para la comunidad académica hasta leer el texto de la luminosa conferencia del llorado Juan Antonio Ramírez (1948-2009), que con el título “Los poderes de la imagen: para una iconología social (Esbozo de autobiografía intelectual)” pronunció en el Instituto de Historia del CSIC el 19 de junio de 2008, a los sesenta años, uno antes de su prematuro fallecimiento, y cuyo texto me anticipó generosamente su autor por correo electrónico.

³ Los integrantes de mi generación, con diez años más que los estudiantes de mayo del 68 en París, aunque atentos a las conmociones sociales, teníamos por aquel entonces otros afanes y urgencias, como la de consolidar nuestro futuro profesional.

⁴ Tanto personal como colectivamente quienes pertenecemos a la llamada en la historiografía artística “escuela de Zaragoza” hemos contraído una inmensa deuda con las múltiples empresas académicas impulsadas por el profesor Santiago Sebastián, entre las que quiero destacar tanto los Simposios Internacionales de Mudejarismo, iniciados en 1975, como los Coloquios de Arte Aragonés, iniciados en 1978,

que en ambos casos todavía siguen celebrándose.

⁵ Cfr. Gonzalo M. Borrás Gualis, “El mudéjar como constante artística”, en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo* (15-17 Septiembre 1975), Diputación Provincial de Teruel, Consejo Superior de Investigaciones artísticas, Madrid- Teruel, 1981, pp. 29-40. Para toda la bibliografía relacionada con el arte mudéjar debe recurrirse a Ana Reyes Pacios Lozano, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares, 1857-1991*, Serie Estudios Mudéjares, Instituto de Estudios Turoleses, Teruel, 1993, y *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda, 1992-2002*, Serie Estudios Mudéjares, Centro de Estudios Mudéjares, Instituto de Estudios Turoleses, Teruel, 2002; en prensa la siguiente *Addenda*. Remito al lector interesado a este repertorio historiográfico, por lo que aquí se reducen al mínimo las citas bibliográficas.

⁶ Me refiero a su monumental *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*, 2ª edición, Espasa Calpe, 1930, vol. II, pp. 380 y ss.; y vol. III, pp. 479 y ss.

⁷ Cfr. José Amador de los Ríos, *El estilo mudéjar en arquitectura*, Introducción, edición y notas de René Guenoun, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, París, 1965.

⁸ Cfr. Fernando Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*, Ed. Dossat, Madrid, 1965, cap. XIV, Mudéjar, pp. 465-512, y cap. XV, “Arquitectura mudéjar civil y militar”, pp.513-541.

⁹ Cfr. Gonzalo M. Borrás Gualis, *Arte mudéjar aragonés*, Dibujos de Vicente González Hernández, Colección básica aragonesa, 4/5, Guara editorial, Zaragoza, 1978, 237 págs. Existe, además, una reimpresión fraudulenta del año 1987, hecha por el editor José María Pisa sin autorización del autor.

¹⁰ Cfr. Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura*, Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1951.

¹¹ Cfr. Gonzalo M. Borrás Gualis, “Factores de unidad en el arte mudéjar aragonés”, en *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte, Teruel, 19-21 de noviembre de 1981*,

Instituto de Estudios Turoleses, Teruel, 1982, pp. 39-49.

¹² Cfr. Gonzalo M. Borrás Gualis, “Sobre el concepto de arte mudéjar”, en *Homenaje a don Federico Torralba en su jubilación del profesorado*, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1983, pp. 115-128.

¹³ Cfr. Gonzalo M. Borrás Gualis, “Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo, como criterios para la definición del arte mudéjar”, en *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel, 20-22 de septiembre de 1984*, Instituto de Estudios Turoleses, Teruel, 1986, pp. 317-325.

¹⁴ Cfr. Ovidio Cuella Esteban, *Aportaciones culturales y artísticas del papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*, Prólogo de Gonzalo M. Borrás, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 1984, doc. 3, pp. 75-193.

¹⁵ La abrumadora nómina de los maestros de obras moros aragoneses siempre ha admirado a los estudiosos de otros focos mudéjares regionales, y es bien conocida de la historiografía. Tal vez por esa razón no pensé que fuera necesario insistir sobre la misma en los años cruciales de discusión conceptual por ello mis aportaciones más señaladas a este tema han sido más tardías; cfr. Gonzalo M. Borrás Gualis, “El artesano mudéjar en Aragón”, en *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998, Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 1999, pp. 59-75; “Sobre la condición social de los maestros de obras moros aragoneses”, en *Homenaje al profesor Julián Gállego, Anales de Historia del Arte*, Volumen extraordinario, 2008, pp. 89-102; y “Los artífices del mudéjar: maestros moros y moriscos”, en *Actas, XIII Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel, 4-5 de septiembre de 2014*, Centro de Estudios Mudéjares, Teruel, 2017, pp. 19-30.

¹⁶ Cfr. Gonzalo M. Borrás Gualis, *Arte mudéjar aragonés*, equipo técnico: Lucía Sancho Navarro, María Luisa Santos Rubio, Eliseo Pradas Zorraquino, Valentín Isiegas Muñoz, y Miguel Herranz Alonso, prólogo de Fernando Chueca Goitia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Aragón, Caja

de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1985, 2 tomos de texto y una carpeta de planos.

¹⁷ Cfr. Gonzalo M. Borrás Gualis, *El arte mudéjar*, Serie Estudios Mudéjares, Instituto de Estudios Turoleses, Teruel, 1990.

¹⁸ Cfr. Rafael López Guzmán, *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2000.

¹⁹ Cfr. Gonzalo M. Borrás Gualis, "A propósito del arte mudéjar: una reflexión sobre el legado andalusí en la cultura española", 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, Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 2012, vol. I., pp. 32-57. Es bien significativo que la actual invitación de la revista *Quintana*, de esta misma Universidad, que acoge

a tan excelentes amigos y colegas, haya hecho posible esta remembranza.

²⁰ Cfr. *Mudéjar / el legado andalusí en la cultura española*, Paraninfo/ Universidad de Zaragoza, del 6 de octubre de 2010 al 9 de enero de 2011, Catálogo de la exposición. Universidad de Zaragoza, 2010.

REFERENCIAS

- Amador de los Ríos, José. 1965. *El estilo mudéjar en arquitectura*, edited by René Guenoun. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques.
- Borrás Gualis, Gonzalo M. 1978. *Arte mudéjar aragonés*. Dibujos de Vicente González Hernández. Colección básica aragonesa, 4/5. Zaragoza: Guara editorial.
- Borrás Gualis, Gonzalo M. 1981. "El mudéjar como constante artística." In *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo* (Teruel, 15-17 Septiembre 1975), 29-40. Madrid: Diputación Provincial de Teruel, Consejo Superior de Investigaciones Artísticas.
- Borrás Gualis, Gonzalo M. 1982. "Factores de unidad en el arte mudéjar aragonés." In *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte* (Teruel, 19-21 de noviembre de 1981), 39-49. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- Borrás Gualis, Gonzalo M. 1983. "Sobre el concepto de arte mudéjar." In *Homenaje a don Federico Torralba en su jubilación del profesorado*. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, 115-128. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Borrás Gualis, Gonzalo M. 1985. *Arte mudéjar aragonés*. Prólogo de Fernando Chueca Goitia. Zaragoza: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Aragón, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Borrás Gualis, Gonzalo M. 1986. "Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo, como criterios para la definición del arte mudéjar." In *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo* (Teruel, 20-22 de septiembre de 1984), 317-325. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- Borrás Gualis, Gonzalo M. 1990. *El arte mudéjar*. Serie Estudios Mudéjares. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- Borrás Gualis, Gonzalo M. 1999. "El artesano mudéjar en Aragón." In *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó* (Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998), 59-75. Lleida: Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 1999.
- Borrás Gualis, Gonzalo M. 2008. "Sobre la condición social de los maestros de obras moros aragoneses." In *Homenaje al profesor Julián Gállego. Anales de Historia del Arte*. Volumen extraordinario, 89-102
- Borrás Gualis, Gonzalo M. A. 2012. "A propósito del arte mudéjar: una reflexión sobre el legado andalusí en la cultura española." In *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*. Actas del XVIII Congreso CEHA (Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010), vol. I., 32-57. Santiago de Compostela: Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Borrás Gualis, Gonzalo M. 2017. "Los artífices del mudéjar: maestros moros y moriscos." In *Actas, XIII Simposio Internacional de Mudejarismo* (Teruel, 4-5 de septiembre de 2014), 19-30. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares.
- Chueca Goitia, Fernando. 1965. *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*. Madrid: Dossat.
- Lampérez y Romea, Vicente. 1930. *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*, 2ª edición. Madrid: Espasa Calpe.
- López Guzmán, Rafael. 2000. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Manuales Arte Cátedra. Madrid: Cátedra.
- Mudéjar / el legado andalusí en la cultura española*. 2010. Catálogo de la exposición, Paraninfo/Universidad de Zaragoza, 6 de octubre de 2010 al 9 de enero de 2011. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Ovidio Cuella, Esteban. 1984. *Aportaciones culturales y artísticas del papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*. Prólogo de Gonzalo M. Borrás. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".
- Pacios Lozano, Ana Reyes. 1993. *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares, 1857-1991*. Serie Estudios Mudéjares. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses

Pacios Lozano, Ana Reyes. 2002. *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda, 1992-2002*. Serie Estudios Mudéjares. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares, Instituto de Estudios Turolenses.

Ramírez, Juan Antonio. 2008. "Los poderes de la imagen: para una iconología social (Esbozo

de autobiografía intelectual)." *Conferencia sin publicar*, pronunciada en Instituto de Historia del CSIC, 19 de junio de 2008.

Zevi, Bruno. 1951. *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón.

E(RA)N TIEMPOS DE DESCONCIERTO: DELACROIX Y SU CANTO A LA LIBERTAD

Manuel Núñez Rodríguez

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Sabido es que el 27 de julio de 1830 los parisinos forman barricadas bajo una proclama popular que consiste en cambiar a un rey tirano (el Borbón Carlos X), por uno más liberal. Esto supone el éxito de la revuelta, de manera que el 2 de agosto del mismo año alcanzará el poder Felipe de Orléans bajo la condición de *rey del pueblo*. Aunque se abordará esta cuestión en líneas sucesivas, de momento interesa conferir un puesto de privilegio al documento que da vida a lo que fue un estado de excitación febril, pero que –como diría Eugène Delacroix– en síntesis no es más que la historia de una idea. De manera que se trata de acceder al análisis del contenido que esta obra ofrece y hasta qué punto estamos en condiciones de evaluar el significado de la expresión icónica; es decir, de acceder críticamente al contenido del mensaje de este cuadro (*La libertad conduciendo al pueblo*, 1830-1831), asociada a los ideales de la revolución de 1789, a la que tuvo que rendir homenaje el nuevo “rey ciudadano” Luis-Felipe de Orléans cuando resucitó en 1831 el uso de la bandera tricolor como símbolo de Francia.

Palabras clave: libertad, república, Delacroix, tradición clásica, espíritu de la revolución

ABSTRACT

On 27 July 1830 the Parisians built barricades in support of a popular proclamation that sought to depose a despot king (the Bourbon Charles X) for a more liberal one. The revolt proved to be successful, with Louis Philippe I coming to power on 2 August, on condition that he ruled in the interests of the people. Although this issue will be addressed below, our interest at this stage lies in granting a prominent position to the document that gave rise to what was a state of some excitement but which –as Eugène Delacroix said– is, in summary, merely the history of an idea. This aim of this paper, therefore, is both to analyse the content provided in this work and the extent to which we are in a position to evaluate the meaning of the iconic statement, in other words, to critically approach the message of the painting (*Liberty Leading the People*, 1830-31), which was associated with the ideals of the 1789 Revolution and to which the new “Citizen King”, Louis Philippe I, paid tribute in reviving the use of the Tricolour as a symbol of France in 1831.

Keywords: liberty, republic, Delacroix, classical tradition, the spirit of the revolution

El tema es algo distinto de la noción; esto presupone hacer empleo de los componentes básicos para trasladar a la idea plástica lo que una imaginación creadora selecciona.

Eugène Delacroix

Es verdad que Frédéric-A. Bartholdi, con su estatua de la Libertad, sujetando con la diestra la antorcha que ilumina al mundo, ponía de manifiesto un concepto asociado a los que entraban en Nueva York desde 1884-1886, donde eran examinados antes del ingreso en el país. Se consideraba entonces esta imagen de 10 metros de altura la expresión icónica de la democracia (in-



Fig. 1. Théroigne de Méricourt o "la amazona de la Libertad". Toma de la Bastilla en 1789, Escuela Inglesa (Fuente: Getty Images)

terpretación que hoy no podríamos experimentar ante las confusiones que podría provocar, puesto que se diría que es un ideal inalcanzable en las actuales circunstancias). Ahora bien, hay una cuestión que no deja de ser curiosa, y que incluso parece inexplicable en el mundo francés. Se trata del siguiente comportamiento, al que, como se verá, rodea un halo de misterio envolvente inexplicable: cuando China solicitó en préstamo *La Libertad guiando al pueblo* (el 11 de diciembre de 2013), Laurent Fabius, ministro de Asuntos Exteriores, apoyado por la célula diplomática del Elíseo, estaba deseoso de que dicha obra formara parte del conjunto de obras prestadas por Francia a China con motivo del 50º aniversario del reconocimiento de la República Popular China por el general De Gaulle el 27 de enero de 1964. A mayores hay que considerar que, aunque diferente, existe en la plaza de Tien-an-Men (Pekín) la estatua china de la diosa de la Democracia de 1989 en honor de los estudiantes de la Escuela Central de Bellas Artes, y que constituye un testimonio revelador de los manifestantes. Pero, dadas las consecuencias por todos conocidas en tiempos de Mao Zedong, podría ser la razón sobre la negativa del préstamo al no mostrarse los franceses acordes, identificados con la tradición, en concreto con la creación del mensaje combativo que Delacroix buscó transmitir en esta obra acorde con las circunstancias del momento, y que

analizaremos en líneas sucesivas: la Guerra de los tres Días (27, 28 y 29 de julio de 1830).

En cualquier caso, el ministro de cultura no concuerda con la posición del presidente del Louvre, Jean-Luc Martinez, quien se opone al desplazamiento de la obra, proponiendo a cambio el *retrato de Francisco I* y *Le verrou* de Fragonard. La única preocupación era el próximo desplazamiento a Francia del presidente chino Xi Jinping en la primavera de 2014.

Para abordar la figura de este pintor, cuyo recuerdo no ha quedado anclado en el pasado, hay que plantear ante todo un interrogante: ¿predomina en su obra la imaginación o la memoria? Ciertamente es que si se hace un balance de su labor, hay una presencia de Rubens, Miguel Ángel, Rafael, Veronés, así como de una figura como Murillo, entre otros varios –como podría ser el caso de Rembrandt–, puesto que son personajes que forman parte del Museo del Louvre. Un centro en el que, salvo excepción, se han formado la mayor parte de los artistas de la época moderna, y sobre todo Delacroix, si tenemos en cuenta que a él le sería encomendado por Thiers la guardia de dicho museo durante la Guerra de los Tres Días (27, 28, 29 de julio, 1830); denominada también "los tres días de insurrección". Un momento en el que la llamada Venus de Milo accedía a dicho museo.

En realidad, recordar este dato es anticiparse a algo que alimentará nuestro objetivo páginas adelante, cuando habrá que dar respuesta al contenido de la carta que Delacroix había escrito a su hermano el 17 de agosto de 1830:

Hemos estado durante tres días en medio de la metralla y tiros de fusil, pues se combatía por todas partes. Un simple paseante como yo tenía la posibilidad de ser alcanzado por una bala, como el héroe improvisado que camina hacia el enemigo con trozos de hierro en mangos de escoba. Hasta aquí todo muy bien.

El texto no deja de ser importante, puesto que como veremos nos interesa para saber si el pintor no solamente estaba a favor de la corriente republicana, sino también si, a pesar de no haber formado parte de las figuras combatientes en las barricadas, lo que busca representar es el símbolo de la nación, el culto a la Patria; como también incrementar la conciencia política de quienes no

aceptan los criterios que proceden de la Revolución Francesa, comenzando por la igualdad. Ahora bien, siempre sin dejar de considerar que sin la libertad "todos somos iguales bajo un tirano" y la antimonarquía era la república.

Pero resulta de mucha importancia detenerse y analizar más de cerca la variable interpretativa, los elementos que pudieron haber influido en la recepción del mensaje semántico de la Libertad. Dicho de otra manera, el contenido de esta expresión icónica ha llevado a múltiples preguntas de orden teórico de las que solamente se puede hacer una selección, para resumir, y evaluar otros conocimientos que nos parecen de mayor importancia. En principio Charles Baudelaire, lo mismo que Delacroix, muestra un desprecio por la mujer, aunque ella sea su capítulo a investigar, pero no su amor¹. Por otra parte, al considerar que esta es una época de puritanismo, y Delacroix partidario de la libre expresión, demuestra un perfecto conocimiento del desnudo desde sus inicios (*Estudio del hombre desnudo* o *El polaco*, Museo Eugène Delacroix, París). Pero en el caso de la mujer, ¿pudo haber llegado lejos de no haber aplicado la mirada oblicua, como era su referencia dominante? E incluso, ¿hasta qué punto en un ejemplo de narrativa bélica como es *La Libertad guiando al pueblo* (fig. 2), donde se plantea un episodio victorioso, Delacroix no intenta una manera de hacer distinguir la trascendencia que tuvo la mujer en la Primera República francesa, en lo que fue su emblema, que consiste en la representación de la Libertad con una bandera? Por principio hay dos cuestiones que serán abordadas en líneas sucesivas: la primera es la importancia que pudo haber tenido la iconografía de la figura alegórica de la Primera República atribuida a J. A. Gros; y la segunda cuestión a evaluar en líneas sucesivas es el significado de la expresión icónica de las imágenes que han sido utilizadas en las litografías vinculadas a la toma de la Bastilla, y donde se reconstruía la experiencia de las mujeres a pecho descubierto (fig. 1), tocadas con gorro frigio, y portando mosquete en la liberación de la cárcel parisina, conforme a los ideales de la revolución de 1789.

Pero igualmente, entre otros factores, lo que cabe preguntarse es si en verdad Delacroix no estaba demostrando una cierta admiración por



Fig. 2. Detalle de la Libertad. *La Libertad guiando al pueblo*, de Eugène Delacroix. 1831. París, Musée du Louvre

la figura de la Venus de Milo, puesto que, como veremos en su momento, si hay un dato al que no se le ha dado una interpretación satisfactoria es el correspondiente a la valoración correcta de los pechos al descubierto de la Libertad. Por esta razón habrá que tener en cuenta en primer lugar que Delacroix tenía un especial interés por el mundo clásico, por el desnudo de la mujer griega, puesto que en sus palabras demostraba estar en posesión de un gran conocimiento del dibujo, al igual que de la poesía. Por otra parte este era un momento de vuelta a la representación de las divinidades griegas, tanto en pintura como en escultura, y nada impide inspirarse en su espíritu, ya que es la expresión de lo natural y al mismo tiempo de lo elevado.

Entonces, si retomamos la diferencia planteada al principio –memoria/imaginación–, Delacroix marca desde un primer momento cuál es la consideración que se impone en estas dos facultades opuestas: la *memoria* es la que permite almacenar recuerdos; como se diría hoy, es el disco duro donde guardamos imágenes, sentimientos, recuerdos. La diferencia con los ordenadores es que estos mineralizan, mientras que la memoria

recrea un recuerdo que nosotros nos contentamos con descodificar.

El hecho es que en el proceso de la obra, Delacroix podrá utilizar la *memoria* a partir de aquellos textos que ha leído, de aquellas pinturas que ha visto y que le han marcado. Y en este sentido especialmente hay dos, Rubens y Veronés, a los que admira por el color, y así Delacroix llegará un momento en que es tal la admiración que demuestra por el flamenco que le dirá: "Gloria a este Homero de la pintura, a este padre del color y del entusiasmo, en este arte donde lo supera todo, en virtud de la perfección que ha conferido a tal o cual parte, pero también a esa fuerza secreta y esa vida del alma que ha infundido por doquier". Admiración que también le lleva a demostrar lo propio por Rembrandt, quien, como él decía, "ha sabido otorgar hondura expresiva a las figuras vulgares, es un pintor mucho más grande que Rafael" (lo que no quiere decir que Rafael y su obra representen un referente por el que no muestre la correspondiente fidelidad).

Por otra parte están los vericuetos de la *imaginación*. Al hacer un análisis de la obra que está en el Louvre, curiosamente tanto los guías como las monografías muestran una especial predilección por aquellas obras que han formado parte de la etapa de su vida marcada por sus vínculos con Víctor Hugo y con el Arsenal de Charles Nodier, correspondiéndose con los años de Carlos X. Las obras son *La masacre de Quíos* (1824), una pintura que tiene como referente la lucha de la independencia de los griegos contra la dominación otomana; *La muerte de Sardanápalo* (1827), obra donde se aprecia una fuerte influencia de Lord Byron y Rubens; y luego, finalmente, *La libertad guiando al pueblo* o *Los tres días de las trágicas jornadas revolucionarias* (1830), presentada en el "Salón" en 1831.

Esta última es una obra donde tenemos además el recuerdo de Théroigne de Méricourt, heroína de la Revolución Francesa denominada la "Amazona de la Libertad" (fig. 1), quien participara en los actos del 10 de agosto de 1792 cuando el palacio real fue asaltado por el pueblo (a este personaje habrá que referirse más adelante). La razón está en que el proceso de creación de este cuadro parece seguir exactamente esos pasos; es decir, Delacroix no queda anclado en

los recuerdos, sí en la realidad, puesto que en este momento, aunque retorna la monarquía con Luis Felipe de Orleáns, es mediante un pacto entre la nación y el rey, para indicar que son los franceses quienes otorgan la soberanía. Lo cual implica la vuelta a la bandera tricolor –que fuera prohibida desde los tiempos de Napoleón–, así como al himno revolucionario (*La Marsellesa*), si bien este, compuesto en 1792, será en la tercera República cuando volverá a ser adoptado para la fiesta nacional del 14 de julio.

Entonces, para concluir este apartado, la imaginación supone reconstruir un pasado que fue ficción durante la época de los Borbones, y que ahora cobra interés con este cuadro de *La libertad guiando al pueblo*, donde se propone como argumento a esgrimir, por una parte, la defensa de la república (capítulo que no pudo llevarse adelante por los impedimentos de los británicos hasta Metternich); pero sin embargo cobra forma la exaltación del patriotismo, y con él se ponía en marcha la importancia de la libertad, la paz y la justicia, con un gobierno de Luis Felipe de Orleáns (1830-1848) a la inglesa.

Ahora interesa saber el criterio de Baudelaire sobre Théroigne de Méricourt. Para ello se impone acudir al poema LIX de *Las Flores del Mal*, que lleva por título "Sísina"²:

(...) ¿Habéis visto a Théroigne, la que ama las masacres excitando al asalto al pueblo sin zapatos, mejillas y ojos igneos, haciendo su papel, subiendo, sable en mano, los peldaños reales?

La imagen que aquí se cita es la también llamada, cuando regresa a París el 26 de enero de 1792 y es recibida con todos los honores por los jacobinos, "Primera amazona de la Libertad" (fig. 1). Al observar estas dos ilustraciones, en la primera aparece Théroigne o "la amazona de la Libertad", quien participa activamente en los acontecimientos del 10 de agosto de 1792 durante el asalto del Palacio real por el pueblo, después de haber formado parte de la vanguardia en la toma de la Bastilla el 14 de julio de 1789, donde se presentó empuñando una espada –arma que manejaba como si fuera una pistola– juntamente con un grupo de mujeres dispuestas al combate. Alfonso de Lamartine decía que "era una mujer joven y hermosa, vestida de hombre, con un fusil y sentada sobre un cañón que arrastraban

los jornaleros"; pero sobre todo insistía en que llevaba los brazos desnudos, y en el jardín de las Tullerías las mujeres jacobinas la creen una traidora de la revolución y le desgarran la ropa. Según parece las militantes jacobinas daban como castigo la flagelación. Es importante considerar en este apartado el cartel elaborado por los nostálgicos del Antiguo Régimen (fig. 3), realizado en el año 1880, denunciando la celebración de la fiesta nacional del 14 de julio y los crímenes de la Revolución; en él aparece la imagen de la República coronada de serpientes, vestida con cabezas de muertos, entre el incendio y la guillotina, y a los pies los símbolos de lo que representó la Revolución; es decir, la separación de los dos poderes. Por otra parte, la heroína en el pasado, pasa a convertirse en cortesana enfurecida, inquieta y vacía, transformándose radicalmente los privilegios del sexo femenino por la identidad declarada de la mujer déspota. ¿Se puede decir que ahora estamos ante la amazona que grita para para confirmar la Libertad de Francia? En absoluto.

En cuanto a la Libertad, será analizada en líneas sucesivas, pero sirva como anticipo que si algo no parece admisible es que en la actualidad se muestre dicho tema portando una guitarra eléctrica y en una actitud pudibunda. Ya no se diga en los pueblos del Golfo, donde tal tema está prohibido en los manuales escolares turcos, e incluso resulta célebre un timbre ruso en donde la demanda de hipocresía sexual impone su presentación completamente vestida de negro.

El arsenal de Charles Nodier (1824-1834)

Los estudios realizados sobre Delacroix han sido múltiples, en consecuencia el planteamiento de este trabajo no puede incidir en conceptos elaborados sobre su obra. Por el contrario, interesa considerar preferentemente cuestiones que guardan relación con sus ideas y aspiraciones, con las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular que habría de derivar en un principio de revuelta social, o mejor, de perturbación violenta.

Los testimonios que existen sobre aquella realidad son cada vez más numerosos, y permiten llegar a la conclusión de que la estética de la creación artística de este poliédrico autor de un



Fig. 3. *Anniversaire du 14 Juillet. La prise de la Bastille*, Cartel del aniversario de la Toma de la Bastilla el 14 de julio (1880), según los que rechazaban la Revolución (Colección A. Gesgon/ CIRIP et Roger-Viollet)

estilo propio representa, no solo un esfuerzo personal consecuencia de una auténtica imaginación creadora, sino también resultado de una novedad técnica en consonancia con su propio modo o práctica, capítulo consustancial con quien está caracterizado por una originalidad y un esfuerzo para eludir las denominadas teorías academicistas de los géneros artísticos. Pero previamente a la expresión de la medida de su grandeza, al artista y su capacidad para poner de relieve los rasgos esenciales que hacen referencia a su base creativa (simbiosis-romanticismo-subjetividad), hay dos capítulos a considerar cuando la unidad aparente se desintegra y la lucha de clases vuelve a estallar en un país con el triunfo de la derecha liberal que terminará por ser sustituida en la célebre revolución de julio del 1830. Pero esta llamada de trompeta ocurrirá en 1824 con la derecha ultracismática opuesta a la carta de 1814, con Carlos X de Borbón. Su nueva propuesta supondrá en 1827 la hegemonía de una verdadera contrarrevolución, puesto que se consideraba que "la Revolución francesa" —según el vizconde Louis de Bonald— había sido un llamamiento a todas

las pasiones, violencias y errores, de modo que definía el concepto del mal elevado a su máxima potencia³.

Entonces, ¿cuál puede ser considerado el paso siguiente? Según parece, en líneas generales, unos argumentos suelen centrarse en la anulación de lo que fueron las leyes impías de la Revolución. ¿Y esto, qué significaba?, el retorno a la alianza trono-altar, con misiones católicas para reconvertir al pueblo y, todavía en 1825, se preveía la pena de muerte en la ley contra actos de sacrilegio. Todavía más, para no alargar la lista cuando en 1828 Delacroix presenta en el salón en 1827 *La muerte de Sardanápalo* (fig. 4), varios juicios llevaron a la crítica a confundir maldad y violencia con lo que Simone de Beauvoir⁴, así como Edward Lucie-Smith o Linda Nochlin⁵, entre otros no dudan en definir como libre expresión de las pasiones individuales bajo los efectos de los escritos del marqués de Sade, donde el romanticismo juega además con la experiencia junto con la memoria, las disposiciones de Sardanápalo, la imaginación..., para defenderse con tales herramientas, del miedo que produce el presente y el futuro que toca crear. Movimiento opuesto al de un neo-clasicista, más acorde con el orden de la lógica, incluso cuando se trata de confrontar el planteamiento del nudismo en Ingres y en Delacroix, en el primero no deja de detectarse “un cierto puritanismo”; por el contrario el segundo, “la experiencia la transforma en emoción”, demostrando en este cuadro sus dotes para el desnudo o, por lo menos, la importancia concedida a la expresión de las pasiones y sentimientos⁶.

Sin adentrarnos en las protestas de la “liga moral”, quienes prolongaron el romanticismo de Delacroix y son definidos como simbolistas, así Gustave Moreau (1826-1896) aunque frecuente a Delacroix y su obra no es que llegue a imitarlo⁷, pero lo acoge de igual manera que admira a Miguel Ángel, siempre sin imitarlos. Y aquí vienen las diferencias. Sus personajes parecen invocar el recuerdo que anida en la cárcel oscura de su mente ya que hace acto de presencia un atractivo por el “metamorfoseado” de manera que transforma la energía de los hombres, como también de las mujeres, en personajes que no pocas veces resultan equívocos. Tal es la propuesta de su obra denominada *Messalina* (sin data, Museo Moreau,

Paris), o *Salomé*, donde se trata de determinar la inmadurez, la depravación y la condición de mujer frígida. De manera que conforme al planteamiento de Edw. Lucie-Smith la satisfacción que ella busca con tanto ardor “gravita fuera de su alcance”, en el mismo instante en que condena el instrumento de su posible gozo. Existe por consiguiente una mirada oblicua con respecto a la mujer.

Simone de Beauvoir, cuando escribe, demuestra que las palabras no son inocentes, y cuando el travestismo se afina en el lenguaje, siempre hay una víctima. En su estudio sobre el Marqués de Sade, nos habla del hombre imperioso, colérico, impulsivo, exagerado en todo, con un desorden en la imaginación, en lo que atañe a las costumbres, ateo hasta el fanatismo, y algo más: “matadme o aceptadme tal cual soy, pues no cambiaré”⁸. Se diría que en estas palabras se reconoce de buena gana a un Delacroix que fue un gran bocetista, y que un día en un encuentro con un colega le comentó que la gran preocupación de toda su vida era “ejecutar con bastante rapidez y certeza, para que no se evaporara la idea, de manera que la imaginación creadora pudiera sumergirse en lo fundamental, y distanciarse de toda regla artística”⁹. Cuando establecemos la lectura de la *Muerte de Sardanápalo* (fig. 4), el autor reenvía a las masacres perpetradas por los otomanos durante la guerra de la independencia griega, aunque el cuadro se inspira en el drama *Sardanápoulos* de Lord Byron.

Si la *Muerte de Sardanápalo* todavía hoy es capaz de sorprender en lo que atañe a la mujer por la evidente crueldad, es porque su autor adopta una actitud en la que experimenta placer haciéndola sufrir mediante la conmoción más violenta posible. De manera que el dolor o es equivalente al placer o, por el contrario, la violencia no cabe duda que actúa más intensamente que las vibraciones más vigorosas. En síntesis, se participa de un concepto de la sexualidad a la manera Sade, y que consiste en llevar a su paroxismo el efecto cólera como si fuera el efecto gozo.

En la propuesta de Delacroix con su *Muerte de Sardanápalo* se había lanzado además un desafío tomando como referencia el mundo literario; es decir, por una parte los conocimientos con los que se había familiarizado durante su estancia en Londres



Fig. 4. *La muerte de Sardanápalo*, de Eugène Delacroix. 1827. París, Musée du Louvre

(desde Shakespeare al propio Lord Byron, Shelley, John Keats...), autores conocedores de una Grecia hundida en el abismo durante el enfrentamiento turco. Muerto a los 26 años, John Keats es el autor de la célebre *Oda a una urna griega* (1820). Se le considera el más joven de los grandes románticos ingleses, y al igual que ellos, su interés por la lucha de Grecia estaba centrado en la libertad. Con tal motivo Percy Shelley puso fin a su aventura literaria con el drama *Helas* (1822). Lord Byron será el encargado de rescatar su cadáver del agua e incinerarlo en el cementerio protestante de Roma, cerca de la tumba de John Keats. Pero el hombre que quiso hacer de su vida una obra de arte, Lord Byron, alcanzando gran popularidad como poeta, dramaturgo...; prototipo del héroe romántico, se desplaza a Missolonghi para contemplar de cerca el retrato que la crueldad impone a la libertad.

De igual modo hay que poner de relieve los rasgos esenciales de un capítulo que contribuye

a descubrir aspectos de su vida y el alcance de lo que fue aquella pérdida de la libertad a recuperar y sobre la que nos hablaba Víctor Hugo tras su triunfo en *Hernani*. Es decir, el citado Arsenal literario de Charles Nodier, o espacio de acogida de la generación romántica que entrará en crisis tras la noche del 25 de febrero del año 1830 con el enfrentamiento inhabitual románticos y clásicos. Cuestión que potenciaba provisionalmente, la libertad de prensa, política... Se estaba anunciando los tres golpes de la libertad en las barricadas en los días 27, 28, 29 de julio de 1830¹⁰.

Sin embargo hay una cuestión que la derecha ultra desea lograr y finalmente alcanza: el restablecimiento del derecho de primogenitura, el agravamiento de la no libertad de prensa, la disolución de la Cámara, la modificación del régimen electoral, ordenanzas que produjeron de las primeras reacciones que condujeron a las *Tres Gloriosas*. Por lo mismo, los días de la revolución

o triple y Gloriosa de julio de 1830, contribuiría a la aparición de un partido orleanista y con la defensa de una monarquía a la inglesa. Ahora bien tampoco se puede olvidar que, en realidad, el enfrentamiento entre la monarquía y Víctor Hugo (citado por Carlos X como testigo para su coronación en Reims) estaba comenzando a derivar entre los románticos hacia una verdadera inquietud, especialmente desde julio del 1829. Fue un momento en que el poeta leyó ante Balzac, Delacroix, A. Dumas..., una obra que deseaba representar, su título era *Marion Delorme*. Sin embargo, el 1 de octubre esta obra quedó censurada; “prohibición que cayó como una macheta”, aunque Víctor Hugo protestó en vano ante el ministro. Este fue el prólogo. Luego, puesto que para el rey no hay sistema de vigilancia, Carlos X cuando entra en contacto con el escritor el 7 de agosto, será el nuevo ministro de interior quien le confirma la prohibición.

En otras palabras, existió un componente que ratificó hasta qué punto existían las mentiras o patrañas. Es decir, Víctor Hugo ante la censura tuvo un portavoz: el periodismo, en este caso *Le Globe*, liberal de izquierda; prensa muy premonitricea puesto que después de la revolución del 1830 empezó a quedar integrada por muchos redactores republicanos. Bien, pues este diario demostró no estar sometido, puesto que no se adaptó a lo que actualmente podría ser: “tener la sensación de estar controlado por ese Gran Hermano”; nos estamos refiriendo al editorial del 5 de agosto donde se pronosticaba el futuro apocalíptico o revolución de julio: “se ha cometido el primer golpe de estado literario”. El ministerio pone obstáculos por todas partes; ataca sin titubear, tanto la literatura como el arte. Se podría decir que M. V. Hugo ha tenido el honor de recibir el primer golpe político en esta guerra a muerte que recomienza contra las ideas¹¹.

Si se desea eludir un planteamiento de bazar, es necesario colocar las piezas que interesan sobre la biografía de Delacroix a partir de un discurso reflexivo en donde aparezca un capítulo que resulta básico, y al que se hizo breve referencia en un párrafo anterior: la organización del Arsenal Romántico, asimismo denominado el Salón de Charles Nodier (1824-1834). Si el Romanticismo representó en su momento una verdadera

llamada de trompeta a la conciencia nacional a partir de 1815 con la restauración de la monarquía borbónica, y en especial con Carlos X, la medida de su grandeza en París viene determinada por el Arsenal Romántico de Charles Nodier. Un personaje que acogía cada domingo a la élite literaria y artística en los años de la Restauración y al comienzo de la Monarquía de Julio. Lejos de ser un lugar de diversión, el Arsenal implicaba una institución poliédrica en tanto que abierta a todas las especialidades: literaria, histórica, crítica, así como la pintura, la música, el teatro..., pero sobre todo constituía una biblioteca cuyo conservador en jefe fuera nombrado por el conde de Artois cuando todavía no había alcanzado la condición de Carlos X; es decir, el año anterior a ser coronado rey de Francia en sustitución de su hermano Luis XVIII. Su coronación en Reims contaría con la asistencia del propio Nodier, pero también de quien con el tiempo llegaría a ser uno de sus enemigos irreconciliables: Víctor Hugo. Ambos serían –Nodier y V. Hugo– los que alcancen la dimensión de patrones del movimiento romántico.

En cuanto al carácter de las reuniones en este cenáculo hay que tener presente que estaba integrado por un componente poliédrico. Así, entre otros, por A. Dumas (padre), Honoré de Balzac, Théophile Gautier –ferviente admirador de Víctor Hugo y de Delacroix–, Franz Liszt...; pero también Géricault, Delacroix, Chopin. Como se observará, todo un *carrefour* de personajes que constituyen el enclave de las nuevas ideas del momento; así, es necesario tener presente que muy pronto se dieron a conocer en este Arsenal obras cumbres, desde los *Desastres de la guerra* de Goya o el alborear de un nuevo mundo conforme a las teorías de Sade, quien representa la reivindicación de una libertad sin ley y sin miedo así como el cumplimiento extremo de la crueldad y del masoquismo, pero a pesar de todo es capaz de aceptar a la sociedad, sin crítica, puesto que nada posee de espíritu revolucionario. Autor –indiquémoslo una vez más– al que Simon de Beauvoir supo analizar con complacencia que era un cobarde al que un niño atrevido podría aterrorizar¹².

Hay una cuestión en la que conviene hacer hincapié por lo que tiene de triunfo de la escuela romántica sobre los clásicos y premonición de fu-

turo: el triunfo de Víctor Hugo con su obra *Hernani*. Momento en el que sus compañeros del círculo de Nodier lanzaron por primera vez el célebre grito el 25 de febrero de 1830 que anunciaba el que derrocaría a los Borbones en las barricadas de la Revolución de Julio de dicho año¹³.

Este llamamiento a la libertad constituye un referente de la batalla de los románticos. En especial para V. Hugo, desde *Marion de Lorme* y *Hernani*. Esta última constituía el prefacio en altavoz de lo que el autor entendía como consustancial con la soberanía del pueblo: la tolerancia y la libertad. Es más, la reconciliación. Es verdad que se distinguió muy pronto de los conservadores, pero cierto fue que desde 1830 su creencia en la república era un concepto que no le resultaba ajeno o, por lo menos, común entre los componentes del pueblo. Lo que le lleva a decir, siguiendo a Michel Winock, "yo no comprendo por qué se tiene miedo del pueblo soberano, puesto que el pueblo somos todos, lo que supone tener miedo de uno mismo". Tales fueron sus palabras en la plaza de los Vosgos cuando se presentó a las elecciones de la Asamblea Constituyente.

Pero sin duda donde V. Hugo planteó el verdadero prefacio de la llamada Guerra de las Tres Gloriosas (27, 28, 29 de julio de 1830) fue cuando tras el triunfo de *Hernani* reivindicó la libertad en el arte o, lo que es lo mismo, reivindicar la libertad de prensa, la libertad de expresión, las libertades políticas. En otras palabras: principio de libertad que, como escribía V. Hugo, es quien viene a renovar no solamente la actividad humana, sino también la sociedad. El poeta, con estas palabras, declaraba hasta qué punto estaba actuando como un profeta, puesto que será Delacroix quien dé forma a estas palabras con su famosa *Libertad guiando al pueblo*.

Aunque se impone la brevedad, resulta lícito considerar que en la obra de Delacroix los primeros años, a partir de 1823, resultan determinantes, ya que no fueron buenos tiempos para la política. En efecto, a medida que en Grecia cobraba entidad su lucha por la independencia ante el dominio del imperio turco, la Francia borbónica de Carlos X defendía una monarquía que se proponía derogar las leyes impías de la Revolución, sin dejar de imponer la pena de muerte. Es más: se podía decir que los Borbones de este



Fig. 5. *La Libertad guiando al pueblo*, de Eugène Delacroix. 1831. París, Musée du Louvre

momento consideraban que el mal había llegado a su máxima potencia. Este pensamiento, afín a la derecha ultra, fue el primero en ganarse el exilio después de la revolución de julio de 1830, inmortalizada por Delacroix en su célebre óleo sobre la Libertad en las barricadas (fig. 5).

Mientras, el Romanticismo se estaba convirtiendo en un movimiento de protesta, en especial contra ese mundo que tiene su origen en Joseph de Maistre (1753-1821), contemporáneo de la Revolución, para quien el sistema político emanaba de la voluntad divina. Por consiguiente, existen varios datos a considerar. Primero: el hombre no es libre, y solo una inteligencia superior (la Divina Providencia) puede someterse. De aquí, segundo: que Dios determine las "razas reales"; además, se había llegado de nuevo a un momento de triunfo o alianza trono-altar, a cuyas decisiones las naciones y la comunidad habrán de someterse. Por otra parte, se consideraba que nadie podía ser digno de honores públicos, de reconocimiento por su grandeza política, cultural...

Gérard Gengembre, profesor de literatura de la Universidad de Caen, estudioso y analista de las ideas políticas contra-revolucionarias, recuerda como entre los nostálgicos de J. de Maistre todavía figuran nombres vigentes a día de hoy¹⁴. Ello impone considerar que era también el momento del antes nombrado vizconde Louis de Bonald; si se recuerda, estaba encargado de la comisión de censura en la monarquía de Carlos X desde 1827. Si se sigue con sus comparaciones, tenía una asombrosa capacidad para utilizar

argumentos para el “todo vale”, así los que atañen a su asociación con la Revelación Divina. Por ejemplo, considera la Revolución de 1789 como el mal elevado a su máxima expresión, y puesto que el poder procede de Dios, el hombre carece de derechos, al tiempo que hace *tabula rasa* del individualismo. En la perspectiva de este ultra defensor de la monarquía tradicional, autor de la “teoría del poder político y religioso”, parecía que la condición humana solo tenía responsabilidades, obligaciones, pero no derechos¹⁵.

Declaraba Michel Winock, profesor del Instituto de Estudios Políticos de París, en su análisis sobre “la derecha nacida con la Revolución Francesa”, que su anti-individualismo era una manera de demostrar “la necedad filosófica y antropológica del individualismo”, puesto que solo hay personas, mortales, seres diferentes, determinados por su origen y su medio. De manera que únicamente dentro de este prosaico principio intuye que el pueblo solo tiene que aceptar las leyes elegidas por el que fue delegado con una misión católica para reconvertir al pueblo.

En este contexto de violencia extrema, absolutismo, restablecimiento de los valores del Antiguo Régimen, prerrogativas de la nobleza y la Iglesia, ministros ultramonárquicos que provocan el descontento..., la pregunta es: ¿puede sorprender que las mentes líderes, aquellos grandes maestros, se reúnan los domingos en el Arsenal Romántico de Charles Nodier? En otras palabras, ¿acaso no supuso una expresión de rebeldía este unir cada una de ellos su yo cósmico con un deseo de salvar a su país a partir del rasgo más destacado del mundo romántico como es la procura de la libertad individual? La respuesta llegará de la mano de Víctor Hugo y de Delacroix cuando al rematar el julio de 1830 el gobierno de los Borbones, las dos obras que marcarían un hito fueron Víctor Hugo con *Notre Dame de Paris* (1831) y Delacroix con *La Libertad guiando al pueblo* (1831). Obra esta última donde aparece al fondo del escenario la propia catedral del Sena.

El carácter mítico de la libertad a partir de la III República

En este momento adquiere un carácter icónico desde que el Ministro de Instrucción Pública Jules Ferry contribuye a llevar adelante las espec-

tativas reguladoras sobre la manera de educar una nación. Nació así, en los años 1879-1883, la escuela republicana laica, encargada de formar conciencias y de instaurar reuniones, libertad de prensa, libertad sindical, libertad para las leyes de divorcio... se trataba en definitiva de una república doctrinaria que suscitaba la enseñanza de la Historia en plena valoración del centenario de la Revolución de 1789, la Marsellesa como himno nacional, y lo que conlleva el nacimiento de toda una imaginaria republicana. En otras palabras, se estaban recobrando los derechos y deberes del hombre y del ciudadano, las libertades y los ideales, pero no los derechos y deberes de la mujer, como había sido la propuesta de la I República. En definitiva el atractivo por esta obra propone –tal es mi criterio– que el pensamiento político de Delacroix correspondía a un consenso con los principios del régimen republicano, que desembocaría en la II República (1848-1852). Resulta curioso que a la vez que la defensa de la república se establece, las representaciones de la Libertad, Marianne, se multipliquen.

Un famoso ejemplo de lo que fue la imagen en acción lo representa, como se viene indicando, el tema de *La Libertad guiando al pueblo* (fig. 5). Un óleo sobre lienzo de 260x325 cm donde se establece una confraternidad entre el hombre con levita y el que dispone de blusa o chambra; es decir, entre el *dandy* y el liberal o burgués, que son los símbolos de la gran popularidad que alcanzan el 27, 28 y 29 de julio de 1830 las masas populares y liberales francesas cuando se lanzan a la calle en respuesta a las medidas y ordenanzas fuertemente conservadoras adoptadas por el monarca Carlos X, quien se vio incapaz de controlar dicho movimiento revolucionario, para ser derrocado a favor de Luis Felipe de Orleáns. Esta obra, realizada por Delacroix en muy poco tiempo, llegaría a convertirse en el icono mundial de la libertad y la revolución.

De un cuadro que conmemora el descontento de un pueblo, en especial la burguesía, ante las reformas políticas llevadas a cabo por el monarca y por su ministro Polignac, de manera que representaba esta obra el triunfo sobre las enérgicas Ordenanzas promulgadas el 26 de julio de 1830. Estas medidas supusieron un rechazo a la libertad de expresión, la vuelta al derecho de primogeni-

tura, y sobre todo la crisis de normas ya reguladas en el seno de aquel grupo social. Se trataba de hacer frente, por consiguiente, a una monarquía absolutista, y tomar como nueva propuesta un gobierno republicano. Pero será el comandante de la guardia municipal, Lafayette (a quien se le llega a proponer la presidencia de dicha república, a la que renuncia) quien proponga como solución guiada una monarquía constitucional con Louis-Philippe d'Orleans; posición alentada por el banquero Laffitte, el historiador y ministro Thiers, amigo de Delacroix, y de Rude.

Si bien Carlos X sería depuesto el 31 de julio de 1830, las propuestas enviadas al duque de Orleans por aquel monarca para que abdicara a favor de su nieto fueron mensajes sin resolución. Por añadidura, aquella derecha ultra o borbónica, se ve obligada entonces al destierro o a ser partícipe del nuevo aspecto en la vida política: la nueva imagen de la derecha liberal es que ansía ser partícipe de un sueño que hasta ahora era fuego de artificio. Es decir, se trata de activar un régimen de compromiso entre monarquía y revolución. Ahora bien: aunque los republicanos habían llevado el peso de la revolución, carecían de líderes para llevar a término tal proceso. Al mismo tiempo tal situación política no contaba con la aprobación de la Triple Alianza (Rusia, Austria y Prusia), como tampoco de Inglaterra. Ahora bien, en Bélgica también se hace frente al absolutismo, como en Polonia, lo que significaba que los gobiernos estaban dominados por ministros ultramonárquicos, un limitado poder de las cámaras y un descontento creciente entre la burguesía liberal, con crisis económica, así como hambrunas entre las clases populares.

Nada hay de significativo entonces que los románticos, desde Víctor Hugo a Delacroix, antaño defensores del Antiguo Régimen, sean los primeros en adoptar una actitud de intenso subjetivismo ante las cuatro Ordenanzas de Saint-Cloud, promulgadas el 25 de julio de 1830, donde se abolía, como ya quedó indicado, desde la libertad de prensa hasta la entrada de la oposición en la Cámara. Víctor Hugo y Delacroix también se decantan por la defensa de la libertad de los pueblos y las víctimas sociales. Y así, en 1831, al primero corresponde la publicación de *Notre Dame de Paris*, y al segundo *La Libertad en las*

barricadas. Una obra presentada en el salón de 1831, que toma como principal referente el descontento del pueblo –y en especial de la burguesía– ante las reformas políticas llevadas a cabo por el rey Carlos X.

La obra fue adquirida por el Estado francés y expuesta en el Salón en ese mismo año 1831, recibiendo duras críticas, según parece, por la representación de una mujer semidesnuda, entre otros factores, no volviendo a ser expuesta definitivamente hasta la Tercera República, coincidiendo con la enseñanza de la Historia y los manuales de historia en la enseñanza primaria y secundaria francesa, así como en un momento de gran interés por abordar los problemas de fronteras en relación con el nacimiento de la nación francesa, la dominación romana y, sobre todo, enfocar y valorar la revolución francesa de 1789, 1830, y la de 1848; un momento en que el director del Museo del Louvre reclamó la presencia de este cuadro durante breves períodos, hasta que en 1863, tras la muerte de Delacroix, quedó expuesto definitivamente en una de las salas del museo.

A modo de preámbulo, siempre se ha considerado que Delacroix se mantuvo al lado de los revolucionarios, representando como imagen central de su obra una mujer de pecho descubierto, y portando bandera tricolor al igual que un fusil con bayoneta. ¿Obra de encargo? Tal vez, puesto que surge cuando comienza a ocupar el potro del poder como ministro de Interior, en tiempos de Luis Felipe de Orleans, Louis A. Thiers (quien llegaría incluso a ser presidente de la Tercera República).

Aunque habrá que volver sobre este óleo en párrafos sucesivos, aquí interesa manifestar que se trataba de representar la alegoría de la República francesa guiando hacia la victoria a un grupo de revolucionarios burgueses. Delacroix estaba muy habituado a desarrollar lienzos que evidenciaban un manifiesto interés por “las riendas de la política, el látigo de la justicia, la espuela del valor..., incluso los estribos de la prudencia”¹⁶. En este sentido sus óleos sobre la independencia griega ante el imperio otomano no buscaban concretizar la acción militar; sí, por lo contrario, los efectos negativos de una larga guerra en curso. Y esto, cuando los museos de París y Londres eran el nuevo lugar de residencia del Partenón y la Venus de Milo.



Fig. 6. Figura alegórica de la República atribuida a Jean Antoine Gros. Fines del siglo XVIII (Versailles, Colección Giraudon)

Otro concepto importante que queda plenamente patente es la manera de plantear aquella noche del 27-28 de julio de 1830, donde, en función de los relatos y grabados periodísticos sobre la barricada levantada en el puente que une la Île de la Cité con la orilla derecha de París, vuelven a cobrar valor los ideales de la Revolución de 1789, a los que el ahora denominado *Rey de los Franceses* (y no Rey de Francia, como también "rey-ciudadano Luis Felipe") rindió homenaje a partir de la bandera tricolor. De esta forma, mientras se iba forjando el mito del Rey-burgués, en paralelo los republicanos se reorganizaban en sociedades, constituyendo otra propuesta importante desde la reorganización de sociedades de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, que desde 1833 aventajaba a las demás hasta la emancipación de la clase obrera.

En tal sentido, en este lienzo el que había sido gran admirador de Goya y conocedor de su obra *El 3 de mayo de 1808* (Museo de Prado, 1814), aprovechando el pleno empleo de la litografía, tan útil para la caricatura como la prensa y la pintura romántica, sin duda tuvo que estar familiarizado con muestras presentes en los escaparates de las tiendas, en especial las vinculadas a

planteamientos sobre la muerte heroica. La pregunta que corresponde hacer entonces es: ¿pudo haberse inspirado en litografías de época, dado su bajo precio, puesto que, además, estaban elaboradas en color? Se descubren en 1789 y obtienen gran éxito a lo largo del siglo XIX, siendo una de las más reproducidas la que representaba el asalto a la Bastilla. La idea parece cobrar fuerza en esta representación, correspondiente al 28 de julio de 1830, donde el contenido del mensaje icónico de la libertad y el pueblo invocan la visión política que glorifica al pueblo de Francia, y que Delacroix reproduce a partir de una figura alegórica de la Primera República (fig. 6) atribuida a Jean Antoine Gros: imagen que representaba en origen a la República vestida a la antigua, con un pecho al descubierto, bonete frigio sobre la lanza, y que formaba parte del programa de instrucción cívica y moral desde la enseñanza primaria. Como dice Mona Ozouf, pasaría a convertirse este emblema de la república en antimonárquico y, por consiguiente, en antirrevolucionario. Aunque faltan muchos datos para recomponer el rompecabezas en que derivó la imagen de la Libertad, es necesario tener presente que en la Primera República, entre las divinidades que representaban un culto especial, figuraba la diosa Feronia, de la que existen medallas de tiempos de Augusto representándola con una corona y asociada a los libertos, dado que cuando eran puestos en libertad en su templo se les colocaba el sombrero o bonete afín al que muestra esta guerrera de Jean Antoine Gros vestida con una lanza y un bonete frigio (fig. 6). Entonces, ¿merecía en verdad una diosa tan célebre como Feronia el homenaje de quienes alcanzaban la libertad desde tiempos de la República?

Para concluir, ¿no parece arriesgado abordar la célebre obra *La Libertad guiando al pueblo* bajo el título *El escándalo romántico de Delacroix en 5 telas*? Pues esta es la convicción que inspira el trabajo de Pierre Rupert al abordar *La barca de Dante* (1822), *La muerte de Sardanápalo* (1827)... Con Delacroix no se puede decir que llegara el escándalo, formaba parte del innovador Arsenal de Charles Nodier. Su labor nada tenía que ver con la regla académica, pero sobre todo su acto creativo hay que valorarlo con el alcance de los tres colores primarios: rojo, azul y amarillo; el rojo es complementario del verde (obtenido del azul y

amarillo), el amarillo pasa a ser complementario del morado (mezcla del rojo y azul), y el azul es complementario del anaranjado (mezcla de rojo y amarillo). Tampoco era concordante con la realidad, puesto que buscaba la imaginación creadora; algo que le llevaba a preguntarse: ¿qué significa una burguesa gorda vista de espaldas y desnuda? (tal fue su juicio sobre la obra de Courbet). Sin embargo, amaba los tipos populares de Murillo.

Pero no se podría concluir sin considerar cuál era su reflexión sobre la realidad de lo que denominaba “el arte de la guerra”: “siempre se habla

de la libertad, es el fin de todas las revoluciones, pero no se dice lo que esa libertad. En el estado más libre, ¿quién es completamente libre?”. Se diría que estas palabras todavía invocan los desgraciados recuerdos de Janis Joplin respecto a las verdaderas pasiones o sentimientos de quienes aspiran a inmolarsse por su patria. Sin embargo, Delacroix, aun cuando admiraba a Napoleón, los cuadros referidos a sus combates no representaban para él un desafío, puesto que era partidario de la abolición de las armas defensivas que deberían ennoblecer la profesión del soldado.

NOTAS

¹ Existen múltiples trabajos sobre Baudelaire en defensa de la originalidad creadora, la evolución técnica, así como la habilidad y rapidez de E. Delacroix. Sin embargo, debo decir que para el historiador del arte resulta mucho más preciso el análisis del profesional de la literatura cuando se trata de redescubrir las circunstancias que rodean a un personaje como Delacroix, puesto que su estética es la expresión de las mágicas virtudes del color, de la música, pero también de la literatura, en concreto de la poesía.

² Charles Baudelaire, *Las Flores del Mal*, ed. Bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid, 2013, p. 263.

³ Michel Winock, "Les quatre familles de la droite: acte II, Les trois droites, 1815-1880", *Les Collections de L'Histoire*, trimestriel, n° 14, 2002, pp. 12-14

⁴ Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade?*, traducción J. E. de la Sota: *El Marqués de Sade*, Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1956; así como Edw. Lucie-Smith o G. Bataille, entre otros no dudan en definir como "la Revolución francesa"

⁵ Linda Nochlin, "Les femmes, l'art et le pouvoir", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 24, été 1988, pp. 45-61.

⁶ Edward Lucie-Smith, *La Sexualité dans l'Art occidental*, Cicero, París, 1995, pp. 107-110.

⁷ Pierre Francastel, *Historia de la pintura francesa*, Alianza editorial, Madrid, 1978, p. 492.

⁸ Simone de Beauvoir, *El Marqués... op. cit.*, p. 4.

⁹ Charles Baudelaire, *Delacroix, vida y obra*, Casimiro Libros, Madrid, 2011, p. 46.

¹⁰ Michel Winock, "Scènes de guerre à Paris: la bataille d'Hernani", *L'Histoire*, n° 240 fevrier 2000, p. 19-21.

¹¹ *Ibidem*, p. 20.

¹² Simone de Beauvoir, *El Marqués... op. cit.*, p. 7.

¹³ Michel Winock, "1802-1885. La traversée du siècle", *L'Histoire*, n° 261, janvier 2002, pp. 34-45.

¹⁴ Gérard Gengembre, "Les nostalgiques de l'Ancien Régime", *L'Histoire*, n° 219, mars 1998, pp. 38-63, espec. pp. 44-45. Su influencia ha sido intensa entre intelectuales de extrema derecha, y así en la actualidad al diario lepenista *Présent*. En 1956 formaba parte del movimiento extremista de Pierre Poujade, quien se abre paso en las elecciones presidenciales de enero con 56 diputados.

¹⁵ Gérard Gengembre, "Les nostalgiques... op. cit.", p. 45.

¹⁶ Peter Burke, *El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005, pp. 76-77.

REFERENCIAS

- Baudelaire, Charles. 2011. *Delacroix, vida y obra*. Madrid: Casimiro Libros.
- Baudelaire, Charles. 2013. *Las Flores del Mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.
- Beauvoir, Simon de. 1956. *El Marqués de Sade. Faut-il brûler Sade?*. Traducción de J. E. de la Sota. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- Burke, Peter. 2005. *El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Delacroix, Eugéne. 1998. *El puente de la visión. Antología de los diarios*. Madrid: Ed. Tecnos.
- Francastel, Pierre. 1978. *Historia de la pintura francesa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gengembre, Gérard. 1998. "Les nostalgiques de l'Ancien Régime." *L'Histoire* 219, (Mars): 38-63.
- Lucie-Smith, Edward. 1995. *La Sexualité dans l'Art occidental*. Paris: Cicero.
- Néret, Gilles. 2002. *Eugéne Delacroix*. Colonia: Taschen.
- Nochlin, Linda. 1998. "Les femmes, l'art et le pouvoir." *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 24 (Été): 45-61.
- Rosst, Luigina. 1973. *La obra pictórica de Delacroix*. Barcelona: Noguer.
- Winock, Michel. 2000. "Scènes de guerre à Paris: la bataille d'Hernani." *L'Histoire* 240 (Fevrier): 19-21.
- Winock, Michel. 2002. "1802-1885. La traversée du siècle." *L'Histoire* 261 (Janvier): 34-45.
- Winock, Michel. 2002. "Les quatre familles de la droite: acte II, Les trois droites, 1815-1880." *Les Collections de L'Histoire* 14 no. trimestriel: pp. 12-14.

ARQUITECTURA, MEMORIA Y FUTURO. LA MEZQUITA-CATEDRAL DE CÓRDOBA*

Michele Lamprakos

University of Maryland-College Park

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9581-2145>

RESUMEN

La Gran Mezquita de Córdoba es uno de los monumentos más importantes de la civilización islámica y un famoso sitio en la lista del Patrimonio Mundial. Sin embargo, durante casi ocho siglos ha servido como la catedral de la ciudad. En tanto que otras mezquitas en la península Ibérica fueron finalmente demolidas y reemplazadas por iglesias y catedrales en algún momento posterior a la conquista castellana, la Gran Mezquita de Córdoba sobrevivió. Fue modificada para el culto católico, en una adaptación que culminó con la inserción de un gran coro y un presbiterio (crucero) en el siglo XVI. Esto produjo una imagen curiosa y dual que ha confundido, perturbado y fascinado a los visitantes durante siglos: el edificio es una catedral, pero parece una mezquita. Tras la inserción del crucero, la estructura fue progresivamente “cristianizada”, aunque solo para ser “re-islamizada” en los siglos XIX al XX. El intento actual de la Iglesia por afianzar su control, y la resistencia que esto ha provocado entre los activistas ciudadanos, es solo el último episodio de una extraordinaria historia de 800 años. La confrontación sobre la fábrica e interpretación del edificio testimonia la poderosa continuidad del legado arquitectónico islámico. Pero también es un barómetro del cambio de actitudes hacia el pasado islámico, y el significado de ese mismo pasado para la cultura y la sociedad españolas.

Palabras clave: Gran mezquita de Córdoba, pasado islámico, Iglesia católica, patrimonio, memoria histórica

ABSTRACT

The Great Mosque of Cordoba is one of the foremost monuments of Islamic civilization and a famous World Heritage site. But for almost eight centuries, it has served as the city's cathedral. While other mosques on the Iberian peninsula were eventually demolished and replaced by churches and cathedrals at some point after the Castilian conquest, the Great Mosque of Cordoba survived. It was modified for Catholic worship, culminating in the insertion of a massive choir and presbytery (*crucero*) in the sixteenth century. This produced a curious, dual image that has confused, disturbed and fascinated visitors over the centuries: the building is a cathedral, but it looks like a mosque. Following the insertion of the *crucero*, the fabric was progressively “christianized” –only to be “re-islamized” in the 19th-20th centuries. The Church's current attempt to tighten its hold, and the resistance this has provoked among citizen activists, is just the latest episode in a remarkable 800-year story. The struggle over the fabric and interpretation of the building attests to the continuing power of the Islamic architectural legacy. But it is also a barometer of changing attitudes toward the Islamic past – and the meaning of that past for Spanish culture and society.

Keywords: Great Mosque of Cordoba, Islamic past, Catholic Church, Heritage, Historical memory

Córdoba es una ciudad de fantasmas. Por supuesto, se podría decir que España es un país de fantasmas, pero su presencia se percibe más intensamente en el sur, la región que concentra, en gran medida, el alma trágica o *pathos* de la nación. Desde finales del siglo XIX estos fantasmas han estado presentes en los intentos modernos por salvar el patrimonio de la ciudad y atraer turismo. Las primeras zonas de la ciudad histórica de Córdoba fueron reconocidas y protegidas por su valor patrimonial en fecha tan temprana como el año 1912; el objetivo, en palabras del alcalde por entonces, era

*para perpetuar y sostener en lo posible el carácter típico de nuestra población en los distritos que por la clásica estructura de sus calles y el aspecto que presentan en conjunto, evocan la memoria de extinguidas razas y de acontecimientos de lejanas épocas excitando la curiosidad de los que los visitan.*¹

Resulta que cuando comenzaron los proyectos de conservación patrimonial, estas "extinguidas razas", musulmanes y judíos, habían estado ausentes de la península desde hacía cientos de años. Fueron convertidos por la fuerza y finalmente expulsados a comienzos de la época Moderna, como parte del proceso de creación de un Estado unificado y completamente católico.² Sin embargo, estas presencias ausentes rondan por la ciudad y el paisaje circundante en rasgos como los inusuales trazados de iglesias, en deuda con los planos de las mezquitas sobre las que se construyeron; minaretes escondidos dentro de los campanarios; edificios que se rumorea que fueron sinagogas; nombres de calles que evocan el pasado árabe-islámico de la ciudad, y otros



Fig. 1. Vista aérea de la Mezquita-Catedral de Córdoba, 2010. Fotografía cortesía de tonicastillo.com

que recuerdan las atrocidades de la Inquisición. Otros fantasmas son más recientes: monasterios vacíos expropiados por el Estado liberal en el siglo XIX; estatuas decapitadas en iglesias atacadas por tumultos anticlericales durante la Guerra Civil; o las tumbas sin señalar de las víctimas del reinado de terror de Franco. El llamado "pacto del olvido" que acompañó la transición española hacia la democracia, en cierto sentido sirve para caracterizar toda la historia andaluza.³ La historia, o más bien las historias particulares, han sido repetidamente sepultadas, sólo para ser parcialmente excavadas y luego enterradas otra vez en un nuevo ciclo de olvido.

Un destacado edificio se alza como si fuera un desafío en el corazón de Córdoba: la llamada Mezquita-Catedral (fig. 1). Considerado uno de los grandes monumentos de la arquitectura mundial, es el reclamo más famoso de la ciudad,

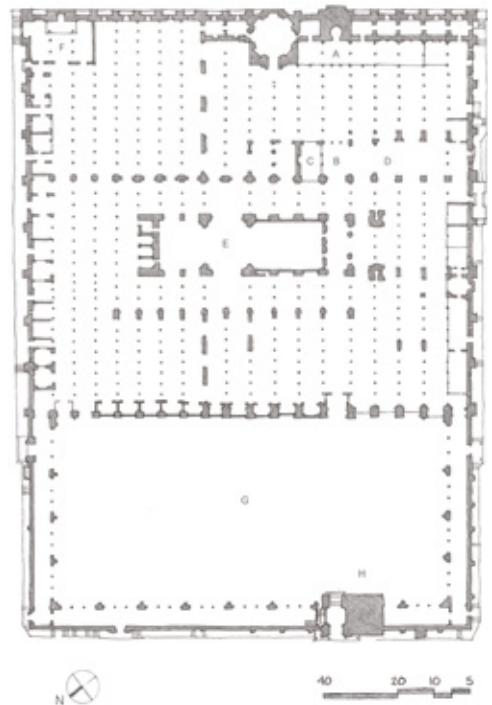


Fig. 2. Plano esquemático de la Mezquita, en su situación actual. A, *mihrab* y *maq̄sura* de la ampliación de al-Hakam; B, Capilla de Villaviciosa (vestíbulo de al-Hakam/antigua *capilla mayor*); C, Capilla Real; D, Nave "Gótica" (completada ca. 1496); E, Crucero (comenzado ca. 1523); F, Sagrario; G, Patio de los Naranjos; H, Torre campanario/restos del minarete. Plano realizado por la autora, de acuerdo con diferentes fuentes



Fig. 3. Vista del interior desde la parte sudoeste del edificio en dirección hacia el nordeste

una fuente de orgullo y riqueza, pero también de ansiedad. Aunque el edificio ha sido una catedral durante casi ocho siglos, la mayoría de los lugareños todavía se refieren a él como “la Mezquita”. En los últimos años la Iglesia Católica ha tratado de cambiar eso, desencadenándose una creciente polémica por el control y el significado del edificio entre la Iglesia y activistas ciudadanos. La intensidad de la disputa es sorprendente para los forasteros teniendo en cuenta los problemas acuciantes que afectan a la región, en particular una desesperada situación económica que ha dejado a toda una generación sin trabajo y en un futuro incierto, alimentando una nueva ola de emigración andaluza hacia otras partes de España y el extranjero. Solo gradualmente uno se da cuenta de que el conflicto sobre la Mezquita tiene tanto que ver con el presente como con el pasado. De hecho, las dos épocas están íntimamente entremezcladas. La historia de fondo del conflicto está tejida con hilos entrelazados, todos los cuales se pueden referir, directa o indirectamente, a las propias capas históricas constructivas del edificio en sí mismo.

La Mezquita es la más magnífica de las mezquitas del Viernes o mezquitas congregacionales que fueron el centro de la vida religiosa y cívica bajo el dominio islámico, el cual se mantuvo en varias formas en la península durante unos siete siglos (entre los siglos VIII al XV). Cuando los ejércitos de la corona de Castilla comenzaron a conquistar ciudades (siglos XI al XV), consagraron aquellas mezquitas para el culto cristiano. En el transcurso de los siglos, las demolieron y construyeron en su sitio catedrales, en un proceso que reproducía la apropiación de los lugares sagrados cristianos por parte de los musulmanes en España y en otros países.⁴ Pero la mezquita de Córdoba sobrevivió. Con el paso de los siglos se modificó para el culto católico, culminando con la inserción en el siglo XVI de un enorme coro y un presbiterio, la estructura que suele denominarse coro-crucero, o simplemente crucero. Las intervenciones cristianas en unas ocasiones aprovecharon y en otras dieron réplica a las cualidades estructurales, espaciales y simbólicas de la mezquita. Como en otras catedrales, estas intervenciones estuvieron motivadas por nuevas necesidades litúrgicas y cambios en los gustos estéticos.⁵ Pero la de Córdoba no es



Fig. 4. Ampliación de al-Hakam en dirección sur hacia el *mihrab* y *maqsura*

cualquier catedral. Es una catedral alojada en la antigua Gran Mezquita de Córdoba, un edificio que simboliza el Islam en el apogeo de su poder en Europa. A lo largo de los siglos la Mezquita ha sido un lugar de culto, un monumento querido y también un potente recordatorio del pasado islámico. Podemos leer los ciclos de protección, demolición y restauración como un indicador de las cambiantes actitudes hacia ese pasado y el espectro de lo "Moro": una imagen recurrente de sí mismo y del otro en la historia de España.⁶

Un edificio "único en el mundo"

La Gran Mezquita fue construida en varias etapas bajo la dinastía de los Omeyyas que, exiliada desde Siria, estableció un poderoso imperio en la península Ibérica (entre los siglos VIII y XI). La mezquita original de Abd al-Rahman I (784-785) se amplió dos veces al mover el muro de la *qibla* hacia el sur, es decir, hacia el río. Con la posterior expansión de al-Mansur hacia el este (circa 987), la mezquita alcanzó un tamaño sin precedentes (fig. 2).⁷ Ahora bien, cada ampliación mantuvo una continuidad con la estructura y morfología originales: las vigas de madera (que se extienden perpendiculares a la pared de la *qibla*) se apoyan en dos niveles de arcos alternando el ladrillo rojo con las dovelas de piedra blanca. A su vez los arcos están soportados por columnas de mármol de varios colores, reutilizadas de sitios antiguos o de nueva fabricación.⁸ El resultado es un fantástico interior, similar a un laberinto, que presenta al visitante vistas infinitas y en constante cambio (fig. 3). En los siglos posteriores los cronistas españoles no dejaron de aludir al espacio como un



Fig. 5. Entrada a la ampliación de al-Hakam (Capilla de Villaviciosa/antigua capilla mayor) en dirección este.

bosque de columnas, destacando implícitamente el contraste con las formas más finitas y jerarquizadas de la arquitectura de sus iglesias. El espacio hipóstilo está anclado en el cuadrante sudoeste por la magnífica ampliación de al-Hakam, completada en 976. Las tres crujeas de la *maqsura* (recinto real) se corresponden con tres aberturas arqueadas en el muro de la *qibla*, de manera que el arco central y más grande enmarca el *mihrab*, que toma la forma de una pequeña habitación circular. Las crujeas de la *maqsura* y el vestíbulo de la ampliación están cubiertos con cúpulas de lucernarios y parcialmente cerrados por arcos entrelazados. Esta configuración de tipo basilical tiene precedentes tanto en la arquitectura palaciega como en la religiosa (fig. 4).⁹

Cuando el rey Fernando III tomó Córdoba en 1236, la Mezquita fue consagrada como iglesia por medio de los tradicionales rituales de purificación, quedando dedicada a la Virgen María. Varios años después fue elevada a la categoría de catedral.¹⁰ Durante dos siglos y medio el ceremonial y el mecenazgo de los cristianos se centraron en la ampliación de al-Hakam, tal vez porque la arquitectura, la decoración y el simbolismo presentaban reminiscencias con una iglesia. Como los musulmanes habían concebido la basílica de al-Hakam como una "mezquita dentro de una mezquita", es posible que los cristianos la vieran como "iglesia dentro de una iglesia".¹¹ Se ha asumido que la orientación litúrgica se cambió inmediatamente hacia el este, pero la ubicación del ceremonial de dedicación es desconocida. Para algunos historiadores la situación del primer coro de la catedral estaba en la nave frente al

mihrab, con un altar dedicado a San Pedro. Solo después de 1257, bajo el patrocinio de Alfonso X, se construyó una capilla mayor en el vestíbulo de al-Hakam, con el altar orientado hacia el este (fig. 5).¹² Durante más de tres siglos, la hostia consagrada se almacenaría en el *mihrab*, de manera que la parroquia de Santa María tendría su lugar de culto en la nave del *mihrab*, orando hacia el sur como hicieran los musulmanes.¹³

La insospechada supervivencia de la Mezquita, tema de mucha especulación por parte de especialistas y no especialistas, se suele atribuir a su gran belleza y prestigio.¹⁴ En su descripción de la ciudad a mediados del siglo XV, un monje cordobés exaltó el edificio como

...un templo merecedor de toda clase de alabanzas en cuya vistosisima hermosura reanima el espíritu del que lo contempla. Es gloria de España y señal distintiva del honor de Córdoba, inclita sede de su Obispo y monumento que honra a los reyes, alivio de los fieles, e injuriosa venganza digna de lágrimas, para sus antiguos poseedores...

¿Acaso la artística construcción de tan gran edificio moverá a admiración no sin causa a los hombres que contemplan la multitud y altura de las columnas de mármol? El talento de los arquitectos determinó de tal modo su ordenadísima estructura que a cualquier parte que se mire la vista marcha majestuosamente...

“Qué queda por decir de este templo famoso?” –continúa el monje– “Los historiadores refieren los atributos prodigiosos solamente de siete obras en la tierra... Pero ¿quién apreciará en adelante que estos monumentos son los que destacan sobre los demás cuando contemple tal templo en nuestra ciudad?”.¹⁵ De este modo, la Mezquita fue alabada tanto por cristianos como por musulmanes como una de las maravillas del mundo. Se reconoció como el gran ejemplo del estilo hispano-islámico, el estilo más prestigioso de la época, y se convirtió en un modelo para iglesias y mezquitas, en la península Ibérica y más allá.

Durante dos siglos y medio la Mezquita disfrutó de protección y mecenazgo reales, en particular la Capilla Real del siglo XIV, como celebrada muestra de la arquitectura “mudéjar”.¹⁶ Esta situación comenzó a cambiar con la reanudación de la “Reconquista” a finales del siglo XV y la



Fig. 6. La nave “Gótica”, completada ca. 1496, en dirección oeste

consolidación gradual de una España unificada y católica. Ante la inminente caída de Granada, el obispo de Córdoba, Íñigo Manrique de Lara (1485-1496), presentó un plan para transformar la Mezquita. El proyecto, al que supuestamente se habría opuesto la reina Isabel, desembocó en un compromiso: se construyó una nave de estilo gótico en el área de la ampliación de al-Hakam, extendida hacia el oeste desde el altar (fig. 6).¹⁷ En las décadas siguientes, la oleada de victorias militares y el auge económico del reino cristiano permitieron construir nuevas grandes catedrales; algunas de ellas se levantaron en los sitios de mezquitas que habían sido recientemente incautadas en Andalucía.¹⁸ La enorme catedral de Sevilla, en el sitio de la antigua mezquita almohade del Viernes, había estado en obras de construcción durante más de un siglo, aproximándose por entonces a su terminación. Fue en este contexto cuando el obispo Alonso Manrique de Lara



Fig. 7. Vista de la Mezquita desde el río Guadalquivir

(1516-1523), primo hermano de Íñigo, presentó una segunda propuesta para transformar la Mezquita. A finales de la primavera de 1523, cuando la obra de demolición dio comienzo, el concejo lanzó una decidida protesta, apelando hasta el emperador Carlos V. El proyecto finalmente fue adelante, tal vez reducido frente al plan original. Cuando el emperador contempló en 1526 el resultado de la demolición habría dicho:

*Yo no sabía, que era esto; pues no hubiera permitido, que se llegase a lo antiguo; porque haceis lo que puede haver en otras partes, y haveis deshecho lo que era singular en el mundo.*¹⁹

El comentario apócrifo de Carlos V podría derivar de una declaración realizada por el ayuntamiento en 1523: el nuevo proyecto, escribieron entonces, destruiría un templo que era "único en el mundo".²⁰

El impresionante crucero, completado un siglo después, transformaría la imagen del edificio en el horizonte (fig. 7). Ahora bien, dentro del edificio, curiosamente la fábrica de la Mezquita aparentaba permanecer intacta. Una inspección más detallada revela que el arquitecto inicial, Hernán Ruiz I, envolvió el crucero en un nuevo "deambulatorio" al decidir replicar algunos de los arcos de la era islámica que había demolido, reutilizando las mismas piedras, columnas y capiteles.²¹ La sustitución de las partes viejas por las nuevas solo se evidencia cuando se mira hacia arriba en las bóvedas de crucería, o bien cuando se observan los discretos detalles decorativos. En efecto, Hernán Ruiz disfrazó el crucero por dentro, suavizando la nueva y extraña inserción (figs. 8 y 9). Esto produjo una curiosa imagen dual, que ha confundido, perturbado y fascinado a los



Fig. 8. La esquina noroeste del crucero en dirección sur hacia la ampliación de al-Hakam. Se pueden observar las bóvedas nervadas que distinguen la nueva intervención de la fábrica de la mezquita a su alrededor

visitantes durante los siglos: el edificio es una catedral, pero parece una mezquita.

Durante los siglos venideros, de hecho hasta el día de hoy, los visitantes y cronistas han repetido los comentarios apócrifos de Carlos V, lamentando que aquel edificio único hubiera sido mutilado. En cambio algunos, como un diplomático procedente de Marruecos en el siglo XVII, informaron que la mezquita había permanecido esencialmente sin cambios.²² De hecho, los visitantes continuaron exaltando las infinitas vistas de la mezquita, que no parecían obstaculizadas por el crucero. En la actualidad la defensa del crucero implica entrar en un debate ideológico. Sin embargo, rara vez se advierte que la sensible inserción de Hernán Ruiz I preservó tanto la lectura de la mezquita como el recuerdo de un conflicto, en el preciso momento en que la presencia y legado cultural musulmanes se estaban borrando de la península.

De la cristianización a la "re-islamización"

La consagración del altar del crucero tuvo lugar en 1607, poco antes de que los descendientes de los musulmanes, los moriscos, fueran expulsados.²³ A mediados del siglo XVII la base del minarete del siglo X, que se había convertido en una torre-campanario, fue forrada en piedra, perdiéndose finalmente para el recuerdo. En el siglo XVIII se completó una elaborada sillería de coro, en tanto que las dovelas rojas y blancas de los arcos quedaron encajadas y se abrieron unas bóvedas y lucernarios de estilo barroco que



Fig. 9. Vista hacia los pilares en el norte del crucero desde el noroeste

inundaron de luz el espacio interior e integraron más intensamente el crucero (figs. 10 y 11).²⁴ La “cristianización” de la fábrica de la mezquita parecía completada. Sin embargo, en el siglo XIX algunos obispos *afrancesados*, y posteriormente los arquitectos estatales, comenzarían a recuperar el edificio islámico. Así, se rescató el *mihrab*, se demolieron las bóvedas barrocas, se despojaron de encalados los arcos y se quitaron las capillas, retablos y tumbas. Los magníficos portales de la fachada este fueron restaurados y parcialmente reconstruidos a principios del siglo XX, restableciendo la imagen islámica del edificio en la ciudad (fig. 12).²⁵ Estas restauraciones hicieron posible para los contemporáneos *imaginar* el edificio como una mezquita —exactamente tal como la recrearon los artistas románticos, repleta con musulmanes orando frente al *mihrab* (fig. 13). Gran parte de la fábrica islámica que vemos hoy es producto de aquellas restauraciones de los siglos XIX y XX (figs. 14 y 4).

El proceso de “re-islamización”,²⁶ que duró un siglo y medio, se vió rodeado por matices políticos. Para algunos liberales la figura del moro era un héroe, un rebelde, un gobernante iluminado que presidía una sociedad floreciente y diversa antes de que fuera destruida por una alianza fanática entre la Iglesia y el Estado.²⁷ En efecto, aquellos liberales celebraban el pasado islámico

porque representaba una alternativa a la narrativa histórica dominada por la Iglesia. Después de que el edificio fuera declarado monumento nacional (1882), la comisión de monumentos provinciales, compuesta por una intelectualidad liberal, y a veces anticlerical, trabajó con los arquitectos estatales para recuperar el edificio islámico. Su demolición de capas de la historia cristiana en unas ocasiones fue apoyada y otras impugnada, por cargos de la Iglesia que necesitaban los fondos del gobierno para mantener y reparar la grandiosa estructura.

La recuperación del tejido islámico también se cruzó de manera sorprendente con las ambiciones coloniales de España en el norte de África y con la situación política de afloramiento de las identidades regionales. En la década de 1930, inspirados por la restaurada imagen islámica de la Mezquita y en respuesta a los llamamientos de los nacionalistas árabes, algunos republicanos argumentaron que se debería permitir otra vez a los musulmanes rezar en el edificio. Otros, en cambio, querían convertirlo en un museo. Incluso se registró una propuesta para desmontar y trasladar el crucero por completo, reconstruyendo las partes islámicas perdidas. Luego, en 1936, las tropas llamadas Nacionales se alzaron contra la República y el general Francisco Franco cruzó el estrecho de Gibraltar con la ayuda de legionarios



Fig. 10. Como parte de las bóvedas y lucernarios instalados en el siglo XVIII por todo el edificio, los que se aprecian en la fotografía se mantienen en la zona de la ampliación de al-Mansur



Fig. 11. Detalle de un lucernario en la ampliación de al-Mansur marroquíes. Paradójicamente fue Franco, líder del nacional catolicismo, quien retomó la vieja idea republicana para tratar de convertir el edificio en una mezquita, como una forma de agradecer al mundo islámico su apoyo.²⁸

Así, la Mezquita se convirtió en un peón diplomático en la política árabe del dictador, que, después de la independencia de Marruecos



Fig. 12. Uno de los portales en la fachada este, restaurado y parcialmente reconstruido por Ricardo Velázquez Bosco, trabajando junto con el escultor Mateo Inurria, después de 1908

(1956), tuvo como objetivo fortalecer los lazos económicos con el mundo árabe. La propuesta de traslado del crucero se mantuvo viva tras las bambalinas durante décadas, estallando finalmente en una gran controversia pública en los últimos años del régimen. La idea liderada por Rafael de la Hoz Arderius, Director General de Arquitectura (1971-1973), con el apoyo del alcalde de Córdoba, Antonio Alarcón, el Ayuntamiento y miembros de la élite cultural y profesional, era "purificar" la Mezquita en preparación para una nominación a la nueva lista del Patrimonio Mundial. El traslado se debatió en la prensa cotidiana y en las páginas de *Arquitectura*, la revista de arquitectura más prestigiosa de España. Los distintos departamentos ministeriales por lo general apoyaron la propuesta, aunque la Iglesia y las instituciones culturales independientes se opusieron, en particular la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el organismo históri-



Fig. 13. Vista interior por Francisco Javier Parcerisa. Fuente: *Recuerdos y Bellezas de España: Córdoba* (Madrid: José Repullés, 1855)

camente encargado de supervisar el patrimonio español. En 1973, durante una conferencia de ICOMOS celebrada en la Mezquita, la opción del traslado fue aparentemente derrotada. Invocando la Carta de Venecia de 1964, la Iglesia y los representantes de ICOMOS argumentaron que el crucero era una capa arquitectónica importante y una evidencia de la convivencia religiosa y cultural.²⁹ No obstante, en los años siguientes los ecos de la controversia sobre el traslado continuaron resonando en el cambiante panorama político.

La Mezquita en Transición

En la década de 1970 la Mezquita se convirtió en un espacio performativo para un nuevo espíritu ecuménico. Dos congresos *islamo-cristianos* se celebraron allí en 1974 y 1978, reuniendo juntos a eminentes teólogos y eruditos para discutir la relación histórica entre las dos religiones y trazar un camino de paz y entendimiento mutuo. Una oración congregacional islámica (*salat*) y una misa católica tuvieron lugar en la Mezquita, con



Fig. 14. La nave del *mihrab* a finales del siglo XIX, con las bóvedas todavía en su lugar. Fuente: José Amador de los Ríos y Rodrigo Amador de los Ríos y Villalta, *Monumentos Latino-Bizantinos de Córdoba*, volumen VII de *Monumentos Arquitectónicos de España*, 1879 (reproducido en una postal de 1907. Colección particular de Michele Lamprakos)

miembros de cada fe asistiendo al ritual del otro. Mientras tanto, el traslado todavía seguía discutiéndose entre bastidores, ahora como parte de un gran proyecto para convertir a Córdoba en una especie de ciudad-museo de la civilización

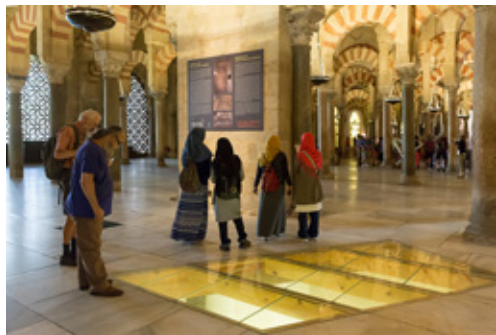


Fig. 15. Restos de un edificio que permanecen *in situ*, revelados al público en el año 2005. El panel explicativo sugiere que se trata de la Basílica de San Vicente, supuestamente demolida para dejar sitio a la mezquita, pero algunos académicos discrepan con esta interpretación

árabe-islámica. Financiada por los estados árabes y patrocinada por la UNESCO, la iniciativa finalmente murió, como muchos otros proyectos anteriores y posteriores que buscaron resaltar la herencia islámica de la ciudad.

En los años ochenta el proyecto ya centenario para re-islamizar la Mezquita se completó definitivamente gracias a la instalación de los últimos techos artesonados, con excepción de la zona este (la ampliación de al-Mansur), en la que se mantuvieron las bóvedas de yeso del siglo XVIII, conservando esa capa de la historia cristiana. En 1984 un plan de Rafael Moneo Vallés y Gabriel Ruiz Cabrero estableció nuevos criterios para la restauración. Haciéndose eco de las recomendaciones de la reunión de ICOMOS del año 1973, los arquitectos argumentaron que era necesario

*aceptar la Mezquita de Córdoba tal y como ha llegado a nuestros días, asumiendo su compleja y rica historia. Su presente estado prueba la consistencia que la arquitectura de la primera mezquita tenía, capaz de asimilar tan numerosas y variadas intervenciones sin perder su integridad.*³⁰

Una nueva era había comenzado, ahora revirtiendo la larga empresa para recuperar el espacio islámico original.³¹ Aquel mismo año la Mezquita fue uno de los cinco monumentos agregados a la lista del Patrimonio Mundial. Ahora bien, el expediente de declaración, preparado por el nuevo gobierno regional andaluz y la Dirección General de Bellas Artes, no atribuía ningún valor a las capas cristianas. Más bien la “Mezquita de Córdoba”, tal como se llamó al monumento, fue



Fig. 16. El coro después de las obras de restauración

valorada *exclusivamente* por sus atributos como mezquita.

Cabría esperar que, con la transición a la democracia y la libertad de religión, habría una nueva apertura al pasado islámico en Córdoba. Pero de hecho ha ocurrido lo contrario. Hemos presenciado una nueva ola de “cristianización” en la Mezquita, ya que las autoridades de la Iglesia han tratado de minimizar, desacreditar e incluso negar el pasado islámico.

Solo podemos entender este fenómeno, una vez más, desde una perspectiva histórica. El final del régimen franquista reabrió una guerra cultural entre las fuerzas conservadoras católicas y las anticlericales, las que se habían visto obligadas a pasar a la clandestinidad después de la Guerra Civil. Una Iglesia cada vez más conservadora ha visto cómo sus privilegios y base social se han ido erosionando. La descentralización política ocurrida desde 1978 permitió a los gobiernos regionales escribir sus propias historias, lo que para Andalucía ha significado reivindicar y celebrar el

pasado islámico,³² a menudo en oposición a la Iglesia. Mientras tanto, los verdaderos musulmanes comenzaron a regresar a la península, ahora como inmigrantes, turistas y conversos. Los conversos al Islam, no los inmigrantes, han intentado repetidamente lograr una autorización para orar en la Mezquita, incluso apelando al Vaticano.³³ Los conversos españoles en particular ven el edificio como "su patrimonio", un patrimonio que, como el propio Islam, habría sido arrancado por la fuerza a sus antepasados.

En cuanto a la Mezquita, una vez más se convirtió en un campo de batalla con marcadas implicaciones simbólicas. A principios de la década de 1990, la Iglesia comenzó una campaña para eliminar la palabra «mezquita» en el nombre oficial del edificio.³⁴ Unos años más tarde, al-Qaida emitió sus primeras amenazas de "retomar" al-Andalus, afirmaciones que parecían terriblemente reales después de los atentados en los trenes en Madrid (2004).³⁵ A lo largo de esa década, las autoridades de la Iglesia comenzaron a reescribir la historia del edificio a través de exhibiciones arqueológicas, folletos y una programación interpretativa que enfatizaban los "orígenes" cristianos del sitio y desacreditaban el legado islámico (fig. 15).³⁶ Incluso se ha llegado a sugerir que la mezquita era un edificio derivado del helenismo tardío o bizantino, negando no solo la originalidad de la civilización hispano-islámica, sino su misma herencia cultural.³⁷ Mientras tanto el crucero fue cuidadosamente restaurado. En cierto sentido, al revertir el proyecto de traslado, la restauración le ha otorgado un nuevo protagonismo al crucero: ahora luce más blanco y brillante gracias a la limpieza y el reemplazo de ventanas (fig. 16). Los arquitectos de la restauración argumentan que esto refleja con mayor precisión las intenciones de los arquitectos originales: el luminoso crucero no era meramente una ampliación, dicen, sino que más bien se pensó para transformar la naturaleza y el significado del edificio.³⁸ La fábrica de la mezquita que lo rodea, ahora por contraste más oscura, ha sido crecientemente dedicada a exhibiciones museísticas pero despojada de significado espiritual, ya sea islámico o cristiano. Sin embargo, se han reintroducido algunos altares y estatuas, en los mismos lugares de los que habían sido eliminados, en este caso tan recientemente como en la década de 1980 (figs. 17 y 18).



Fig. 17. Piezas exhibidas en el área de la ampliación de al-Mansur



Fig. 18. Nueva capilla junto al muro de la qibla. El muro solo fue liberado de capillas en los años ochenta. Fotografía: Michele Lamprakos, 2014

En el año 2009 se produjo una tormenta política cuando se reveló que el obispo de Córdoba había registrado la Mezquita a su nombre tres años antes. Esto fue solo un caso, aunque muy simbólico, de los miles de propiedades registradas discretamente por las autoridades de la Iglesia bajo una ley de la era de Franco, que fue enmendada en 1998 para incluir lugares de culto.³⁹ Los activistas ciudadanos contraatacaron, desafiando lo que vieron como otro intento de borrar la memoria histórica. A finales de 2013 lanzaron una petición internacional pidiendo a la UNESCO y al gobierno autonómico andaluz que hicieran valer el control público sobre la Mezquita, como monumento nacional y como sitio de Patrimonio Mundial.⁴⁰ Su posición encontró el apoyo de un centenar de prominentes académicos de treinta y seis universidades en España y el extranjero, por medio de un manifiesto que criticó las políticas de

la Iglesia y apoyó la propiedad pública.⁴¹ Los críticos señalaban que la Iglesia estaba recaudando enormes ingresos por la venta de entradas, pero no solo no pagaba impuestos sino que además recibía fondos públicos para proyectos de restauración y programación didáctica sin supervisión gubernamental, lo que le permitía “colonizar” el espacio y controlar la narrativa histórica. Las autoridades de la Iglesia no eran las únicas culpables ya que también las instituciones públicas parecían incapaces de actuar.⁴² No era la primera vez que los observadores esgrimían la defensa de la Mezquita por parte del Ayuntamiento en 1523 como ejemplo, la única ocasión en la historia, en que las autoridades civiles se habían enfrentado a la Iglesia.⁴³

En la primavera de 2014 el ministro de Justicia, el conservador Alberto Ruiz-Gallardón, declaró en el Senado que la Mezquita pertenecía a la Iglesia. La UNESCO marcó una posición intermedia confirmando que el edificio era una catedral, un sitio religioso vivo, pero que mantenía el nombre de Mezquita, ya que el edificio había sido declarado Patrimonio de la Humanidad en 1984 por sus atributos como mezquita. La situación cambió con la formación de un gobierno municipal de izquierdas en 2015, cuando la nueva alcaldesa, Isabel Ambrosio, prometió devolver el título de propiedad al dominio público. La Iglesia acordó mantener la palabra mezquita en el nombre oficial del edificio, pero alegó que era el propietario histórico y legítimo.⁴⁴ En 2017 se formó una comisión de expertos para estudiar la cuestión de la propiedad, dirigida por Federico Mayor Zaragoza, ex Director General de la UNESCO. El informe de la comisión, publicado en septiembre de 2018, desarrolla los fundamentos históricos en favor de la propiedad pública y aboga por una gestión conjunta del monumento. El informe tuvo repercusiones inmediatas en la prensa, provocando una predecible contraofensiva por parte de la Iglesia y sus partidarios.⁴⁵ Sin embargo, este informe llegó en un momento muy delicado, ya que la indignación pública estaba en aumento por las inmatriculaciones de la Iglesia. Evaluar toda la legitimidad y revertir aquellas inmatriculaciones que eran ilegales se adivinaba como una tarea desalentadora para acudir a los tribunales.⁴⁶ La Mezquita se ha convertido en un punto crítico, una vez más, para batallas más importantes en

el seno de la sociedad española. Sin embargo, en la discusión resulta notable la ausencia de una pregunta curiosa y fundamental: ¿por qué carecemos de información histórica básica sobre la Mezquita, cuando existe similar documentación para otros monumentos en otras ciudades?

Arquitectura, memoria y futuro

En las últimas décadas la *convivencia* se ha convertido en una especie de emblema, y también en la aspiración sincera de quienes ven a Córdoba como un modelo para una Europa multicultural. Sin embargo, la Mezquita también ha venido a complicar este mito así como ha desafiado muchos otros mitos y proyecciones. La campaña de la Iglesia para cambiar el nombre del edificio y desacreditar el legado islámico ha sido vergonzosa para algunos, resultando incongruente con la imagen de España como un estado europeo moderno.⁴⁷ Una vez más, surgen preguntas no resueltas sobre el pasado, los contenidos suprimidos de un imaginario cultural, en torno a un círculo vicioso de maurofobia y maurofilia que tiene más que ver con las proyecciones de la propia identidad que con la realidad de lo musulmán.⁴⁸

A lo largo de su vida la Mezquita ha sido un teatro donde se han puesto en escena y enfrentado las identidades. Pero también ha sido protagonista en ese drama. La Gran Mezquita proyectó el poder de los gobernantes omeyas y, a partir del siglo X, su pretensión a regir el califato en todo el mundo mediterráneo. Después de la caída de Córdoba el edificio llegó a simbolizar la pérdida de al-Andalus, que sería lamentada durante siglos por los musulmanes.⁴⁹ Para los cristianos fue apreciada como una maravilla arquitectónica y un trofeo. Pero a finales del siglo XV, en una época de construcción de catedrales y renovación de la lucha contra los musulmanes, la Mezquita debió ser vista por algunos miembros de la jerarquía de la Iglesia como una incómoda anomalía. Ubicada en un lugar destacado a orillas del río Guadalquivir, en lo que una vez fue una línea de combate en el frente de la Reconquista, ahora el corazón de un sitio declarado Patrimonio Mundial, la Mezquita sigue provocando preguntas que la cultura oficial ha ignorado o suprimido. Hoy, a pesar del generalizado interés internacional, pocos se

han dado cuenta de que el conflicto vigente se refiere en última instancia a la *arquitectura*. La naturaleza dual del edificio evoca aquel viejo pero todavía potente debate sobre la identidad española y el legado del pasado islámico ¿Fue la época islámica, como algunos argumentan, simplemente un paréntesis en la historia de España? ¿Los españoles de hoy en día encarnan una esencia primordial, cristiano-europea, que sobrevivió milagrosamente, “no corrompida” por la cultura árabe-islámica? ¿O fue la época islámica algo fundamental para moldear la cultura y la identidad españolas? En otras palabras, ¿son los musulmanes “otros” o “nosotros”?

La lucha por la Mezquita ha polarizado a una comunidad y paralizado la investigación histórica. Es crucial establecer nuevos términos para el debate –un debate que se está siguiendo en todo el mundo – en un momento de creciente radicalización y polémica sobre el presunto “choque de ci-

vilizaciones”. A lo largo de su vida como catedral, y, más adelante, como monumento histórico, las intervenciones en el edificio son reveladoras acerca de cómo los contemporáneos vieron el pasado islámico: una élite, algo extraño, extranjero, amenazador, heroico, pacificador o exótico. Esas interpretaciones nos dicen algo acerca de cómo los contemporáneos se vieron a sí mismos, en relación con el otro real o imaginado. Las capas materiales de la Mezquita se han utilizado a veces para promover diversas prioridades ideológicas. Ahora bien, un estudio cuidadoso y riguroso de esas capas, aunque sean incompletas o reconstituidas, nos dirá todavía más –confundiéndolas ideologías y complicando las respuestas fáciles. Las capas cuentan una historia compleja con múltiples actores, motivaciones e intereses que se han desarrollado en este espacio sublime: una historia que, a diferencia de los textos escritos, no se puede suprimir ni borrar por completo.

NOTAS

* Traducción para la versión en castellano realizada por Jesús Ángel Sánchez García.

Agradezco a las muchas personas de Córdoba, Sevilla, Madrid y otros lugares que han compartido generosamente sus conocimientos, ideas y documentos; y a los editores de *Quintana* por su traducción y orientaciones. También quiero agradecer a las siguientes instituciones su asistencia y apoyo: la Facultad de Filosofía y Letras, la Universidad de Córdoba, y su biblioteca; el Cabildo y el Archivo Capitular de la Catedral de Córdoba; el Archivo Municipal, la Gerencia Municipal de Urbanismo, Diario CÓRDOBA, el Archivo Histórico Provincial, el Archivo del Museo Arqueológico y la Casa Árabe, todos en Córdoba; la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; los Archivos de la UNESCO, París; y la Graduate School y la School of Architecture, Planning, and Preservation, University of Maryland-College Park. A menos que se indique lo contrario, las fotografías fueron tomadas por Cornelia Steffens en 2015. Una primera versión de este artículo fue publicada en P. Karimi and N. Rabbat, eds., *The Destruction of Culture Heritage in the Middle East: from Napoleon to ISIS*, Aggregate Architectural Collaborative website, volume 3, December 2016: <http://we-aggregate.org/piece/memento-mauri-the-mosque-cathedral-of-cordoba>

¹ Salvador Muñoz Pérez, en la moción presentada al Ayuntamiento el 15 de enero de 1912. Citado en F.R. García Verdugo, "Los inicios del pensamiento conservacionista del casco histórico de Córdoba (1835–1958)," In *Córdoba: Patrimonio Cultural de la Humanidad: una Aproximación Geográfica*, ed. López Ontiveros y Naranjo Ramírez (Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1996), 131.

² A los judíos se les dio a escoger en 1492 entre las opciones de la conversión o la expulsión. A los musulmanes se les ofreció una opción similar a lo largo del siglo XVI, aunque la aplicación real varió de unos lugares a otros. Los temores de asimilación incompleta de los "moriscos", como fueron llamados

los musulmanes conversos, y su supuesta simpatía hacia los otomanos, llevaron a su expulsión final en 1609. Ver M. Carr, *Blood and Faith: The Purging of Muslim Spain* (New York and London: The New Press, 2009).

³ El "pacto de olvido" fue un acuerdo adoptado por los partidos políticos, tanto de derechas como de izquierdas, para abstenerse de enfrentamientos y sellar las disputas después de la muerte de Franco en 1975. Sobre el pacto de olvido como recuerdo, ver Javier Cercas, *Anatomy of a Moment* (New York: Bloomsbury, 2011), 91–93.

⁴ Las grandes mezquitas de Toledo, Jaén, Sevilla, Murcia, Granada y otras ciudades fueron usadas como catedrales durante variados periodos de tiempo, antes de que fueran demolidas y reemplazadas. Un proceso similar ocurrió con las pequeñas mezquitas de barrio que pasaron a ser usadas como iglesias parroquiales, y finalmente reemplazadas. Para una panorámica del proceso ver S. Calvo Capilla, "De mezquita a iglesia: el proceso de cristianización de los lugares de culto de al-Andalus," In P. Giráldez and M. Vendrell, eds., *Transformació, destrucció i restauració dels espais medievals* (Barcelona: Patrimoni2.0 Consultors, 2016): 129–148; J. Kroesen, "From Mosques to Cathedrals: Converting Sacred Space during the Spanish Reconquista," *Mediaevistik* 21 (2008): 113–137; P. Buresi, "Les conversions d'églises et de mosquées en Espagne au XIe-XIIIe siècles," In *Religions et Sociétés au Moyen Âge: études offertes à Jean-Louis Biget par ses Anciens Élèves*, réunies par P. Boucheron et J. Chiffolleau (Paris: Publications de la Sorbonne, 2000), 333–350; J. Harris, "Mosque to church conversions in the Spanish Reconquest," *Medieval Encounters* 3.2 (Leiden: Koninklijke Brill, 1997): 158–172; J. Orlandis, "Un problema eclesialístico de la reconquista española: la conversión de mezquitas en iglesias cristianas," *Mélanges offerts à Jean Dauvillier* (Toulouse: Centre d'histoire juridique méridionale, 1979), 595–604. Véase también Heather Ecker, "From Masjid to Casa-Mezquita: neighbourhood mosques in Seville after the Castilian conquest, 1248–1643" (PhD diss., Oxford University, 2000). Y en lo

que respecta a la apropiación musulmana y ocasional demolición de iglesias, ver Buresi y también J. Dodds, *Architecture and Ideology in Early Medieval Spain* (University Park: Penn State Press, 1989), 60–66. Una tradición sostiene que la Gran Mezquita de Córdoba fue construida sobre las ruinas de una basílica visigoda que los musulmanes habrían compartido durante un tiempo con los cristianos, aunque las evidencias arqueológicas no son concluyentes. Para una reciente revisión historiográfica, ver F. Arce-Sainz, "La supuesta basílica de San Vicente en Córdoba: de mito histórico a obstinación historiográfica," *Al-Qantara* 36.1 (January-February 2015): 11–44.

⁵ R. Moneo, "La Vida de los Edificios," *Arquitectura* 256 (Septiembre–Octubre 1985): 27–36; A. Capitel, "La Catedral de Córdoba: transformación cristiana de la Mezquita," *Arquitectura* 256 (Septiembre–Octubre 1985): 37–46. Un relato sobre las modificaciones se aporta en M. Nieto Cumplido, *La Catedral de Córdoba* (Córdoba: Obra Social y Cultural de CajaSur, 2007). Para los periodos tardío islámico y primeros tiempos de la dominación cristiana, ver H. Ecker, "The Great Mosque of Córdoba in the Twelfth and Thirteenth Centuries," *Muqarnas* 20 (2003): 113–141. Sobre el *crucero* como un reflejo de los nuevos gustos estéticos, ver A. Urquizar Herrera, "La memoria del pasado en la cristianización de la Mezquita de Córdoba durante la edad del Humanismo," In *Correspondencia e Integración des Artes*, 14º Congreso Nacional de Historia del Arte, vol. 1, ed. I. Coloma Martín y J.A. Sánchez López, eds. (Málaga: Ministerio de Educación, Cultura, y Deportes/Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003).

⁶ H. Kamen, *The Disinherited: The Exiles Who Created Spanish Culture* (London and New York: Allen Lane/Penguin Books, 2007), capítulo 2; y J.A. González Alcantud, *Lo Moro: las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islamico* (Rubi, Barcelona: Anthropos Editorial, 2002), capítulo 4.

⁷ 19 alas con 33 huecos en cada ala. Robert Hillenbrand, "The use of spatial devices in the Great Mosque of Cordoba," *Islão e Arabismo na Península Ibérica*, Actas do XI Congresso da

U.E.A.I. (Evora: Universidade, 1982), 184. El relato que sigue a continuación es deudor del análisis de Hillenbrand.

⁸ La literatura académica sobre la Mezquita es enorme. Ver S. Calvo Capilla, *Las Mezquitas de al-Andalus* (Almería: Fundación Ibn Tufayl de Estudios Arabes, 2014), 84–108; para unos sucintos análisis en inglés ver J. Dodds, “The Great Mosque of Cordoba,” In *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1992), 11–26; y N. Khoury, “The Meaning of the Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century,” *Muqarnas* 13 (1996): 80–98. Las etapas en la evolución de la Mezquita fueron propuesta en su momento por Amador de los Rios en 1879. Para una visión más matizada ver Ecker, “The Great Mosque of Córdoba in the Twelfth and Thirteenth Centuries,” 113–115.

⁹ Entre los posibles precedentes para esa forma se incluyen salidas de recepción reales de Madinat al-Zahra, y también iglesias mozárabes en el norte de España (J. Dodds, *Architecture and Ideology*, 94–106; S. Calvo Capilla, *Las Mezquitas de al-Andalus*, 87). Dodds relaciona la ampliación de al-Hakam con el simbolismo y ritual cristianos. Sobre este asunto ver también O. Grabar, “Notes sur le mihrab de la Grande Mosquée de Cordoue,” In *Le Mihrab dans l’Architecture et la Religion Musulmane*, ed. A. Papadopoulos (Leiden: E. J. Brill, 1988), 115–122; y Robert Hillenbrand, “The Ornament of the World: Medieval Cordoba as Cultural Centre,” In *The Legacy of Muslim Spain*, ed. S. K. Jayyusi and M. Marín (Leiden; New York: E. J. Brill, 1992), 134–135.

¹⁰ La mezquita ya se había convertido en iglesia en una ocasión anterior, en 1146, cuando las fuerzas castellanas tomaron brevemente la ciudad y la dedicaron a la Santa Cruz de Jerusalem. Cuando los musulmanes retomaron Córdoba, la volvieron a convertir en mezquita. Ver Ecker, “The Great Mosque of Córdoba in the Twelfth and Thirteenth Centuries,” 116–117; Nieto Cumplido, *La Catedral de Córdoba*, 329–338. Cuando las mezquitas fueron reutilizadas como iglesias, normalmente se dedicaron a la Virgen María, la patrona de la Reconquista (J. Kroesen, “From

Mosques to Cathedrals,” 115; J. Harris, “Mosque to church conversions,” 165).

¹¹ Ecker, “The Great Mosque of Córdoba,” 120–121, apoyándose en el análisis de Khoury (“The Meaning of the Great Mosque,” 89). Ecker supone que fue la proximidad del *sabat*, un puente cubierto hacia el viejo palacio califal –hoy episcopal– lo que determinó la ubicación de la *capilla mayor*.

¹² M. Muñoz Vázquez, “Vicisitudes de la Mezquita-Catedral de Córdoba,” In *La Mezquita de Córdoba: empeño universal* (Córdoba, 1973), 50; I. Sanz Sancho, *Geografía del Obispado de Córdoba en la Baja Edad Media* (Madrid, 1995), 58. Nieto Cumplido y otros creen que la iglesia fue consagrada bajo la cúpula del vestíbulo de al-Hakam, basándose en una inscripción parcial del año 1236 que sobrevive en dicha cúpula. Ver Nieto Cumplido, *La Catedral de Córdoba*, 449–450; y *Corpus Mediaevale Cordubense* (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979), 1: 87, doc. 162.

¹³ Esta iglesia parroquial o *sagrario* fue desplazada a la esquina sudoeste del edificio en el año 1586, cuando el *crucero* estaba en construcción. El término *sagrario* se refiere al lugar donde se guarda la hostia, y también a la capilla interior en algunas catedrales que sirve de iglesia para la cercana parroquia.

¹⁴ Ver, por ejemplo, la comparación de Antonio Almagro entre los destinos de la mezquita de Córdoba y la del Viernes de Sevilla: “De Mezquita a catedral: una transformación imposible,” In *La Piedra Postera: V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla*, vol. 1, ed. A. Jiménez Martín (Seville: Cabildo Metropolitano, 2007), 13–47.

¹⁵ *Descriptio Cordovbae*, escrito hacia 1450 por “Jerónimo”, posiblemente un canónigo en el Real Colegio de San Hipólito de Córdoba. El texto ha sido parcialmente transcrito del original en latín por M. Nieto Cumplido en *La Catedral de Córdoba*, 319–320. En la primera transcripción Nieto escribió “antiguos bárbaros” en lugar de “antiguos poseedores” (*Córdoba en el Siglo XIV*, Córdoba: Tip. Católica-Ing. Torres Quevedo, 1973, 67–8).

¹⁶ *Mudéjar* se refiere a los musulmanes viviendo bajo el dominio Cris-

tiano, y también a las artes islámicas producidas en esas zonas cristianas y para los patronos cristianos, musulmanes y judíos. Sobre la Capilla Real ver M.A. Jordano Barbudo, *El Mudéjar en Córdoba* (Córdoba: Diputación Provincial, 2002), 117–129; y *La Sinagoga de Córdoba y las yeserías mudéjares en la Baja Edad Media* (Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2011), 139–161.

¹⁷ L. Torres Balbás, *La Mezquita de Córdoba y las Ruinas de Medinat al-Zahra* (Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1952), 105–106. Esta intervención dio forma al área que durante dos siglos y medio había acogido el coro del cabildo obispal.

¹⁸ J. Harvey, *The Cathedrals of Spain* (London: B. T. Batsford, Ltd., 1957), 58, 223.

¹⁹ Según lo recogido por Juan Gómez Bravo, canónigo de Córdoba en 1739 (*Catálogo de los obispos de Córdoba, y breve noticia histórica de su iglesia catedral, y obispado*, 1778 edición, vol. 1, 419–420).

²⁰ Libro de Actas Capitulares, 29 de abril de 1523, Archivo Municipal de Córdoba, C-2122/43. Una *real provisión* fechada el 14 de julio de 1523 sugiere que la *audiencia* de apelación real había fallado a favor de la ciudad y suspendido las obras, al menos por un tiempo. Ver M.A. Ortí Belmonte, “Oposición del cabildo municipal de Córdoba a la construcción del crucero de la Mezquita,” *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, año XXV, no. 70 (enero-junio): 271–277.

²¹ G. Ruiz Cabrero, *Dibujos de la Catedral de Córdoba: Visiones de la Mezquita* (Barcelona: Cabildo Catedral de Córdoba/This Side Up, 2009), 49. Para un análisis sobre la intervención de Hernán Ruiz I ver A. Capitel, “La Catedral de Córdoba”; J. Lorda Iñarra y M.A. Martínez Rodríguez, “El primer proyecto de Hernán Ruiz para la Catedral de Córdoba,” In *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago 26–29 octubre 2011, ed. S. Huerta et al. (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011), 791–798. Para tener una idea general sobre el proceso de construcción ver M. Nieto Cumplido, *La Catedral de Córdoba*, 503–525.

²² J. Aranda Doncel, "La mezquita de Córdoba a través de los viajeros extranjeros de los siglos XVII y XVIII," In *Homenaje a Manuel Ocaña Jiménez* (Córdoba: Imprenta San Pablo, 1990), 35–36.

²³ Felipe III firmó el edicto de expulsión en el año 1609. En torno al debate que condujo al decreto, ver Carr, *Blood and Faith*, capítulo 17.

²⁴ Las bóvedas permanecen en su lugar en la parte oriental del edificio. El arquitecto encargado de la restauración, Gabriel Ruiz Cabrero, razonó sobre su preservación en la década de los ochenta.

²⁵ La fachada este fue uno de los numerosos proyectos dirigidos en los primeros años del siglo XX por Ricardo Velázquez Bosco, el primer arquitecto estatal encargado de los trabajos de restauración. Ver G. Ruiz Cabrero, "Dieciséis proyectos de Ricardo Velázquez Bosco. La Mezquita-Catedral de Córdoba," *Arquitectura* 256 (1985): 47–56.; y S. Herrero, *De lo original a lo auténtico. La restauración de la Mezquita Catedral de Córdoba durante el siglo XX* (Córdoba: Cabildo Catedral de Córdoba, 2017), capítulo 1.

²⁶ El término "re-islamization" se ha tomado de Ecker.

²⁷ Sobre el "Moro" como rebelde, ver H. Kamen, *The Disinherited*, 72.

²⁸ En el año 1972, en medio de un nuevo intento para trasladar el *crucero*, el historiador del arte marqués de Lozoya (Juan de Contreras y López de Ayala) escribió: "Hace más de treinta años, siendo yo director general de Bellas Artes [1939-1951], surgió la idea, en un impulso de gratitud al mundo islámico, que tan eficazmente había contribuido a la victoria, de desmontar y trasladar la catedral gótico-renacentista de Córdoba para restituir la Mezquita a su integridad estilística y a su antiguo destino, para que fuese, como lo fue en el siglo X, centro espiritual del Islam. Me opuse entonces, en cuanto me fue posible, y tuve la fortuna de ser escuchado" ("La islamización de la Mezquita no remediaría nada," *Diario Ya*, Noviembre 7, 1972).

²⁹ Dos narraciones diferentes sobre estos hechos se encuentran en Nieto Cumplido, *La Mezquita de Córdoba y el*

ICOMOS (Córdoba: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1976); y J.I. Cassar Pinazo, "Anotaciones al artículo 'Datos para la restauración de la Mezquita de Córdoba,'" Rafael Castejón y Martínez de Arizala, "*Papeles de Partal: Restauración Monumental* 2 (November 2004): 17–44. Para otros análisis recientes sobre la polémica del *traslado* ver F. Daroca Bruño, "Córdoba 1950, Rafael de La-Hoz como motor de la modernidad." (PhD thesis, Universidad de Sevilla, July 2017): 136-153; S. Herrero, *De lo original a lo auténtico*, 223-233; y M. Lamprakos, "Recovering the Great Mosque of Cordoba: the History of an Idea" (próxima publicación, 2019).

³⁰ R. Moneo Vallés y G. Ruiz Cabrero, "Proyecto de restauración de la Mezquita-Catedral de Córdoba," 1984, citado en S. Herrero, *De lo original a lo auténtico*, 257.

³¹ S. Herrero, *De lo original a lo auténtico*, 245.

³² Ver M. Díaz-Andreu, "Islamic Archeology and the Origin of the Spanish Nation," In *Nationalism and Archeology in Europe: an Introduction*, ed. M. Díaz-Andreu and T. Champion (London: UCL Press, 1996), 86.

³³ Estos intentos vienen de comienzos de los años ochenta. Ver J. Roberson, "From Dictatorship to Democracy: Cordoba's Islamic Monuments in the Twentieth Century," In *Rethinking Place in South Asian and Islamic Art, 1500-Present*, Rebecca R. Brown and Deborah S. Hutton, eds. (Abingdon and New York: Routledge, 2017), 128-130.

³⁴ En una sesión plenaria en el año 1994, el Ayuntamiento de Córdoba aprobó el nombre mixto de "Mezquita-Catedral", según entrevista con el alcalde Herminio Trigo (1986-1995), en junio de 2018. Cuando la lista del Patrimonio Mundial fue ampliada en 1994 para incluir el entorno circundante, la cuestión del nombre del edificio fue dejada a un lado; así, por sugerencia del delegado español, el lugar fue simplemente llamado "Centro Histórico de Córdoba" (UNESCO Archives, Paris, CLT/WHC/NOM 135).

³⁵ H. Aidi, "The Interference of al-Andalus: Spain, Islam, and the West," *Social Text* 87, 24:2 (Summer 2006): 81–84.

³⁶ Por ejemplo, la exhibición de los supuestos restos de la Basílica de San Vicente bajo el suelo de la mezquita. Ver nota 4 y figura 15.

³⁷ Ver la introducción de Nieto Cumplido a la edición de 2007 de *La Catedral de Córdoba*, 13–20; y su reciente libro *La Mezquita de Córdoba, Joya Bizantina* (Córdoba: Cabildo de la Santa Iglesia de Córdoba, 2016). El obispo de Córdoba Demetrio Fernández apoya esta tesis: "Bueno, en realidad, los Omeyas, los califas, no tenían arquitectos propios, ni crearon un arte nuevo, no es arte musulmán. Fueron a por sus paisanos cristianos de Damasco, y los trajeron a Córdoba. Pero el arte no es musulmán, es bizantino... Es cristiano bizantino. Los moros (sic) solo pusieron el dinero" (Entrevista al Obispo Demetrio Fernández en *Revista 17: un análisis del estado de cultura en Córdoba*, Diciembre 2016, 107). En la misma entrevista el Obispo negó que las autoridades de la Iglesia hubieran intentando eliminar la palabra "mezquita" en el nombre del edificio, aunque él mismo lo hubiera defendido; ver "La Catedral de Córdoba," *ABC Córdoba*, Octubre 10, 2010, 48.

Los intentos de la Iglesia para desacreditar e incluso negar el pasado islámico de la Mezquita son parte de un más amplio debate, recientemente renovado, sobre el legado del Islam en la península Ibérica, en realidad un debate que se remonta al siglo XIX. Sobre este asunto ver A. García Sanjuán, "Rejecting al-Andalus, exalting the Reconquista: historical memory in contemporary Spain," *Journal of Medieval Iberian Studies* 10:1, 2018, 127–145; y *La conquista islámica de la Península Ibérica y la tergiversación del pasado: del catastrofismo al negacionismo*, Madrid: Marcial Pons, 2013.

³⁸ G. Rebollo, G. Ruiz Cabrero, y S. Herrero, "La Catedral es una catedral (II)," *ABC Sevilla*, Septiembre 23, 2013 [accessed October 17, 2018] <http://sevilla.abc.es/cordoba/20130922/sevp-catedral-catedral-20130922.html>. Acerca de la restauración del *crucero* ver S. Herrero, *De lo original a lo auténtico*, 285-8; y G. Rebollo Puig y G. Ruiz Cabrero, "El *crucero* 'restolado'," *Patrimonio Cultural de España*, 2010, no. 4, 151-163.

³⁹ La Ley Hipotecaria de 1946 permitió a los representantes de la Iglesia registrar edificios, tierras e incluso espacios públicos como propiedad privada, pero no lugares de culto. La ley fue modificada en 1998, bajo el gobierno de Aznar, para permitir el registro de lugares de culto. Los edificios fueron frecuentemente registrados sin pruebas de propiedad, y sin el conocimiento de las autoridades civiles. Aunque este privilegio finalizó en 2015, la medida no se ha hecho retroactiva. Ver "Clarificar la Propiedad," *El País*, Septiembre 10, 2018 [accessed 17 October, 2018] https://elpais.com/elpais/2018/09/10/opinion/1536605389_931290.html

⁴⁰ <https://www.change.org/p/salvemos-la-mezquita-de-cordoba-por-una-mezquita-catedral-de-todos>

La petición fue promovida por la Plataforma Mezquita-Catedral de Córdoba: Patrimonio de tod@s, establecida en 2013. Como contexto de la disputa ver especialmente E. Calderwood, "The Reconquista of the Mosque of Cordoba," *Foreign Policy*, April 10, 2015; y B. Jover Báez y B. Rosa, "Patrimonio cultural en disputa: la Mezquita-Catedral de Córdoba," *Cuadernos Geográficos* 56:1, 2017, 322-343.

⁴¹ "Cien expertos critican la situación de la Mezquita de Córdoba," *El País*, Noviembre 3, 2015 [accessed October 11, 2018] https://elpais.com/politica/2015/11/03/actualidad/1446553126_305752.html Ver también la aportación de opinión de Eduardo Manzano, "El Affaire de la Mezquita de Córdoba," *El País*, Abril 13, 2015 [accessed October 11, 2018] https://elpais.com/elpais/2015/02/05/opinion/1423137778_840752.html

⁴² Por ejemplo, los guías turísticos son aprobados por la Iglesia y solo pueden introducir grupos en la Mezquita después de pasar un test especial, para asegurar su adhesión a la narrativa autorizada.

⁴³ En un acto público en 1921, Antonio Jaén Morente, historiador, abogado y político republicano afirmó: "Generalmente, nadie se ha preocupado del patrimonio artístico, y ni siquiera tuvo eco la voz de algún docto o de al-

gún enamorado del Arte de Córdoba. Sólo una vez, allá en los albores del siglo XVI, cuando el Cabildo Catedral, llevado de un equivocado propósito, se construye una catedral cristiana, pero despedazando previamente la mora mezquita, se alza un poco altiva la voz del Ayuntamiento, que intenta oponerse al desafuero, y siempre serán honra y preclaro don suyo las frases de su pregón: "mandamos que ningún albañil, ni cantero, ni carpintero, ni peón, no sean osados de tocar en la dicha obra, so pena de muerte"... Después, nada" (A. Jaén Morente, "El problema artístico de la Ciudad de Córdoba." *Conferencia pronunciada en el Círculo Mercantil por iniciativa de la Junta de Defensa y Progreso*, 10 Diciembre 1921, Córdoba: Imprenta Moderna, 1922, pp. 8-9).

⁴⁴ Ver "The Mosque in the Cathedral," *The Economist*, October 8, 2015 [accessed October 11, 2018] <https://www.economist.com/europe/2015/10/08/the-mosque-in-the-cathedral>; "El Cabildo insta a resolver por vía jurídica la titularidad de la mezquita," *El País*, Marzo 21, 2016 [accessed October 11, 2018] https://elpais.com/ccaa/2016/03/31/andalucia/1459439248_383505.html

⁴⁵ 43 académicos, en su mayoría especialistas en historia medieval, firmaron un documento desestimando el informe de la comisión: "Mas de 40 historiadores se rebelan contra el informe del Consistorio sobre la Mezquita-Catedral de Córdoba," *ABC Córdoba*, Septiembre 23, 2018 [accessed 17 October 2018] https://sevilla.abc.es/andalucia/cordoba/sevi-cuarenta-medievalistas-denuncian-informe-mezquita-cordoba-carece-minimo-rigor-201809221052_noticia.html. Rafael Sánchez Saus, catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Cádiz, conocido por sus posiciones políticas de ultraderecha, fue el impulsor real tras el documento. Entre los firmantes está Serafín Fanjul, principal representante de las posiciones ultraconservadoras en la historiografía contemporánea española sobre al-Andalus.

Alejandro García Sanjuán, profesor de Historia Medieval en la Uni-

versidad de Huelva y miembro de la comisión de expertos, respondió a los intentos por desacreditar el informe de la comisión, profundizando en los argumentos históricos contra la propiedad de la Iglesia. Sus razones se basan dos puntos principales: primero, no hay evidencia documental de que Fernando III diera la Mezquita a la Iglesia; y, segundo, era norma para las mezquitas apropiadas permanecer como propiedad del Rey, el cual podía disponer de ellas como quisiera. La norma está documentada en las *Siete Partidas*, código legal desde los tiempos de Alfonso X, hijo y sucesor de Fernando III. Ver A. García Sanjuán, "La propiedad de la Mezquita de Córdoba: una historia tergiversada" https://www.eldiario.es/andalucia/enabierto/propiedad-Mezquita-Cordoba-historia-tergiversada_6_816528342.html; y del mismo, "¿Donó Fernando III la Mezquita de Córdoba a la Iglesia en 1236?," *Al-Andalus y la Historia*, Septiembre 26, 2018, <http://www.alandaluslahistoria.com/?p=580>

⁴⁶ Al tiempo de escribirse este texto, el gobierno del PSOE estaba preparando para su difusión una lista de las propiedades registradas por la Iglesia, según el compromiso afirmado cuando estaba en la oposición ("Clarificar la propiedad," *El País*, Septiembre 10, 2018).

⁴⁷ Sobre la vergüenza como un ingrediente de la identidad nacional ver M. Herzfeld, *Cultural Intimacy: Social Poetics of the Nation State* (New York: Routledge, 2005), 3-6.

⁴⁸ Ver J.A. González Alcántud, *El mito de al Andalus: Orígenes y actualidad de un ideal cultural* (Editorial Almuzara, 2014), capítulo 2. En cuanto al papel de la morofobia en el conflicto actual, ver Calderwood, "The Reconquista of the Mosque of Cordoba."

⁴⁹ N. Khoury, "The Meaning of the Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century," 80.

REFERENCIAS

- Aidi, Hishaam. 2006. "The Interference of al-Andalus: Spain, Islam, and the West." *Social Text* 87, vol. 24, no. 2 (Summer): 67-88.
- Almagro Gorbea, Antonio. 2007. "De mezquita a catedral: una adaptación imposible." In *La Piedra Postrera: V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla*, vol. 1, edited by Alfonso Jiménez Martín, 13-47. Sevilla: Cabildo Metropolitano.
- Aranda Doncel, Juan. 1990. "La mezquita de Córdoba a través de los viajeros extranjeros de los siglos XVII y XVIII." In *Homenaje a Manuel Ocaña Jiménez*, 35-36. Córdoba: Imprenta San Pablo.
- Arce-Sainz, Fernando. 2015. "La supuesta basílica de San Vicente en Córdoba: de mito histórico a obstinación historiográfica." *Al-Qantara* 36, no. 1 (January-June): 11-44
- Buresi, Pascal. 2000. "Les conversions d'églises et de mosquées en Espagne au XIe-XIIIe siècles." In *Religions et Sociétés au Moyen Âge: Études offertes à Jean-Louis Biget par ses Anciens Élèves*, réunies par Patrick Boucheron et Jacques Chiffolleau, 333-350. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Calvo Capilla, Susana. 2014. *Las Mezquitas de al-Andalus*. Almería: Fundación Ibn Tufayl de Estudios Arabes
- Calvo Capilla, Susana. 2016. "De mezquita a iglesia: el proceso de cristianización de los lugares de culto de al-Andalus." In *Transformació, destrucció i restauració dels espais medievals*, edited by Pilar Giráldez and Màrius Vendrell, 129-148. Barcelona: Patrimoni2.0 Consultors.
- Capitel, Antón. 1985. "La Catedral de Córdoba: transformación cristiana de la Mezquita." *Arquitectura* 256 (septiembre-octubre 1985): 37-46.
- Carr, Matthew. 2009. *Blood and Faith: The Purging of Muslim Spain*. New York and London: The New Press
- Cassar Pinazo, José Ignacio. 2004. "Anotaciones al artículo 'Datos para la restauración de la Mezquita de Córdoba,' Rafael Castejón y Martínez de Arizala." *Papales de Partal, Restauración Monumental*, no. 2 (November): 17-44.
- Cercas, Javier. 2011. *Anatomy of a Moment*. New York: Bloomsbury.
- Daroca Bruño, Francisco. 2017. "Córdoba 1950, Rafael de La-Hoz como motor de la modernidad." PhD thesis, Universidad de Sevilla.
- Díaz-Andreu, Margarita. 1996. "Islamic Archaeology and the Origin of the Spanish Nation." In *Nationalism and Archaeology in Europe: an Introduction*, edited by Margarita Díaz-Andreu and Timothy Champion, 66-89. London: UCL Press.
- Dodds, Jerrilynn. 1989. *Architecture and Ideology in Early Medieval Spain*. University Park: Penn State University Press.
- Dodds, Jerrilynn. 1992. "The Great Mosque of Córdoba." In *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, edited by Jerrilynn Dodds, 11-26. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Ecker, Heather. 2000. "From Masjid to Casa-Mezquita: neighbourhood mosques in Seville after the Castilian conquest, 1248-1643." PhD diss., Oxford University.
- Ecker, Heather. 2003. "The Great Mosque of Córdoba in the Twelfth and Thirteenth Centuries." *Muqarnas* 20: 113-141.
- García Sanjuán, Alejandro. 2013. *La conquista islámica de la Península Ibérica y la tergiversación del pasado: del catastrofismo al negacionismo*. Madrid: Marcial Pons.
- García Sanjuán, Alejandro. 2018. "Rejecting al-Andalus, exalting the Reconquista: historical memory in contemporary Spain." *Journal of Medieval Iberian Studies* 10:1, 127-145
- García Verdugo, Francisco R. 1996. "Los inicios del pensamiento conservacionista del casco histórico de Córdoba (1835-1958)." In *Córdoba: Patrimonio Cultural de la Humanidad: una Aproximación Geográfica*, edited by Antonio López Ontiveros and José Naranjo Ramírez, 119-148. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, Gerencia de Urbanismo
- Gómez Bravo, Juan. 1778. *Catálogo de los obispos de Córdoba, y breve noticia histórica de su*

- iglesia catedral, y obispado, vol. 1. Córdoba: J. Rodríguez.
- González Alcantud, José Antonio. 2002. *Lo Moro: las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*. Rubí, Barcelona: Anthropos Editorial.
- González Alcantud, José Antonio. 2014. *El mito de al Andalus: Orígenes y actualidad de un ideal cultural*. Editorial Almuzara.
- Grabar, Oleg. 1998. "Notes sur le mihrab de la Grande Mosquée de Cordoue." In *Le Mihrab dans l'Architecture et la Religion Musulmane*, edited by Alexandre Papadopoulo, 115-122. Leiden and New York: E. J. Brill.
- Harvey, John. 1957. *The Cathedrals of Spain*. London: B. T. Batsford, Ltd.
- Herrero, Sebastián. 2018. *De lo original a lo auténtico. La restauración de la Mezquita Catedral de Córdoba durante el siglo XX*. Córdoba: Cabildo Catedral de Córdoba.
- Herzfeld, Michael. 2005. *Cultural Intimacy: Social Poetics of the Nation State*. New York: Routledge.
- Hillenbrand, Robert. 1982. "The use of spatial devices in the Great Mosque of Cordoba." In *Islão e Arabismo na Península Ibérica*, Actas do XI Congresso da U.E.A.I., 181-193. Evora: Universidade.
- Hillenbrand, Robert. 1992. "The Ornament of the World": Medieval Cordoba as Cultural Centre." In *The Legacy of Muslim Spain*, edited by Salma Khadra Jayyusi (chief consultant to the editor Manuela Marín), 112-135. Leiden and New York: E.J. Brill.
- Jaén Morente, Antonio. 1922. "El problema artística de la Ciudad de Córdoba." *Conferencia pronunciada en el Círculo Mercantil por iniciativa de la Junta de Defensa y Progreso*, 10 Diciembre 1921. Córdoba: Imprenta Moderna.
- Jordano Barbudo, María Ángeles. 2002. *El mudéjar en Córdoba*. Córdoba: Diputación Provincial.
- Jordano Barbudo, María Ángeles. 2011. *La Sinagoga de Córdoba y las yeserías mudéjares en la Baja Edad Media*. Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba.
- Kamen, Henry. 2007. *The Disinherited: The Exiles Who Created Spanish Culture*. London and New York: Allen Lane/Penguin Books.
- Khoury, Nuha. 1996. "The Meaning of the Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century." *Muqarnas* 13, 80-98
- Kroesen, Justin E. A. 2008. "From Mosques to Cathedrals: Converting Sacred Space during the Spanish Reconquista." *Mediävistik* 21, no. 1: 113-137. https://doi.org/10.3726/83010_113
- Lorda Iñarra, Joaquín, and María Angélica Martínez Rodríguez. 2011. "El primer proyecto de Hernán Ruiz para la Catedral de Córdoba." In *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago 26-29 octubre 2011, edited by S. Huerta et al., 791-798. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Moneo Vallés, Rafael. 1985. "La Vida de los Edificios." *Arquitectura* 256 (septiembre-octubre 1985): 27-36.
- Muñoz Vázquez, Miguel. 1973. "Vicisitudes de la Mezquita-Catedral de Córdoba." In *La Mezquita de Córdoba: empeño universal*, 49-53. Córdoba: Servicio de Publicaciones del Excmo Ayuntamiento de Córdoba.
- Nieto Cumplido, Manuel. 1973. *Córdoba en el Siglo XIV*. Córdoba: Tip. Católica-Ing. Torres Quevedo.
- Nieto Cumplido, Manuel. 1976. *La Mezquita de Córdoba y el ICOMOS*. Córdoba: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento.
- Nieto Cumplido, Manuel. 1979. *Corpus Mediaevale Cordubense*, vol. 1. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- Nieto Cumplido, Manuel. 2007. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural de CajaSur.
- Nieto Cumplido, Manuel. 2016. *La Mezquita de Córdoba, Joya Bizantina*. Córdoba: Cabildo de la Santa Iglesia de Córdoba.
- Orlandis, José. 1979. "Un problema eclesiástico de la reconquista española: la conversión de mezquitas en iglesias cristianas." In *Mélanges offerts à Jean Dauvillier*, 595-604. Toulouse: Centre d'histoire juridique méridionale.

Arquitectura, memoria y futuro. La mezquita-catedral de Córdoba

- Ortí Belmonte, Miguel Ángel. 1954. "Oposición del cabildo municipal de Córdoba a la construcción del crucero de la Mezquita." *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, año XXV, no. 70 (enero-junio): 271-277.
- Rebollo Puig, Gabriel, and Gabriel Ruiz Cabrero. 2010. "El crucero *restolado*." *Patrimonio Cultural de España* 4, 151-163.
- Roberson, Jennifer. 2017. "From Dictatorship to Democracy: Cordoba's Islamic Monuments in the Twentieth Century." In *Rethinking Place in South Asian and Islamic Art, 1500-Present*, edited by Deborah S. Hutton and Rebecca R. Brown, 116-136. Abingdon and New York: Routledge, 2017.
- Ruiz Cabrero, Gabriel. 1985. "Dieciséis proyectos de Ricardo Velázquez Bosco. La Mezquita-Catedral de Córdoba." *Arquitectura* 256 (septiembre-octubre 1985): 47-56.
- Ruiz Cabrero, Gabriel. 2009. *Dibujos de la Catedral de Córdoba: Visiones de la Mezquita*. Barcelona: Cabildo Catedral de Córdoba/This Side Up.
- Sanz Sancho, Iluminado. 1995. *Geografía del Obispado de Córdoba en la Baja Edad Media*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- Torres Balbás, Leopoldo. 1952. *La Mezquita de Córdoba y las Ruinas de Medinat al-Zahra*. Madrid: Editorial Plus-Ultra.
- Urquizar Herrera, Antonio. 2002. "La memoria del pasado en la cristianización de la Mezquita de Córdoba durante la edad del Humanismo." In *Correspondencia e Integración de las Artes*, 14º Congreso Nacional de Historia del Arte, edited by Isidro Coloma Martín and Juan Antonio Sánchez López. Málaga: Ministerio de Educación, Cultura, y Deportes/Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural.
- ta no remediaría nada." *Diario Ya*, Noviembre 7, 1972.
- Donadio, Rachel. 2010. "Name Debate Echoes Old Clash of Faiths." *New York Times*, October 4, 2010. <https://www.nytimes.com/2010/11/05/world/europe/05cordoba.html>
- Fernández, Demetrio. 2010. "La Catedral de Córdoba." *ABC Córdoba*, Octubre 10, 2010.
- Fernández, Demetrio. 2016. Entrevista (por Jon Sistiaga), *Revista 17. Un análisis del estado de cultura en Córdoba*, Diciembre 2016, 102-107.
- García Sanjuán, Alejandro. 2018. "La propiedad de la Mezquita de Córdoba: una historia tergiversada." *eldiario.es Andalucía*, Septiembre 20, 2018. https://www.eldiario.es/andalucia/enabierto/propiedad-Mezquita-Cordoba-historia-tergiversada_6_816528342.html
- García Sanjuán, Alejandro. 2018. "¿Donó Fernando III la Mezquita de Córdoba a la Iglesia en 1236?" *Al-Andalus y la Historia*, Septiembre 26, 2018. <http://www.alandaluslahistoria.com/?p=580>
- López, Baltasar. 2018. "Más de 40 historiadores se rebelan contra el informe del Consistorio sobre la Mezquita-Catedral de Córdoba." *ABC Córdoba*, Septiembre 23, 2018. https://sevilla.abc.es/andalucia/cordoba/sevi-cuarenta-medievalistas-denuncian-informe-mezquita-cordoba-carece-minimo-rigor-201809221052_noticia.html
- Lucas, Ángeles. 2016. "El Cabildo insta a resolver por vía jurídica la titularidad de la mezquita." *El País*, Marzo 21, 2016. https://elpais.com/ccaa/2016/03/31/andalucia/1459439248_383505.html
- Manzano, Eduardo. 2018. "El Affaire de la Mezquita de Cordoba." *El País*, Abril 13, 2015 https://elpais.com/elpais/2015/02/05/opinion/1423137778_840752.html
- Morán Breña, Carmen. 2015. "Cien expertos critican la situación de la Mezquita de Córdoba." *El País*, Noviembre 3, 2015. https://elpais.com/politica/2015/11/03/actualidad/1446553126_305752.html

Prensa

"Clarificar la Propiedad" (editorial). *El País*, Septiembre 10, 2018. https://elpais.com/elpais/2018/09/10/opinion/1536605389_931290.html

Contreras y López de Ayala, Juan (el Marqués de Lozoya). 1972. "La islamización de la Mezqui-

Rebollo Puig, Gabriel, Ruiz Cabrero, Gabriel, and Sebastián Herrero. 2013. "La Catedral es una catedral (y II)." *ABC Seville*, Septiembre 23, 2013. <https://www.abc.es/cordoba/20130923/sevp-catedral-catedral-20130923.html>

"The Mosque in the Cathedral." 2015. *The Economist*, October 8, 2015. <https://www.economist.com/europe/2015/10/08/the-mosque-in-the-cathedral>

TEXTO ORIXINAL

Architecture, Memory, and the Future: the Mosque-Cathedral of Cordoba*

Michele Lamprakos

University of Maryland-College Park

Cordoba is a city of ghosts. Of course, it could be said that Spain is a country of ghosts, but the effect is heightened in the south, the site of so much of the nation's pathos. Since the late nineteenth century, these ghosts have haunted modern attempts to save the city's heritage and to attract tourism. An historic zone was identified for protection as early as 1912; the aim, in the words of the mayor, was

*to perpetuate and sustain, to the extent possible, the typical character of our population in the districts which, through the classic structure of their streets and the aspect of the overall ensemble, evoke the memory of extinguished races and the events of distant eras, and excite the curiosity of those who visit it.*¹

When the heritage project started, these "extinguished races," Muslims and Jews, had been absent from the peninsula for hundreds of years. They were forcibly converted and ultimately expelled in the early modern period—part of the process of creating a unified and fully Catholic state.² These absent presences haunt the city and surrounding landscape: unusual church layouts, indebted to the plans of the mosques on which they are built; minarets hidden within bell towers; buildings rumored to be synagogues; street names that evoke the city's Arab-Islamic past, and others that recall the atrocities of the Inquisition. But some of the ghosts are more recent: empty monasteries seized by the Liberal state in the nineteenth century; beheaded statues in churches attacked by anti-clerical rioters during the Civil War; the unmarked graves of victims of Franco's reign of terror. The so-called "pact of forgetting," which accompanied Spain's transition to democracy, in a sense characterizes the whole of Andalusian history.³ History—or rather particular histories—have been repeatedly buried, only to be partially excavated, then buried again in a new cycle of forgetting.

A remarkable building stands in the heart of Cordoba, as if in defiance: the so-called *Mezquita-Catedral*, the "Mosque-Cathedral" (fig. 1). One of the great monuments of world architecture, it is the city's claim to fame: the source of its pride, wealth, and anxiety. Although the building has been a cathedral for almost eight centuries, most locals still refer to it as "la Mezquita." In recent years, the Church has tried to change that. A dispute has been raging between the Church and citizen activists over the control and meaning of the building. The intensity of the dispute is surprising to outsiders, especially given the pressing problems of the region: in particular, a desperate economic situation that has left a generation without work and an insecure future, fueling yet another wave of Andalusian migration to other parts of Spain and beyond. Only gradually does one become aware that the conflict over the Mezquita is as much about the present as it is about the past. Indeed, the two are inextricably intertwined. The back-story of the conflict is made up of interlocking threads—all of which can be traced, directly or indirectly, to layers in the building itself.

The Mezquita is the most magnificent of the Friday or congregational mosques that were the center of religious and civic life under Islamic rule, which lasted in various forms on the peninsula for some seven centuries (eight–fifteenth centuries). When Castilian forces conquered cities (eleventh–fifteenth centuries), they consecrated mosques for Christian worship. Eventually they demolished them and built cathedrals—a process that mirrors the appropriation of sacred Christian sites by Muslims in Spain and elsewhere.⁴ But Cordoba's Mezquita survived. Over the centuries, it was modified for Catholic worship, culminating in the insertion of a massive choir and presbytery in the sixteenth century (the structure is

usually called a *coro-crucero*, or simply *crucero*, “transept”). Christian interventions responded to the structural, spatial, and symbolic qualities of the mosque. As at other cathedrals, these interventions were motivated by new liturgical needs and changing tastes.⁵ But this is not just any cathedral. It is a cathedral housed in the former Great Mosque of Cordoba—a building that symbolizes Islam at the height of its power in Europe. Throughout the centuries, the Mezquita has been a place of worship, a beloved monument, and also a potent reminder of the Islamic past. We can read cycles of patronage, demolition, and restoration as an index of changing attitudes toward that past and the specter of the Moor: a recurrent image of self and other in Spanish history.⁶

A Building “Unique in the World”

The Great Mosque was constructed in several phases under the Umayyad dynasty which, exiled from Syria, established a powerful empire on the Iberian peninsula (eight–eleventh centuries). The original mosque of Abd al-Rahman I (784–785) was twice extended by moving the *qibla* wall to the south, toward the river; with al-Mansur’s expansion to the east (circa 987), the mosque reached an unprecedented size (fig. 2).⁷ Each addition continued the original structure and morphology: wooden beams (which run perpendicular to the *qibla* wall) carry two tiers of arches of alternating red brick and white stone voussoirs; the arches are in turn supported by marble columns of various colors, reused from ancient sites or newly fabricated.⁸ The result is a fantastic, maze-like interior that presents the visitor with endless and constantly shifting vistas (fig. 3). In later centuries, Spanish chroniclers never failed to describe the space as a “forest of columns”, tacitly highlighting the contrast with the more finite and hierarchical forms of church architecture. The hypostyle plan is anchored in the southwest quadrant by al-Hakam’s magnificent addition, completed in 976. The three bays of the *maqsura* (royal enclosure) correspond to three arched openings in the *qibla* wall; the central and largest arch frames the *mihrab*, which takes the form of a small room. The bays of the *maqsura* and the entry bay at the head of the addition are covered with skylit domes, and partially screened by intertwined arches. This basilica-like configuration has precedents in both palace and church architecture (fig. 4).⁹

When Ferdinand III took Cordoba in 1236, the mosque was consecrated as a church through well-established rituals of purification, and dedicated to the Virgin Mary; several years later, it was made a cathedral.¹⁰ For two and a half centuries, Christian ceremonial and patronage would focus on al-Hakam’s addition, perhaps because the architecture, decoration, and symbolism were reminiscent of a church. As Muslims had conceived of the al-Hakam basilica as a “mosque within a mosque,” so Christians seem to have seen it as a “church within a church.”¹¹ It has been assumed that the direction of prayer was changed immediately to the east, but the location of the dedication ceremony is unknown. Some historians place the first cathedral choir in the nave in front of the *mihrab*, with an altar dedicated to San Pedro. Only after 1257, under the patronage of Alfonso X, was a *capilla mayor* built in al-Hakam’s vestibule, with the altar facing east (fig. 5).¹² For over three centuries, the sacred host would be stored in the *mihrab*, and the Santa Maria parish would worship in the *mihrab* nave—praying toward the south, as Muslims had.¹³

The Mezquita’s unlikely survival—the subject of much speculation by both specialists and non-specialists—is usually attributed to its great beauty and prestige.¹⁴ In his mid-fifteenth century description of the city, a Cordoban monk extolled the building as

a temple worthy of all manner of praise, whose spectacular beauty reanimates the spirit of whoever contemplates it. It is the glory of Spain and distinctive symbol of the honor of Cordoba, illustrious seat of its Bishop; a monument that honors the kings who exacted such injurious revenge, a revenge that make us shed tears for its ancient owners...

Certainly, the artistic construction of such a great edifice will move men to admiration, when they contemplate the multitude and height of its marble columns. The talent of the architects determined an extreme structural clarity, so that wherever one looks, his gaze marches on majestically...

“What can we say of this famous temple?” continues the monk, “The historians refer to the prodigious attributes of only seven buildings in the world.... But who will appreciate in the future these monuments as superior to others, when contemplating such a temple in our city?”¹⁵ The Mezquita, then, was lauded by both Christians and Muslims as one of the wonders of the world. It was the great exemplar of the Hispano-Islamic style—the “high style” of the day—and became a model for churches as well as mosques, on the Iberian Peninsula and beyond.

For two and a half centuries, the Mezquita enjoyed royal protection and patronage—notably the fourteenth century Royal Chapel, a celebrated example of *mudejar* architecture.¹⁶ This started to change with the resumption of “Reconquista” in the late 15th century and the gradual consolidation of a unified and Catholic Spain. With the fall of Granada imminent, Cordoba’s bishop, Iñigo Manrique de Lara (1485–1496), proposed a plan to transform the Mezquita. The project, allegedly opposed by Queen Isabel, may have ended in a compromise: a Gothic-style nave was carved out in the area of al-Hakam’s addition, extending westward from the altar (fig. 6).¹⁷ In the following decades, the flush of military victory and economic boom made it possible to build grand new cathedrals; some of these were on the sites of mosques that had been recently seized in Andalusia.¹⁸ Seville’s massive cathedral, on the site of the old Almohad Friday mosque, had been under construction for over a century, and was nearing completion. It was against this backdrop that Bishop Alonso Manrique de Lara (1516–1523; first cousin of Iñigo) made a second proposal to transform the Mezquita. When demolition started in late spring of 1523, the Town Council launched a massive protest, appealing all the way to Emperor Charles V. The project eventually went forward, perhaps scaled down from the original plan. When the emperor saw the demolition in 1526, he reportedly said:

*Had I known what this was, I would not have allowed it to reach the ancient part, because you have done what could be done anywhere; and you have undone that which is unique in the world.*¹⁹

Charles’s apocryphal comment may derive from the Town Council’s statement of 1523: the new project, they wrote, would destroy a temple that was “unique in the world.”²⁰

The massive *crucero*, when it was completed a century later, would transform the image of the building on the skyline (fig. 7). But within the building, the fabric of the mosque, rather curiously, appeared to remain intact. A close inspection reveals that the initial architect, Hernán Ruiz I, wrapped the *crucero* in a new “ambulatory”: he replicated some of the Islamic-era arches he had demolished, reusing the same stones, columns, and capitals.²¹ The substitution of new work for old is only evident when one looks up at the ribbed vaults, or notices discrete decorative details. In effect, Hernán Ruiz I disguised the *crucero* on the inside, softening the new and alien insertion (figs. 8 and 9). This produced a curious dual image, which has confused, disturbed, and fascinated visitors over the centuries: the building is a cathedral, but it *looks* like a mosque.

For centuries to come—indeed, to the present day—visitors and chroniclers have repeated Charles’s apocryphal comments, regretting that this unique building had been victimized. But some, like a seventeenth century diplomat from Morocco, reported that the mosque had remained essentially unchanged.²² Indeed, visitors continued to extol the endless vistas of the mosque, which did not seem compromised by the *crucero*. Today, defense of the *crucero* implicates one in an ideological debate. But it is rarely noted that Hernán Ruiz I’s sensitive insertion preserved both the reading of the mosque and the memory of a conflict—at the very moment when the Muslim presence and cultural legacy were being erased from the peninsula.

From Christianization to “Re-islamicization”

The altar of the *crucero* was dedicated in 1607, shortly before the descendants of Muslims, or “Moriscos,” were expelled.²³ In the mid-1600s, the base of the tenth century minaret—which had been converted into a bell tower—would be wrapped in stone, and eventually lost to memory. In

the eighteenth century, an elaborate choir stall (*sillería*) was completed; the red and white voussoirs of the arches were whitewashed; and baroque-style vaults and lanterns (*lucernarios*) were installed, infusing the space with light and more thoroughly integrating the *crucero* (figs. 10 and 11).²⁴ The “christianization” of the mosque fabric seemed complete. But in the nineteenth century, *afrancesado* bishops and later, state architects, would begin to recover the Islamic fabric. They revealed the *mihrab*; demolished the baroque vaults; stripped whitewash from the arches; and removed chapels, *retablos*, and tombs. The magnificent portals of the east façade were restored and partially reconstructed in the early twentieth century, reestablishing the Islamic image of the building in the city (fig. 12).²⁵ These restorations made it possible for contemporaries to *envision* the building as a mosque—just as Romantic artists had, replete with Muslims praying in front of the *mihrab* (fig. 13). Much of the Islamic fabric we see today is the product of these nineteenth and twentieth century restorations (figs. 14 and 4).

The process of “re-islamization,”²⁶ which lasted for a century and a half, had political undertones. For some Liberals, the figure of the Moor was a hero, a rebel, an enlightened ruler who presided over a flourishing, diverse society before it was destroyed by a fanatic alliance of Church and State.²⁷ In effect, they celebrated the Islamic past because it was *not* the Church. After the building was declared a national monument (1882), the provincial monuments commission, staffed by a Liberal and sometimes anti-clerical cultural intelligentsia, worked with state architects to recover the Islamic fabric. Their demolition of layers of Christian history was sometimes supported, and sometimes contested, by Church officials who needed state funds to maintain and repair the massive structure.

Recovery of the Islamic fabric also intersected in surprising ways with Spain’s imperial ambitions in North Africa, and with regional identity politics. In the 1930s, inspired by the restored Islamic image of the Mezquita and in response to calls by Arab nationalists, some Republicans argued that Muslims should again be allowed to pray in the building; others wanted to turn it into a museum. There was even a proposal to remove (*trasladar*) the *crucero* entirely, and reconstruct the missing Islamic parts. Then in 1936 Nationalist troops rose up against the Republic; General Francisco Franco crossed the strait of Strait of Gibraltar with the help of Moroccan legionnaires. Paradoxically, Franco – champion of National Catholicism – took up the old Republican idea: he sought to turn the Mezquita back into a mosque, as a way to thank to the Islamic world for its support.²⁸

Thus the Mezquita became a diplomatic pawn in the dictator’s Arab policy which, after Moroccan independence (1956), aimed at strengthening economic ties with the Arab world. The *traslado* proposal was in play behind the scenes for decades, finally erupting in a huge and very public controversy in the waning years of the regime. Spear-headed by Rafael de la Hoz Arderius, General Director of Architecture (1971-3), with support from Cordoba’s mayor Antonio Alarcón, the Ayuntamiento, and members of the cultural and professional elite, the idea was to “purify” the Mezquita in preparation for nominating it to the new World Heritage list. *Traslado* was debated in the press and in the pages of *Arquitectura*, Spain’s most prestigious architectural journal. Government agencies generally supported the proposal, but it was opposed by the Church and independent cultural institutions – notably the San Fernando Royal Academy of Fine Arts, the body that had historically been charged with oversight of patrimony. In 1973, at an ICOMOS conference held at the Mezquita, *traslado* was apparently defeated. Invoking the 1964 Venice Charter, Church and ICOMOS representatives argued that the *crucero* was an important architectural layer—and evidence of religious and cultural coexistence (*convivencia*).²⁹ But in the following years, echoes of the *traslado* controversy continued to reverberate on the shifting political landscape.

The Mezquita in Transition

In the 1970s, the Mezquita became a performative space for a new ecumenical spirit. Two Islamo-Christian Congresses were held there (1974 and 1978), bringing together eminent theologians and scholars to discuss the historical relationship of the two faiths, and to chart a course of peace and

mutual understanding. Islamic congregational prayer (*salat*) and Catholic Mass were held in the Mezquita, with members of each faith attending the other's service. Meanwhile *traslado* was still being discussed behind the scenes, part of a massive project to turn Cordoba into a kind of museum-city of Arab-Islamic civilization. Financed by Arab states and brokered by UNESCO, the initiative ultimately died—like so many projects before and after that sought to highlight the city's Islamic heritage.

In the 1980's, the century-long project to re-islamize the Mezquita was finally completed: the last *artesanado* ceilings were installed, with the exception of the eastern zone (al-Mansur's addition) where 18th century plaster vaults were retained, preserving that layer of Christian history. In 1984, a plan by Rafael Moneo Vallés and Gabriel Ruiz Cabrero established new criteria for restoration. Echoing the recommendations of the 1973 ICOMOS meeting, they argued that it was necessary

to accept the Mosque of Cordoba as and how it has arrived to our days, coming to terms with its rich and complex history. Its present state demonstrates the consistency of the architecture of the first mosque, capable of assimilating numerous and varied interventions without losing its integrity.³⁰

A new era had begun, reversing the long endeavor to recover the original Islamic space.³¹ That same year, the Mezquita was one of five monuments added to the World Heritage list. But the nomination dossier, prepared by the new Andalusian regional government and the General Directorate of Fine Arts, attributed no value to the Christian layers. Rather, the "Mosque of Cordoba"—as the monument was called—was valued *exclusively* for its attributes as mosque.

It might be expected that, with transition to democracy and freedom of religion, there would be a new openness to the Islamic past in Cordoba. But in fact, the opposite has occurred. We have been witnessing a new wave of "christianization" at the Mezquita, as Church authorities have sought to downplay, discredit, and even deny the Islamic past.

Once again, we can only understand this phenomenon in historical perspective. The end of the Franco regime reopened a culture war between conservative Catholic and anti-clerical forces, which had been forced underground after the Civil War. An increasingly conservative Church has seen its privileges and social base eroded. Political devolution (from 1978) allowed regional governments to write their own histories: in Andalusia, this has meant vindicating and celebrating the Islamic past,³² often in opposition to the Church. Meanwhile, real Muslims returned to the peninsula, as immigrants, tourists, and converts. Converts to Islam—not immigrants—have repeatedly sought authorization to pray in the Mezquita, even appealing to the Vatican.³³ Spanish converts, in particular, see the building as "their heritage"—a heritage which, like Islam itself, had been forcibly wrenched from their ancestors.

The Mezquita, then, once again became a battleground with high symbolic stakes. In the early 1990s, the Church began a campaign to remove the word "mezquita" from the building's official name.³⁴ A few years later, al-Qaida broadcast its first threats to "retake" al-Andalus—claims that seemed terrifyingly real after the Madrid train bombings (2004).³⁵ Over the course of that decade, Church authorities began to rewrite the building's history through archeological exhibits, brochures, and interpretive programming that emphasize the Christian "origins" of the site, and discredit the Islamic legacy (fig. 15).³⁶ It has even been suggested that the mosque is a derivative building—late Hellenistic or Byzantine—denying not only the originality of Hispano-Islamic civilization, but its cultural legacy.³⁷ Meanwhile, the *crucero* was carefully restored. In a sense reversing the *traslado* project, the restoration has given the *crucero* a new prominence: it now appears whiter and brighter thanks to cleaning and window replacement (fig. 16). The restoration architects argue that this more accurately reflects the original architects' intentions: the luminous *crucero* was not merely additive, they say, but rather transformed the nature and meaning of the building.³⁸ The surrounding mosque fabric—now darker in contrast—has been increasingly dedicated to exhibit space: stripped of spiritual meaning, Islamic or Christian. Yet some altars and statues have been reintroduced, at the very spots where they had been removed—as recently as the 1980s (figs. 17 and 18).

In 2009, an uproar ensued when it was revealed that Cordoba's bishop had registered the Mezquita in his name three years earlier. This was just one, albeit highly symbolic, of thousands of properties discreetly registered by Church authorities under a Franco-era law, which was amended in 1998 to include houses of worship.³⁹ Citizen activists fought back, challenging what they see as yet another attempt to erase historical memory. In late 2013, they launched an international petition asking UNESCO and the Andalusian government to assert public control over the Mezquita, as a national monument and a World Heritage site.⁴⁰ They were supported by a hundred prominent academics from thirty-six universities in Spain and abroad, in a manifesto that criticized Church policies and supported public ownership.⁴¹ Critics noted that the Church collected enormous revenues from ticket sales, but paid no taxes; meanwhile, it received public funds for restoration projects and interpretive programming, with no government oversight, which allowed it to "colonize" the space and control the historical narrative. Not only were Church authorities to blame, but public agencies which seemed incapable of action.⁴² Not for the first time, observers held up the Town Council's defense of the Mezquita in 1523 as an example—the only time in history that civil authorities had stood up to the Church.⁴³

In spring 2014, conservative Minister of Justice Alberto Ruiz-Gallardón declared in the Senate that the Mezquita belonged to the Church. UNESCO steered a middle course, confirming that the building is a cathedral—a living religious site—but upholding the name Mezquita, since the building was listed as a World Heritage site in 1984 for its attributes as a mosque. The situation shifted with the formation of a leftist city government in 2015: the new mayor, Isabel Ambrosio, vowed to return title to the public domain. The Church agreed to keep the word *mezquita* in the building's official name, but maintained that it was the historic and rightful owner.⁴⁴ In 2017 an expert commission was formed to study the question of ownership, led by Federico Mayor Zaragoza, former General Director of UNESCO. The commission's report, released in September 2018, presents an historically grounded case for public ownership, and argues for joint management of the monument. The report had immediate repercussions in the press, provoking a predictable counter-offensive by the Church and its supporters.⁴⁵ But it comes at a highly sensitive moment, as public indignation mounts over the Church's registrations (*inmatriculaciones*). Assessing their legitimacy and reversing those that are illegal would be a daunting task for the courts.⁴⁶ The Mezquita has become a flashpoint, yet again, for larger battles in Spanish society. But notably absent from the discussion is a curious and fundamental question: why do we lack basic historical information about the Mezquita, when such documentation exists for other monuments in other cities?

Architecture, Memory, and the Future

In recent decades, *convivencia* has become a kind of brand—and also the sincere aspiration of those who see Cordoba as a model for a multicultural Europe. Yet the Mezquita complicates this myth too, as it has defied so many other myths and projections. The Church's campaign to change the building's name and discredit the Islamic legacy has been embarrassing to some—out of keeping with Spain's image as a modern European state.⁴⁷ Once again, unresolved questions about the past erupt, the suppressed contents of a cultural imaginary: a vicious circle of maurophobia and maurophilia that has more to do with projections of self than with real Muslims.⁴⁸

Over the course of its life, the Mezquita has been a theater where identities are performed and contested. But it has also been a protagonist in the drama. The Great Mosque projected the power of Umayyad rulers and, from the tenth century, their claim to the caliphate across the Mediterranean world. After the fall of Cordoba, the building came to symbolize the loss of al-Andalus, which would be lamented over the centuries by Muslims.⁴⁹ For Christians, it was an architectural wonder and a trophy. But by the late fifteenth century, in an era of cathedral building and renewed war against the Muslims, the Mezquita must have been seen by some in the Church hierarchy as an uncomfortable anomaly. Sited prominently on the banks of the Guadalquivir River—once a front line in the Reconquista, now the heart of a World Heritage site—the Mezquita continues to provoke questions that official culture

has ignored or suppressed. Today, despite widespread international attention, few have noted that the current conflict is ultimately about *architecture*. The dual nature of the building evokes that old, but still potent, debate about the nature of Spanish identity and legacy of the Islamic past. Was the Islamic era, as some argue, simply a parenthesis in the history of Spain? Do modern-day Spaniards embody a primordial, Christian-European essence that miraculously survived, “uncorrupted” by Arab-Islamic culture? Or was the Islamic era fundamental in shaping Spanish culture and identity? In other words, are Muslims “other” or “us”?

The struggle over the Mezquita has polarized a community and paralyzed historical inquiry. It is crucial to establish new terms for the debate—a debate that is being followed around the world, at a time of escalating radicalization and polemics about the alleged “clash of civilizations.” Over the course of its life as a cathedral, and later, as an historic monument, interventions reveal something about how contemporaries saw the Islamic past—as elite, ancient, alien, threatening, heroic, pacified, or exotic. As such, they tell us something about how contemporaries saw themselves, relative to the real or imagined other. The material layers of the Mezquita have sometimes been used to further various ideological agendas. But a careful and sober study of these layers, however incomplete or reconstituted, will tell us more: confounding ideology and complicating easy answers. The layers tell a complex story with multiple actors, motivations, and interests that have played out in this sublime space: a story which, unlike written texts, cannot be fully suppressed or erased.

NOTES

* I am grateful to the many individuals in Cordoba, Seville, Madrid, and elsewhere who have generously shared their knowledge, insights, and documents; and to the editors of *Quintana* for their translation and guidance. I also want to thank the following institutions for their assistance and support: the Faculty of Philosophy and Letters, University of Cordoba, and its library; the Bishop's Chapter and Archive of the Cathedral of Cordoba; the Municipal Archive, the Municipal Office of Urban Management, Diario CÓRDOBA, the Provincial Historical Archive, the archive of the Archeological Museum, and the Casa Árabe, all in Cordoba; the San Fernando Royal Academy of Fine Arts, Madrid; the UNESCO Archives, Paris; and the Graduate School and the School of Architecture, Planning, and Preservation, University of Maryland-College Park. Photos were taken by Cornelia Steffens in 2015 unless otherwise noted. An earlier version of this article appeared in P. Karimi and N. Rabbat, eds., *The Destruction of Culture Heritage in the Middle East: from Napoleon to ISIS*. Aggregate Architectural Collaborative website, volume 3, December 2016; <http://we-aggregate.org/piece/memento-mauri-the-mosque-cathedral-of-cordoba>

¹ Salvador Muñoz Pérez, motion presented to the Ayuntamiento, January 15, 1912. Cited in F.R. García Verdugo, "Los inicios del pensamiento conservacionista del casco histórico de Córdoba (1835–1958)," In *Córdoba: Patrimonio Cultural de la Humanidad: una Aproximación Geográfica*, ed. López Ontiveros and Naranjo Ramírez (Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 1996), 131.

² Jews were given the choice between conversion and expulsion in 1492. Muslims were given a similar choice over the course of the 16th century; enforcement varied from place to place. Fears of incomplete assimilation of the "Moriscos," as converted Muslims came to be called, and their alleged sympathy to the Ottomans, led to their final expulsion in 1609. See M. Carr, *Blood and Faith: The Purging of Muslim Spain* (New York and London: The New Press, 2009).

³ The "pact of forgetting" (*pacto de olvido*) was a decision by parties on both the right and left to refrain from settling scores after Franco's death in 1975. For the pact of forgetting as remembering, see Javier Cercas, *Anatomy of a Moment* (New York: Bloomsbury, 2011), 91–93.

⁴ The great mosques of Toledo, Jaen, Seville, Murcia, Granada, and other cities were used as cathedrals for varying periods of time, before they were demolished and replaced. A similar process occurred with smaller neighborhood mosques that were used as parish churches, and eventually replaced. For an overview of the process see S. Calvo Capilla, "De mezquita a iglesia: el proceso de cristianización de los lugares de culto de al-Andalus," In P. Giráldez and M. Vendrell, eds., *Transformació, destrucció i restauració dels espais medievals* (Barcelona: Patrimoni2.0 Consultors, 2016): 129–148; J. Kroesen, "From Mosques to Cathedrals: Converting Sacred Space during the Spanish Reconquista," *Medievalistik* 21 (2008): 113–137; P. Buresi, "Les conversions d'églises et de mosquées en Espagne au XIe-XIIIe siècles," In *Religions et Sociétés au Moyen Âge: Études offertes à Jean-Louis Biget par ses Anciens Élèves*, réunies par P. Boucheron et J. Chiffolleau (Paris: Publications de la Sorbonne, 2000), 333–350; J. Harris, "Mosque to church conversions in the Spanish Reconquest," *Medieval Encounters* 3.2 (Leiden: Koninklijke Brill, 1997): 158–172; J. Orlandis, "Un problema eclesiástico de la reconquista española: la conversión de mezquitas en iglesias cristianas," *Mélanges offerts à Jean Dauvillier* (Toulouse: Centre d'histoire juridique méridionale, 1979), 595–604. See also Heather Ecker, "From Masjid to Casa-Mezquita: neighbourhood mosques in Seville after the Castilian conquest, 1248–1643." (PhD diss., Oxford University, 2000). For Muslims' appropriation and periodic demolition of churches, see Buresi and also J. Dodds, *Architecture and Ideology in Early Medieval Spain* (University Park: Penn State Press, 1989), 60–66. A tradition holds that Cordoba's Great Mosque was built over the ruins of a Visigothic basilica that Muslims had shared for a time with Christians, but the archaeological evidence is inconclusive. For a

recent historiographical review, see F. Arce-Sainz, "La supuesta basilica de San Vicente en Córdoba: de mito histórico a obstinación historiográfica," *Al-Qantara* 36.1 (January-February 2015): 11–44.

⁵ R. Moneo, "La Vida de los Edificios," *Arquitectura* 256 (September–October 1985): 27–36; A. Capitel, "La Catedral de Córdoba: transformación cristiana de la Mezquita," *Arquitectura* 256 (1985): 37–46. An account of the modifications is provided by M. Nieto Cumpido, *La Catedral de Córdoba* (Córdoba: Obra Social y Cultural de CajaSur, 2007). For the late Islamic and early Christian periods, see H. Ecker, "The Great Mosque of Cordoba in the Twelfth and Thirteenth Centuries," *Muqarnas* 20 (2003): 113–141. On the *crucero* as a reflection of new tastes, see A. Urquizar Herrera, "La Memoria del Pasado en la Cristianización de la Mezquita de Córdoba durante la Edad del Humanismo," In *Correspondencia e Integración de las Artes*, 14º Congreso Nacional de Historia del Arte, vol. 1, ed. I. Coloma Martín and J-A Sánchez López (Málaga: Ministerio de Educación, Cultura, y Deportes/Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003).

⁶ H. Kamen, *The Disinherited: The Exiles Who Created Spanish Culture* (London and New York: Allen Lane/Penguin Books, 2007), chapter two; J. A. González Alcantud, *Lo Moro: las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islamico* (Rubí, Barcelona: Anthropos Editorial, 2002), chapter four.

⁷ Nineteen aisles, with 33 bays in each aisle; Robert Hillenbrand, "The use of spatial devices in the Great Mosque of Cordoba," *Islão e Arabismo na Península Ibérica*, Actas do XI Congresso da U.E.A.I. (Evora: Universidade, 1982), 184. The following account is indebted to Hillenbrand's analysis.

⁸ The literature on the mosque is enormous. See S. Calvo Capilla, *Las Mezquitas de al-Andalus* (Almería: Fundación Ibn Tufayl de Estudios Arabes, 2014), 84–108; for concise accounts in English, see J. Dodds, "The Great Mosque of Cordoba," In *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1992), 11–26; and N. Khoury, "The Meaning of the Great Mosque of Cordoba in the Tenth

Century," *Muqarnas* 13 (1996): 80–98. The stages of the mosque's evolution were proposed by Amador de los Rios in 1879. For a more nuanced view, see Ecker, "The Great Mosque of Cordoba in the Twelfth and Thirteenth Centuries," 113–115.

⁹ Possible precedents for the form include royal reception rooms at *Madinat al-Zahra* and Mozarabic churches in northern Spain (J. Dodds, *Architecture and Ideology*, 94–106; S. Calvo Capilla, *Las Mezquitas de al-Andalus*, 87.) Dodds links al-Hakam's addition to Christian symbolism and ritual. On this topic see also O. Grabar, "Notes sur le mihrab de la Grande Mosquée de Cordoue," in *Le Mihrab dans l'Architecture et la Religion Musulmane*, ed. A. Papadopoulou (Leiden: E. J. Brill, 1988), 115–122; and Robert Hillenbrand, "'The Ornament of the World': Medieval Cordoba as Cultural Centre," in *The Legacy of Muslim Spain*, ed. S. K. Jayyusi and M. Marín (Leiden; New York: E.J. Brill, 1992), 134–135.

¹⁰ The mosque had been converted into a church on an earlier occasion, in 1146, when Castilian forces briefly held the city; they dedicated it to the Holy Cross of Jerusalem. When Muslims retook Cordoba, they converted it back into a mosque. See Ecker, "The Great Mosque of Cordoba in the Twelfth and Thirteenth Centuries," 116–117; Nieto Cumplido, *La Catedral de Córdoba*, 329–338. When mosques were converted into churches, they were usually dedicated to the Virgin Mary, the patroness of the Reconquista. (J. Kroesen, "From Mosques to Cathedrals," 115; J. Harris, "Mosque to church conversions," 165).

¹¹ Ecker, "The Great Mosque of Cordoba," 120–121, building on Khoury's analysis ("The Meaning of the Great Mosque," 89). Ecker hypothesizes that it was the proximity of the *sabat*, a covered bridge to the old caliphal (now episcopal) palace, which determined the location of the *capilla mayor*.

¹² M. Muñoz Vázquez, "Vicisitudes de la Mezquita-Catedral de Córdoba," in *La Mezquita de Córdoba: empeño universal* (Córdoba, 1973), 50; I. Sanz Sancho, *Geografía del Obispado de Córdoba en la Baja Edad Media* (Madrid,

1995), 58. Nieto Cumplido and others believe that the church was consecrated under the dome of al-Hakam's vestibule, based on a partial inscription from 1236 that survives in the dome. See Nieto Cumplido, *La Catedral de Córdoba*, 449–450; and *Corpus Mediaeval Cordubense* (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979), 1: 87, doc. 162.

¹³ This parish "church" or *sagrario* was moved to the southwest corner of the building in 1586, while the *crucero* was under construction. The term *sagrario* refers to the place where the host is kept; and also to a chapel within some cathedrals that serves as church for the surrounding parish.

¹⁴ See, for example, Antonio Almagro's comparison of the fates of the Cordoba mosque and the Friday mosque of Seville: "De Mezquita a catedral: una transformación imposible," in *La Piedra Postrera: V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla*, vol. 1, ed. A. Jiménez Martín (Seville: Cabil-do Metropolitano, 2007), 13–47.

¹⁵ *Descriptio Cordovbae*, written circa 1450 by "Jerónimo," possibly a canon at the Royal College of San Hipólito, Cordoba. The text is partially transcribed from the Latin by M. Nieto Cumplido in *La Catedral de Córdoba*, 319–320. In Nieto's earlier transcription, he writes "antiguos bárbaros" rather than "antiguos poseedores" (*Córdoba en el Siglo XIV*, Córdoba: Tip. Católica-Ing. Torres Quevedo, 1973, 67).

¹⁶ *Mudéjar* refers to Muslims living under Christian rule, and also to the Islamic arts produced under Christian rule for Christian, Muslim, and Jewish patrons. On the Royal Chapel see M.A. Jordano Barbudo, *El Mudéjar en Córdoba* (Córdoba: Diputación Provincial, 2002), 117–129; and *La Sinagoga de Córdoba y las yeserías mudéjares en la Baja Edad Media* (Córdoba: Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 2011), 139–161.

¹⁷ L. Torres Balbás, *La Mezquita de Córdoba y las Ruinas de Medinat al-Zahra* (Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1952), 105–106. This formalized the area which for two and a half centuries had accommodated the choir of the bishop's chapter.

¹⁸ J. Harvey, *The Cathedrals of Spain* (London: B. T. Batsford, Ltd., 1957), 58, 223.

¹⁹ As reported by Juan Gómez Bravo, canon of Córdoba, in 1739 (*Catálogo de los obispos de Córdoba, y breve noticia histórica de su iglesia catedral, y obispado*, 1778 edition, vol. 1, 419–420).

²⁰ Libro de Actas Capitulares, 29 April 1523, Municipal Archive of Córdoba, C-2122/43. A *real provisión* dated 14 July 1523 suggests that the royal appeals court (*audiencia*) had found in favor of the city and may have suspended work, at least for a time. See M.A. Ortí Belmonte, "Oposición del cabildo municipal de Córdoba a la construcción del crucero de la Mezquita," *Boletín de la Real Academia de Córdoba* año XXV, no. 70 (Enero-Junio): 271–277.

²¹ G. Ruiz Cabrero, *Dibujos de la Catedral de Córdoba: Visiones de la Mezquita* (Barcelona: Cabildo Catedral de Córdoba/This Side Up, 2009), 49. For an analysis of Hernán Ruiz I's intervention see A. Capitel, "La Catedral de Córdoba"; and J. Lorda Iñarra and M.A. Martínez Rodríguez, "El primer proyecto de Hernán Ruiz para la Catedral de Córdoba," in *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago 26–29 octubre 2011, ed. S. Huerta et al. (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011), 791–798. For an overview of the construction process see M. Nieto Cumplido, *La Catedral de Córdoba*, 503–525.

²² J. Aranda Doncel, "La mezquita de Córdoba a través de los viajeros extranjeros de los siglos XVII y XVIII," *Homemaje a Manuel Ocaña Jiménez* (Córdoba: Imprenta San Pablo, 1990), 35–36.

²³ Philip III issued an edict of expulsion in 1609; for the debate leading up to the decree, see Carr, *Blood and Faith*, chapter 17.

²⁴ The vaults remain in place in the eastern part of the building; Gabriel Ruiz Cabrero, restoration architect, argued for their preservation in the 1980s.

²⁵ The east façade was one of several projects conducted in the early 20th century by Ricardo Velázquez Bosco, the first state-appointed restoration architect. See G. Ruiz Cabrero, "Dieciséis

proyectos de Ricardo Velázquez Bosco. La Mezquita-Catedral de Córdoba," *Arquitectura* 256 (1985): 47–56.

²⁶ The term "re-islamization" is Ecker's.

²⁷ On the Moor as rebel, see H. Kamen, *The Disinherited*, 72.

²⁸ In 1972, in the midst of a new attempt to remove the *crucero*, art historian Marqués de Lozoya Lozoya (Juan de Contreras y López de Ayala) wrote: "More than thirty years ago, when I was Director General of Fine Arts [1939-1951] the idea arose, as a gesture of gratitude toward the Islamic world, which had so effectively contributed to victory, to disassemble and move the Gothic-Renaissance cathedral of Cordoba, restoring the Mezquita to its stylistic integrity and ancient destiny, so that it would become, as it had been in the 10th century, the spiritual center of Islam. I opposed it then, insofar as I was able, and I was fortunate to have been heard" ("La Islamización de la Mezquita no Remediaria Nada," *Diario Ya*, November 7, 1972).

²⁹ For two different accounts of these events see Nieto Cumplido, *La Mezquita de Córdoba y el ICOMOS* (Córdoba: Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1976); and J.I. Cassar Pinazo, "Anotaciones al artículo 'Datos para la restauración de la Mezquita de Córdoba,' Rafael Castejón y Martínez de Arizala," *Papeles de Partal. Restauración Monumental* 2 (November 2004): 17–44. For recent accounts of the *traslado* controversy, see F. Daroca Bruño, "Córdoba 1950, Rafael de La-Hoz como motor de la modernidad." (PhD thesis, Universidad de Sevilla, July 2017): 136-153; S. Herrero, *De lo original a lo auténtico. La restauración de la Mezquita Catedral de Córdoba durante el siglo XX* (Córdoba: Cabildo Catedral de Córdoba, 2017): 223-233; and M. Lamprakos, "Recovering the Great Mosque of Cordoba: the History of an Idea" (forthcoming 2019).

³⁰ R. Moneo Vallés and G. Ruiz Cabrero, "Proyecto de restauración de la Mezquita-Catedral de Córdoba," 1984, cited in S. Herrero, *De lo original a lo auténtico*, 257.

³¹ S. Herrero, *De lo original a lo auténtico*, 245.

³² See M. Díaz-Andreu, "Islamic Archeology and the Origin of the Spanish Nation," In *Nationalism and Archeology in Europe: an Introduction*, ed. M. Díaz-Andreu and T. Champion (London: UCL Press, 1996), 86.

³³ These attempts date back to the early 1980's; see J. Roberson, "From Dictatorship to Democracy: Cordoba's Islamic Monuments in the Twentieth Century," In *Rethinking Place in South Asian and Islamic Art, 1500-Present*, Rebecca R. Brown and Deborah S. Hutton, eds. (Abingdon and New York: Routledge, 2017), 128-130.

³⁴ In its plenary session of 1994, Cordoba's Ayuntamiento approved the hyphenated name "Mezquita-Catedral"; interview, Mayor Herminio Trigo (1986-1995), June 2018. When the World Heritage listing was expanded in 1994 to include the surrounding context, the question of the building's name was side-stepped: at the suggestion of the Spanish delegate, the site was called simply "Historic Centre of Cordoba" (UNESCO Archives, Paris, CLT/WHC/NOM 135).

³⁵ H. Aidi, "The Interference of al-Andalus: Spain, Islam, and the West," *Social Text* 87, 24:2 (Summer 2006): 81–84.

³⁶ For example, display of the alleged remains of the Basilica of San Vicente beneath the mosque floor; see footnote 4 and figure 15.

³⁷ See Nieto Cumplido's introduction to the 2007 edition of *La Catedral de Córdoba*, 13–20; and his recent book, *La Mezquita de Córdoba, Joya Bizantina* (Córdoba: Cabildo de la Santa Iglesia de Córdoba, 2016). Cordoba's bishop, Demetrio Fernández, supports this thesis: "So, in reality, the Umayyads, the caliphs, didn't have their own architects, nor did they create a new art, it's not Muslim art. They went to their Christian countrymen in Damascus, and brought them to Cordoba. But the art isn't Muslim, it's Byzantine...it's Byzantine Christian. The Moors (sic) only put up the money" (Bishop Demetrio Fernández, interview, *Revista 17: un análisis del estado de cultura en Córdoba*, December 2016, 107). In the same interview, the bishop denied that Church authorities had tried to remove the

word "mezquita" from the building's name, although he himself had advocated it; see 'La Catedral de Córdoba,' *ABC Córdoba*, Octubre 10, 2010, 48.

The Church's attempts to discredit and even deny the Islamic past at the Mezquita is part of a wider, newly reinvigorated debate over the legacy of Islam on the peninsula—a debate that dates back to at least the 19th century. On this topic see A. García Sanjuán, "Rejecting al-Andalus, exalting the Reconquista: historical memory in contemporary Spain," *Journal of Medieval Iberian Studies*, 10:1, 2018, 127–145; and *La conquista islámica de la Península Ibérica y la tergiversación del pasado: del catastrofismo al negacionismo* (Madrid: Marcial Pons, 2013).

³⁸ G. Rebollo, G. Ruiz Cabrero, and S. Herrero, "La Catedral es una catedral (II)," *ABC Sevilla*, Septiembre 23, 2013, accessed October 17, 2018, <http://sevilla.abc.es/cordoba/20130922/sevp-catedral-catedral-20130922.html>. On the restoration of the *crucero* see S. Herrero, *De lo original a lo auténtico*, 285-8; and G. Rebollo Puig and G. Ruiz Cabrero, "El crucero 'restolado,'" *Patrimonio Cultural de España*, 2010, no. 4, 151-163.

³⁹ The 1946 Ley Hipotecaria allowed Church representatives to register buildings, lands, and even public spaces as private property, but not houses of worship. The law was modified in 1998 under the Aznar government to allow registration of houses of worship. Buildings were often registered without proof of title, and without the knowledge of civil authorities. The privilege was terminated in 2015, but not made retroactive. See "Clarificar la Propiedad," *El País*, Septiembre 10, 2018, accessed 17 October, 2018: https://elpais.com/elpais/2018/09/10/opinion/1536605389_931290.html

⁴⁰ <https://www.change.org/p/salvemos-la-mezquita-de-cordoba-por-una-mezquita-catedral-de-todos>. The petition was launched by the Plataforma Mezquita - Catedral de Córdoba: Patrimonio de tod@s, established in 2013. For background on the dispute see especially E. Calderwood, "The Reconquista of the Mosque of Cordoba," *Foreign Policy*, April 10, 2015; and B. Jover Báez and B. Rosa, "Patrimonio cultural en disputa: la Mezquita-Catedral de Cór-

doba," *Cuadernos Geográficos* 56:1, 2017, 322-343.

⁴¹ "Cien expertos critican la situación de la Mezquita de Córdoba," *El País*, Noviembre 3, 2015, accessed October 11, 2018: https://elpais.com/politica/2015/11/03/actualidad/1446553126_305752.html. See also Eduardo Manzano's opinion piece, "El Affaire de la Mezquita de Córdoba," *El País*, Abril 13, 2015, accessed October 11, 2018: https://elpais.com/elpais/2015/02/05/opinion/1423137778_840752.html

⁴² Tour guides, for example, are vetted by the Church: they can only bring groups into the Mezquita after passing a special test, assuring adherence to the authorized narrative.

⁴³ In a public address in 1921, Antonio Jaén Morente, historian, lawyer, and Republican politician, said: "Only once, at the dawn of the sixteenth century when the Cathedral chapter, having carried out a mistaken proposition, built a Christian cathedral after tearing the Moorish mosque to pieces, did the Town Council raise its voice a little, attempting to oppose the outrage; and the words of its proclamation will always be their honored and illustrious gift: 'we order that no builder, stonemason, carpenter, or laborer dare to touch the said work, on pain of death'... Since then, nothing" (A. Jaén Morente, "El problema artístico de la Ciudad de Córdoba," *Conferencia pronunciada en el Circulo Mercantil por iniciativa de la Junta de Defensa y Progreso*, 10 Diciembre 1921 (Córdoba: Imprenta Moderna, 1922), 8-9).

⁴⁴ See "The Mosque in the Cathedral," *The Economist*, October 8, 2015, accessed October 11, 2018, <https://www.economist.com/europe/2015/10/08/the-mosque-in-the-cathedral>; "El Cabildo insta a resolver por vía jurídica la titularidad de la mezquita," *El País*, marzo 21, 2016, accessed October 11, 2018, https://elpais.com/ccaa/2016/03/31/andalucia/1459439248_383505.html

⁴⁵ Forty-three academics, largely specialists in medieval history, signed a document dismissing the commission's report: "Mas de 40 historiadores se rebelan contra el informe del Consistorio sobre la Mezquita-Catedral de Córdoba," *ABC Córdoba*, Septiembre 23, 2018 (accessed 17 October 2018), https://sevilla.abc.es/andalucia/cordoba/sevi-cuarenta-medievalistas-denuncian-informe-mezquita-cordoba-carece-minimo-rigor-201809221052_noticia.html. Rafael Sánchez Saus, Catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Cádiz, known for his extreme right views, was the driving force behind the document. Among the signators is Serafin Fanjul, chief exponent of ultraconservative views on al-Andalus in contemporary Spanish historiography.

Alejandro García Sanjuán, Profesor de Historia Medieval, Universidad de Huelva and member of the expert commission, responded to attempts to discredit the commission's report, elaborating on the historical argument against Church ownership. The argument is based on two main points: first, there is no documentary evidence that Ferdinand III gave the Mezquita to the Church; and second, it was the norm for

seized mosques to remain property of the king, who could dispose of them as he saw fit. The norm is documented in the *Siete Partidas*, legal codes from the era of Alfonso X, son and successor of Ferdinand III. See A. García Sanjuán, "La propiedad de la Mezquita de Córdoba: una historia tergiversada" https://www.eldiario.es/andalucia/enabierto/propiedad-Mezquita-Cordoba-historia-tergiversada_6_816528342.html; and *Ibid.*, "¿Donó Fernando III la Mezquita de Córdoba a la Iglesia en 1236?," *Al-Andalus y la Historia*, Septiembre 26, 2018, <http://www.alandaluslahistoria.com/?p=580>

⁴⁶ At the time of this writing, the PSOE government was preparing to release a list of properties registered by the Church, a compromise it obtained while in the opposition ("Clarificar la Propiedad," *El País*, Septiembre 10, 2018).

⁴⁷ On embarrassment as an ingredient of national identity see M. Herzfeld, *Cultural Intimacy: Social Poetics of the Nation State* (New York: Routledge, 2005), 3-6.

⁴⁸ See J.A. González Alcantud, *El mito de al Andalus: Origenes y actualidad de un ideal cultural* (Editorial Almuzara, 2014), chapter two. On the role of maurophobia in the current conflict, see Calderwood, "The Reconquista of the Mosque of Córdoba".

⁴⁹ N. Khoury, "The Meaning of the Great Mosque of Córdoba in the Tenth Century," 80.

JARDINES EN ENTORNOS PATRIMONIALES DE LA ZONA MEDIA DE CÁCERES. DEL “LOCUS AMOENUS” AL PAISAJISMO ACTUAL

M^a del Mar Lozano Bartolozzi
Universidad de Extremadura

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5457-7890>

RESUMEN

Estudio de la proyección y construcción de algunos jardines especialmente singulares en la ciudad de Cáceres, en la Fundación Xavier de Salas en el Convento de La Coria en Trujillo y en el castillo de la Arguijuela de Abajo. Jardines que fueron proyectados pero no se realizaron, otros llevados a cabo que han desaparecido y por último algunos que existen en la actualidad. Los que analizamos han sido proyectados para recuperar un patrimonio que tuvieron determinados castillos, conventos y casas solariegas o espacios abiertos en centros históricos y paisajes culturales.

Palabras clave: jardines, edificios patrimoniales, provincia de Cáceres

ABSTRACT

A study of the design and construction of a number of particularly unique gardens in the city of Cáceres, at the Xavier de Salas Foundation, the convent of La Coria in Trujillo, and at the castle of Arguijuela de Abajo. Some of these gardens were designed but never built, some were built but have since disappeared, and others are still in existence today. Those under analysis have been designed to restore a heritage that was once the preserve of the castles, convents, stately homes, and open spaces in the region's historic town centres and cultural landscapes.

Keywords: gardens, heritage buildings, province of Cáceres

1. Introducción

El diccionario de la Real Academia de la Lengua define el jardín como: “Terreno donde se cultivan plantas con fines ornamentales”, mientras que otros diccionarios añaden la frase: “para hacer de él un lugar agradable”.

Son muchos los textos escritos sobre jardines en las diversas culturas y etapas de la historia. Se han hecho comentarios que atañen al estudio de la proyección y construcción de algunos jardines especialmente notables, pero han sido poco estudiados los que corresponden al ámbito territorial de este trabajo, la zona media extremeña. Su investigación puede concernir a un ámbito muy amplio y diverso, e incluso difícil de conocer pues

algunos de los jardines que son mencionados por distintas fuentes no pasaron de ser proyectos que no se llevaron a cabo; otros han desaparecido y son solamente una huella arqueológica, o meramente documental fruto de descripciones históricas, literarias y con escasas imágenes gráficas.

Nosotros nos vamos a detener en algunos que se sitúan en la ciudad histórica de Cáceres, en otros relacionados con determinadas construcciones histórico-artísticas y su entorno, transformando su paisaje histórico, o con edificaciones hechas para albergar un uso cultural¹.

Son jardines realizados en ámbitos religiosos y civiles. Jardines a cuyo disfrute de la vista y de los perfumados olores placenteros y sensuales de sus



Figs. 1 a y b. Abadía (Cáceres), palacio de los duques de Alba. Vista aérea y detalle del jardín

flores, arbustos o árboles con aromas estacionales, como los cítricos, se unirán los productivos de algunos árboles frutales y especies con capacidad medicinal curativa. La mayor parte de ellos buscan constituirse en microcosmos que remontan a pequeños paraísos como ocurre con los claustros ajardinados de los conventos o los espacios de reposo intimista en propiedades privadas.

Sin duda el jardín más nombrado, valorado y documentado, es el del palacio de Sotofermoso de la Casa de Alba en Abadía, creado por el III Duque don Fernando Álvarez de Toledo en el siglo XVI, donde tuvo lugar la celebración de una Academia literaria: *El Arca de Albano*, pero lamentablemente conserva pocos de sus elementos originarios por el deterioro sufrido a través del paso del tiempo y de los propios trabajos agrícolas desarrollados en él. Lo que no impide que al pisar por sus plataformas escalonadas y llegar al borde del río Ambroz, para contemplar sus evocadoras portadas trazadas en el renacimiento, que hoy día aparecen con el entrelazo de la vegetación enraizada en ellas; o al ver algunas de las esculturas que se conservan en el interior del edificio y el singular patio mudéjar, no podamos, apoyados por la literatura que generaron poetas y viajeros, imaginar lo que pudo ser aquél jardín con mirtos, árboles y todo tipo de plantas olorosas, formando figuras gracias a *ars topiaria*, surtidores de agua y fuentes con sorpresas y juegos manieristas² (figs.1 a y b).

Así mismo tenemos noticias de la existencia de otros jardines de cierto interés. Por ejemplo en Plasencia encontramos unas pasarelas o pasaderas dibujadas en el vado de San Juan, al sur

de la población, en el plano que el médico Luis de Toro hizo en el siglo XVI. Dichas pasaderas fueron colocadas por el arcediano de Plasencia y Béjar que fundó una atractiva casa junto a la ribera del Jerte. Una construcción con magnífico y oloroso jardín y huerto descrito así por el mismo Luis de Toro:

en cierto amenísimo y hondo valle, está situada la elegante y ciertamente espléndida mansión del muy ilustre y recomendadísimo en linaje y virtudes Don Fabián, Arcediano de Plasencia y Béjar, está rodeada por todas partes de árboles frutales y amenos viñedos y cuidadosamente adornada con un jardín en el cual se admira el arte del jardinero...³.

Sabemos que después el citado huerto fue dejado en testamento del Arcediano a la fundación del Colegio de San Fabián y San Sebastián.

Hay jardines en edificios patrimoniales que han sido objeto de determinada recuperación histórica como el caso de la obra llevada a cabo para restaurar y recuperar la imagen de los jardines del Monasterio de Yuste en la comarca de la Vera por parte de Patrimonio Nacional, con la colaboración de Hispania Nostra. Pero también existen jardines que están siendo construídos de nuevo como complemento de la restauración de un edificio histórico, o creados "ex novo" para acompañar inmuebles con fin cultural, como museos y centros de interpretación. Estos últimos son jardines del siglo XXI que entran dentro de la valoración de conceptos en torno al arte paisajístico fomentados por la Unesco y otros organismos internacionales o nacionales como la mencionada asociación sin ánimo de lucro, Hispania Nostra.

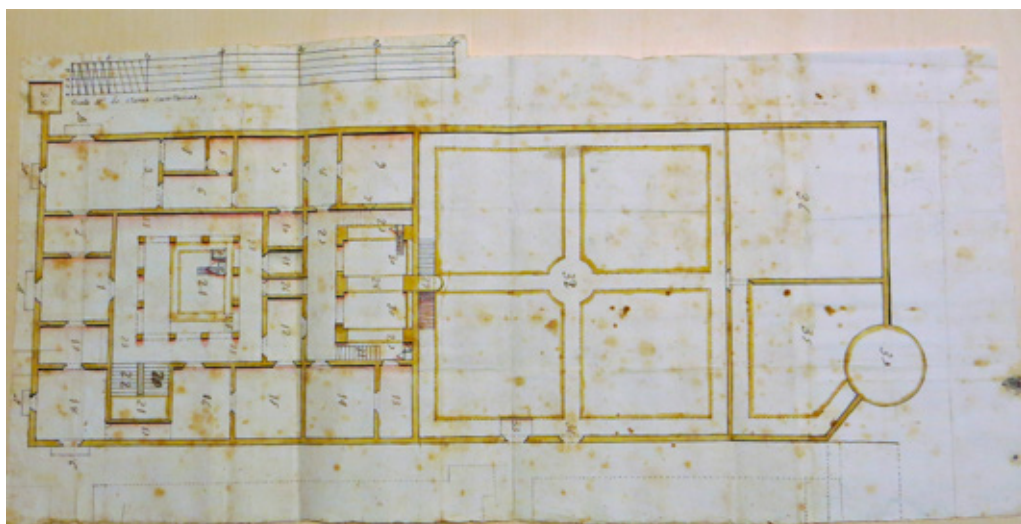


Fig. 2. Proyecto del Palacio de los Marqueses de Ovando en la Ciudad de Cáceres junto a la Puerta de Mérida. 1747. Planta general del piso principal del Palacio y los jardines. Dibujo sobre papel. Archivo del Marqués de Ovando (Cáceres). Fundación Bufalo, congregación Padres Misioneros Preciosa Sangre

Jardines que van desde la conservación de la tradición mediterránea a las apuestas más contemporáneas del uso de las plantas como decoración, pero también como introducción de un uso placentero que simultáneamente sirva de defensa medioambiental con metodologías de ahorro de energías nocivas para nuestro futuro.

En el jardín el fin primordial es la sombra como placer, la sombra como bien potencial para plantar otras especies y que prosperen gracias a ese microclima, la sombra como estética por el contraste lumínico, y siempre la reducción calórica y la economía hídrica...⁴.

Por tanto en este artículo dejamos atrás los parques urbanos o las plantaciones arbóreas para mejorar la ornamentación de viales, calles o plazas, como esa proliferación de alineaciones de palmeras, tan de moda, que nos encontramos en las entradas o salidas de ciudades o pueblos.

2. Cáceres

Algunas casas principales de la ciudad histórica cacereña, declarada Patrimonio Mundial en 1986, tanto intramuros, como fuera de los muros, disfrutaban de patios abiertos claustrados con plantas que daban sombras, buen olor y color, más algún patio y jardín con dependencias

posteriores. En el Interrogatorio del Marqués de la Ensenada se da cuenta de ellos, caso del jardín de la vivienda de los Golfines de Abajo, que actualmente se está restaurando, o el del llamado palacio de Ovando o de las Cigüeñas. Como muestra comentaremos el interesante proyecto de un jardín que formaba parte de un propósito más amplio de una casa que intenta construir el primer Marqués de Ovando en el siglo XVIII⁵, aunque no se llegó a realizar; y el jardín de la casa de Joaquín Jorge de Cáceres y Ulloa, Aldana y Quiñones, actual Museo de Cáceres.

Sin olvidar los jardines y huertas de los conventos que gozaban de sus claustros, a los que se añadían huertos productivos, como el de Santa Clara o el del Monasterio de San Francisco. El del primero aún se conserva, no así el segundo cuyo huerto fue aprovechado como solar para edificaciones de servicios de la Diputación de Cáceres. Pero nuestro conocimiento de los jardines que hubiera en ellos es muy escaso.

En 1744, Francisco de Ovando Solís y Rol de la Cerda, segundo de la Casa de Camarena y primer Marqués de Ovando, envió, desde América, donde entonces vivía⁶, a su hermano Alonso Pablo de Ovando, vecino y Regidor Perpetuo de la Villa de Cáceres, y al Concejo de la misma Villa, varias cartas y dinero para compra de fin-

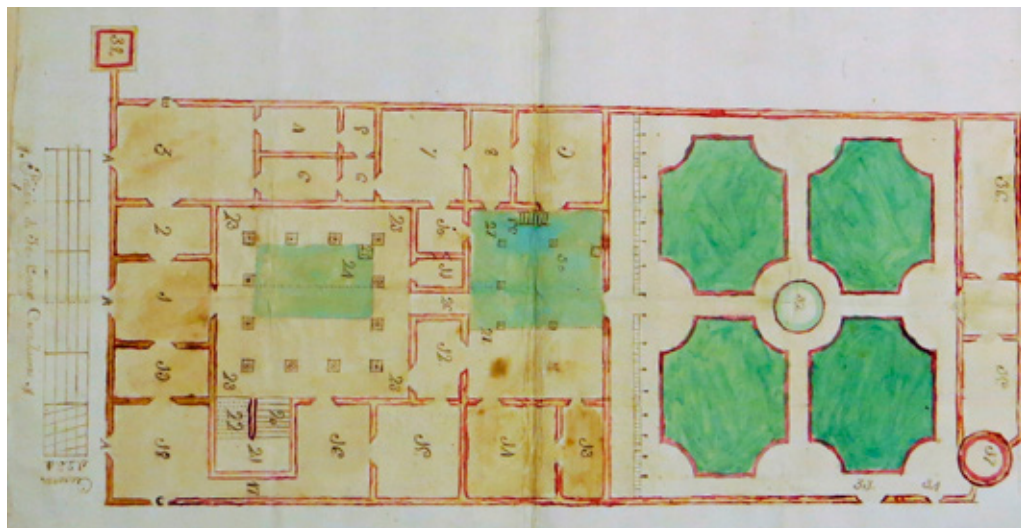
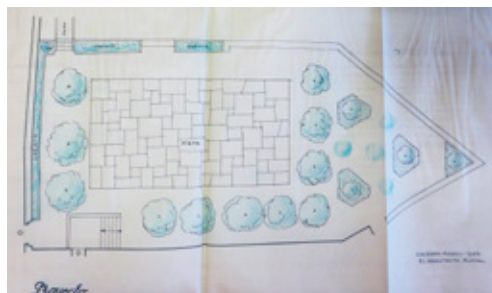
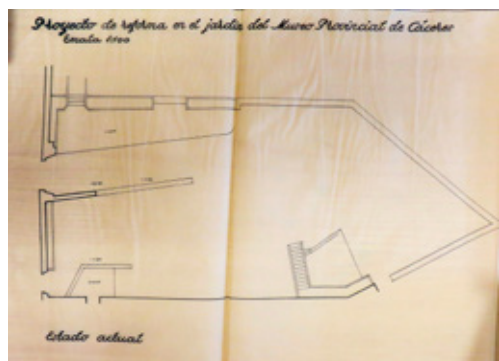


Fig. 3. Proyecto del Palacio de los Marqueses de Ovando en la Ciudad de Cáceres junto a la Puerta de Mérida. 1747. Planta general del piso principal del Palacio y los jardines. Dibujo sobre papel. Archivo del Marqués de Ovando (Cáceres). Fundación Bufalo, congregación Padres Misioneros Preciosa Sangre

cas, más el proyecto de una casa principal que pretendía construirse en la ciudad cacereña. El proyecto estaba formado por cuatro croquis detallados con indicaciones textuales adjuntas. Se trata de una vivienda de dos plantas: planta baja y planta principal, con jardín. El acceso a dicho inmueble se ubicaría en la zona de la puerta de Mérida, actual Plaza de Santa Clara, entonces denominada Potro de Santa Clara, donde estaría su fachada principal, frente a un espacio abierto en cuyo lado sur se encontraba el convento de monjas franciscanas de Santa Clara. La construcción se extendería por el cuerpo de la muralla y la barbacana exterior hacia el suroeste, incluyendo dos de sus torres, la de Santa Clara o de María Lucas y la de la Mora, denominada también torre Redonda⁷ (fig. 2) y en la documentación manuscrita del proyecto torre del Adarve, en el ángulo de la muralla. Las dimensiones de la casa y su jardín alcanzarían alrededor de 4000 m². Formaría un borde entre la ciudad intramuros y la calle Cornudilla extramuros. El mencionado hermano hizo en consecuencia la petición del permiso de la obra al Ayuntamiento que también le comunicó distintas resoluciones de los correspondientes acuerdos municipales. El Marqués de Ovando era un personaje importante no solamente dentro de las familias cacereñas, sino también en el mundo militar español, siendo mencionado por el histo-

riador Miguel Ángel Ortí Belmonte como "cartógrafo náutico, fundador de ciudades e ingeniero naval"⁸. No es de extrañar por lo tanto su interés por intervenir en su ciudad natal con un proyecto que transformaría parte del recinto amurallado tal como observamos al publicar por primera vez este proyecto⁹. Recientemente el doctor Enrique Cerrillo Martín de Cáceres ha vuelto a mencionarlo en un libro sobre las murallas de Cáceres¹⁰. Pero lo que nos interesa ahora es la importancia que da el Marqués de Ovando a la zona de jardín, tal como puede verse en los planos que adjunta (fig. 3). A pesar del envío de varias cartas (fechadas en 1744, desde Puerto Cabello en Caracas y en 1747-1748 desde México), el edificio no se llega a construir ya que el mismo espacio será solicitado por otro noble cacereño, Pablo Juan Becerra Monroy (Regidor de Brozas)¹¹ en 1749, con la petición al mismo tiempo del derribo de la puerta de Mérida que se llevaría a cabo en 1751.

El edificio debería ser un solar que quedase independiente y aislado, derribando otras casas y restos de barbacana, que "corta la muralla", para cuya construcción solicita los materiales tanto de la muralla como de la barbacana destruidas. Como la mayor parte de los inmuebles importantes cacereños su construcción gira en torno a patios. En este caso uno principal y otro posterior.



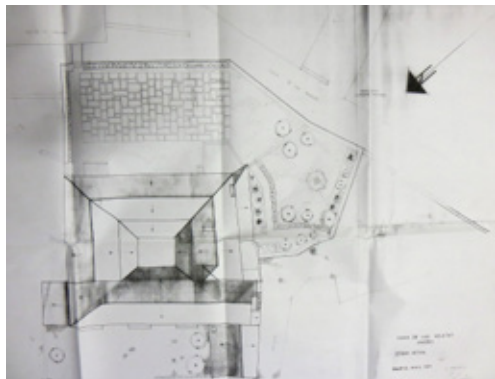
Figs. 4 a y b. Proyecto de reforma en el Jardín del museo provincial de Cáceres. Arquitecto Ángel Pérez, 1955. AMCC

Pero cabe señalar la escala del jardín. Su espacio tendría 1062 m², por lo que el Marqués da suma relevancia este elemento relacionado con la naturaleza, lo que indica una cultura humanística del siglo XVIII que nos remonta hasta Alberti, al entender la necesaria combinación de la casa con un jardín como base de una vida placentera. Aunque los croquis son muy sencillos vemos en ellos los criterios propios de los jardines renacentistas y barrocos, basados en esquemas geométricos y perspectivas axiales abiertas hacia el horizonte, pues dicho jardín se conformaría, siguiendo el eje del edificio desde la puerta principal, con cuatro divisiones idénticas con esquinas redondeadas y una fuente en el centro. Seguramente pensaría en decorarlo con setos tallados y parterres. Los dibujos sí han plasmado los accesos tanto hacia el centro como a los laterales que marcan la forma de juegos formales simétricos.

Se trataría así de un jardín tectónico al estilo francés, lo que nos demuestra que el marqués estaba al tanto de la moda de los jardines europeos. Respecto al mismo debemos señalar algunas indicaciones escritas y numeradas que acompañan a los croquis. Por ejemplo que la habitación comedor que se encontraba en un lateral al fondo de la planta baja, abriría ventanas al jardín. Pero sobre todo interesa que una vez pasado el patio principal, que tendría un aljibe abovedado debajo, se transitaba por un corredor a un segundo patio ya inmediato al jardín. Dicha zona tendría varios elementos relacionados con el mismo, como un pasadizo sobre un arco para acceder al jardín y una puerta para bajar al mismo. En este segundo patio y corredor se construiría en la planta baja un segundo aljibe con dos bocas, para riego del jar-

dín, mientras que en la planta principal se señala que este patio tendría una azotea con tres lados cubiertos y el cuarto descubierto por la parte del jardín. También se construiría una escalera desde aquí para bajar a aquél. Por último al marcar el centro del jardín se añade: «cuya vista ha de pasar por abajo desde la puerta principal y por arriba desde el balcón principal». Al final del jardín se reservan espacios para gallinas y se incluyen los torreones de la muralla. La torre redonda tendría una galería cubierta de las aguas y la de Santa Clara o de Mari Lucas estaría cubierta con 3 balcones. Por tanto se pone especial énfasis en que la vivienda tenga un corredor mirador en la planta principal sobre el jardín, al que se podría acceder desde aquélla con escaleras exteriores.

Importante jardín tuvo la casa principal de las Veletas situada en el extremo sureste intramuros, que forma borde con el barrio de San Antonio, la antigua judería vieja, en un terreno rocoso y en declive. Su origen se remonta al solar del antiguo alcázar almohade, si bien fue propiedad de la familia de Diego Gómez de Torres desde que el emperador Carlos V le hiciera donación de ella. Las reformas que le irán dando el aspecto actual comienzan en 1600 por Lorenzo de Ulloa y Torres. Sin embargo la vivienda no ocupó todo el espacio concedido, tal como se indica en un acuerdo del Ayuntamiento, hasta que fue solicitado el año 1751 por Joaquín Jorge de Cáceres y Ulloa, Aldana y Quiñones que hará una nueva e importante reforma, dejando entre otras la impronta de los bellos escudos barrocos de la fachada principal¹²:



Figs. 5 a y b. Proyecto de reforma del jardín del museo provincial de Cáceres. Estado actual (1971) y reforma (1973). José Manuel Rodríguez de Valcárcel. Biblioteca del Museo de Cáceres

...hallándose oy una pendiente desde las espaldas de dicha casa a el camino que junto a ella pasa al barrio que se dize de San Antonio, necesitando el suplicante de dicha pendiente para mas largura de su casa, hermosura del sitio y hazer en el un jardín y otras ofizinas...

El edificio es actualmente el Museo de Cáceres, producto de la unión de la casa principal citada de Jorge de Quiñones (que tras ser alquilada albergaba la colección desde 1931, aunque su inauguración como museo nos lleva a 1933) y la casa de los Caballos colindante a su espalda, una antigua caballeriza, después vivienda particular y por fin espacio para exposición permanente de obras de arte. Esta última casa es propiedad de la Diputación Provincial y desde 1989 quedó anexionada al museo. Un museo cuya situación es la de dependencias del Estado, en cuanto a que este mantiene la titularidad del edificio de las Veletas y de las colecciones, más la gestión de la casa de los Caballos. Mientras que la gestión del museo, fue transferida a la Junta de Extremadura.

En el jardín del Museo se han sucedido varias remodelaciones. Así en 1955 el arquitecto municipal Ángel Pérez presenta un proyecto de Reforma¹³ (figs. 4 a y b) que se justifica al escribir:

Se proyecta arreglar el jardín situado al fondo del edificio –Museo Provincial–. Hoy sin uso por la falta de rasante y abandono, para que no desentone del edificio de un servicio adecuado y pueda ser utilizado en fiestas al aire libre. Para ello se modifican las entradas en la forma más conveniente, y se quitan los añadidos posteriores al edificio, principalmente

la escalera que lo inutilizaba y descompone el conjunto.

El proyecto insiste en la modificación de las desigualdades de las rasantes topográficas para dejarlo sensiblemente en horizontal con el objetivo de las posibles fiestas al aire libre. Además:

Con el fin anterior y para que armonice con el Museo, se proyecta lo más diáfano posible, y solo con unos pequeños macizos en los puntos muertos, para procurar una nota de color, que recuadre los fondos sin restar espacio para el público, y dejando libre la parte central, para una pista amplia pavimentada en condiciones adecuadas al conjunto y a su uso. Dicha pista se recuadra con los árboles que figuran en el plano los que sin restar espacio ni visualidad, darán vida al conjunto y proporcionarán una sombra conveniente.

Por último cabe añadir que:

Se proyecta también destapar una galería, en un añadido posterior al edificio, pero antiguo y que armonice con el mismo, y cuyos huecos han sido tapados después, destrozando la misma, y perjudicando el conjunto.

El presupuesto incluye el derribo de una escalera que había junto a la pared y que podemos contemplar en una foto de la inauguración del museo en el año 1933. Además el derribo de varios muros para facilitar un nuevo acceso, una pista central para fiestas de losas de cantería granítica, los macizos vegetales, arriates, 18 árboles y una nueva puerta de entrada. En total sin incluir las losas de cantería son 9.640,00 pesetas. Debemos decir que el conservador del Museo entre

1955 y 1970 era Carlos Callejo Serrano que fue figura fundamental de su historia. Pero esta remodelación tarda un tiempo en llevarse a cabo (1959) y no se hace en su totalidad. Así mismo en el jardín se pondrán algunas piezas etnográficas, como un hórreo para su decoración.

Ya en 1971 se hace la rehabilitación del edificio proyectada por el arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes y Arquitecto Conservador de la Ciudad Monumental José Manuel González Valcárcel, cuando el museo pasa a integrarse en el Patronato Nacional de Museos, sufriendo sus edificaciones una profunda reforma. En el plano del estado "actual" perteneciente al proyecto del citado arquitecto que reproduce lo existente en el año 1970 (figs. 5 a y b) vemos cómo el jardín responde a la remodelación propuesta en el antiguo proyecto de Ángel Pérez: con la explanada en un solo nivel y el solado pétreo de granito correspondiente. Un nuevo proyecto de González Valcárcel del año 1973, para la ordenación de la zona, supone la reforma del jardín, siendo suprimida gran parte de la antigua explanada, organizando su planta en tres niveles distintos. En el más alto junto al edificio se elimina el solado citado, se plantan arbustos ordenados en cuadrantes, y se decora con esculturas de verracos graníticos de la colección del Museo. A continuación en un segundo nivel o intermedio que linda con el muro lateral del museo que da a la calle Pereros se realiza una fuente poligonal rodeada por parterres de cuyas obras se conservan fotografías; por último se desarrolla un tercer nivel más bajo, entre el jardín y una calleja trasera cuyo espacio es transformado incorporando parte al museo¹⁴.

El año 1988 los arquitectos M^a José Aranguren y José G. Gallegos, realizan el proyecto de reforma y acondicionamiento de la Casa de los Caballos para ser incorporada al Museo con la



Fig. 6. Proyecto de ejecución de la rehabilitación del entorno urbano del Museo Provincial de Cáceres. Axonometría general, estado reformado. Arquitectos M^a José Aranguren y José G. Gallegos. Biblioteca del Museo de Cáceres

remodelación del entorno y la construcción de un edificio como pabellón de restauración. Más tarde, entre 1998 y 2002, hacen el proyecto y obra del entorno de los jardines del Museo, que afectan al propio espacio ajardinado y a los accesos tanto de unión entre los dos edificios, como desde la calle (fig. 6). Proyectan la distribución de los espacios, a base de barandillas y muretes de hierro, pasarelas de madera, cancelas también de hierro, cuyos diseños son realizados por ellos, más superficie con césped, pavimento de granito cacereño, un estanque de agua en la zona de la calle Pereros, etc. La obra se hizo con cargo al Ministerio de Fomento, como proyecto de jardín público por lo que se realizó una puerta directa desde el callejón del Gallo, que sin embargo permanece normalmente cerrada. El lenguaje de los arquitectos es de líneas muy limpias y netas, con influencia del constructivismo artístico de las vanguardias históricas. Desde entonces el jardín ofrece la imagen que contemplamos en la actualidad (fig. 7), si bien en el año 2017 se presentó un nuevo proyecto de adecuación del Museo de



Fig. 7. Jardín del Museo de Cáceres, 26, abril 2018

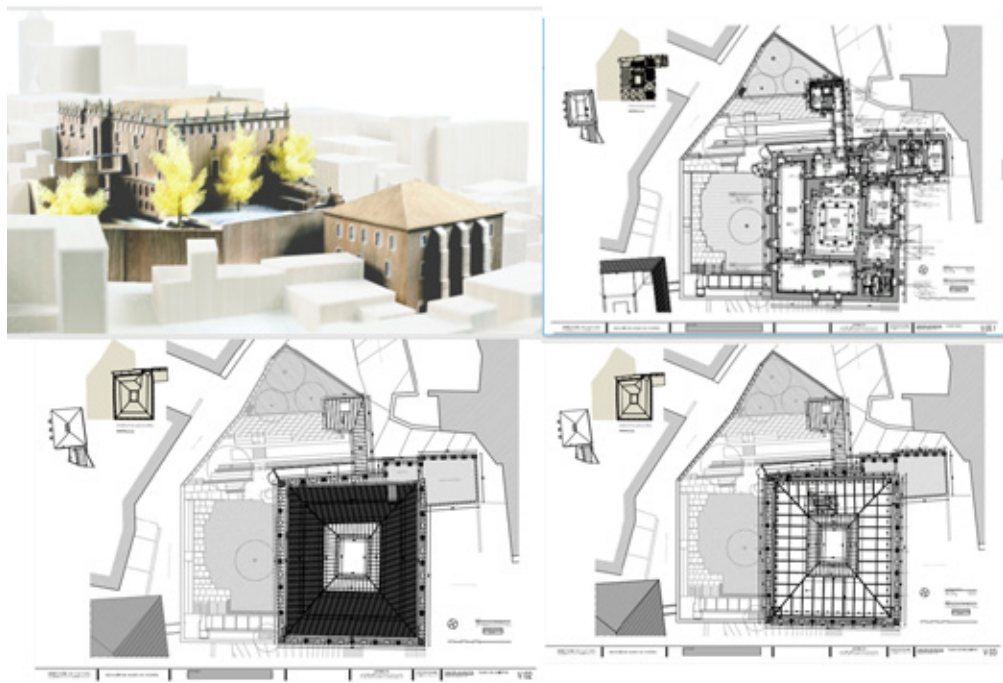


Fig. 8. Proyecto de ejecución de adecuación del museo de Cáceres, 2017. Arquitectos Valeriano Sierra Morillo, Juan Carlos Arnuncio y Jael Ortega. Fotos cortesía Museo de Cáceres

Cáceres. Un proyecto integral que afectará a sus dos edificios, realizado por la UTE formada por los arquitectos Valeriano Sierra Morillo, Juan Carlos Arnuncio y Jael Ortega y los arquitectos técnicos Juan Carlos Corona y Arcadio Conde. El proyecto básico fue realizado sin embargo por el arquitecto Andrés Celis, ya fallecido y la UTE citada ha respetado las ideas básicas.

El encargo fue del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y dará comienzo en el año 2019. Dicho proyecto (fig. 8) respeta la pasarela de madera de unión entre los dos edificios pero realiza algunos cambios en dicha unión o enlace con el fin de facilitar el acceso a quienes tiene problemas de movilidad. También se reforma la puerta lateral accesible desde la calle. Una especial singularidad del proyecto es que añade un cuerpo de cristalerías o pasaje transparente en la fachada lateral sur del museo para hacer accesible la contemplación del aljibe. También se mantendrá la idea de jardín de esculturas con la visualización de algunas piezas como los actuales verracos o esculturas contemporáneas. En cuanto al arbolado se intentará mantener algunos ejem-

plares, como una atractiva morera, a pesar de ofrecer ciertos peligros de conservación. También se podrá visitar el llamado pasaje de la Mora debajo del jardín.

Así mismo se proyectó un jardín en la plaza que antecede al museo, donde en una fotografía fechada cerca de 1939 se pueden ver dos hileras de 7 árboles, cada una paralelas al lado de la fachada principal, que permanecerán hasta las remodelaciones de comienzo de los años setenta¹⁵. La iniciativa fue de don Álvaro Cavestany, presidente del Patronato de la Ciudad Monumental de Cáceres, que escribió al Ayuntamiento sugiriendo que se hiciera un jardín de estilo medieval en la Plaza de San Mateo. La corporación recogió la idea y el arquitecto municipal, Ángel Pérez, será quien lo diseñe y presente la memoria y el presupuesto de un jardín para la plaza de las Veletas, firmado en marzo de 1961 (fig. 9). El expediente correspondiente se encuentra en el archivo municipal¹⁶. Con tal motivo el 15 de marzo de 1961, el Alcalde envía una carta con el proyecto al Presidente de la Comisión de Monumentos Históricas y Artísticas de Cáceres, cuyo informe previo y favorable era

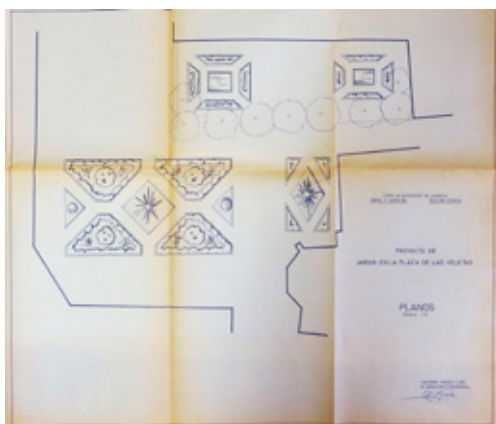


Fig. 9. Proyecto de jardín en la Plaza de las Veletas. Arquitecto Ángel Pérez. 1961. AMCC

necesario, a la que sucederán otras al instarle a dar permiso con brevedad para que no pasara la época de la plantación de especies vegetales. Se trataba de un jardín que el arquitecto justifica diciendo que daría mayor realce a los monumentos que existen en la citada plaza de las Veletas. Por ello se proyectan varios elementos distribuidos entre la fachada principal del Museo y la parte posterior del convento de San Pablo y el palacio de las Cigüeñas o casa de los Cáceres Ovando, con plantas bajas de arbustos y flores para no quitar perspectivas. Un jardín con formas geométricas poligonales. Además en el centro de dos macizos que se proyectan frente a la fachada del palacio de las Veletas se disponen dos fuentes con dos pequeños estanques. Los bordillos serían de pizarra y las piletas de solera de hormigón en masa y fábrica de ladrillo macizo de un asta con terminación de ladrillo a sardinel, guarnecida con mortero de cemento.

El presupuesto es de 58.474,98 pesetas, que sería pagado con cargo a las subvenciones para resolver el paro obrero, pues otra posibilidad que era: "Hacer gran parte de los trabajos con el per-

sonal de jardines del ayuntamiento y el resto que se pagara con los propietarios de edificios limítrofes en forma de contribuciones especiales", no se considera oportuno.

Sin embargo en carta firmada el 5 de abril de 1961 por el Conde de Canilleros, presidente de la citada Comisión Provincial de Monumentos se critica tal proyecto y deniega el permiso para hacerlo tras celebrar el 4 de abril sesión de la misma y acordarse por unanimidad: «Manifestar la discordancia de la Comisión con el citado proyecto que constituiría un anacronismo y desvirtuaría el carácter de esta zona de la ciudad antigua». Hoy vemos el espacio despejado y solamente es ocupado ocasionalmente por instalaciones efímeras como la obra de Santiago Sierra: «586 horas de trabajo», formada por bloques de hormigón que se construyó allí, durante la Feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo (Foro Sur) el año 2001.

El espacio más representativo de la población es la Plaza Mayor, que a partir del final de la edad media y comienzos de la edad moderna se convertirá en el nodo comunicativo principal entre la propia ciudad amurallada y su puerta principal, primero Puerta Nueva y desde el siglo XVIII Arco de la Estrella, con el resto de barrios extramuros que de forma tentacular se desarrollan y comunican desde la citada Plaza. En ella hubo históricamente un pequeño jardín, pero en los años 1938 encontramos un proyecto interesante del arquitecto municipal Ángel Pérez que no se llegará a realizar¹⁷ (fig. 10). Con él se pretendía dotar a la Plaza que entonces se llamaba del General Mola, de un jardín junto al borde de la muralla delante del mencionado Arco de la Estrella, entre la torre de los Púlpitos y la torre de Bujaco, eliminando otros elementos que había allí tan singulares como la ermita de la Paz aneja a la torre de Bujaco y edificaciones del llamado

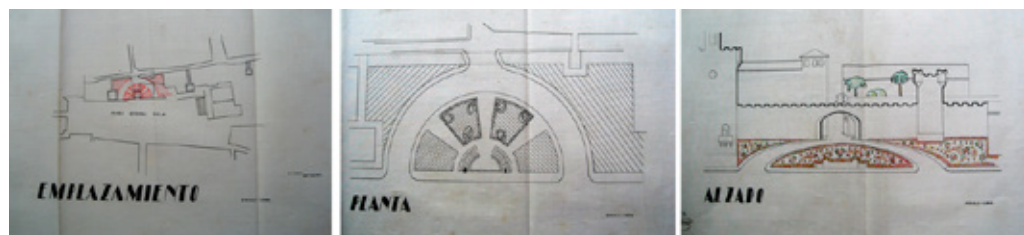


Fig. 10. Reforma de la Plaza Mayor de Cáceres. Arquitecto Ángel Pérez. 1938. AHMCC

arco del corregidor al otro lado. El criterio era poder ver la muralla y sus torres en detrimento de construcciones posteriores a pesar de su valor histórico artístico, algo que supuso una tentación ya desde siglos pasados: suprimir elementos de la historia más reciente restaurando o reconstruyendo elementos más antiguos.

La Plaza Mayor ha pasado por distintas avatares en los que su espacio central tuvo árboles, palmeras y otras especies, que después fueron retirados, hasta que en la última remodelación de este lugar, a través del Proyecto de reordenación y urbanización de la UTE me(c)sa-THUBAN de los arquitectos Asunción Rodríguez Montejano, Antonino Antequera Regalado y Francisco Pol Méndez, finalizado el año 2011, se planteó un pequeño jardín de verano, en la zona sur, con unos árboles que han ido creciendo poco a poco.

Otros pequeños jardines se han realizado a lo largo del siglo XX y XXI en la ciudad de Cáceres. Un ejemplo es la casa principal perteneciente a los herederos de Dolores de Carvajal y su marido, Alvaro de Cavestany, hoy denominado Palacio de Carvajal, que fue adquirida por la Diputación Provincial en 1985, y al año siguiente se situó allí el Patronato de Turismo, Artesanía y Cultura Tradicional. En ella sobresale un jardín interior después de atravesar el patio porticado, donde se encuentra una higuera de gran antigüedad. Este espacio es utilizado para encuentros culturales y sociales. También para exposiciones efímeras. Es el caso de la celebración de la citada Feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo (Foro Sur) el año 2001, en el que se expuso un banco realizado por el artista Pello Irazu (calificado de escultura-mueble de uso doméstico). Formaba parte de la muestra *Dentro y fuera*, comisariada por Aurora García, y desarrollada sobre diversos enclaves con obras de Susana Solano, Monserrat Soto, Daniel Canogar, Rui Chafes, Rui Sanches además de esta citada de Pello Irazu¹⁸.

Se añaden algunos más también intramuros como el llamado Jardín de Ulloa, o el jardín de la Judería al exterior de la torre de los Pozos. Así mismo la ciudad está bordeada en su lado sureste por la rivera del arroyo del Marco. Junto a su cauce se desarrollaron a lo largo de la historia, huertas, molinos y alguna propiedad con casa de recreo y la consiguiente zona verde, como el de la

familia Martín Pedrilla, hoy Museo Pedrilla que en los años noventa fundó la Diputación de Cáceres. Su jardín fue restaurado y se le añadieron algunas esculturas de Torre Isunza y una del ecuatoriano Guayasamín.

También las viviendas construidas a lo largo de la calle Pizarro, extramuros, principalmente en las primeras décadas del siglo XX, aprovecharon el fuerte desnivel existente, para construir jardines. Entre ellas, la denominada "casa Grande", donde actualmente se encuentra la Fundación Centro de Artes Visuales Helga de Alvear. Otras colindantes los conservan para uso particular o de negocios de hostelería.

3. La Fundación Xavier de Salas en el Convento de La Coria de Trujillo y su Jardín interior

Como ya hemos escrito la actividad de conservación y rehabilitación de edificios históricos ha ido acompañada en ocasiones de la dotación de espacios ajardinados. Así ocurre con La Fundación Xavier de Salas en el Convento de La Coria de Trujillo, creada en 1981 por el catedrático y director del Museo del Prado Xavier de Salas y su mujer Carmen Ortueta¹⁹. La sede es un antiguo convento de monjas del siglo XV (San Francisco el Real) que se encontraba en ruinas. En el interior se localiza un claustro abierto que utilizarían las monjas como espacio tranquilo, apacible y sagrado, en el que la paisajista Consuelo Martínez Correcher²⁰ realizó lo que ella misma llama un jardín interior²¹. Consuelo lo ha comentado en distintas ocasiones, como en la entrevista que le hicieron para el programa cultural de Televisión Extremadura, *El lince con botas*. En él afirma que no redactó un proyecto sino que solamente fue un acuerdo verbal con doña Carmen Ortueta. Así planteó un espacio geométrico con un "tipo de plantación continua de una misma especie, boj (*Ionicera nítida*), y en superficies planas, lo que se llama en jardinería mesas" que cubren con forma de ángulos y el espacio entre las cuales corren unos canalillos de agua cuyo líquido cae en un pozo central. Ella misma califica de austera y nítida la imagen resultante que se conserva tal cual respetando el trazado original.

También tuvo el gran acierto de intervenir en las ruinas de la iglesia, que tras la restauración

quedaron como un espacio lleno de belleza romántica conservando sus vestigios consolidados y no reconstruidos. La intervención vegetal fue realizada en esta ocasión "Con plantas trepadoras muy pegadas a la pared para que parecieran trepadoras o tapices antiguos..." (fig. 11).

Pero además en septiembre de 1999 se proyectó un jardín exterior en el lado sudoeste del edificio, no realizado finalmente, cuyo proyecto se conserva en el archivo de la propia fundación bajo la denominación: "Recreación de la huerta del museo convento de La Coria Trujillo, Cáceres". Proyecto presentado por la empresa Moraim Jardinería y Paisaje, redactado por el paisajista Jesús Martín y Hernández-Cañizares por encargo de la Fundación Caja Madrid y Fundación Hispania Nostra. El proyecto incluye una memoria que cuenta con un estudio histórico sobre el convento de La Coria, realizado por Isabel Ordieres con tal fin. Se añaden los antecedentes históricos de los jardines y en especial los de espacios religiosos, con profusos datos documentales y bibliográficos, más las mediciones y otras informaciones propias de un proyecto constructivo. Se acompaña de 12 planos, así como la indicación de algunas reformas sobre el proyecto inicial por ajuste económico. El presupuesto total de la obra es de 5.999, 975 ptas. El objetivo expresado es recrear un jardín tipo jardín hortícola o huertas ajardinadas, a tenor de los realizados en los siglos XV y XVI, con influencias mudéjares, sin olvidar las condiciones climatológicas y el medio físico del propio lugar. Pero también se hace la salvedad que la antigua huerta de las monjas, al oeste del claustro, ocuparía el espacio del actual cementerio, mientras que el espacio señalado para el actual jardín, al suroeste, fue adquirido por la Fundación Salas y estuvo ocupado anteriormente por huertos y corrales asociados a casas de origen medieval después derribadas y convertidas en solar²².

En los planos del jardín se distinguen cuatro ámbitos: terraza alta o jardín de simples, terraza media o de las aromáticas, terraza oriental y huerta baja (fig. 12). En ellos se aportan las líneas y mediciones generales, la plantación en distintas terrazas o bancadas que permiten además determinadas vistas, a diferentes niveles, de las propias especies en las que también se busca



Fig. 11. Fundación Xavier de Salas en el Convento de La Coria de Trujillo



Fig. 12. Recreación de la huerta del museo convento de La Coria Trujillo, Cáceres. 1999. Proyecto empresa Moraim Jardinería y Paisaje, redactado por el paisajista Jesús Martín y Hernández-Cañizares. Biblioteca Fundación Xavier de Salas en el Convento de La Coria de Trujillo

una policromía atractiva. El espacio inferior es la denominada huerta baja, reservada para frutales.

Las especies arbóreas tienen distinto carácter: ornamental, como el árbol del cielo y el cinamomo; de aprovechamiento, caso de varios cítricos (naranja, pomelo y limonero) y otros frutales como melocotonero, albaricoquero, membrillero, ciruelo, peral, moral, olivo, nogal, almendro, granado, higuera, palmera datilera; o de carácter simbólico, como el ciprés común, que además de plantarlo en solitario también formaría setos. Se incluyen de igual modo arbustos, como adelfas, madroño, boj, jara, escoba blanca y amarilla, jazmín, laurel, arrayán, aligustre; trepadoras como jazmín común, rosa silvestre, madre selva, mosqueta amarilla y blanca. Más vid/parra, para dar sombra, sandía, melón y lirio azul; y especies medicinales y flora de procedencia americana. Siempre pensando en constituir un vergel. Se detallan los sistemas de riego, muros y rampas, las escaleras, y la construcción de una fuente; curiosamente cuando se especifican los materiales para la misma se indica, «machón de la fuente,

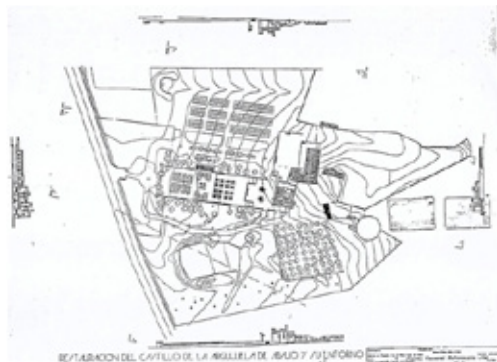


Fig. 13. Proyecto del jardín del castillo de La Arguijuela de Abajo. Plano de Fernando Hernandez-Gil Mancha y Manuel Viola arquitectos. Dibujo del proyecto, Consuelo Martínez Correcher, arquitecta paisajista. 1995. Biblioteca de don Ramón Jordán de Urries, Vizconde de Rodas

m³ de granito, reutilizados de los encontrados en la excavación arqueológica y trasladados al jardín o comprados o puestos en obra». La expectativa de encontrar materiales graníticos en las excavaciones con motivo de la obra vuelve a tenerse en cuenta en la bancada y otros elementos a construir.

En cuanto a las labores de plantación y trasplante, se aprovecharían los árboles que ya existen. Además el proyecto aporta tres visiones en color que reproducimos: 1.-Vista axonométrica I. Líneas generales. Obra civil y definición de superficies. 2.-Planta general. Líneas generales. Obra civil y plantación. 3.-Vista axonométrica II. Líneas generales. Obra civil y plantación.

4. Un jardín de evocación en un castillo del territorio cacereño

En el entorno de la capital cacereña se construyeron varios castillos o casas fuertes, y casas de campo²³. Entre ellos los dos castillos de las Arguijuelas que lindan con la carretera nacional 630, por donde transcurrió la Vía de la Plata. El de las Arguijuela de Abajo se asienta en un terreno muy llano y nos remonta en origen al siglo XV y a don Francisco de Ovando "El viejo", cuando se construye un castillo o casa fuerte y dependencias agropecuarias para la explotación de la finca. Si bien la primitiva casa fuerte tuvo reformas posteriores, sobre todo en el siglo XVI con Francisco de Ovando Mayoralgo, así como en el siglo XVII y en el siglo XIX. Hoy es Bien de Interés Cultural. Antonio Navareño que la ha estudiado y descrito,

comenta que ya en el siglo XV tuvo una cerca o muralla de poca altura y cubos en las esquinas, con almenas sobre canecillos. Su dotación de elementos defensivos debió tener como finalidad expresar más el poder de sus propietarios y la prestancia, que poder afrontar posibles ataques enemigos. También se encuentra una ermita al otro lado de la carretera mencionada. Se sabe además que a principios del siglo XX tenía, entre otros elementos, terrenos adherados, tres olivares, un pozo, dos charcas, más un jardín y una alameda. Ya a los últimos años del siglo XX, el propietario, don Ramón Jordán de Urries, Vizconde de Rodas, decidió acometer su restauración para uso de esparcimiento y representación social. Hoy, por su impactante atractivo patrimonial y pintoresquista, es uno de los espacios más concurridos para la celebración de bodas y otros eventos sociales. Al tratamiento del propio castillo y entorno inmediato se une el resto de construcciones; cobertizo para los animales, una pequeña plaza de tientas y sobre todo el placentero pasaje de dehesa por que la explotación agropecuaria continúa existiendo.

El proyecto de conservación y rehabilitación fue obra de los arquitectos Fernando Hernández-Gil Mancha y Manuel Viola Nevado (1995). Además se incluyó la creación de un jardín, ante la fachada principal del castillo situada al poniente, donde se encontraba un amplio espacio rectangular o cerca construida en el siglo XIX, con criterios neogóticos propios de la época. Sus dimensiones son de 120 metros de longitud por 30 metros de anchura, cerrado por un muro de



Fig. 14. Detalles del jardín de la Argujuela de Abajo, 28, abril, 2018

mampostería, con algunas almenas y puerta de arco de medio punto de cantería con cancela de hierro. El telón de fondo, al entrar en el recinto por el citado jardín, lo constituye la fachada del castillo que fue embellecida en distintas fases del siglo XVI con blasones de Ovando Mogollón y el característico elemento del alfiz sobre ellos, un matacán semicilíndrico, nuevas almenas, la atractiva torre también blasonada, en un juego alejado de toda simetría.

Nuevamente nos encontramos como autora de dicho jardín a Consuelo Martínez-Correcher que realizó una memoria²⁴ con un formato que se aproxima a un libro de artista, al que acompaña un plano y el proyecto que forma parte de todo el expediente de restauración del conjunto (fig. 13).

El libro memoria, de cuidado diseño firmado en 1995, tiene varias páginas manuscritas, además de fotografías del castillo antes de la construcción del jardín, a lo que añade dibujos de trazados de setos geométricos y otros elementos, más la exposición de algunos antecedentes para la realización de un jardín ex novo, como testimonios literarios y representaciones plásticas de los siglos XV y XVI, además de sus conocimientos eruditos de los jardines a lo largo de la historia. Creemos de interés reproducir algunos de los párrafos de dicha memoria que aportan un contenido conceptual, simbólico, y una metodología de trabajo en un campo tan interesante como es el paisajismo y la jardinería.

Hay que insistir, como lo ha hecho la autora, que al no existir ninguna fuente gráfica o vestigio real del posible jardín en el castillo, nunca se planteó el proyecto como una recuperación de jardín histórico sino como una recreación evocadora que utilizase como fuente los jardines del siglo XV: tanto de la baja Edad Media como del Rena-



Fig. 15. Detalles del jardín de la Argujuela de Abajo, 28, abril, 2018

cimiento, acordes con la época de la edificación. El espacio elegido tenía dos palmeras datileras muy erguidas (que se podían ver en una pintura conservada por la familia) y un almendro, que se conservaron en todo caso, si bien las palmeras que estaban muy envejecidas acabaron perdiéndose y tuvieron que ser eliminadas (fig. 14).

La autora decidió dividir en cuatro tramos todo el espacio para compartimentarlo y lograr distintos ambientes en un lugar tan largo y estrecho, tras hacer una nivelación del terreno con suave caída hacia la entrada del jardín, que tiene una verja de hierro. Al entrar por esta puerta principal vemos el eje de todo el jardín que desemboca en la fachada del castillo. Por aquí se da acceso al tramo más bajo, que denomina: Pomarium, «recuerdo del huerto de frutales de lejana tradición romana y medieval de situación campestre». Como ocurre en el resto del jardín domina el trazado en crucero y cuatro áreas de plantación que serán también una constante. La especie que las

configuran son una plantación de moreras que con sus frondosas copas y las ramas podadas que se juntan al crecer forman un tejido a modo de toldo que proporciona una sombra espesa y una pantalla de intimidad visual²⁵.

El siguiente tramo se llama de la Fuente Sellada (fig. 15). Lo forman un eje longitudinal con una fuente en el centro y dos estructuras laterales de madera. La intención de esta zona, que la autora considera lo más significativo del jardín, fue crear una fuente sellada como advocación mariana con el agua como recurso ineludible en un jardín. La fuente de forma octogonal está construida con piezas pétreas, reaprovechadas, que estaban diseminadas por la propia finca: fustes de columnas, un capitel, un vaso circular y una piedra de moler, y se encuentra dentro de un recinto vallado de madera de celosías con un naranjo en cada esquina: «En recuerdo de las fuentes de los "Hortus Conclusus" símbolo de vida y de purificación, bienes preciados que se resguardaban simbólicamente». En los laterales, las citadas estructuras de madera constituyen un recuerdo monacal, a modo de unos eremitorios existentes en jardines para el recogimiento y el retiro. Su finalidad, dadas sus dimensiones, es también proporcionar sombra como lugares de estancia. Las estructuras de madera están cubiertas lateralmente por *trachelospermum jasminoides*, es decir por jazmín que aporta un agradable perfume aromático y cubiertas con parras propias de los jardines desde la antigüedad.

A continuación se plantó un jardín de aromáticas que seguía una tipología de cronología contemporánea a la construcción del castillo:

Un jardín de crucero compuesto por un camino transversal que forma cuatro áreas o cuadrados que a su vez pueden subdividirse en cuatro, lo que constituye la fórmula magistral de la historia de los jardines... Los cuatro cuadros principales vueltos a dividirse en cruz dan dieciséis cuadrados que se plantan con setos de aromáticas formando lazos. Son dos los modelos que resaltan los diferentes cuadros. Uno en los cuatro cuadros centrales, lo que produce un núcleo central con dibujos de lazos o nudos de tradición europea. El segundo modelo que se repite en los doce cuadros restantes alrededor del primer modelo, tiene una definida inspiración mudéjar, por tanto hispánica, también

se compone de setos de aromáticas haciendo lazos o nudos. Este diseño tiene una explicación analógica con la distribución del "Patio de los Evangelistas" de El Escorial en época de Felipe II, por medio de los números: cuatro elegidos entre doce, los Evangelistas entre los apóstoles.

Los citados nudos se formaron con setos de *buxus sempervirens*. En el centro de estos cruces se situaron parte de columnas, reaprovechadas como restos arqueológicos de la finca, de ladrillos redondos cubiertos por estuco. La autora explica así mismo que la fuente de inspiración para este jardín de aromas fue el jardín nerorenacentista que hiciera un extremeño de Don Benito: Joaquín Carvallo, al adquirir en 1906 el castillo de Villandry en La Touraine (Francia). Y añade que la finalidad de este jardín de crucero de nítidos perfiles y poca altura, es extenderse por tierra como una verdadera alfombra de finos entrelazos. En los muros laterales se plantan varias especies de arbustos y trepadoras que los cubren en su mayor parte, diferenciando sin embargo las zonas. La correspondiente a este jardín de aromas con algunas propias de los jardines del siglo XIX, época de los muros.

Por último, tras un espacio vacío para facilitar cualquier ocupación de público, se extiende la terraza superior separada por un murete de piedra y un tramo de escaleras centrales, que se pensó como plataforma para posibles escenarios de eventos como conciertos o danzas con el mencionado telón de fondo de la fachada del castillo. En la actualidad este espacio es utilizado para comedor al aire libre de eventos de bodas y otras fiestas. En la plataforma planteó organizar un jardín emblemático sobre un sector cuadrangular. Respecto a las palmeras consideradas testimonio del pasado, decidió envolverlas con "una elevación del terreno en forma de jardinera típicamente renacentista, la llamada "multiforme" ... donde cabían cuatro cipreses y una trepadora de flores de la pasión. Alrededor se pondrían cuadros de boj recortado representando signos heráldicos, las conchas y la cruz de Calatrava de la familia de los Ovando que se encuentran en los escudos de la fachada. Sobre los muros laterales se haría una plantación de frutales de espaldera haciendo dibujos". La terraza es a su vez el punto de mira principal hacia todo el jardín que se extiende

delante de ella con un eje de perspectiva central que llega a la puerta de entrada, solamente interrumpido por la fuente sellada, pero a su vez con tramos de diferente diseño que sirven para compartimentar con relatos de distinto significado y tratamiento.

Consuelo insiste en la importancia que tuvo para ella el cálculo de las proporciones de cada espacio y la organización de la luz capaz de producir tanto las sombras necesarias para la climatología cacereña, como para producir juegos lumínicos con modulaciones de especial belleza.

A lo largo de los muros laterales del jardín, en su lado exterior, se trasplantaron viejos olivos alineados con cipreses de forma irregular. A decir de la autora: "Este tratamiento paisajístico se ha llevado a cabo en ambos costados exteriores del muro con lo que la figura del rectángulo estrecho y largo ha quedado ensanchado e integrado en el medio". También fuera del recinto y en la zona sur del castillo se encuentra un estanque con un entorno que fue remodelado "con una plantación arbórea que sigue las líneas de recogida del agua de escorrentía, como si fuera un regato, y del canal que corre paralelo a la carretera. La plantación sigue un orden paisajístico de agrupaciones fuera de todo ritmo matemático. Las especies en su mayor parte son las apropiadas a los cursos de agua, un riachuelo en el campo".

Por último cabe señalar el tratamiento de un antiguo olivar con líneas de a 8:

Alineado en líneas rectas de plantación, verdadero huerto de olivos, ha sido rodeado de murete de piedra para subrayar su forma geométrica y cerrar su espacio. Ha sido preservada su existencia como parte característica del paisaje humanizado de Extremadura, gracias a la proximidad del ramaje de sus copas se forma un verdadero entoldado

perfectamente apropiado para acoger a los asistentes de alguna actividad bajo su sombra, y siendo también un espacio de estancia el huerto de olivos, aunque definido por sus líneas, se diferencia esencialmente del jardín murado, de refinado interior y espacio de estancia privilegiado.

Este olivar y su entorno son utilizados para los diversos eventos de la empresa. También menciona la proyectista su preocupación por *las vistas* exteriores del castillo desde la carretera y el paisaje que lo circunda con la plantación de alineaciones de cipreses, palmeras, más la conservación de un gran eucalipto al borde del estanque, además de una gran morera.

La reciente visita que hemos efectuado a este singular jardín nos demuestra que a pesar de su buena conservación y uso, no es fácil hacer toda la lectura visual y conceptual que propone la autora, por lo que quizás se podría plantear una cartelería adecuada, así como cuidar más la poda con el *ars topiaria* necesario de los setos que tienen formas determinadas tanto en la zona de la terraza como en la del jardín de aromas.

Conclusión

El patrimonio cultural y paisajístico de los jardines pertenece a un mundo muy frágil que hay que valorar y cuidar. Sin duda su carácter de temporalidad ha hecho que hayan desaparecido en muchos casos o al menos se hayan transformado, pero la sensibilidad que nos transmiten sus trazados, su estética, la simbología o la poética unida a distintas culturas, nos obliga a catalogarlos y documentarlos como cualquier otra obra de arte y sobre todo a que sean respetados para conservar con fidelidad las indicaciones de quienes los han creado con inteligencia, experiencia y criterios artísticos.

NOTAS

¹ Este trabajo se incluye en el proyecto de investigación nacional: «La Patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura» HAR2013-14961-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

² M^a M. Lozano Bartolozzi, “El Arca del Albano: Jardín de Abadía”, revista Periferia, Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental, vol. II, pp. 78-90, 1984. P. Navascues, La Abadía de Cáceres: espejo literario de un *jardín*, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, n.º. 5, 1993, pp. 71-90. J. Maldonado Escribano, “La Cuenca del río Tajo y sus casas de campo en la Alta Extremadura”, en Patrimonio cultural vinculado con el agua: paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo (M^a M. Lozano Bartolozzi y V. Méndez Hernán (coord.), Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2014, pp. 171-188.

³ M. Sayáns Castaños (Presentación y comentarios), Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia por Luis de Toro. Físico y Médico de Plasencia del siglo XVI, La Victoria., Plasencia, 1961, pp.51-52.

⁴ C. Martínez-Correcher y Gil, “Jardín Mediterráneo. El jardín tradicional mediterráneo y su papel en el ahorro del agua”, Avances en Xerojardinería, Compendio de Horticultura, 12, (Coord. S. Burés) Ediciones de Horticultura, Junta de Andalucía, Reus, p.134.

⁵ Archivo de los Marqueses de Ovando (Cáceres), L^o 7 A, n^o 30, Sec. Ovando. Fundación Bufalo, congregación Padres Misioneros Preciosa Sangre.

⁶ El Rey nombró a este noble cacerense Inspector y Comandante General del Mar del Sur, Jefe de las Reales Armadas de la Escuadra, Mariscal de Campo, Capitán General de las Islas Filipinas y Presidente de la Real Audiencia de Manila.

⁷ E. Cerrillo Martín de Cáceres, La des-construcción de la muralla de Cáceres, Excmo. Ayuntamiento de Cáceres, Cáceres, 2017, p. 271.

⁸ M.A. Ortí Belmonte, Los Ovando y Solís de Cáceres, Badajoz, 1932, p. 75.

⁹ M^a M. Lozano Bartolozzi, “Una utopía constructiva: Proyecto de un palacio en el Cáceres del siglo XVIII que no se llegó a realizar”, Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n^o 50, 1980, pp.159-186.

¹⁰ E. Cerrillo Martín de Cáceres, La des-construcción de la muralla de Cáceres, opus cit, pp. 115.

¹¹ *Ibidem*, p. 115.

¹² E. Cerrillo Martín de Cáceres, La des-construcción de la muralla de Cáceres, opus cit, p.42. AHMCC., 18/138.17 de marzo 1751.

¹³ AHMCC., Proyecto Reforma en el jardín del Museo Provincial, Exp. 130, 1955.

¹⁴ M^a J. Teixidó Domínguez, Conservación, intervenciones y práctica restauradora en el centro histórico de Cáceres (1850-1975), Tesis doctoral, Universidad de Extremadura, 2014, vol. I. p. 366. [consulta: 10/04/2018]. <http://dehesa.unex.es/handle/10662/85/browse?value=Teixid%C3%B3+Dom%C3%ADnguez%2C+Mar%C3%ADa+Jes%C3%BA&type=author>.

¹⁵ M^a J. Teixidó Domínguez, op. cit. vol. I. p. 366.

¹⁶ AMCC., Obras y Servicios, 218, 1961. Proyecto de jardín de la casa de las Veletas.

¹⁷ AHMCC. Obras y Servicios, 47, 1938. M^a Jesús Teixidó Domínguez lo incluyó por primera vez en su tesis doctoral.

¹⁸ J. Clemente Simón, “Cáceres convierte su ciudad medieval en una enorme galería de arte 100 creadores de España y América participan en Foro Sur” [Consulta: 10/10/2017]. <https://>

elpais.com/diario/2001/04/06/cultura/986508004_850215.html.

¹⁹ M^a M. Lozano Bartolozzi, “Don Xavier de Salas y Trujillo, la huella de una aquilatada sensibilidad.”, en Estudios Xavier de Salas (Mercedes Águeda Villar, ed.), Universidad de Extremadura, Badajoz, 2010, pp. 17-37.

²⁰ Consuelo Correcher ha sido Profesora Titular de Historia del Jardín en la Escuela de Jardinería y Paisajismo Castillo de Batres desde 1976. Ha impartido clases de Historia del Jardín y de Restauración de Jardines Históricos en numerosas universidades y otros centros. Ha realizado innumerables proyectos e investigaciones en Jardines Históricos. Fue fundadora, Presidenta y Miembro de Honor de la Sociedad de Amigos del Real Jardín Botánico, Presidenta del Instituto de Estudios de Jardinería y Arte Paisajismo y miembro de la Junta Directiva de la Asociación Hispania Nostra.

²¹ [Consulta: 12/12/2017]. <http://www.canalextramadura.es/tv/entretenimiento/el-lince-30#programas-completos-tv>.

²² Biblioteca Fundación Xavier de Salas. Memoria del proyecto de Recreación de la Huerta del Museo Convento de la Coria, Trujillo, Cáceres. Paisajista Jesús Martín y Hernandez Cañizares, 1999. Fundación Caja Madrid Fundación Hispania Nostra.

²³ A. Navareño Mateos, Arquitectura residencial en las dehesas de la tierra de Cáceres, Institución Cultural “El Brocense” Excmo. Diputación de Cáceres, Cáceres, 1999, pp.101-110.

²⁴ Agradecemos a don Ramón Jordán de Urries y Martínez de Galinsoga, Vizconde de Roda que nos haya facilitado la memoria del proyecto de la cual reproducimos algunos textos entrecuadrados.

²⁵ [Consulta: 12/12/2017]. <http://www.canalextramadura.es/tv/entretenimiento/el-lince-30#programas-completos-tv>.

REFERENCIAS

- Cerrillo Martín de Cáceres, Enrique. 2017. *La desconstrucción de la muralla de Cáceres*. Cáceres: Ayuntamiento de Cáceres.
- Clemente Simón, Jeremías. 2001. "Cáceres convierte su ciudad medieval en una enorme galería de arte 100 creadores de España y América participan en Foro Sur." *El País*, Abril 6, 2017. Accessed: 10/10/2017. https://elpais.com/diario/2001/04/06/cultura/986508004_850215.html.
- Lozano Bartolozzi, María del Mar. 1980. "Una utopía constructiva: Proyecto de un palacio en el Cáceres del siglo XVIII que no se llegó a realizar." *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 50: 159-186.
- Lozano Bartolozzi, María del Mar. 1984. "El Arca del Albano: Jardín de Abadía." *Periferia*, vol. II: 78-90.
- Lozano Bartolozzi, María del Mar. 2010. "Don Xavier de Salas y Trujillo, la huella de una aquilatada sensibilidad." In *Estudios Xavier de Salas*, edited by Mercedes Águeda Villar, 17-37. Badajoz: Universidad de Extremadura.
- Maldonado Escribano, José. 2014. "La Cuenca del río Tajo y sus casas de campo en la Alta Extremadura." In *Patrimonio cultural vinculado con el agua: paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, coords. María del Mar Lozano Bartolozzi, Vicente Méndez Hernán, 171-188. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Martín y Hernández Cañizares, Jesús. 1999. *Memoria del proyecto de Recreación de la Huerta del Museo Convento de la Coria, Trujillo, Cáceres*. Madrid: Fundación Caja Madrid-Fundación Hispania Nostra.
- Martínez-Correcher y Gil, Consuelo. 2000. "Jardín Mediterráneo. El jardín tradicional mediterráneo y su papel en el ahorro del agua." In *Avances en Xerojardinería, Compendio de Horticultura*, 12, coord. S. Burés. Reus: Ediciones de Horticultura-Junta de Andalucía.
- Navascués Palacio, Pedro. 1993. "La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 5: 71-90.
- Navareño Mateos, Antonio. 1999. *Arquitectura residencial en las dehesas de la tierra de Cáceres*. Cáceres: Institución Cultural "El Brocense"-Diputación de Cáceres.
- Ortí Belmonte, Miguel Ángel. 1932. *Los Ovando y Solís de Cáceres*. Badajoz.
- Sayáns Castaños, Miguel Ángel, ed. 1961. *Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia por Luis de Toro. Físico y Médico de Plasencia del siglo XVI*. Plasencia: La Victoria.
- Teixidó Domínguez, María Jesús. 2014. *Conservación, intervenciones y práctica restauradora en el centro histórico de Cáceres (1850-1975)*. Tesis doctoral, Universidad de Extremadura. Accessed: 10/04/2018. <http://dehesa.unex.es/handle/10662/85/browse?value=Teixid%C3%B3+Dom%C3%ADnguez%2C+Mar%C3%ADa+Jes%C3%BA&type=author>.

SOBRE EL TERRITORIO: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS SOCIALMENTE COMPROMETIDAS

María Luisa Sobrino Manzanares

Universidade de Santiago de Compostela

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8399-3436>

RESUMEN

Frente a las consideraciones tradicionales, el nuevo género de arte público supone una alteración de los planteamientos formales anteriores y de las respectivas referencias al lugar. Implicado en indagar y participar en motivaciones y situaciones sociales, se sitúa más allá de cualquier aspecto de lo que tradicionalmente se entendía como arte y, especialmente, de toda noción convencional referente a la idea de escultura pública. Nuevas propuestas que cambian de modo radical la idea de arte en el espacio urbano porque ya no pretenden ser referencia física, señalamiento o diálogo con el medio, sino un elemento de confrontación ciudadana, integrante y compartido por la comunidad en la que se asienta. Desde esta perspectiva, mi propuesta se centra, especialmente, en la obra de Carme Nogueira, una de las artistas más representativas dentro de la tendencia de un cuestionamiento crítico sobre el espacio público.

Palabras clave: arte público, territorio, dimensión social, ciudadanía, lugares de tránsito, memoria, interdisciplinaridad

ABSTRACT

In contrast to traditionally held views, the new genre of public art represents a variation on the formal approaches of the past and the respective references to place. Concerned with investigating and participating in social motivations and situations, it takes up a position outwith what is traditionally understood as art and, in particular, any conventional notion referring to the idea of public sculpture. These new proposals radically alter the idea of art in the urban space as they do not seek to be a physical reference, signal or dialogue with the environment but an integrating component of public confrontation, shared by the community in which it is located. Based on this perspective, my proposal is essentially focused on the work of Carme Nogueira, one of the most representative artists of a trend that lends a critical eye to the public space.

Keywords: public art, territory, social dimension, citizenry, places of transit, memory, interdisciplinarity

El arte – dice Marcuse – rompe la experiencia del día a día y participa de una realidad diferente... expresa una conciencia de crisis: un placer en decadencia, en destrucción, en la belleza diabólica, una celebración de lo asociado, de lo anónimo – la revolución secreta de la burguesía contra su propia clase. Marcuse, H., *The Aesthetic Dimension*. Boston: Beacon Press, 1979

Desde que se publicó el libro *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*¹, han variado notablemente las formas y los planteamientos que, referidos a este tema, se apuntaban en las prácticas artísticas desde finales del siglo pasado. Si bien se siguen celebrando convocatorias internacionales sobre arte público –desde la más

veterana Skulptur Projekte de Münster hasta la más reciente KölnSkulture en Colonia–, se trata de proyectos concebidos para determinados espacios de representación –parques, paisajes naturales o ámbitos urbanos– y para determinados espacios temporales. Eventos donde se reúnen instalaciones y esculturas que responden más a la idea de un arte público en diálogo con los ámbitos propuestos y con las diferentes ubicaciones que, dentro de esos recintos, son elegidos por los artistas para realizar sus intervenciones.

Y aunque en este libro, publicado en 1999, se apuntaba en el último capítulo un arte público que adopta un matiz socialmente cada vez más comprometido, a medida que transcurren las nuevas décadas del segundo milenio, se observa una alteración de los aspectos que definen el arte público anterior y de las respectivas referencias del lugar. Se trata de dirigir, indagar y participar en motivaciones y situaciones sociales, más allá de cualquier aspecto de lo que tradicionalmente se entendía como arte y, especialmente, de toda noción convencional referente a la idea de escultura pública. Nuevas propuestas que cambian de modo radical la idea de arte público en su intervención en el espacio urbano, que ya no pretenden ser referencia física, señalamiento o diálogo con el medio, sino un elemento de confrontación ciudadana, integrante y compartido por la comunidad en la que se asienta².

Nuevas definiciones nos llevan a considerar el nuevo género de arte público –según opinión de Marta Ferrán– como “un arte de su tiempo, comprometido con el lugar en que se produce. Son sus particularidades: la dimensión social, económica y política y una transformación del artista como agente aislado que supera la concepción tradicional, desmitificando el culto al creador (...). Traspasar el arte de concepto, al arte de contexto, es avanzar y reconocer la densidad formal de toda obra pero también la dimensión social y relacional, propiedades inherentes al arte público”³.

La apertura de prácticas llevadas a cabo en este contexto de arte público, muestra actualmente multitud de posturas divergentes. Un amplio abanico que abarca desde el asociacionismo cultural y vecinal que indaga en la memoria histórica, hasta movimientos sociales radicales de un activismo político militante y de desobediencia civil. Con-

siderados por unos como lugares de “espacialidad disidente”,⁴ “lugares de protesta o espacios de asociación alternativos”⁵, o por otros como “okupaciones” del espacio público. En algunos casos son acciones protagonizadas por colectivos contraculturales que intentan desenvolver unos cometidos en función de las particularidades de la experimentación social, de la creatividad y de la historia del lugar, o “del derecho a la ocupación de un espacio sin colonizar –para las casas, para los árboles, para reunirse, para bailar”⁶.

En todo caso, los nuevos planteamientos del arte público desafían las convicciones de las funciones del arte: difuminan la oposición de los principios establecidos entre lo privado y lo público por una inherente interacción entre ambos ámbitos. Poseen un carácter temporal y efímero, adecuándose a la fugacidad, algo que aunque es propio de lo urbano actual, nada tiene que ver con el deseo tradicional de permanencia del arte público. Sus posturas, podrían definirse como subversivas y críticas, “arte socialmente comprometido”, –como lo denomina la ensayista Sophie Hope–,⁷ ajeno a cualquier tipo de encargo público o de gerentes urbanos.

Basándose en una serie de artistas –entre los que Sophie Hope destaca a Susan Lacy–, la misma autora establece varios estadios del proceso creativo, capaces de sintetizarse del siguiente modo: Desde una primera experimentación donde el artista, como un antropólogo subjetivo, entra en el territorio del Otro y hace observaciones sobre la gente y los lugares a través de un relato de su propia interioridad. Durante este primer paso, la prioridad para el artista es la investigación y la recopilación de material sobre una comunidad dada (...) Tomando la posición de un observador distante, el artista es capaz de sacarnos de la complacencia perceptiva, para forzarnos a ver un mundo distinto fuera de las fronteras familiares del lenguaje común y de los modos existentes de representación. Cuestiones que están ahí desde siempre pero que los sistemas de representación espacial convencional no asumen.

Para Susan Lacy, cada artista se convierte en un analista que comienza a investigar las situaciones sociales a través de su arte, asumiendo por él mismo capacidades más comúnmente asociadas a científicos sociales, geógrafos, antropólogos,



Fig. 1. Lara Almarcegui. Parque fluvial abandonado



Fig. 2. Pierre Huygüe. After Alife Ahead. Münster Skulptur Projekte, 2017

periodistas de investigación o sociólogos. Trabajos que no son considerados únicamente como elementos estéticos, suprimen toda gratificación visual, pero que por el contrario suponen una implicación social y el trabajo compartido de la comunidad⁸.

Dentro del conjunto de creadores activistas que intervienen en espacios urbanos, el presente texto pretende mostrar un tipo de arte aplicado a espacios alternativos de la ciudad dominante y a otras posibilidades interpretativas de los pasajes ocupacionales y sociales del espacio público. Una nueva comprensión de los vínculos entre estética, antropología y política llevada a cabo por autores de distintas procedencias que no caminan en sincronía ni en semejanza los unos con los otros, pero que plantean maniobras socialmente comprometidas en trabajos performáticos e interactivos sobre el territorio. Me propongo hacerlo a través de tres autores, destacando especialmente la obra de Carme Nogueira pero, en todo caso, estas propuestas de arte público se basan esencialmente en la intervención en el suelo y



Fig. 3. Carme Nogueira. Site específico Metronom, 2006

en su historia. Interpretan el paisaje como una construcción social o simplemente originaria y lo conciben como extensión del patrimonio cultural y su interpretación.

Para unos, como Lara Almarcegui (fig. 1), "el arte se configura como un artificio para preservar el abandono y hacer avanzar la ruina. La naturaleza, aliada con el tiempo, se encarga de crear la obra"⁹. Para otros, como en la reciente obra de Pierre Huygüe en Münster (fig. 2), se establece como una excavación antropológica que conduce a la entropía o, como en Carme Nogueira (fig. 3), se define en los contextos abandonados/marginados de la ciudad, activando con elementos discursivos esos retazos de una memoria social casi siempre conflictiva.

Los artistas que aquí nos ocupan trabajan en proyectos de ocupación temporal, creando en esos espacios un uso diferente que recae sobre todo en el acto en sí, en la performance. Son intervenciones en tierras de nadie, zonas en permanente estado de indefinición, de discontinuidad y residuo en los mapas institucionales, pero lugares connotados ideológicamente a pesar de su apariencia neutra¹⁰. "Los solares desocupados son un tipo especial de espacio de tránsito, son espacios de transición solo temporalmente ya que pertenecen a alguien y tienen una función predeterminada. Pero al mismo tiempo su carácter transitorio abre posibilidades a otra comprensión no sólo de ese espacio sino del contexto y la circulación urbana en general. Las acciones que en ellos se realicen no pretenden un arraigo. "Y es quizá la falta de arraigo lo que abre más posibilidades a otra comprensión del espacio"¹¹.



Fig. 4. Lara Almarcegui. Descampado del Matadero, Madrid, 2005-2006



Fig. 5. Lara Almarcegui. Descampado en el puerto de Rotterdam, 2013-2018

Cuando el abandono se transforma en arte

Lara Almarcegui trabaja sobre estos espacios de transición, abiertos y vacíos, que evidencian las contradicciones urbanas. Como señala Julia Ramírez Blanco, “de su trabajo se desprende una fascinación por los procesos de desaparición arquitectónica y sus legados materiales: demoliciones, ruinas, escombros” (fig. 4). Un interés que se caracteriza por un urbanismo anarquista y radical de esos espacios como lugares libres de planificación, sin nada que los altere, partes del espacio público excluidas y olvidadas de la correcta y normalizada urbanidad (fig. 5). “Debido a su aislamiento, los descampados son espacios naturales privilegiados convertidos en islas dentro de la ciudad donde la naturaleza se desarrolla a su aire donde todo sucede al azar sin ningún plan determinado –escribe Lara Almarcegui– a propósito del proyecto sobre el gran descampa-



Fig. 6. Tríptico editado por CGAC. Descampado Fontiñas, Santiago de Compostela, 2017



Fig. 7. Lara Almarcegui. Brañas. Descampado Fontiñas, Santiago de Compostela, 2007

do situado en la zona de Fontiñas en Santiago de Compostela, a punto de desaparecer para ser urbanizado y construido¹². Todo en ellos es posible –añade– y todo se puede esperar, cuando son presentados al espectador con la intención de que sea apreciado de una manera distinta.

Como haría en otros lugares con intervenciones parecidas, como Lisboa, Roma, Amsterdam, con motivo de este proyecto en Compostela se editaría un folleto o guía (fig. 6) compuesto de pequeños textos descriptivos y fotografías de la autora, (fig. 7) además de un gran mapa en el que se muestra la rotulación de los terrenos –huertas privadas, caminos, arroyos, regatos, ruinas, etc., con el objetivo de documentar y dejar constancia de la orografía y ecosistema inherente al habitat original, a su vegetación autóctona, como un espacio libre y silvestre antes de su diseño urbanístico (fig. 8). El empleo de estas guías “es el resultado de una esmerada investigación acerca de cada solar, narrándonos la historia de



Fig. 8. Lara Almarcegui. Brañas. Descampado Fontiñas, Santiago de Compostela, 2007



Fig. 9. Lara Almarcegui. Descampado Río Lea, 2009

cada parcela enunciándonos los distintos usos que han tenido por sus antiguos y sus nuevos propietarios a lo largo del tiempo”¹³.

La preservación de estos lugares, generalmente condenados a una desaparición rápida (fig. 9) la ruptura de barreras que los limitan para incorporarlos al espacio público, el conseguir su mantenimiento sin urbanizar –sean de propiedad privada o de administración pública–, caracteriza el trabajo de Almarcegui (fig. 10). Es un arte en el terreno de la negociación relacionado con un continuo social y tanto con la estética artística como con la responsabilidad ética. A través de cesiones en préstamo, lo que supone negociaciones y convenios, este propósito de trazas casi utópicas “no está concebido con un fin social, sino que los entiende como espacios cuya existencia misma resulta primordial al margen de cualquier utilidad posible. Aunque permanecen abiertos, el grado de accesibilidad de los solares varía según las peculiaridades de cada uno (fig. 11).



Fig. 10. Lara Almarcegui. Descampado en Roma, 2007



Fig. 11. Lara Almarcegui. Descampado Ría de Bilbao, 2014

Como señala Carme Nogueira, estos *terrain vagues* son lugares idóneos para incitar la creatividad y la imaginación, proporcionan nuevas lecturas del lugar visualizando cuestiones antes ocultas, estrategias de ocupación que –en palabras de Manuel Segade– originan una memoria, una sustancia en el espacio que produce nuevas estructuras, otros modos de vida no legitimados por el poder o la posibilidad de otras formas de hacer¹⁴. En todo caso, ese “contexto” se introduce como parte de la propia obra, es su *site specific*, la pertinencia del lugar, en el que se utiliza la representación como puesta en escena: la obra de arte como performativo lugar de interpretaciones abiertas donde el espectador pueda ser el agente que ordene sus propias interpretaciones.

El sentido de transición temporal puede verse además a través de las múltiples capas históricas del suelo. Las ruinas halladas en el subsuelo, las construcciones que rodean el solar y las implicaciones de sus funciones futuras son momentos históricos que se contraponen o dialogan. Hablan de un uso diferente del suelo, basado en la per-

Fig. 12. *La Voz de Galicia*, enero 2018Fig. 13. Pierre Huyghe. *After Alife Ahead*. Münster Skulptur Projekte, 2017

manencia, en las huellas históricas vividas y por vivir, en el inevitable arraigo que se instala entre su pasado y su presente (fig. 12).

Una reflexión cuyo principal precedente es sin duda la significativa contribución creativa de Robert Smithson, una de las referencias indispensables de la producción cultural y artística de este campo del arte. Su aportación teórica, su apreciación de lugares poco valorados, el acompañamiento de documentación de mapas, guías y videos avanzó una aprensión del paisaje bajo los nuevos paradigmas de interpretación de las prácticas antropológicas, estéticas y críticas que serán fundamentales en el futuro del arte y la arquitectura.

El sentido que Smithson da a la entropía, latente en la evolución de la naturaleza en las parcelas de Lara Almarcegui, se hará todavía más acusado en la intervención del artista francés Pierre Huyghe con esa propuesta “apocalíptica” ideada en la reciente instalación para *Münster, Skulptur Projekte* (fig. 13). Se debe advertir que aunque esta forma de trabajo sobre el territorio no es la habitual de este artista, su *After Alife Ahead*, convierte a una abandonada pista de patinaje sobre hielo de los suburbios de Münster en un espectacular escena-

Fig. 14. Pierre Huyghe. *After Alife Ahead*. Münster Skulptur Projekte, 2017

rio arqueológico en cuyos ancestrales sedimentos conviven lo inerte con los elementos vivos (fig. 14). A pesar de sus esfuerzos por remarcar todo tipo de cuestiones sociológicas, como opina Enrique Vila-Matas sobre su instalación en Kassel de 2013, “termina por destacar más esas potencias invisibles y sombrías que la propia biogenética de la naturaleza es capaz de producir...”¹⁵. En el proyecto de Münster estratifica en una potente excavación las diferentes capas del subsuelo con la que intenta unir presente con pasado, llegar desde el nivel actual hasta la atávica edad del hielo. Perfora el suelo de la pista, donde instala distintos elementos y materialidades que —a manera de escombros o ruinas— generan un paisaje desazonador y de suma rareza. La intervención posee un contenedor donde se reproducen células cancerígenas y estanques que en descomposición y reproducción generan distintas formas de vida como bacterias, algas y abejas. Cada cierto momento, se abren unas compuertas del techo de donde cae la lluvia, generando un paisaje que lleva a una reflexión muy contingente sobre la realidad a la que está sometida la naturaleza (fig. 15).

La experiencia social del territorio

Dentro de esta perspectiva de interpretación de tentativas sobre el propio territorio, mi propuesta se centra, especialmente, en la obra de Carme Nogueira, una de las artistas más representativas dentro de la tendencia de un cuestionamiento crítico sobre el espacio público. Nacida en Vigo en 1970, estudia Bellas Artes en Salamanca y se doctora en la Universidad de Vigo con una tesis



Fig. 15. Pierre Huyghe. *After Alife Ahead*. Münster Skulptur Projekte, 2017

doctoral donde analiza el papel del espectador en el arte contemporáneo bajo la perspectiva de la recepción¹⁶. Ha realizado estancias por toda Europa y sus proyectos alcanzan un nivel internacional, adquiriendo un creciente reconocimiento.

Carme se considera una artista de la realidad cotidiana e indaga como esa vida encierra otras lecturas inapreciables para la ciudadanía. Su sentido del arte como transformación del ámbito usual solo se concibe tras la minuciosa planificación de cada uno de sus proyectos, apoyados en una base documental, investigadora e interdisciplinar sobre los lugares que interviene. Localiza las zonas marginadas de la ciudad o explora un transitar vivencial por los lugares de una historia social “conflictiva” de ciertos pasajes, barrios o determinados lugares de ciudades como Rotterdam, Berlín o París, cuya memoria reconstruye y de los que evoca su pasado y su presente. Una práctica artística –que aunque no rechaza el museo, como son sus intervenciones en el CGAC o en el Museo Marítimo de Valparaíso–, mantiene siempre la misma intención de toda su trayectoria: la activación del espacio público desde una perspectiva crítica.

La elección de cada lugar supone un exhaustivo conocimiento informativo dirigido tanto hacia la dimensión social y antropológica del contexto como a su aspecto comunicativo. Cada proyecto incluye, en su mayoría, una construcción física o visual de la obra, una acción in situ e inseparablemente una profunda reflexión discursiva y conceptual que les da significado. “Desintegra la definición y la práctica del arte no separándola

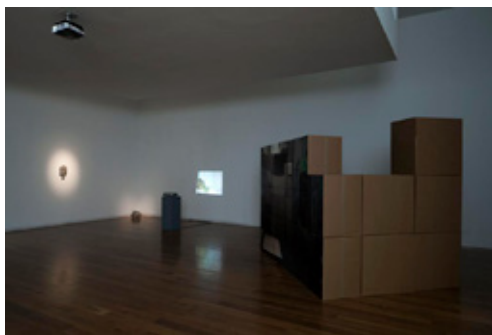


Fig. 16. Carmen Nogueira. *Agrupar desagrupar*, 2016

ni de la vida ni de la imaginación poética y ligándola a la refundación del compromiso político, enfrentándose a cuestiones sociales puntuales relacionadas con la ciudad y la comunidad”¹⁷.

Autora de las frágiles estructuras de cartón que ofrecen sus “Refuxios”, –parangón de los resguardos de las personas indigentes–, investiga archivos, escucha el relato oral de sus habitantes y rememora las historias, a través de dispositivos de textos en papel o formas tridimensionales, videos, fotografías, literatura de la época, etc.

En la obra de Carme pueden distinguirse dos tipos de actuación: Por una parte, los “Refuxios” –uno de sus elementos más representativos de todo su trabajo–, son concebidos como frágiles dispositivos de cartón que recuerdan los refugios de los sin casa. A modo de recintos a escala humana, estas elementales estructuras metafóricas, que ni encierran ni protegen a posibles habitantes, poseen no sólo un carácter físico sino emocional que nos hacen conscientes de la precariedad de nuestra posición. A través de estas viviendas-cartones, la artista reflexiona sobre una existencia urbana que apuesta por efímeras construcciones infraarquitectónicas e infraurbanas, creadas en todo momento bajo una imaginación poética y un evidente compromiso político.

La importancia de su propuesta radicará en que tiene relación con la visión de un contexto arquitectónico y urbanístico aunque es más cercana a la idea de estructuras que se incorporan al espacio y crecen orgánica y anárquicamente como los alpendres o los galpones de la arquitectura popular, realizados según las necesidades del momento (fig.16). Según ella misma lo describe: “esa forma anárquica de ocupación del espacio



Fig. 17. Carmen Nogueira. ¿Qué hacer coas nosas prazas? 2006

no es simplemente una respuesta estética o funcional, significa una forma política de ocupar el espacio, en realidad se trata de una “in-corporación”, hacer del espacio parte del cuerpo, que crezca de forma paralela a sus necesidades, de modo orgánico¹⁸. Es una forma de crecimiento anárquico, no regularizada ni ordenada que acaba influyendo en el espacio circundante, de forma que varía su significado. Deconstruye su sentido, transforma el contexto social en que se ubican.

La idea de refugio nos remite también a la creación de espacios exteriores, lugares urbanos de encuentro y participación, ocupados temporalmente por mínimas intervenciones que los hace factibles para poder usarlos, sentirlos como lugares, en los que pueden descansar y conversar los residentes y el vecindario. Con leves acciones a modo de elementales escalones que coloca en determinados lugares –como fue su intervención en el barrio de San Pedro en Santiago de Compostela (fig. 17), o en el conjunto de actuaciones que sitúa en los jardines del Palacio de Cristal de Oporto– (fig. 18), en los que reivindica la memoria del lugar como punto de reunión y espacio de la ciudadanía, creando esa sensación de sentirnos libres de usar la palabra y los recuerdos¹⁹.

Son numerosas las actuaciones en este campo, a pesar del carácter problemático de animación del espacio público. Paralelamente, por la realiza-



Fig. 18. Carmen Nogueira. A propósito. Jardines Palacio de Cristal de Porto, 2016

ción de trasvases e interacciones entre estas intervenciones urbanas, como *site specific*, y el interior en la sala de exposición, donde las construcciones de cartón sirven de dispositivo para proyecciones de fotografías o videos, además del empleo de audiovisuales, en los que se reflejan las imágenes exteriores relacionados con la obra. Todo ello se acompaña de una publicación, resultado de la investigación sobre el lugar, textos, fotografías y fragmentos de su historia que complementan y refuerzan el significado de cada uno de sus proyectos. Una interacción que difumina la diferencia entre lo público y lo privado y los convierte en indisoluble unidad. Algo que es característico de toda la obra de Carme, incomprendible sin esa convergencia en cuyo conjunto se configuran cada uno de sus proyectos artísticos.

En este capítulo, sobresale el “Refugio” instalado en *El callejón de Méndez Nuñez*, en 2004, realizado para la Galería Ad Hoc de Vigo, una estructura de cartón con puerta de entrada, situado en el callejón al que da a la parte trasera de la sala expositiva (fig. 19). Posteriormente a la intervención del *site specific*, las mismas cajas que han servido como refugio se usaron en el interior



Fig. 19. Carmen Nogueira. Refugio. Callejón Méndez Núñez, Vigo, 2004



Fig. 22. Carmen Nogueira. Carátula Proyecto Metronom



Fig. 20. Carmen Nogueira. Refugio. Galería Ad Hoc

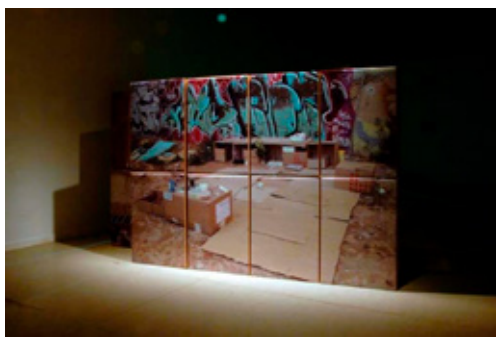


Fig. 23. Carmen Nogueira. Sala Metronom



Fig. 21. Carmen Nogueira. Calle Londres. Site specific. Exposición MARCO

de la sala para construir la pieza que presenta en una de sus caras una imagen del refugio externo (fig. 20). Otra de sus caras sirve de pantalla de proyección donde se muestran construcciones reales que actúan como verdaderos refugios en el extrarradio urbano. Un juego exterior-interior que renueva en su intervención en el panópti-



Fig. 24. Carmen Nogueira. Proyecto Próspera Pekín

co del MARCO de Vigo (fig. 21), así como en el conjunto de acciones que realiza en 2006 para Metrónom en Barcelona (figs. 22-23) o el proyecto "Próspera" (2008) en el Instituto Cervantes de Pekín –del que luego realiza una reinterpretación en el Espacio Anexo del MARCO.

En Pekín (fig. 24), impresionada de que las calles en China se usen como extensión del espacio privado, aúna actuaciones y dispositivos sincró-



Fig. 25. Carmen Nogueira. Proyecto Próspera Pekín. Site específico



Fig. 26. Carmen Nogueira. Espejo Proyecto Próspera Pekín

nicos: la intervención en la calle (fig. 25), una especie de puesto de venta ambulante (simbiosis de *site specific*/performance) y la proposición expositiva, aunando lo público de las acciones exteriores, con lo privado del lenguaje arquitectónico de los dispositivos en sala, sobre cuyas superficies proyecta fotografías o audiovisuales que recogen imágenes y momentos de esa actuación externa. En el espacio expositivo, los audiovisuales que documentan las acciones de calle en Pekín (fig. 26), y, posteriormente, en Vigo, se presentan enfrentados para marcar los contrastes entre uno y otro espacio, entre el ámbito comunitario oriental y el conflictivo paisaje vigués, como un diálogo entre complementarios.

Este doble momento está presente en muchos de sus proyectos evolutivos desarrollados en el tiempo, como en "Nos camiños" (A trama rurbana), sobre la recuperación de la historia de un barrio vigués de Cabral que expone en una intervención sobre el propio barrio y las salas del CGAC en 2007. Fue realizado, como es frecuente



Fig. 27. Carmen Nogueira. Nos Camiños, 2007

en los proyectos de Carme, en colaboración con personas de otras disciplinas –en este caso con la geógrafa María Lois–, alrededor del espacio físico de la antigua fábrica de porcelanas Álvarez que, durante mucho tiempo, fue el centro identitario, físico y económico del barrio. La intervención en el lugar, con carteles (fig. 27), y la presentación de la propia maqueta in situ, sirve para que los vecinos expresen sus recuerdos y sus opiniones sobre la posible reestructuración del barrio (fig. 28). Una maqueta que junto con imágenes del río en cajas de luz y audiovisuales que representan este sentir vecinal, serían luego expuestos en las salas del CGAC (fig. 29). La aportación discursiva de estos videos nos desvela el sentido que sus habitantes memorizan del lugar y sus usos, sus quejas y propuestas ante el abandono que sufre, junto con la evocación de los antiguos itinerarios que habilitaron durante mucho tiempo la unión de ayuntamientos y barrios colindantes, generados por la fábrica, y que nos hablan del río, de los caminos y, al mismo tiempo, expresan una jerarquía: entre el centro y las periferias, categorizando también las actividades a ellos asociadas. Carme recoge estos relatos e indaga los registros sobre los distintos extractos que conforman el paisaje y articularon el barrio y que tienden a desaparecer desde el momento de cierre de esta fábrica que daba trabajo a un importante número de obreras y obreros. El abandono y el cambio de usos será una cuestión que afecta también al paisaje que se vuelve fragmentario y tangencial. En el contexto físico de Álvarez –como señala Carme– lo rural que convivió tanto tiempo con la fábrica, se está transformando en un típico 'rurbano' vigués²⁰.



Fig. 28. Carmen Nogueira. Nos Camiños. Vecinos comentando la maqueta (8 fotogramas)

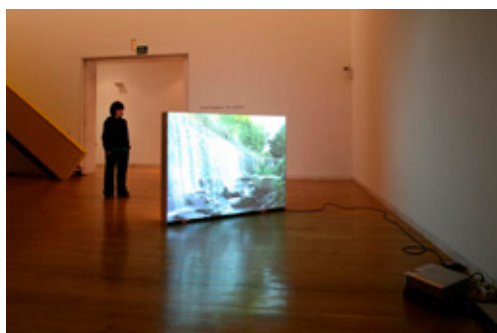


Fig. 29. Carmen Nogueira. Nos Camiños. Caja de luz por detrás

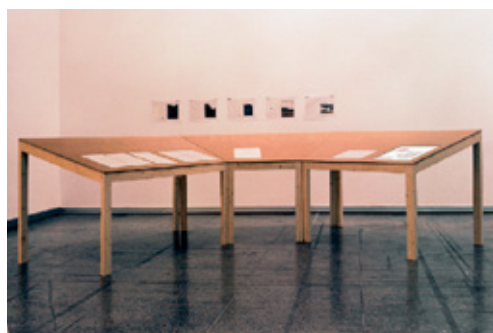


Fig. 30. Display laboratorio. MUSAC

El interés de esta propuesta sobre la rememoración de un antiguo paisaje industrial, activa una de las vías creativas de Carme, que veremos de nuevo en otros proyectos. En 2012, es invitada al ciclo expositivo "La forma y el Querer-decir"²¹, dentro de un amplio proyecto: *Castillete. Retablo minero (El paisaje en desplazamiento I)*²², propuesto por el MUSAC para el Laboratorio 987 (fig. 30). Lo más interesante es que se trata de un plan complejo compuesto por muestras expositivas y seminarios interdisciplinares sobre el paisaje del patrimonio industrial de las antiguas explotaciones mineras de la cuenca del Sabero (fig. 31). El proyecto de Carme supone una profunda investigación sobre el territorio y la historia del lugar, reconociendo el terreno en su recorrido, reinterpretabdo un paisaje donde se superponen formas, miradas y memoria de lo que fue la primera industria minero-siderúrgica del país a principios del siglo XIX. Un auge industrial



Fig. 31. Maqueta de la exposición. La forma y ...

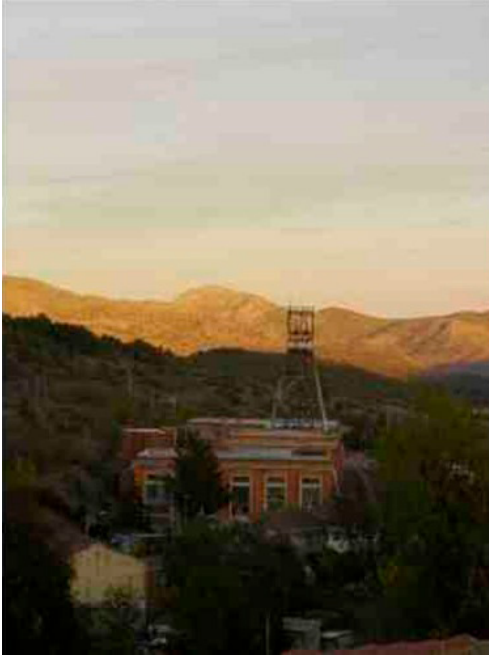


Fig. 32. Carmen Nogueira. Publicación castillete

que supuso el albergue de distintas colonias y comunidades inmigrantes y que fracasaría años más tarde, subsistiendo exclusivamente como explotación minera hasta su cierre definitivo en los años 90. Además de formar parte del trabajo de edición de un facsimil de la revista que lleva el mismo nombre, *Castillete*²³, (fig. 32) Carme propone una exposición, concebida como un espacio de representación, una “puesta en relación entre materiales, relatos y registros que conforman las distintas capas sedimentarias²⁴. Dispositivos que incluyen una maqueta del territorio, una maquetación audiovisual sobre la memoria, la vida del valle y del pueblo de Sabero, además de los *displays* funcionales para el desarrollo del seminario. La realización de este proyecto se produce casi sincrónicamente (2012) a las protestas y los conflictos de la minería leonesa, prácticamente en desuso, lo que motivaría sensiblemente a Carme, siempre implicada en este tipo de actuaciones.

Un compromiso que observamos de nuevo en su intervención en el puerto escocés de Leith, con el proyecto “Leith walk. Our share of the profits” sugiriendo a través de sus calles, edificios, vivencias y libros, la historia de este barrio obrero



Fig. 33. Carmen Nogueira. Proyecto Leith Walk, 2013



Fig. 34. Carmen Nogueira. Guías del proyecto Leith Walk, 2013

y su reivindicación de los derechos salariales y laborales. Son varios los momentos difíciles, de huelgas, luchas y decepciones a lo largo de un siglo, –desde que en 1913 tuvo lugar la primera huelga– con la perspectiva actual de una amenaza de regeneración de toda la zona y una posible gentrificación proyectada por los recientes planes urbanísticos. Un proyecto de remodelación del barrio a la que sus habitantes se oponen (fig. 33). A manera de un homenaje a esta comunidad, con mínimas intervenciones en tres de sus puntos clave y una documentada guía, *Our share of the profits* (fig. 34), Carme rememora la historia de este lugar portuario, donde el mantenimiento de su espíritu, a pesar de las alteraciones sufridas en el tiempo, sigue siendo ardientemente defendido por la vecindad que lo habita²⁵.

Ligados a estas propuestas donde lugar y memoria se funden e íntimamente conexiados con ellas, se incluye otra de las directrices del trabajo de Carme ubicada en el corazón de las ciudades, como es la realización de lo que ella misma llama “Los recorridos”. Una iniciativa que se enmarca dentro de una serie de actividades ini-



Fig. 35. Carmen Nogueira. Bewegliches Zentrum, Berlin

ciudades en Berlín, “Bewegliches Zentrum (El centro en desplazamiento I)” (fig. 35), realizada durante el verano de 2010, y “El centro en desplazamiento II”, ideada para la ciudad de París, en colaboración con Manuel Segade (2011/2013). Bajo la denominación de “La Citoyenneté” realiza una serie de visitas guiadas llevadas a cabo no solamente a través de lugares físicos sino también en aquellos cargados de memoria, adaptados a unas formas de vida y a una historia controvertida.

Como ella misma explica, se trata de aprehender un espacio como vivencia, algo que no es visible ni en los mapas ni en las representaciones icónicas, pero que es lo que realmente rige el espacio como vivencia. “Una de las formas que noté al trabajar en Pekín –indica Carmen– fue la importancia del recorrido en lugar de la abstracción de los mapas, tal y como los veo en la cultura occidental. Para mí esta cuestión es muy importante porque pienso que tiene que ver con el uso y con una idea sobre el espacio público”²⁶.

Se trata de una compilación informativa de determinados lugares de la ciudad, recogida en las guías, textos y audiovisuales como resultado de una esmerada investigación acerca de cada sitio. Como señala Manuel Segade, la forma de



Fig. 36. Carmen Nogueira. Los fines eran triples. La maison du peuple

trabajo de Nogueira puede describirse como “se hace camino al andar”, crea una vía diferente de conocimiento del entorno que lleva a reflexionar sobre la especulación urbana o la gentrificación²⁷. En esta faceta, ahonda en la memoria de ciertos puntos de la ciudad que han tenido una transcendencia histórica, tanto en el ámbito político, en el social o en cuestiones de género y cuyo recuerdo, solapado para el gran público, permanece vivo –aunque sea lejanamente, como una red de signos– en la propia atmósfera y entre las gentes que habitan esos lugares (fig. 36). Sus armas son la investigación, la documentación y la historia, así como la literatura existente alrededor de los mismos, pero también, la propia gente, el vecindario como sujetos en la construcción del trabajo artístico.

En París, analiza situaciones y lugares, no con los elementos que la configuran y la jerarquizan como la gran ciudad burguesa, ya que no se dirige a los monumentos, ni a bulevares o plazas sino a las fracturas entre las representaciones establecidas y las representaciones emergentes. Por medio de pequeñas guías cuidadosamente diseñadas, con imágenes y textos documentales o con su propia presencia como relatora en audiovisuales, nos acerca a través de una investigación y del dispositivo histórico del discurso a la memoria y al conocimiento sobre la construcción social de determinadas escenas elegidas, para su



Fig. 37. Carmen Nogueira. Guías de la Citoyenete



Fig. 38. Carmen Nogueira. La comuna

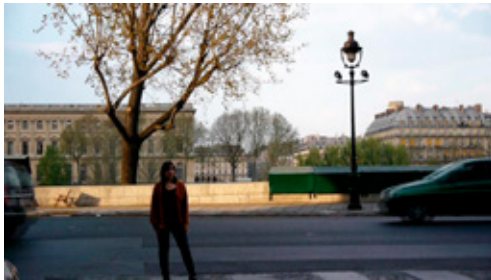


Fig. 39. Carmen Nogueira. Yo os he comprendido. Quai Conti



Fig. 40. Carmen Nogueira. ¡Oh mujer mujer! La Salpêtrière



Fig. 41. Carmen Nogueira. Carmen Nogueira. Página de la Guía ¡Oh mujer mujer!

intervención (fig. 37). Lugares a los que acude y cuya evocación relata, los irá titulando en su proyecto con las primeras frases de textos referidos a hechos importantes que allí tuvieron lugar, como “La Comuna a esta hora está a punto para la historia” (fig. 38), “Los fines eran triples” para referirse a la Casa del Pueblo de Clychy; las palabras del presidente De Gaulle “Yo os he comprendido”, en el histórico Quai Conti, frente al Instituto de Francia o para mostrarnos el edificio de La Salpêtrière (fig. 39), recoge las palabras de la poetisa Olympe de Gouges: ¡Oh mujer, mujer!. “La Citoyenneté” es un conjunto de ocho lugares parisinos, en los que las huellas de un oscuro y problemático pasado sirven para comprender una historia política y social que se irá estratificando hasta el contexto actual (fig. 40).

En los textos y audiovisuales se cuenta lo que ha sucedido, el recorrido que se ha hecho, lo que se ha visto y aprendido, además de un texto “literario” sobre los hechos que allí ocurrieron. Como ella misma afirma en la introducción a estas guías, “se trata de poner al descubierto los discursos con los que se nos ha contado lo visible” (fig. 41).

Carme Nogueira no deja de insistir en un trabajo que pone en evidencia la continua relación interactiva entre el espacio público y su configuración con la idea de ciudadanía. “Paisaje y ciudadanía se relacionan íntimamente: solo por

medio de un ejercicio más o menos explícito de la ciudadanía se puede construir un espacio social.”

Su obra, como intentamos analizar en este texto, se comprende desde la investigación, la acción y la interrogación del territorio, sin descuidar el diálogo con el espacio expositivo. Su apuesta por la intervención temporal, que resulta abierta y siempre participativa, pública, y colaborativa, junto a propuestas que diluyen los límites dentro de la creación artística, la convierten en una artista próxima a formulaciones y estrategias propias de la antropología, el urbanismo o la geografía. Compone una obra pensada en proceso, una puesta en escena donde se fusiona lo documental, la cultura de archivo, el presente, la implicación del público –agente participativo– y

las prácticas instaladas. Una producción traducida desde los márgenes y tan pegada a lo social como el propio suelo, la historia, el lugar y sus habitantes, justo donde inserta sus preguntas, sus cuestionamientos, sus prácticas artísticas socialmente comprometidas²⁸.

En este contexto quizás podría decirse que el espacio público se ha convertido en un “fuera de campo” del arte, o en todo caso “en un arte que debería cambiar lo que el arte es. Un arte que potencialmente se transforma a si mismo; transforma sus públicos; se permite a si mismo ser transformado por su público; y permite que esas relaciones y definiciones sean transformadas también”²⁹.

NOTAS

¹ SOBRINO MANZANARES, María Luisa: *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. Editorial Electa España. Madrid. 1999.

² Cabe señalar que el arte público fue una práctica abierta a implicaciones de otra naturaleza que ponen en tensa dialéctica el valor artístico en sí mismo, con una serie de factores derivados del contexto de lo público: desde las dotaciones económicas del encargo, la pertinencia de la experiencia del lugar tanto en cuanto a su conformación física como en relación a su memoria histórica e igualmente a aquellos que generan las implicaciones urbanísticas del territorio y de la recepción pública. SOBRINO, ob. cit. Pg. 10.

³ HERRÁN, M: *Arte público y espacio público. Interferencias en ciudades ajenas. Abriendo la brecha*. En "Público", publicado 11/ 03/2014

⁴ RAMÍREZ BLANCO, Julia: *Utopías artísticas de revuelta*. Cuadernos de arte Catedra. Madrid. 2014, pg. 19. En esta publicación se estudian muchas de las actividades y acciones creativas de colectivos sociales activistas.

⁵ EXPOSITO, Marcelo: "Desobediencia: la hipótesis imaginativa", en *Tendencias del arte y arte de tendencia a principios del siglo XXI*. Cátedra. Madrid. 2004, pg. 172.

⁶ KLEIN, Noemí: *No logo: el poder de las marcas*. Paidós. Barcelona. 2002.

⁷ HOPE, S. : "Tres por cuatro. Mediciones en el arte socialmente comprometido" texto incluido en la Carpeta editada por Carme NOGUEIRA y Uqui PERMUY : *Refuxios*. Santiago 2011. En esta carpeta se contienen varios folletos y guías, dispositivos en papel, cuidadosamente elaborados por las propias artistas con textos y fotografías, que se conciben como parte de la propia obra. No se imprimen como forma comercial, ni bibliográfica.

⁸ LACY, S: "Debated territory: Toward a Critical Language for Public Art", en S.

LACY (ed.), *Mapping the Terrain*. Seattle: By Press, 1994.

⁹ RAMÍREZ BLANCO, Julia: "Los descampados de promisión de Lara Almarcegui" en *Quintana, Revista del Departamento de Historia del Arte*. N° 11, 2012, pg. 237.

¹⁰ NOGUÉ, J. (ed): *La construcción social del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2007, pg. 10

¹¹ NOGUEIRA, Carme: "Metrónom" en *Refuxios*. Carpeta citada.

¹² Este proyecto, realizado en Santiago de Compostela, encargado por el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) en 2007 consistió, por una parte, en invitar al público a visitar el gran descampado de Fontiñas. Se trata de una zona al norte de la ciudad, de 44.500 metros cuadrados que aún quedaba en estado salvaje a punto de desaparecer para ser edificado y transformado en parque. La parte de este proyecto tendría lugar en el patio posterior del CGAC, integrado en el parque de Bonaval. Aquí, por el contrario, su acción consistió en levantar y excavar el suelo de uno de los patios incluidos en la propia arquitectura del edificio del museo, para descubrir el descampado que existía en su origen. Folleto editado por el Centro Galego de Arte Contemporánea. Folleto sin fecha.

¹³ RAMÍREZ BLANCO, Julia: "Los descampados de promisión de Lara Almarcegui" en *Quintana. Revista del Departamento de Historia del Arte*. Ob. cit. pg. 234.

¹⁴ SEGADE, M: *Refuxios*. Catálogo. "Metrónom" .Barcelona. 2005.

¹⁵ VILA-MATAS, E.: *Kassel no invita a la lógica*. Seix Barral. Barcelona 2014. Pg.137

¹⁶ NOGUEIRA, Carme: *La representación como puesta en escena. Para una teoría de la mirada*. Diputación de Valencia. Valencia. 2001.

¹⁷ OLVEIRA, Manuel: "Reconstrucción de un contexto", Catálogo *Nos Camiños*. CGAC. Santiago de Compostela. 2008. Pg. 22.

¹⁸ NOGUEIRA, C. *Refuxios*. Carpeta cit

¹⁹ El primero pertenece al proyecto integrado en "A cidade interpretada", una exposición urbana comisariada por Pablo Fanego en Santiago en 2006. El proyecto de Oporto, realizado entre 2016-17, reúne una serie intervenciones en homenaje a la memoria del antiguo pabellón de la "Ferreiriña" de la Exposición Colonial de 1934, y que titula genéricamente "A propósito de Alvao". En ambos se propicia el dar voz a estos colectivos ciudadanos que actúan como agentes capaces de elaborar desde la teoría y la praxis, alternativas, resistencias y propuestas creativas, frente a modelos sociales jerarquizados y excluyentes.

²⁰ Véase el Catálogo *Nos Camiños*. CGAC . Santiago de Compostela .2008

²¹ Exposición comisariada por Leire Vergara.

²² Acciones llamadas así por Carme porque suponen un recorrido, un desplazamiento del cuerpo.

²³ Editada y diseñada por Carme, Leire Vergara y Uqui Permuy.

²⁴ Editorial de la revista *Castillite*, pg. 3. MUSAC. León. 2013.

²⁵ Como señala la comisaria de esta exposición, Ana González Chouciño, en el dispositivo realizado para este proyecto, "Leith walk. Our share of the profits" : la historia de este barrio, contada ahora desde el presente: luchas, victorias y decepciones, es un homenaje a sus vecinos, que han conseguido mantener el espíritu de Leith, tan cerca y tan lejos del resto de Edimburgo. Folleto editado a raíz de este proyecto.

²⁶ NOGUEIRA, C., "Recorrer", en *Refuxios*. Carpeta cit

²⁷ SEGADE, M.: *Refuxios*. Catálogo "Metronom " cit

²⁸ Son numerosas las diferentes intervenciones de Carmen, recogidas en www.cntxt.org

²⁹ HUTCHINSON, M: *Four stages of Public Art*. Thir Text, vol. 16, num. 4. 2002, pp. 329-438.

REFERENCIAS

- Blanco, A., and J. Carrillo, eds. 2001. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Nos camiños*. 2008. Catálogo Exposición. Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela: CGAC.
- Carrillo, J., and L. Bravo, eds. 2004. *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cuadernos de Arte Cátedra. Madrid: Cátedra.
- Culture in action*. 1995. Exhibition Catalogue. Seattle: Bay Press.
- Expósito, Marcelo. 2004. "Desobediencia: la hipótesis imaginativa." In *Tendencias del arte y arte de tendencia a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Herrán, M. 2014. "Arte público y espacio público. Interferencias en ciudades ajenas. Abriendo la brecha." *Público*, Marzo 11, 2014.
- Hutchinson, M. 2002. "Four stages of Public Art." *Thir Text*, vol. 16, no. 4: 329-438. <https://doi.org/10.1080/0952882031000077666>
- Klein, Noemí. 2002. *No logo: el poder de las marcas*. Barcelona: Paidós.
- Lacy, S. ed. 1994. *Mapping the Terrain*. Seattle: By Press.
- Lacy, S. 2010. *Leacing Ar*. Seattle: Duk Press. <https://doi.org/10.1215/9780822391227>
- Lippard, L. 2004. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Akal. Arte Contemporáneo. Madrid: Akal.
- Nogué, J. ed. 2007. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Nogueira, C. 2001. *La representación como puesta en escena. Para una teoría de la mirada*. Valencia: Diputación de Valencia.
- Oldenburg, Wendelien van. 2010. *A well respected man*. Venezia: Casco.
- Olveira, M., 2008. "Reconstrucción de un contexto." In *Nos Camiños*. Santiago de Compostela: CGAC.
- Ramírez Blanco, J. 2012. "Los descampados de promisión de Lara Almarcegui." *Quintana. Revista de estudios del Departamento de Historia del Arte* 11: 231-241.
- Ramírez Blanco, J. 2014. *Utopías artísticas de revuelta*. Cuadernos de Arte Cátedra. Madrid: Cátedra.
- Segade, M. 2005. *Refuxios*. Barcelona: Metrónom.
- Sobrino Manzanares, M^a L. 1999. *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. Madrid: Electa.
- Vila Matas, E. 2014. *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral.
- Wade, Gavin, and C. Condorelli. 2009. *Support Structures*. Berlin: Sternberg Press.

EL POLIEDRO TRANSPARENTE O LA RIQUEZA DE LAS IMÁGENES CINEMATográfICAS

Ángel Luis Hueso Montón

Universidade de Santiago de Compostela

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6055-939X>

RESUMEN

Uno de los rasgos más representativos del cine es saber aglutinar aportaciones de diferentes campos, lo que da como resultado películas en las que se muestra una riqueza que va más allá de la mera suma de contribuciones individuales; es lo que denominamos como "poliedro cinematográfico". En este trabajo analizamos una serie de películas que son testimonio de la riqueza artística del cine, pertenecientes a épocas diferentes, con planteamientos diversos y realizadas por distintos directores; se trata de *La muerte cansada* (Fritz Lang, 1921), *Orfeo* (Jean Cocteau, 1950), *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (Wojciech Has, 1964) y *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999).

Palabras clave: Cine, riqueza artística, "poliedro cinematográfico", Lang, Cocteau, Has, Saura

ABSTRACT

One of the most representative features of cinema is its ability to provide a focal point for contributions from different fields, a quality that results in films with a value that goes well beyond the mere sum of individual contributions and to which I refer as the "cinematographic polyhedron". In this study we analyse a series of films that attest to cinema's artistic value and which belong to different periods, offer diverse approaches, and were made by different directors: *Destiny* (Fritz Lang, 1921), *Orpheus* (Jean Cocteau, 1950), *The Saragossa Manuscript* (Wojciech Has, 1964) and *Goya in Bordeaux* (Carlos Saura, 1999).

Keywords: cinema, artistic value, "cinematographic polyhedron", Lang, Cocteau, Has, Saura

Una de las situaciones más apasionantes que un investigador puede vivir, es cuando se sitúa ante una obra de arte (de cualquier tipo) y se interroga sobre los diferentes aspectos que confluyen en ella. Si esto sucede en cualquier manifestación artística, adquiere especial importancia en el mundo del cine.

Cuando nos referimos a la imagen animada, estamos hablando de una forma de hacer arte en la que cada obra se nos presenta como aglutinadora de muy diversas perspectivas o contribuciones; destaca de manera especial la dialéctica de unidad y diversidad que encontramos en cada filme, de tal forma que cuando nos acercamos a

una película, a la vez que la consideramos como un todo unitario, podemos encontrar en la misma una diversidad de interrogantes y respuestas que nos testimonian la pluralidad de confluencias que hay detrás de cada imagen animada y que se ejemplifica en la multitud de contribuciones personales.¹

En alguna ocasión hemos hablado de esta circunstancia denominándola como "poliedro cinematográfico"; al igual que la figura geométrica de referencia está formada por una serie de polígonos que constituyen sus diversas caras y que son responsables de la tridimensionalidad del poliedro, en una película nos encontramos con

una serie de aportaciones diferentes entre sí, a las que probablemente concedemos una valoración diversa, pero que se presentan interrelacionadas, de forma que de manera semejante al modelo de referencia, en el cine cada aportación soporta, en mayor o menor grado, a las restantes.

En primer lugar, debemos resaltar el carácter industrial y comercial que posee este mundo del cine, y que lleva a que se cree un entramado económico de indudable importancia a lo largo de todo el siglo XX, el cual adquiere matices diferentes de acuerdo con las condiciones de cada momento y país y que, a su vez, condiciona de manera radical todas las facetas que pueden considerarse posteriormente.

Junto a ello encontramos el soporte técnico que ha dado forma a las películas y que, a su vez, se ha visto sometido a una dinámica transformadora continua, de forma que un factor que no puede dejarse de lado en ningún momento es considerar los condicionantes tecnológicos que inciden sobre cada filme concreto y su lanzamiento al mercado.

Por otro lado, constatamos que estos factores económicos y técnicos tiene unas consecuencias lingüísticas y estéticas; nadie puede negar que las estructuras narrativas del cine poseen una peculiaridad y riqueza inconmensurable, lo mismo que percibimos una estética propia que surge de los recursos expresivos de esa imagen en movimiento. Sin embargo, no podemos considerar al cine como un ente aislado de las implicaciones del mundo cultural en el que surge, antes al contrario, encontramos en las imágenes una presencia, mayor o menor según los casos, de las implicaciones artísticas, literarias, filosóficas de cada sociedad y momento.

Ya se puso de manifiesto por parte de Jean Mitry el necesario equilibrio entre todas estas aportaciones y, sobre todo, entre aquellas que pueden parecer contrapuestas como son la industrial/económica y la artística. Lo expresó de manera meridiana al decir:

Únicamente la rentabilidad permite asegurar la continuidad de la producción y, como consecuencia, todo progreso posible, ya técnico, ya artístico, hallándose a menudo uno en función del otro. Hay que señalar que el cine no se ha convertido

en un arte sino gracias a, y en la medida de, su industrialización. Pero tampoco hay que olvidar que no podría ser una industria sino fuese un arte un espectáculo de arte, un relato en imágenes animadas.²

Pero todo ello tendría un valor relativo si ignoráramos que las películas surgen en un contexto social muy preciso, marcado por unas concepciones ideológicas, económicas, culturales o religiosas propias de cada sociedad; además, no podemos dejar de lado que los filmes tienen unos destinatarios muy precisos como son los potenciales espectadores, aspecto este marcado por un deseo de universalidad e intemporalidad pues serán generaciones sucesivas y en cualquier lugar del mundo las que puedan contemplar esas obras audiovisuales.

A la vez, y como hacíamos mención anteriormente, el cine se ha visto inmerso en una transformación inexorable a lo largo de toda su existencia, de tal forma que los cambios internos que ha ido experimentando han tenido consecuencias en diferentes aspectos de su manera de presentarse ante el público. Este aspecto, que podría considerarse como anecdótico, tiene a nuestro modo de ver una importancia capital, pues es testimonio de un profundo dinamismo interno en el que la técnica es fundamental, de un deseo de adecuarse a los cambios sociales que se producen a su alrededor y de ser un catalizador que aglutine las aportaciones de otros campos culturales haciéndolos propios.

Tenemos que reconocer que es muy difícil conceder igual atención a todas estas facetas que acabamos de enumerar y que están presentes en el mundo del cine, lo que nos lleva a la necesidad de fragmentar nuestra preocupación de acuerdo con los intereses puntuales en cada momento.

En esta ocasión vamos a centrar nuestra atención en poner de relieve que las películas poseen una riqueza que deriva, en gran parte, de la asunción de aportaciones procedentes de ámbitos culturales diferentes que son reinterpretados por las imágenes y, sobre todo, dotados de una entidad nueva que deriva de las características propias de este medio expresivo.

Teniendo en cuenta todos estos factores vamos a intentar dejar testimonio de esta riqueza

interna del cine a través del análisis de cuatro películas, a nuestro modo de ver, especialmente significativas. Pertenecen a momentos diferentes (e importantes) de la historia del cine a lo largo del siglo pasado, a países y ambientes culturales diversos y a la responsabilidad de directores dotados de una concepción peculiar de este medio icónico, por lo que consideramos que, más allá de su importancia individual, se nos presentan como un conjunto valioso y significativo de lo que puede ser la creación de una forma artística nueva que hunde sus raíces en las aportaciones de la cultura tradicional.

Las obras que vamos a comentar son *La muerte cansada* (Der Müde Tod) dirigida por Fritz Lang en 1921, *Orfeo* (Orphée, 1950) de Jean Cocteau, *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (Rekopis znaleziony w Saragosie) dirigida en 1964 por Wojciech J Has y, finalmente, *Goya en Burdeos* con realización de Carlos Saura en 1999.

La muerte cansada (Der Müde Tod, Fritz Lang, 1921)

En un momento especialmente significativo del pasado siglo XX como son los primeros años de la década de los veinte, y en plena efervescencia de la recién nacida República de Weimar, surge la película que comentamos y que se inserta en el movimiento expresionista que domina el cine alemán de estos años.

Lo primero que llama la atención es encontrarnos con una obra que responde a muchas de las claves de este movimiento artístico y de su aplicación cinematográfica. En esta línea y a nivel argumental, no puede sorprendernos constatar la fuerza de la tradición romántica dentro de la sociedad y la cultura alemana, de forma que muchas de las claves con las que se desarrolló aquel movimiento del XIX permanecen en el alma alemana muchas décadas después. Dentro de estas tradiciones adquiere una especial importancia la presentación y reflexión sobre el amor y la muerte, pero no considerados de una manera abstracta sino materializados y cercanos a nosotros.

El papel desempeñado por la muerte se llega a convertir en el eje central de la película. Es muy significativo el propio título original ("Der Müde Tod", La Muerte cansada), cuya traducción nos

presenta dos peculiaridades de este personaje: el hecho de que se trata de un hombre (de acuerdo con el género que posee la muerte en la lengua germánica) y está "cansada" de tener que actuar de manera continua bajo un mandato superior.³

La humanización de la Muerte es especialmente significativa, no sólo en sus gestos y comportamiento⁴ sino de manera especial en su actitud hacia los humanos (en este caso concreto hacia la joven protagonista) y, sobre todo, con la idea que nos trasmite de estar subordinada a un poder superior que le exige poner fin a la vida de cada individuo, lo que le conduce a un cansancio permanente.⁵

Se ha resaltado que esta forma de ver el paso al más allá de una manera cercana suaviza su dureza, pues nos encontramos con situaciones llamativas como es el hecho de que la joven llegue a regatear con la Muerte y consiga que le ofrezca tres oportunidades para salvar a su amado o que dialogue con la protagonista planteándole la inexorable situación en que se encuentra.

Pero la Muerte no la veremos de forma aislada, antes al contrario se nos ofrecerá con una importante contraposición: el Amor.⁶ Encontramos, una vez más, una de las claves románticas más representativas y que se considera como definidora de muchas de las historias transmitidas por aquel movimiento. Todo el film viene a ser un diálogo entre ambos conceptos. una lucha por ver cual de ellos alcanza el triunfo sobre el opuesto, una dinámica que se ve abocada a un desenlace en el que el equilibrio se nos hace patente.

Porque no podemos dejar de lado que aunque la fuerza de la Muerte parece definitiva y conduce a un final luctuoso, frente a ella se levanta el poder inconmensurable del Amor; recordando el texto bíblico se nos dice que "Es fuerte el Amor como la Muerte"⁷, lo que conduce a una situación final cuando menos llamativa, puesto que aunque la Muerte no haya sido derrotada, el Amor también resulta victorioso al lograr que ambos amantes permanezcan unidos para la eternidad.⁸

La indudable fuerza de esta temática se nos presenta con una estructura narrativa que alcanzará gran predicamento en este cine expresionista; la manipulación espacio-temporal es uno de

los elementos más novedosos en este cine, de manera que no puede sorprendernos que en *La muerte cansada* el tiempo adquiera una especial importancia.

Si por una parte tenemos la trilogía formada por las tres historias en la que la protagonista intenta salvar a su amado de la muerte sin conseguirlo, por otra se produce una interesante distorsión temporal cuando la muchacha va a tomar el veneno que la conducirá junto a su pareja (son exactamente las once de las noche lo que vemos en el reloj y las palabras del sereno) para tener su encuentro con la Muerte, vivir esa triple aventura y volver al mismo punto de partida.

Gracias a estas situaciones se reafirma el carácter simbólico de la historia, pues no solamente los protagonistas son denominados como "los Amantes", sino que viven momentos similares ambientados en lugares y épocas diferentes (mundo persa, Venecia renacentista y China fantástica) con lo que se nos ofrece la reflexión de que esta dialéctica es constante en el tiempo y el espacio.

Se ha resaltado que este simbolismo representa un paso hacia modelos narrativos que alcanzarán gran predicamento en el cine alemán de los años centrales de aquella década; el denominado "Kammerspielfilm" nos ofrecerá un cine que pretende ser una reflexión sobre el hombre y sus situaciones vitales, más allá de los elementos concretos que se nos visualizan, lo cual se constata de manera notable en el film que comentamos.

Pero junto a ello, las tres historias que viven los protagonistas dan pie al director y guionista para ofrecer al espectador una variedad de ambientes que suponen un gran atractivo; serán un tipo de historias que tendrán una gran presencia en el cine silencioso de aquellos años, puesto que los ambientes renacentistas, los mundos exóticos y los temas fantásticos estarán en algunos de los grandes filmes del momento (recordemos *El ladrón de Bagdad* (The Thief of Bagdad, 1924, Raoul Walsh) interpretado por Douglas Fairbanks en el que se siguen algunos de los avanzados trucos de los estudios alemanes).

Merced a esta variedad temático-geográfica se supera la limitación con que arrancaba el film al centrarse en una pequeña población y a un nú-

mero concreto de personajes, que de este modo vienen a ser el mero detonante de la historia que así es superada y alcanza ese contexto generalista que multiplica el interés de la película.

La riqueza espacial se reafirma considerando la importancia de los decorados y su sentido en cada momento de la obra. No podemos ignorar la contribución de algunos de los grandes decoradores del momento, como es el caso de Walter Röhring (responsable de los decorados de la historia alemana), Hermann Warm (episodios árabe y veneciano) y Robert Herlth (episodio chino); si los dos primeros venían de contribuir al impacto de *El gabinete del doctor Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920), Herlth colaboraría más adelante con Murnau en obras como *El último*, (Der letzte Mann, 1924) y *Fausto* (Faust- eine deutsche Volkssage, 1926).⁹

No se trata solamente de que se construyeran decorados que dotaban de corporeidad a cada historia concreta, sino de que los acontecimientos se integraban perfectamente en el contexto arquitectónico; buen ejemplo de ello es la fisicidad del gran muro construido por la Muerte que separa de forma radical el mundo de los vivos y de los muertos y ante el cual se hace evidente la pequeñez de la protagonista que intenta sortearlo.¹⁰ Algo similar puede apuntarse de cada uno de los ambientes en que se desarrollan las andanzas de los protagonistas y que en casos como el mundo chino se nos presenta con una gran riqueza de detalles (fig. 1).

Junto a la corporeidad arquitectónica no podemos ignorar las influencias pictóricas entre las que alcanza un nivel destacado la inspiración en las obras de Caspar David Friedrich que con sus paisajes románticos será un referente en muchos momentos del film.¹¹

Pero este mundo arquitectónico, aún con su importancia, sería muy poco si dejáramos de valorar la importancia del uso de la luz. Encontramos, una vez más, una integración en determinadas tendencias del mundo escénico del momento; la importancia del claroscuro que lleva al autor a apartarse de los tonos medios de los grises adquiere, no sólo, un carácter narrativo sino una fuerza expresiva y simbólica (oposición entre el fuego y la sombra) que es un importante soporte para la acción.¹²

A ello se une el hecho de que Lang ha comprendido de manera radical la forma en que la luz puede contribuir a crear una atmósfera¹³, circunstancia que será capital en el desarrollo posterior del cine alemán; el carácter expresivo de la luminosidad contribuirá a la creación de ambientes y personajes que serán capitales en la historia de este medio, de forma que su incidencia posterior en géneros (terror, policíaco), directores y fotógrafos será constante hasta el momento presente.

Decorados y luz. Elementos que en el teatro de aquellos años encontraron una utilización sorprendente en manos de un genio de la puesta en escena: Max Reinhardt. La importancia de sus contribuciones desbordaron los límites del teatro para incidir de manera decisiva en otros campos de representación y, en concreto, en el cine. El equilibrio entre los decorados y la forma de iluminarlos para darles vida, la iluminación de los personajes dentro de la escena, la búsqueda de un sentido más allá de lo inmediato serán factores que Reinhardt llevará de manera radical a sus puestas en escena y que serán inspiradoras de muchos cineastas y de manera especial de Fritz Lang.¹⁴

El equilibrio entre todas estas aportaciones (temáticas, narrativas, técnicas, estéticas) ponen de manifiesto que la ubicación de *La muerte cansada* en un momento preciso del cine alemán de los años veinte va más allá de lo meramente anecdótico y que, por el contrario, explica la importancia que adquirió el film desde el mismo momento de su estreno y lo que supuso en la carrera profesional de su director.

Orfeo (Orphée, Jean Cocteau, 1950)

El secreto de los secretos.

Los espejos son las puertas por las que la Muerte viene y va

Esta frase pronunciada por Heurtebise cuando intenta explicar a Orfeo cómo la Muerte se ha llevado el cuerpo de Eurídice, es una de las grandes claves sobre la que Jean Cocteau construyó su apasionante reflexión sobre la muerte y el amor inserta en su interpretación del mito de Orfeo.

La personalidad de Cocteau y su dedicación artística en la que abordó múltiples campos en-



Fig. 1. *Der Müde Tod*, La Muerte cansada, Fritz Lang, 1921

cuentra una magnífica plasmación en el *Orfeo* que comentamos; desde los títulos de crédito dibujados por el mismo con su estilo vanguardista hasta los textos que se transmiten por la radio y que nos hablan de una poesía totalmente rupturista, todo en el film nos presenta una continua reflexión sobre lo que son los caminos expresivos del mundo contemporáneo y que alcanzaron, en manos de este creador, un nivel verdaderamente sorprendente.

No es anecdótica, antes al contrario, la preocupación de Cocteau por el mito del rapsoda griego, puesto que será en tres películas, además de otras múltiples referencias, en las que se acercará al mismo; *La sangre de un poeta* (La sang d'un poète, 1931) y *Le testament d'Orphée* (1960) forman, junto a la película que comentamos, una trilogía extendida a lo largo de los años y que denota esa inclinación constante en nuestro autor.

Y ello lo hace ofreciéndonos su visión cinematográfica más rica, sugestiva y, sobre todo, personal, aquella en la que se funden una serie de tendencias que alcanzan un nivel de totalidad en *Orfeo*; serán el cine de vanguardia, el impresionismo fantástico de tradición francesa, el melodrama teatral y el rodaje en calles y escenarios



Fig. 2. *Orphée*, Jean Cocteau, 1950

naturales estilo neorrealismo¹⁵, elementos todos ellos de interés individual pero que integrados en su cine consiguen una singularidad fácil de percibir.

Lo primero que llama la atención es la utilización de una iconografía totalmente contemporánea, en la que los personajes y situaciones de las leyendas órficas responden al momento concreto de la realización del film. Los automóviles, las motos (los simbólicos ángeles de la muerte), la radio como comunicación poética, la alta costura que luce la Muerte, el tribunal del más allá, los bares de poetas claramente existencialistas (es significativa la presencia de una cantante como Juliette Greco dando vida a Aglaonice, la líder del Club de las Bacantes) son elementos que acercan la tradición clásica a la época presente, de forma que se evidencia la permanencia de los principios que subyacen en el mito, por encima del paso de los tiempos.

En esta búsqueda de elementos actuales es significativo que cuando se nos ofrece la "realidad" del más allá se hace mediante imágenes de un mundo destruido, ruinas que parecen restos de una civilización que existió en otras épocas, pero que posee muchos paralelismos con las imágenes que se nos habían ofrecido unos años antes como testimonio del final de la segunda guerra mundial (si hacemos abstracción de la iluminación, las imágenes son muy similares a las ofrecidas por Roberto Rossellini en su obra *Alemania, año cero* (Germania, anno zero, 1948).

Resulta curioso que casi treinta años después de *La muerte cansada* volvamos a encontrarnos con una reflexión, muy diferente es verdad, sobre la dialéctica que surge entre la Muerte y el Amor. En esta ocasión los cuatro personajes fundamentales (Orfeo, la Muerte de Orfeo, Eurídice y Heurtebise)

crean un entramado en el que las inclinaciones amorosas se cruzan y en el que alcanzar la felicidad se plantea como una meta, sino inalcanzable, por lo menos muy difícil. Es muy interesante como Cocteau nos presenta el dilema de Orfeo ante el amor de Eurídice y el manifestado por la Muerte (esplendorosa y sugestiva María Casares) hacia él, lo mismo que sucede cuando Heurtebise declara su amor hacia Eurídice.

Y ello porque cada una de las parejas pertenecen a mundos diferentes. Mientras que lo cotidiano se nos ofrece como algo que parece vida pero no lo es, la fuerza de la muerte hace que nos acerquemos a un mundo que no lo parece pero está lleno de realidad, aunque sea distinta de la que conocemos los mortales.¹⁶ Es en este campo en el que Cocteau nos ofrece una demostración de su dominio sobre las formas expresivas de la propia imagen cinematográfica, llevando a efecto aquellas palabras que había escrito cuando decía: "No se trata de soñar dormidos sino de soñar despiertos. El realismo de lo irreal es más verdadero que la verdad".¹⁷

La originalidad del planteamiento de Cocteau es que la relación entre estas claves que proceden de un mundo clásico reconvertido al presente, son visualizadas mediante un recurso de gran plasticidad, cargado de sentidos diferentes, en el que los protagonistas se pierden casi como simples marionetas y que abre caminos de reflexión siempre sorprendentes. Nos referimos a los espejos.

El espejo se convierte, realmente, en el protagonista de esta obra sobre todo teniendo en cuenta la diversidad de matices con que se nos presenta; podemos considerar, en primer lugar, el más sencillo e inmediato, cuando lo vemos como una mera confrontación entre un personaje y su propia imagen reflejada en aquella superficie, con lo que se produce una lucha entre la tendencia a la tridimensionalidad y el carácter rígido y duro del espejo (y la pantalla).¹⁸ Esta situación viene a reafirmar que nos encontramos en un mundo tangible, configurado por elementos cotidianos que se nos ofrecen en sí mismos y en su reflejo preciso, de forma que nos enfrentamos con la realidad de lo humano y su finitud (fig. 2).¹⁹

Pero, sobre todo, el espejo se nos presenta como umbral o camino para pasar de un mundo

a otro, para llegar a otro lugar que está más allá de su propia superficie²⁰; la posibilidad del paso a la "otra realidad" que representa el mundo de la muerte, se nos ofrece rompiendo esa rigidez inicial que tiene todo espejo, lo cual se logra a través de fórmulas muy diferentes (es llamativo que no se repite ninguna fórmula para traspasar el espejo²¹) que representan matices en la interpretación de una situación única.

La ruptura del espejo (y su posterior recomposición) por parte de la Princesa o los guantes que penetran en el agua para facilitar el paso de Orfeo son ejemplos muy llamativos de lo que supone pasar a otra realidad; la efectividad de estas fórmulas ha hecho que sean imágenes que singularizan todo el film y que lo han representado para generaciones posteriores.

Además nos encontramos que en ese otro mundo no tiene cabida los mismos parámetros espacio-temporales con los que nos movemos en nuestra realidad; el concepto de espacio no existe de la misma forma que en nuestra realidad (así se lo dice Heurtebise a Orfeo cuando éste le pregunta si van muy lejos) y lo mismo sucede si nos fijamos con el paso del tiempo, pues se produce una clara distensión del mismo testimoniada en las seis campanas del reloj y la carta que deposita el cartero en el buzón que oímos y vemos cuando Orfeo traspasa el espejo y cuando regresa.

Los límites entre estos dos mundos corresponden a lo que Cocteau denomina como "la zona", un territorio donde no estamos muertos ni vivos del todo, una tierra de nadie transitada por sonámbulos²²; son llamativos los recursos que utiliza el director para ofrecernos este mundo, utilizando luces y sombras con unos equilibrios contrastados, a la vez que nos ofrece momentos de realismo lumínico para asemejarse a nuestra realidad.

La fusión de todos estos recursos técnicos y su utilización simbólica vienen a ofrecernos una visión de totalidad al considerar la manera como están integrados para transmitirnos esa visión del mito de Orfeo. Los mismos personajes se ven arrastrados por sus impulsos amorosos que van más allá de su condición y del mundo en el que se mueven, pero las condiciones que marcan su existencia (si se puede hablar así de todos ellos), dan como resultado la consagración definitiva de

Orfeo, pues al renunciar la Muerte a su objeto, convertirá en inmortal al poeta.

El manuscrito encontrado en Zaragoza (Rekopis znaleziony w Saragossie, Wojciech Has, 1964)

Nos encontramos ante una película que afronta el reto de adaptar una de las obras más destacadas de la literatura fantástica; la novela del conde Jan Potocki (1761-1815) representa una de las aportaciones literarias más interesantes de la época de la Ilustración, y que, además, a lo largo del siglo XIX y XX se vio sometida a muy diversos avatares y ediciones parciales hasta que a finales del pasado siglo XX se pudo tener una visión global de aquel amplio y complejo mundo que se nos trasmite en sus páginas.

La intrincada estructura de que está dotada la novela, merced a la integración sucesiva de historias que se encabalgan conforme avanza la acción (o mejor dicho, las acciones), hace que nos encontremos ante una de las fórmulas más originales y complejas de la literatura, lo cual ha dado lugar a interesantes interpretaciones de un mundo lleno de riqueza, matices de gran sutileza, integración de claves muy diferentes, referencias a aspectos sociológicos, esotéricos, teológicos o históricos que hace que cada página esté dotada de una fuerza e interés indudables.²³

Lo primero que tenemos que apuntar es que la versión cinematográfica que comentamos no adapta nada más que una parte limitada de la gigantesca obra de Potocki (algunas de las jornadas de la parte inicial de la novela) dejando fuera muchos elementos, a pesar de lo cual sorprende la coherencia interna lograda dentro de la gran dificultad que presenta el conjunto.

Es sorprendente el paralelismo que se produjo entre novela y película en relación a su vida pública de cara a lectores y espectadores respectivamente; si a lo largo de dos siglos solamente se produjeron ediciones parciales de la novela, la película no corrió mejor suerte, puesto que su duración original de 182 minutos fue cercenada desde el mismo momento de su estreno con distribución de copias de muy inferior duración. Será finalmente en 1997 cuando de la mano de Francis Ford Coppola y Martin Scorsese se estre-

nará en Estados Unidos la versión original que posteriormente sería transformada a DVD²⁴ y sobre la que realizaremos nuestro estudio.

Desde el primer momento llama la atención el difícil equilibrio entre realidad e ilusión que nos ofrecen las imágenes. Esta interesante circunstancia ya había sido apuntada en relación a la obra literaria por Todorov cuando resaltaba que se nos ofrecían “una serie de acontecimientos ninguno de los cuales, tomado aisladamente, contradice las leyes de la naturaleza... pero su acumulación ya plantea problemas”.²⁵

En la película este carácter realista se refuerza por el tipo de puesta en escena que ha utilizado el director; los decorados son totalmente reales reafirmando el naturalismo del mundo en que se encuentran inmersos los protagonistas, los ambientes son reconocibles, aunque los vinculemos a la visión del mundo hispano que se tenía en la Ilustración (vestuarios, folklore, costumbres), pero ello se enriquece y adquiere una dimensión diferente cuando los contemplamos abriéndose a una nueva perspectiva que los trasciende.²⁶

Todo ello nos habla del cuidado y riqueza con que Has y sus colaboradores (el fotógrafo Mieczysław Jahoda, el director artístico Jerzy Skarżyński, también responsable del vestuario, junto con el decorador Tadeusz Myszorek, y el músico Krzysztof Penderecki) han afrontado la complejidad de la obra; para ello han recurrido a referentes pictóricos de muy diversos tipos, desde autores como Dalí o Magritte a simbolistas de muy diferentes matices, logrando de esa manera que el mundo fantástico que se nos presenta adquiera un claro matiz surrealista (de ahí la admiración de Buñuel hacia esta obra), lo que ha quedado evidenciado, por ejemplo, en los bocetos que figuran en los títulos de crédito, sin olvidar la referencia al mundo goyesco que aflora en determinados momentos de la película.

De igual manera sorprende la rica banda sonora construida por Penderecki en la que se unen las reinterpretaciones del clasicismo del XVIII con fragmentos de clara inspiración en las músicas de raíz hispana, sin olvidar los momentos en los que las fórmulas atonales, tan del gusto de este compositor, ayudan a transmitir ese mundo misterioso que subyace en muchas de las imágenes.²⁷

Pero si la obra de Potocki ha sido admirada y estudiada, lo mismo que su adaptación cinematográfica, es por su estructura narrativa, llena de rasgos de indudable interés y que plantea una serie de reflexiones sobre aquello que se nos cuenta y la forma de hacerlo. Porque la eterna discusión sobre el equilibrio entre estos dos extremos se evidencia de manera meridiana, como dice de manera ajustada Diego Moldes:

Nos encontramos ante una estructura que tiende hacia el infinito, un abismo en espiral que sube y se desborda como un relato sin fin, en el que un cuento incluye otra historia que a su vez nos lleva a otra narración, que también integra otro relato que a su vez conecta con el primero..... Es la forma, aquí, la que determina el fondo.²⁸

La estructura en espiral es fascinante a lo largo de toda la película, puesto que las situaciones se reiteran de manera continua, de tal forma que aunque sabemos que la acción avanza podemos llegar a percibir la sensación de que reiteradamente volvemos a un punto ya conocido.

Se ha recurrido con frecuencia a comparar esta forma narrativa con la conocida figura de las muñecas rusas que contienen en su interior otra imagen semejante, y así de manera continua; aquí se produce un encadenamiento de las historias que se nos cuentan, de forma que partiendo de una situación inicial vamos descubriendo sucesivas concomitancias que nos arrastran continuamente. En este sentido hay unos momentos significativos en el film cuando se encadenan sucesivamente las historias de Avadoro, el señor Toledo, Lope Suárez, su padre, el banquero Moro, don Roque Busqueros, Frasquita Salero, Inés Moro, el conde Peña Flor y varios más, acompañados de reiterados avances y retrocesos, lo cual hace que Alfonso Van Worden, protagonista del film llegue a decir “Ya no sé dónde acaba la realidad y dónde empieza la ficción”.

Para poder llevar adelante todo este planteamiento Has (y el guionista Tadeusz Kwiatkowski) recurren, no sólo, a una sucesión de “flash-back” y “flash-forward”, sino sobre todo, a una ausencia de cualquier tipo de recurso visual que pueda servir al espectador como hilo conductor. No podemos olvidar que la película surge en un momento de la historia del cine (años sesenta del siglo pasado) en el que se produce una ruptura

de las estructuras narrativas clásicas que habían estado consagradas en las décadas anteriores, y que la manipulación del tiempo y el espacio será una de las marcas definidoras de estos nuevos cines (fig. 3).²⁹

La importancia de representación del tiempo en este relato cinematográfico (que convirtió al film en un caso singular en la historia del cine) se debe a que es distorsionado en tres aspectos fundamentales como son el orden de exposición, la duración de cada fragmento y su frecuencia,³⁰ buscando la participación del espectador que se siente arrastrado en la vorágine de acontecimientos encadenados que se le presentan y crean una fascinación hasta alcanzar a comprender ese mundo en el que se encuentra enredado.

Esta vacilación del espectador (elemento apuntado como fundamental por Todorov para entender lo fantástico³¹) ante un mundo espacio-temporal difícil de asimilar como conjunto será, de esta forma, un elementos básico para comprender esta obra. Esto lleva al reconocimiento de que lo simbólico y onírico llegan a alcanzar una prevalencia sobre otros factores estéticos, lo que confiere al film de un fuerte carácter surrealista; a ello coadyuva el erotismo, fuertemente presente en la obra literaria y con una relevancia especial en la atención concedida al mundo lésbico, que impregna muchas de las historias que se nos narran, y que Has nos trasmite aprovechando las rupturas y libertades (hasta cierto punto sorprendentes en la Polonia del momento) que iban teniendo cada vez mayor presencia en el cine internacional de la época.

La última conclusión a la que podemos llegar ante el visionado de *El manuscrito encontrado en Zaragoza* es el reconocimiento de la fuerza incommensurable de la imagen animada, la riqueza de matices que pueden aglutinarse en cada plano o secuencia el film y la constatación de que no existe un único modo de ver e interpretar la realidad.

Goya en Burdeos (Carlos Saura, 1999)

Après Goya, commence la peinture moderne
André Malraux

Esta frase del famoso pensador francés, traducida al español, cierra la película de Carlos Saura. Es un claro indicador de la admiración que este



Fig. 3. *Rekopis znaleziony w Saragossie*, El manuscrito encontrado en Zaragoza, Wojciech Has, 1964

director siente hacia el pintor y que va más allá de la afinidad por orígenes aragoneses comunes o por la influencia transmitida en este sentido por su hermano, el pintor Antonio Saura a quien está dedicado el film, y su admirado paisano Luis Buñuel.

Más allá de estos aspectos, que son innegables, hay dos facetas que fueron asumidas tanto por Goya como por Saura y que subyacen de manera radical en la película que comentamos: por una parte, la vinculación con el contexto histórico que les correspondió vivir a los dos y, por otra, la lucha continua por encontrar caminos expresivos artísticos nuevos a lo largo de sus vidas profesionales.

El paralelismo entre ambos artistas y la forma de desarrollar estas dos claves consideramos que se convierten en el soporte básico del análisis de la película, de tal manera que podemos desarrollar una serie de argumentaciones que muestren la confluencia de aspectos que dan como resulta-

do una riqueza artística que convierte a este film en una de las manifestaciones cinematográficas más ricas y sugerentes de las últimas décadas.

Desde el mismo título constatamos que nos encontramos ante una biografía cinematográfica atípica ("biopics" en terminología anglosajona)³², dotada de la singularidad de que en ella Saura sabe fundir todas aquellos puntos de vista que pueden adoptarse en este tipo de obras: la vertiente documental (situar al artista en su entorno), la especular (el pintor en su trabajo) y la interpretativa (el director da su visión sobre lo que representa)³³, con lo que la sensación de totalidad se trasmite al espectador de forma sutil.

En relación con el contexto histórico destaca desde el primer momento la importante documentación de la que ha partido Saura al construir el guion y llevarlo a imágenes³⁴, desde la correspondencia con sus amigos (Leandro Fernández de Moratín y Zapater³⁵), los elementos escénicos (vestuario, decorados) y musicales, los diferentes métodos de trabajo pictórico (tablas, frescos, litografías), hasta la importante presencia de obras realizadas por el pintor³⁶, son elementos de gran importancia a nivel individual y que, en conjunto, configuran un soporte imprescindible para que podamos acercarnos de manera muy interesante a diferentes momentos de la vida del protagonista.

Todo ello le permite a Saura asumir un reto tan interesante como realizar la trasposición cinematográfica del imaginario goyesco³⁷, pues a lo largo del film contemplamos aquellos grandes conceptos y principios que subyacen en las obras del pintor, los ideales que fueron cristalizando a lo largo de los años y, de una manera radical, aquellos elementos icónicos que se convirtieron en signos de identificación de su trabajo. Se ha comentado³⁸ que la estructura metatextual se basa en un juego de espejos: el correspondiente a Goya que interpreta el contexto histórico, mientras que el de Saura se acerca al estudio del pintor.

Para transmitirlo en imágenes animadas, nuestro director adopta una estructura temporal muy interesante y que explicita la fuerza y versatilidad del cine para acercar al espectador a mundos cronológicamente diferentes. La seductora, y a la vez inquietante, figura de la espiral subyace en el conjunto del film, pues partimos de los últi-

mos tiempos del pintor en Burdeos, hasta llegar a su muerte, momento en el que volvemos al punto inicial de aquella vida con su nacimiento en Fuendetodos.

Además, a lo largo de toda la obra se va produciendo la alternancia de lo que podemos considerar el presente (vida bordelesa) con diferentes momentos (personales y sociales) por los que pasó a lo largo de su existencia; la forma como se van presentando estos avatares es muy sugerente, llena de efectividad y nos permite conseguir una visión de conjunto de sus relaciones sociales y profesionales, facilitando una progresión narrativa de gran efectividad.³⁹

A fin de reafirmar la integración de esos momentos pasados con el presente, Saura utiliza una serie de códigos sonoros; el encabalgamiento musical que nos facilita pasar de una secuencia a otra (*Fandango* de Boccherini o la canción del siglo XVI *No hay que decirle el primor*) nos llevan de manera sutil hacia aquellos momentos que, aun habiendo pasado, todavía permanecen presentes para nosotros o establecen una relación entre ambas imágenes. Además la alternancia sonora de las voces del joven y el viejo Goya crea una continuidad por encima del paso del tiempo y una fusión temporal de manera que "conduce a un rico diálogo entre lo que es, lo que fue, lo que desea ser y lo que pudo ser"⁴⁰; así el espectador se ve envuelto en una continuidad narrativa que permite presentar momentos distintos y la relación entre etapas que están alejadas temporalmente pero unidas psicológicamente.

A ello se unen las secuencias en las que nos presenta al protagonista en dos momentos (e intérpretes) diferentes dentro del mismo plano; no podemos olvidar que este recurso fue uno de los más significativos de un film tan importante en la filmografía de Saura como *La prima Angélica* (1973), con lo que se refuerza la integración entre momentos diferentes de una misma vida.

Toda esta recreación temporal se ve reforzada de manera muy sugestiva por la presencia de testimonios gráficos de la gran variedad de obras que Goya realizó a lo largo de su vida, si bien ello se realiza con fórmulas diferentes que reflejan la diversidad de momentos, temas y técnicas usadas por el pintor; de esa manera podemos ver como se unen el relato literario y el pictórico

(realización de la cúpula de San Antonio de la Florida), la integración de los personajes como fondo pictórico (pasillo lleno de retratos⁴¹ o visión de la Quinta el Sordo) o la integración de fragmentos en una estructura narrativa unitaria (*Desastres de la guerra*)⁴², a lo que se unen las referencias sobre su admiración por Velázquez y su forma de conseguir el sentido del espacio en *Las Meninas*⁴³ (fig. 4).

Y por último, la luz. No podemos finalizar nuestras reflexiones sobre *Goya en Burdeos* sin dedicar unos párrafos a la importancia que tiene la luz y sus variables expresivas en manos de Saura y sus colaboradores. Destaca en el conjunto del film la representación de los decorados de una forma tan sugestiva como son esas paredes construidas "sobre bastidores de aluminio cubiertos por "opera foil" (material plástico ignífugo y traslúcido)"⁴⁴, lo que crea una sensación de fantasmagoría a la vez que establecen nexos de unión entre ambientes diferentes.

Tampoco podemos pasar por alto los recursos lumínicos (y las consiguientes variables cromáticas) que alcanzan una especial consideración en determinadas secuencias; se trata, fundamentalmente, de recreaciones de determinados temas goyescos que superan la mera consideración de "tableaux vivants" a que nos tiene acostumbrado el cine histórico.

Son tres los momentos que podemos destacar: el paseo de Goya por la pradera de San Isidro cuando busca la inspiración para la pintura de San Antonio de la Florida y nos presenta tipos humanos, bailes y actividades diversas, pero sobre todo esa luz tan peculiar que nos ofrece Madrid desde el otro lado del Manzanares. Junto a ello llama la atención una secuencia totalmente ficticia sobre los juegos femeninos en la Corte, construida sobre colores pastel e inspiración en tablonos para tapices que recogen muchas de esas costumbres.

La última de estas recreaciones, y la más destacable, es la reinterpretación de *Los desastres de la guerra*. Nos encontramos con dos contribuciones muy interesantes para conseguir el resultado que contemplamos: Vittorio Storaro y La Fura dels Baus. El gran director de fotografía italiano nos ofrece una diversidad y riqueza cromática en la que juega con una gran versatilidad, de tal ma-



Fig. 4. *Goya en Burdeos*, Carlos Saura, 1999

nera que el espectador percibe con gran fuerza la crudeza de las situaciones que se explicitan.⁴⁵ Se trata de uno de los ejemplos más interesantes de cómo la luz cinematográfica puede alcanzar niveles de expresividad y sensibilidad resaltables, a la vez que permite profundizar en unas imágenes que, de esa forma, se convierten en recreación de unas imágenes que pertenecen a la historia mundial del grabado.

A ello se une la creatividad de La Fura dels Baus. Este grupo teatral catalán, que ya había colaborado con Saura en *Maratón*, película filmada con ocasión de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992, nos ofrece en esta ocasión un ejemplo magnífico de su creatividad; la forma como nos reinterpreta algunos de los grabados de *Los desastres de la guerra* permite reflexionar sobre la fuerza de la imagen en movimiento más allá de lo que sean los elementos de partida, a lo que se une la versatilidad y dureza de lo representado, consiguiendo con esta secuencia un magnífico colofón al conjunto que es la película.

Junto a ello, el color blanco. Este color es uno de los más significativos en manos de Saura, puesto que no solo está presente en múltiples momentos del film (importancia del camisón que lleva Goya en muchas secuencias y las paredes traslúcidas que hemos comentado), sino que adquiere especial importancia cuando nos acercamos a la muerte del protagonista, llegando a ser un elemento determinante en la última secuencia de la obra⁴⁶. Ese blanco parece una ruptura de nuestros códigos convencionales sobre la muerte (como hemos visto en otras películas comentadas anteriormente), con lo que se crea una interpretación positiva de la vida de nuestro protagonista y, sobre todo, su proyección de cara al futuro y permanencia por encima del paso del tiempo.

Todas las reflexiones realizadas en este trabajo ponen de manifiesto la riqueza de la imagen cinematográfica y, en concreto, lo que representan

las aportaciones de ámbitos muy diferentes que siempre deberán ser tenidas en cuenta para poder comprender el valor y profundidad del cine.

NOTAS

¹ “Una creatividad colectiva en la que los miembros de un equipo participan en la realización de una sola obra, por medio de una continua interacción”. J. F. Scott, *el cine, un arte compartido*, EUNSA, Pamplona, 1979, p. 45.

² J. Mity, *Estética y Psicología del Cine. I Las estructuras*, Siglo XXI, Madrid, 1978, p. 25.

³ Estos matices se pierden en los títulos con que se lanzó la película tanto en el mercado norteamericano (“Destiny” Destino) como en las salas francesas (“Les trois lumières”, Las tres luces).

⁴ S. Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1995 (1ª edición 1947), p. 91.

⁵ P. M. Jensen, *Fritz Lang*, Ediciones JC, Madrid, 1990 (1ª edición 1969), p. 31.

⁶ S. Socci, *Fritz Lang*, editrice Il Castoro, Milán, 1994, p. 25.

⁷ *Cantar de los Cantares*, 8, 6.

⁸ Jensen, *Ob. Cit.*, p. 32.

⁹ Muchos de los datos son aportados por el propio Herman Warm en “Les tres lumières”. *Cinematographe*, nº 75, fevrier 1982, pp. 5-7. Resalta el exquisito trabajo llevado a cabo por Röhrling al crear la sala de las luces de la vida, así como la armonía que existió entre los tres decoradores para superar satisfactoriamente las tensiones que surgieron.

¹⁰ Kracauer, *Ob. Cit.*, p. 91.

¹¹ L. Eisner, *Fritz Lang*, Flammarion, París, 1988, p. 52.

¹² V. J. Benet, “La muerte y la doncella (Espacio y encuadre en Der Müde Tod)”, en *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*, (V. J. Biosca, coord.), Universitat, Valencia, 1992, p. 26.

¹³ L. Eisner, *L'écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'Expressionisme*, Le Terrain Vague, Eric Losfeld, 1985 (1ª edición 1952), p. 65.

¹⁴ *Ibidem*, p. 64.

¹⁵ P. Pedraza, *Jean Cocteau. El gran ilusionista*, Shangrila, Santander, 2016, p. 115.

¹⁶ L. Sancho Rodríguez, *Una tinta de luz. La poesía cinematográfica de Jean Cocteau*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2008, p. 151.

¹⁷ Recogido por T. Fernández Valentí, “Orfeo”, *Dirigido por*, nº 348 (2005), p. 45.

¹⁸ D. Martínez Ramírez, “Estrellarse contra la superficie”, *HipoTesis*, 4, 2016, p. 47.

¹⁹ R. Sardá Sánchez y V. Alemany Sánchez-Moscoso, “Jean Cocteau frente el espejo de Orfeo”, *Index Comunicación*, nº 7 (2), 2017, p. 77.

²⁰ Sancho Rodríguez, *Ob. Cit.* P. 137.

²¹ Sancho Rodríguez, *Ob. Cit.*, p. 139.

²² Pedraza, *Ob. Cit.*, p. 130.

²³ Véase el interesante trabajo de A. Domínguez Leyva, *El laberinto imaginario de Jan Potocki. Manuscrito encontrado en Zaragoza (Estudio crítico)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2000.

²⁴ D. Moldes, *El manuscrito encontrado en Zaragoza. La novela de Jan Potocki adaptada al cine por Wojciech Jerzy Has*, Calamar Ediciones, 2009, pp. 48-52.

²⁵ T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 37.

²⁶ R. Cueto, “El manuscrito encontrado en Zaragoza”, en *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos (1955-1975)* (J. E. Monterde y C. Losilla, coords.), Institut Valencià de Cinematografia, Festival Internacional de Cine de Gijón, centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca Española, Valencia, 2006, p. 220.

²⁷ Moldes, *Ob. Cit.*, pp. 75-78.

²⁸ Moldes, *Ob. Cit.*, p. 29

²⁹ J. Hernández Ruiz, “Has, Wojciech Jerzy”, en *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos (1955-1975)*, p. 290.

³⁰ Moldes, *Ob. Cit.*, p. 68

³¹ Todorov, *Ob. Cit.*, pp. 42-43.

³² No puede pasarse por alto el interés de Saura por las biografías de determinados personajes históricos y que ha ido desarrollando a lo largo de su filmografía. Así se acercó a José

María Hinojosa “El Tempramlo” (*Llanto por un bandido*, 1963), Antonieta Rivas (*Antonieta*, 1982), Lope de Aguirre (*El dorado*, 1987), San Juan de la Cruz (*La noche oscura*, 1988), Goya (*Goya en Burdeos*, 1999), y Luis Buñuel (*Buñuel y la mesa del rey Salomón*, 2001).

³³ N. Berthier, “Carlos Saura ou l'art d'héritier”, en *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, (J.-P. Castellani (coord.)), Editions du Temps, Nantes, 2005, p. 205.

³⁴ Algo similar sucedía en *La noche oscura* recogiendo textos de San Juan de la Cruz. Véase A. L. Hueso Montón, “Quién podrá escribir lo que a las almas amorosas donde Él mora hace nacer (*La noche oscura*, Carlos Saura, 1989)”, en *Desmontando a Saura* (C. Rodríguez-Fuentes (coord.)), Luces de Gálibo, Barcelona, 2013, pp. 145-158.

³⁵ M. Águeda Villar, “Goya en relato cinematográfico”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 23 (2001), p. 93.

³⁶ En este sentido son imprescindibles los trabajos de J. Soubeyroux, “Index commenté des oeuvres de Goya dans *Goya en Burdeos*” en *De Goya à Saura* (J.-P. Aubert y J.-C. Seguin (coords.)), Le Grimm, Lyon, 2005, pp. 95-124, y J.-C. Seguin, “Les résurgences picturales dans *Goya en Burdeos*”, *Ibidem*, pp. 125-162.

³⁷ V. J. Stoichita, “Lámpara descomunal. Goya y el cine”, en *El Museo del Prado y el Arte Contemporáneo. La influencia de los grandes maestros del pasado en el arte de vanguardia*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid, 2007, p. 173.

³⁸ S. García Ochoa, “Goya en el laberinto del autor”, en *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, p. 154.

³⁹ Véase el interesante trabajo de N. Berthier, “*Memento mori*: réflexions sur le Temps dans *Goya en Burdeos* de Carlos Saura” en *De Goya à Saura*, pp. 191-207.

⁴⁰ A. Gómez Gómez, “Retrato imaginario de Goya por Carlos Saura”, en *Desmontando a Saura*, p. 98.

⁴¹ Se ha apuntado la posible influencia del montaje teatral de *El sueño de la razón*, de Buero Vallejo, dirigida por José Osuna y estrenada en el teatro Reina Victoria, de Madrid, en 1970 y repuesta en el teatro María Guerrero,

El poliedro transparente o la riqueza de las imágenes cinematográficas

de Madrid en 1994 con montaje similar. (Águeda Villar, *Ob. Cit.*, p. 94).

⁴² A. Gómez Gómez, *Ob. Cit.*, pp. 100-101.

⁴³ A. Gómez Gómez, "Trampantajos cinematográficos o el diálogo entre las artes", *Paradigma*, nº 4, p. 14.

⁴⁴ C. Saura Atarés, "Goya (Goya en Burdeos). Apuntes para una película sobre Goya escrita y dirigida por Carlos Saura", *Artigrama*, nº 11 (1994), pp. 11-78, en concreto p. 12.

⁴⁵ Muy interesantes reflexiones en J.-C. Seguin, "Mehr Licht", en *De Goya à Saura*, pp. 209-226, y E. Otero Váz-

quez, "Filmando la Historia. La pintura de Goya como referente visual en el cine histórico español", en *V Congreso Internacional de Historia y Cine. Escenarios del Cine Histórico* (Gloria Camarero (coord.), Madrid, (2016), p. 435

⁴⁶ J.-P. Aubert, "Goya en Burdeos: un "portrait imaginaire", en *de Goya à Saura*, p. 168.

REFERENCIAS

- Águeda Villar, M. 2001. "Goya en relato cinematográfico." *Cuadernos de Historia Contemporánea* 23: 67-102.
- Aubert, J.-P. 2005. "Goya en Burdeos: un "portrait imaginaire." In *De Goya à Saura*, J.-P. Aubert y J.-C. Seguin, coords. Lyon: Le Grimm.
- Benet, B. J. 1992. "La muerte y la doncella (Espacio y encuadre en *Der Müde Tod*)." In *Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang*, edited by V. J. Biosca. Valencia: Universitat de Valencia.
- Berthier, N. 2005. "Memento mori: réflexions sur le Temps dans Goya en Burdeos de Carlos Saura." In *De Goya à Saura*, J.-P. Aubert y J.-C. Seguin, coords., 191-207. Lyon: Le Grimm.
- Berthier, N. 2005. "Carlos Saura ou l'art d'héritier." In *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, J.-P. Castellani, coord. Nantes: Editions du Temps.
- Cueto, R. 2006. "El manuscrito encontrado en Zaragoza." In *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos (1955-1975)*, J. E. Monterde y C. Losilla, coords. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca Española.
- Domínguez Leyva, A. 2000. *El laberinto imaginario de Jan Potocki. Manuscrito encontrado en Zaragoza (Estudio crítico)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Eisner, L. 1985. *L'écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'Expressionisme* (1ª edición 1952). Le Terrain Vague, Eric Losfeld.
- Eisner, L. 1988. *Fritz Lang*. Paris: Flammarion.
- Fernández Valentí, T. 2005. "Orfeo." *Dirigido por* 348: 45.
- García Ochoa, S. 2005. "Goya en el laberinto del autor." In *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, J.-P. Castellani, coord. Nantes: Editions du Temps.
- Gómez Gómez, A. 2005. "Trampantojos cinematográficos o el diálogo entre las artes." *Paradigma* 1: 12-15.
- Gómez Gómez, A. 2013. "Retrato imaginario de Goya por Carlos Saura." In *Desmontando a Saura*, C. Rodríguez-Fuentes, coord. Barcelona: Luces de Gálibo.
- Hueso Montón, A. L. 2013. "Quién podrá escribir lo que a las almas amorosas donde Él mora hace nacer (La noche oscura, Carlos Saura, 1989)." In *Desmontando a Saura*, C. Rodríguez-Fuentes, coord., 145-158. Barcelona: Luces de Gálibo.
- Jensen, P.M. 1990. *Fritz Lang* (1ª edición 1969). Madrid: ediciones JC.
- Kracauer, S. 1995. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1ª edición 1947). Barcelona: Paidós.
- Martínez Ramírez, D. 2016. "Estrellarse contra la superficie." *HipoTesis* 4: 47.
- Mitry, J. 1978. *Estética y Psicología del Cine. I Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- Moldes, D. 2009. *El manuscrito encontrado en Zaragoza. La novela de Jan Potocki adaptada al cine por Wojciech Jerzy Has*. Madrid: Calamar Ediciones.
- Pedraza, P. 2016. *Jean Cocteau. El gran ilusionista*. Santander: Shangrila.
- Otero Vázquez, E. 2016. "Filmando la Historia. La pintura de Goya como referente visual en el cine histórico español." In *V Congreso Internacional de Historia y Cine. Escenarios del Cine Histórico*, Gloria Camarero, coord. Madrid.
- Sancho Rodríguez, L. 2008. *Una tinta de luz. La poesía cinematográfica de Jean Cocteau*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Sardá Sánchez, R., and Vicente Alemany Sánchez-Moscoso. 2017. "Jean Cocteau frente el espejo de Orfeo." *Index Comunicación* 7 (2): 77.
- Saura Atarés, C. 1994. "Goya (Goya en Burdeos). Apuntes para una película sobre Goya escrita y dirigida por Carlos Saura." *Artígrama* 11: 11-78.
- Scott, J.F. 1979. *El cine, un arte compartido*. Pamplona: EUNSA.

- Seguin, J.-C. 2005. "Mehr Licht." In *De Goya à Saura*, J.-P. Aubert y J.-C. Seguin, coords., 209-226. Lyon: Le Grimm.
- Seguin, J.-C. 2005. "Les résurgences picturales dans Goya en Burdeos." In *De Goya à Saura*, J.-P. Aubert y J.-C. Seguin, coords., 125- 162. Lyon: Le Grimm.
- Socci, S. 1994. *Fritz Lang*. Milano: editrice Il Castoro.
- Soubeyrou, J. 2005. "Index commenté des oeuvres de Goya dans Goya en Burdeos." In *De Goya à Saura*, J.-P. Aubert y J.-C. Seguin, coords., 95- 124. Lyon: Le Grimm.
- Stoichita, V.J. 2007. "Lámpara descomunal. Goya y el cine." In *El Museo del Prado y el Arte Contemporáneo. La influencia de los grandes maestros del pasado en el arte de vanguardia*. Madrid: Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores.
- Todorov, T. 1972. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: editorial Tiempo Contemporáneo.
- Warm, Herman. 1982. "Les tres lumières." *Cinematographe* 75 (Fevrier): 5-7.

Colaboración



JUAN GUTIÉRREZ DE ESCALANTE Y LA CAPILLA DE SANTIAGO EN LA CATEDRAL DE SANTANDER

Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera

Universidad de Cantabria

Data recepción: 2017/08/21

Data aceptación: 2018/06/18

Contacto autor: aramburm@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8678-7040>

RESUMEN

En la segunda mitad del siglo XIV, el comerciante y armador Juan Gutiérrez de Escalante llevó a cabo un amplio programa constructivo en la iglesia colegial de Santander (actual catedral) que incluía cerrar la nave de la Epístola de la iglesia con un muro decorado con una Virgen con el Niño de madera; y la erección de dos capillas, la de Santa María de Cueto en la propia iglesia, y la de Santiago, adosada al claustro. El citado muro, con su heráldica, su inscripción y su imagen de la Virgen con el Niño, se erige como símbolo propagandístico de una familia que dominaba el barrio noble de la villa, la Puebla Vieja. La capilla de Santiago será la más suntuosa de la iglesia colegial, mostrando la importancia del patronazgo privado laico en el arte gótico del siglo XIV.

Palabras clave: patronazgo, laico, gótico, arquitectura, escultura

ABSTRACT

In the second half of the 14th century, the merchant and shipowner Juan Gutierrez de Escalante carried out an extensive construction programme at Santander's collegiate church (now the city's cathedral), which included closing off the church's Nave of the Epistle with a wall decorated with a wooden Virgin and Child, and the erection of two chapels: Santa María de Cueto in the church itself; and Santiago, attached to the cloister. The aforementioned wall, with its heraldry, its inscription and its image of the Virgin and Child, is a symbol promoting the virtues of a family that ruled over "La Puebla Vieja", where the town's noblemen lived. The chapel of Santiago is the most luxurious in the collegiate church and reveals the importance of secular private patronage in 14th-century Gothic art.

Keywords: patronage, secular, Gothic, architecture, sculpture

Una inscripción en la actual catedral de Santander (entonces colegiata) nos informa de un amplio programa constructivo promovido por el Armador Mayor Juan Gutiérrez de Escalante, constituyendo un ejemplo del patronazgo privado en el arte del siglo XIV¹. Incluye el muro de cierre de la nave de la Epístola de la iglesia, con una imagen de la Virgen con el Niño de madera, y dos capillas, una adosada a la nave del Evangelio, denominada "Santa María de Cueto", y otra, la más importante, denomina-

da "de Santiago", adosada al claustro. Todo ello es producto del patronazgo de un comerciante marítimo de amplio alcance en un momento en el que Santander mantiene relaciones comerciales en el Atlántico (Francia, Inglaterra, Flandes) y en el Mediterráneo (incluso Italia). Además de la función funeraria, manifiesta en la erección de dos capillas con enterramientos, hay también una evidente función propagandística mediante la inscripción epigráfica, la heráldica y la escultura.

1. Juan Gutiérrez de Escalante en su contexto familiar y local

Lope García de Salazar decía que “el linaje de Escalante su fundamento fue de Escalante, de unas paredes derribadas fuera de la villa de Escalante”, y que de allí se vino “a poblar en Santander”². En 1276 se documenta por primera vez un miembro de la familia Escalante en la Villa de Santander, donde fundamentaron su poder en el último cuarto del siglo XIII y durante los siglos XIV y XV en las actividades mercantiles marítimas; también en la participación en actividades militares, la piratería, y la posesión de inmuebles urbanos y de pequeñas explotaciones agrícolas. Tuvieron el apoyo regio, actuando como cobradores para el rey de las rentas de la villa, vinculándose con la Corte al actuar como Armadores mayores en la Costa de la Mar, o con los títulos de Camarero o Despensero del Rey. Intervinieron en el gobierno del concejo, y enlazaron familiarmente no sólo con las más importantes familias de la villa, sino con las de Burgos y Laredo, donde también estaban establecidos³. Como escribió Lope García de Salazar, “en la Villa de Santander no se falla que oviese bandos, sino que todo el mando de la villa avia seydo, e era en el linaje de Escalante”.

A finales del siglo XIII, Rui Gómez de Escalante fue el intermediario del rey para el cobro de las rentas del puerto de la villa en 1293 y 1294, y en 1297 fue uno de los implicados en el enfrentamiento producido entre los mercaderes y maestros de los puertos cantábricos y los de Lisboa. Formaba parte del grupo de comerciantes marítimos de Santander, quienes entre 1213 y 1317 recibieron una serie de privilegios de exención de impuestos. En la última década del siglo XIII el puerto de Santander era el que recaudaba la mayor cantidad del Diezmo de la Mar, es decir, el que tenía mayor actividad comercial en el Cantábrico, de lo que se beneficiaba el rey a través de Rui Gómez de Escalante. Esto fue consolidando la preponderancia de los mercaderes sobre la Villa de Santander y les proyectó hacia los puertos europeos de la fachada atlántica, comerciando con Bayona o Portsmouth, y a lo largo del siglo XIII se asentaron en Santander francos, gascones, genoveses, alemanes, flamencos e ingleses. Al inicio del siglo XIV, los Escalante consolidaron su poder.

Apoyaron al infante don Pedro, como señor que fue de la Villa de Santander entre 1309 y 1319, y esta ligazón se manifiesta al documentarse que en 1317 Gonzalo Ruiz de Escalante era el Despensero Mayor del Infante, futuro rey de Castilla y León entre 1350 y 1369.

Don Gutierre de Escalante dio su nombre a la calle llamada de “don Gutierre” (posterior calle “de la Blanca”, en la “Puebla Nueva”), donde tenía su casa, llamada “del Patinejo” por su pequeño patio, que “es toda de piedra y las ventanas en forma antigua, que se reconoce lo son porque están a modo de saeteras; sobre la puerta principal un escudo de armas muy viejo que sólo tiene en medio un león, y sobre él un rótulo pequeño muy antiguo que por estar comidas las letras no se lee”⁴. Era por tanto una torre fuerte, sobre cuya portada principal se hallaba el escudo con las armas de Escalante (león rampante) junto a una inscripción.

El promotor de las obras en la *Iglesia de los Cuerpos Santos* de Santander (actual catedral) fue Juan Gutiérrez de Escalante, llamado el Bueno, hijo de don Gutierre. Lope García de Salazar, en sus “Bienandanzas e Fortunas”, decía que “destos de Escalante, del que ay memoria, que más valió fue Juan Gutierrez de Escalante, que fue Armador mayor del Rey, e rico e poderoso en toda la Villa”. Juan Gutiérrez de Escalante falleció el 22 de octubre de 1380⁵. Él y su esposa María Fernández de la Marca tuvieron por hijo mayor a Rui Gutiérrez de Escalante, el Caballero, Armador Mayor y Merino de Castro, el cual casó con Catalina Fernández de Villegas, hija del burgalés Pedro Fernández de Villegas. Lope García de Salazar dice que “valió mucho con el Rey e con Cavalleros”, lo que indica un proceso de ennoblecimiento en el entorno del rey. A Rui Gutiérrez de Escalante se le documenta en 1397 tomando un ballenero que iba de Portugal a Bayona. En 1399 era uno de los seis hombres buenos de la villa de Santander “que han de ver fasienda del dicho concejo por nuestro sennor el Rey”. En 1419 fue uno de los que encabezaron el devastador ataque castellano, marítimo y terrestre, a San Juan de Luz, Biarritz, tierra de Burdeos, Solarique y Bayona, obteniendo un botín estimado entonces en 100.000 libras⁶. En 1431, como cabeza del linaje común de los Escalante, tuvo que hacer frente al

alzamiento de la rama encabezada por su hermano Juan Gutiérrez de Escalante, cabeza de los Escalante de Abajo. Los principales líderes de este enfrentamiento entre los bandos de los Escalante de Arriba y los Escalante de Abajo eran Rui Gutiérrez de Escalante por una parte, y Gonzalo Gutiérrez de la Calleja por otra, que “son grandes e poderosos e cabeça de vando”. Rui Gutiérrez de Escalante fue el heredero de la casa de Escalante, y tuvo varios hijos, pero todos murieron antes que él, quedando sin descendencia, por lo que la familia se disgregó a su muerte⁷. Las luchas de bandos sustituyeron al dominio incontestado de los Escalante, como relataba Lope García de Salazar, indicando que esto sucedió

...fasta que Gonçalo Gutierrez de la Calleja (que) era criado e pariente de Juan Gutierrez de Escalante, se alçó con la Rua Mayor, e con la ayuda de los Giles, fiso guerra a los fijos de Juan Gutierrez de Escalante, después del muerto, e peleando un día con los fijos e sobrinos de Ruy Gutierrez de Escalante, a la puente, ferieronse muchos de los de Escalante, porque entraron en su varrio, e morió Juan de Escalante, fijo de Juan Gonzalez el Çiego, de una saeta que le dieron por el pie, de pasmo, e esta fue la primera sangre vertida entre ellos. E por esta muerte avieron mucha guerra a la Villa, viniendo a ella los de Agüero, e del Varado, e morieron algunos omes, e acabose porque Pedro Alonso e Rodrigo, fijos de Ruy Gutierrez, morieron en Castilla de dolencias, e a Juan de Escalante, su fijo mayor, mataronlo los ingleses en la Ysla de Renuyn, andando en armada, saliendo en tierra; e otrosi, morieron Pedro Ruys de Escalante e Ferrando de Escalante, fijos de Juan Gutierrez el Çiego, en la mar, de tormenta, e menguouse este solar de Agüero, e así faltó todo aquel linaje.

A partir de 1306, no sin problemas, las treguas y acuerdos de paz permitieron el comercio con Inglaterra, y “pasada la primera década del siglo XIV, en general los comerciantes de Santander proclamaron su neutralidad en la guerra entre Francia e Inglaterra, lo que les permitió hacer buenos negocios y aumentar su presencia en Flandes, Inglaterra y la costa occidental francesa”⁸. El comercio desde Santander se extendió por el Mediterráneo hasta Andalucía e Italia, donde se documenta entre 1342 y 1400⁹. Por tanto, la Villa de Santander aparece conec-



Fig. 1. Muro de cierre de la nave de Nuestra Señora de la Vela entre la torre y la puerta del claustro

tada comercialmente desde Flandes, Inglaterra y Francia, en el Atlántico, hasta Andalucía e Italia, en el Mediterráneo.

2. El muro de la nave de Nuestra Señora de la Vela y el cierre de la Rúa Mayor

A los pies de la nave de la Epístola de la actual iglesia catedral (entonces colegial de los Cuerpos Santos) se halla un muro de cierre con una hornacina exterior que originalmente contenía una imagen de la Virgen con el Niño de madera (fig. 1). Este muro, mandado construir por Juan Gutiérrez de Escalante, no sólo era el cierre por los pies de la denominada “Nave de Nuestra Señora de la Vela”, sino que era el límite por el Este de la calle más prestigiosa de la Villa de Santander, *Rúa Mayor*, que precisamente comienza a ser documentada a principios del siglo XIV¹⁰. Esta rúa partía de la iglesia colegial y llegaba, hacia el Oeste, hasta la puerta de San Pedro o de San Nicolás en la muralla (derribada en 1802), señalando desde aquí el camino de salida a Castilla. *Rúa Mayor* era el origen de la llamada *Puebla Vieja*, donde se asentaban los linajes más nobles de la villa, entre ellos el de los Escalante, que tenía aquí su casa en el lado sur, descrita por Amós de Escalante¹¹: “Allí todavía su puerta ojiva del siglo XIV, flanqueada por dos repisas esculpidas de incierto empleo, coronada del sencillo blasón y el apellido, timbres que agobia el orgulloso escudo de los Guevaras, sobrepuesto más tarde en la reedificación o restaura, a causa de traslación de dominio. Las hiladas de sillarejo, su color y labra distinguen en la fachada los más añejos de lo más reciente. Esta



Fig. 2. Hornacina que contenía originalmente la Virgen con el Niño

casa, llamada por el pueblo el Navío, sea por su extraña disposición interna, por su forma prolongada y angosta, o por su situación semejante a la del buque que encalla su proa en las algas y el casco atraca su popa al terraplén de la ribera, y su vecina señalada con las armas de Herrera, únicas en pie de tan remotos días, son padrón de lealtad y de amor patrio...". En esta Rúa tenían sus casas numerosos miembros del Cabildo colegial, y los linajes de Herrera, Escalante, Torre, Calleja, Pámanes, Alvarado, Alvear, Solórzano y Calderón, comerciantes como los Sánchez Jarafe o los Aranda, así como un hospital y cárcel pública. La Rúa Mayor, hoy casi enteramente modificada, era descrita en 1896 por Alfonso Pérez Nieva:

He aquí la famosa rúa Mayor mencionada con encomio por todos los escritores cántabros, el lugar de residencia un tiempo de lo más linajudo de la Puebla vieja santanderina. Y en efecto, a pesar de las modernizaciones del progreso, todavía hay aquí algo típico y venerable, aún la calle no ha perdido sus vestigios de principalidad, aún conserva su cara

*de rancia estirpe. Ya es una puerta ojiva, ya un blasón. Muy poco, pero algo queda de lo que fue*¹².

Los cargos concejiles se repartían entre los vecinos de la Puebla Vieja y los de la Puebla Nueva, y la disputa por estos cargos daría lugar a acontecimientos violentos. El conjunto de la torre (siglo XIV) y puerta de la "iglesia colegial de los Cuerpos Santos", junto al muro construido por Juan Gutiérrez de Escalante, era justamente el punto crítico en la defensa de la Puebla Vieja, constituida casi como una acrópolis amurallada en alto. En los acontecimientos violentos de 1488, el bando asentado en la Puebla Nueva asaltó la Puebla Vieja, mencionándose entonces "la torre fuerte e iglesia de los Cuerpos Santos que estaba en la dicha calle e Puebla Vieja de la Rúa Mayor e las casas de Gonçalo de Albehar e del comendador Rodrigo de la Calleja e Juan de Escalante e otras casas dentro de la dicha calle", cercándoles en sus casas e impidiendo que por la Rúa de la Mar, al sur, pudieran ser avituallados por mar. Los habitantes de la Puebla Vieja se habían considerado "salvos seguros en la Rúa Mayor e su arraval en sus casas e dentro de los muros de la dicha Puebla Vieja e su arraval". La violencia se produjo ya "a la puerta de la dicha iglesia de los Cuerpos Santos de la dicha Rúa Mayor e Vieja de la dicha villa", y algunos combatientes tuvieron que refugiarse en la propia torre de la iglesia¹³.

La Rúa Mayor se cierra al Este mediante el muro alzado en la iglesia colegial por Juan Gutiérrez de Escalante, situándose inmediatamente la imponente torre de la iglesia a la izquierda, protegiendo la Puebla Vieja y comunicándola con la Puebla Nueva a través de un arco abierto en la torre. Desde la Rúa Mayor se accedía directamente a la iglesia inferior (Santísimo Cristo) por la puerta que se abría bajo el guardapolvo en la parte inferior del muro; y por la derecha, se accedía al claustro y de allí a la iglesia colegial. Era un verdadero punto crítico fortificado y a la vez lleno de puertas, y éste fue el lugar elegido para dejar constancia del patronazgo de Juan Gutiérrez de Escalante.

3. La Virgen con el Niño en el muro sobre la Rúa Mayor: origen e iconografía

La hornacina del muro que cerraba la nave de la Epístola, donde se hallaba la Virgen con el

Niño, se forma mediante dos columnas laterales, de fuste poligonal, sobre las que se apoya un arco apuntado trilobulado, enmarcado por un guardapolvo en bocel, sobre dos ménsulas figuradas (fig. 2). La imagen situada en una hornacina remite inmediatamente a los pequeños retablos de marfil de los siglos XIII y XIV, en cuyo centro es frecuente encontrar una hornacina similar conteniendo a la Virgen con el Niño, flanqueada por escenas diversas en las alas. En la Villa de Santander había al menos otras dos imágenes marianas en las calles, en sus hornacinas, posiblemente de época gótica: Santa María la Blanca y Nuestra Señora de Baza¹⁴.

Por debajo se halla una inscripción flanqueada por dos escudos, y un tercer escudo, muy borrado, en la parte inferior. La inscripción dice: "ESTA PARET / ET DOS CAPIE / LAS FISO JUAN GUTIERRES / DESCALANTE SANS". Se emplea el castellano y no el latín, se menciona al promotor y no se alude a la imagen de la Virgen con el Niño que originalmente ocupaba la hornacina, al contrario que en inscripciones que acompañan a otras imágenes contemporáneas similares, como las de Huarte y Roncesvalles, en Navarra¹⁵. Es de señalar la presencia de comerciantes que contribuyen a la difusión artística, importando imágenes desde lejanos lugares así como a la ornamentación de las iglesias, tomando protagonismo en el desarrollo artístico, como sucede en Huarte y Santander.

El escudo situado a la izquierda, con las armas de Gutiérrez, presenta el campo español cuartelado: 1 y 4.-Árbol arrancado. 2 y 3.-Dos fajas ondeadas. Bordura general cargada de ocho sotueres, que remiten legendariamente a la toma de Baeza el día de San Andrés (1227)¹⁶, y que por tanto exhibe el fundamento de la nobleza de Juan Gutiérrez de Escalante, uno de cuyos antepasados sería uno de los 500 nobles que se hallaban en la corte y que probaron su nobleza en un memorable hecho de armas de la Reconquista. El escudo situado a la derecha dispone en campo único, el león rampante, armas de Escalante. Todavía, dos sillares por debajo de la inscripción se halla otro escudo, hoy apenas perceptible, que, en campo español, tiene igualmente el león rampante de los Escalante.

La imagen de la Virgen con el Niño es una escultura de madera¹⁷ (127 cm de alto x 40 de ancho x 24 de fondo) (fig. 3). Las imágenes de



Fig. 3. Virgen con el Niño. Museo de la Catedral de Santander

madera han desaparecido en mayor grado que las de piedra, estando más sujetas a los accidentes y destrucciones deliberadas, y las que han permanecido son por tanto un raro testimonio de lo que fue en su época. En España, en cuanto a imágenes de la Virgen con el Niño en madera de los siglos XIII y XIV, existen sobre todo imágenes sedentes, pero en pie y de madera son comparativamente escasas¹⁸. Sin estar confirmado con un análisis científico de la estructura de la madera, se ha indicado que se trata de madera de tilo¹⁹, lo

que haría poco probable que provenga del norte de Francia o de Inglaterra, pero no es imposible. En algunas áreas de España (Pirineos, Cuenca) florece el tilo, aunque para la escultura se prefería generalmente otras maderas como el pino, roble o haya. No obstante, creemos más probable que la Virgen con el Niño de la catedral de Santander esté labrada en madera de tejo, usada en Francia en escultura de madera, por ejemplo en la estatua de San Luis de la Sainte Chapelle (París), ca. 1300. La madera de tejo era un material prestigioso, duro, usado en la escultura medieval. Su coloración en albura es amarilla clara; y en duramen, entre amarillo y marrón rojizo. Esto coincide con lo que vemos en la imagen, donde las roturas profundas muestran el amarillo claro y la superficie el color rojizo.

Paul Williamson²⁰ ha señalado cómo el enorme número de grupos de la Virgen con el Niño, en pie o sedente, producidos tanto en Francia como en el norte de Europa durante este período, ejemplifica la popularidad del culto a la Virgen. Replicando las pequeñas estatuillas de alabastro y retablos portátiles de madera en figuras de tamaño natural, de piedra y madera, estas esculturas fueron reverenciadas tanto en ámbitos privados como públicos, y muchas de ellas fueron consideradas poseedoras de propiedades milagrosas. Los más antiguos grupos de Vírgenes en pie con el Niño, libres del marco arquitectónico, derivan de los prototipos monumentales, como la “Vierge dorée” en Amiens²¹, pero en el siglo XIV los escultores de estas imágenes desarrollaron su propio repertorio de composiciones que variaron según las regiones. Una evolución general llevó desde un tipo en el que predominaba la “gravedad” a otro en el que predominará la “gracia”, en lo que la influencia del mundo de la corte francesa jugará un decisivo papel. Desde 1270 algunas Vírgenes muestran una gran inclinación de la cadera y con ella de todo el torso (Virgen con el Niño de la antigua abadía de Saint-Corneille en Compiègne, hoy en la iglesia de Saint-Jacques; Virgen con el Niño de Abbeville, hoy en el Musée du Louvre), y este hecho facilita una mayor interrelación entre madre e hijo, acentuando su carácter narrativo y emotivo; por ello Enrique Campuzano relaciona la imagen de Santander con el tipo iconográfico denominado “glikofilusa”²², aunque en este caso

la Madre no mira al Hijo y mantiene su mirada al frente.

La Virgen se halla en pie, con la bipedestación clásica al apoyar el pie derecho sobre la punta, doblando la rodilla, pero a diferencia de la estatua clásica, no contrarresta en el torso la caída de la cadera por la derecha, sino que la continúa con una ligerísima curva (“déhanchement”). La cabeza, de boca sonriente y mirada al frente, con el pelo cayendo en ondas hacia los hombros, está coronada y lleva cetro en la mano derecha –transferencia de los símbolos de la realeza–, se viste con saya y doble manto, uno de ellos recogido sobre el pecho mediante un broche y el otro velando la cabeza (símbolo de maternidad virginal), cruzándose sobre el pecho y recogándose mediante los dos brazos levantados. Sostiene al Niño con la izquierda, sin que se crucen las miradas entre ellos.

El vestido de la Virgen es muy poco común ya que emplea sobre la saya (túnica) un doble manto: un manto abierto ceñido por un broche (manto abierto, “manteau ouvert”) y otro manto por encima que le sirve de velo, es recogido por ambos brazos y cruza por delante de la figura (manto echarpe, “manteau-écharpe”). La mayoría de imágenes medievales emplea uno u otro manto, pero no los dos. Muchas imágenes de la Virgen de la época presentan un velo independiente del manto, lo que no es el caso en Santander. Carmen Bernís²³ cita dos ejemplos de Vírgenes españolas en las que el manto (o velo-manto) abierto se recoge con un broche, que fecha a fines del siglo XIV, imágenes “representativas de toda una familia de imágenes marianas que tienen de común la manera de llevar el manto, presidido sobre el pecho con un grueso broche, y echado sobre la cabeza (en algunas, la cabeza está descubierta y el manto cae sobre la espalda). Los ejemplos fechados van desde los años 40 del siglo XIV, hasta los años 20 del siglo XV (nota: retablo de la Virgen, por Jaume Cascalls, 1345. Retablo mayor de la catedral de Tarragona, por Pere Johan, 1426)”. Una variante es un grupo de imágenes en las que el manto va prendido sobre el pecho con un broche, como en las anteriores, “pero era un manto con escote, que dejaba al descubierto parte de los hombros. La manera de escotar estos mantos respondía a la misma moda

que agrandó lateralmente los escotes de los vestidos a partir de 1330". Otro tipo citado por Bernís se refiere al que ostenta el manto cruzado: "Lo que da unidad a esta serie es la manera de llevar el manto, cruzado por delante de la falda, el borde inferior levantado por encima del brazo derecho. Se trata, en la iconografía mariana, de un tipo extraordinariamente frecuente en el gótico de toda Europa, en su fase intermedia; es decir, hasta más o menos principios del siglo XV. Los ejemplos fechados más antiguos que conozco en España son de finales del siglo XIV (Virgen con el Niño, Museo de Palma de Mallorca, 1389-1394). Posiblemente el grupo español caiga ya, en su mayor parte, dentro del primer cuarto del siglo XV". Este tipo de manto es lo que se denomina "manto-écharpe".

La utilización de ambos tipos de mantos en la imagen de Santander nos llevaría, siguiendo los razonamientos de Carmen Bernís, a finales del siglo XIV, o más ampliamente entre 1345 y 1400. Dado que Juan Gutiérrez de Escalante falleció en 1380, se podría pensar en el tercer cuarto del siglo XIV. Y nótese que los ejemplos citados por Carmen Bernís se refieren a la Corona de Aragón.

La Virgen ata la camisa mediante un broche ("fermail") circular con tetrafolio al interior y aguja, que adopta un tipo propio del siglo XIII, que para ámbitos aristocráticos se fabricaba en oro y para la burguesía en bronce, cobre o latón, pero dorados imitando el oro. Se conocen ejemplares de broches conservados en los museos de *The Cloisters* (Nueva York) y *Victoria and Albert Museum* (Londres)²⁴ en los cuales en el siglo XIII muestran la preferencia por la forma circular y las formas de octafolio y hexafolio (exterior e interiormente), mientras que a lo largo del siglo XIV y posteriormente adoptarán formas más ricas y complejas. En Santander, se combina la forma circular exterior con la interior en cuadrifolio, lo que parece responder a la continuidad de una tradición del siglo XIII.

La corona presenta una alternancia de trilóbulos (simplificación de la flor de lis) con puntas, sobre una base muy estrecha. Su característica más destacada es la simplicidad, frente a otros tipos más complejos. Los ejemplos de corona más parecidos a la de la Virgen de Santander los encontramos en Inglaterra²⁵, pero la corona, por sí

sola, no puede ser criterio de adscripción de taller, dado que el "Estilo de Corte" en Inglaterra tiene evidentes contactos con los talleres reales de París, donde se hallan ejemplos similares²⁶.

El Niño Jesús, sostenido por la mano izquierda de María en posición horizontal está envuelto por un paño, dejando el torso desnudo, levantando la pierna izquierda con la rodilla doblada, llevando el brazo y mano derechos hacia el pecho de María, con el codo hacia arriba. Sostiene una bola en la mano izquierda y mira lateralmente, sin cruzar la mirada con María. El Niño sólo aparentemente se sienta sobre el antebrazo de la Madre; en realidad se yergue, incorporándose; las piernas se separan entre sí, contorsionando toda la figura, aunque el torso se halla rígido. Las imágenes del siglo XIV presentan al Niño con diversos objetos o animales en la mano. Lo más habitual es que porte en la mano izquierda una bola o un ave (paloma), pero también puede ayudar a su madre portando un libro. Con la mano derecha puede jugar con el manto o la cinta del manto de la Madre, o bien acariciar el rostro o el pecho de ésta, caso de la imagen de Santander. En Europa hay un cierto número de imágenes del siglo XIV que presentan al Niño con el torso desnudo²⁷, entre las que destacaremos la donada por la reina Jeanne d'Evreux (Louvre), o la donada por Mahaut d'Artois a la cartuja de Mont-Sainte-Marie en Gosnay (Pais de Calais) y encargada en 1329 a Jean Pepin de Huy; y en España se pueden citar algunos ejemplos navarros²⁸.

Hacia 1235-1240 emerge en los portales de las catedrales de Chartres, Amiens, Reims y París el tipo de Virgen en pie, envuelta en un gran manto que cruza diagonalmente, dejando a la vista el busto y el brazo derecho. María contempla al Niño amorosamente mientras lo sostiene con el brazo izquierdo. Del soporte monumental se pasa a la imagen exenta, para satisfacer una piedad más individualizada, apareciendo variantes en la vestimenta. En el foco escultórico parisino destacan las donaciones de imágenes por Jeanne d'Evreux (reina viuda del rey Charles IV) a la abadía real de Saint-Denis, de modo que éstas (en plata y en mármol, aquella en el Museo del Louvre y ésta en la iglesia de Magny-en-Vexin) serían fuente de inspiración para otras imágenes en cuanto tipo y estilo, en la posición de la figura,

las proporciones, el modelado de las formas y los plegados del vestido, como las tres imágenes de la Virgen con el Niño conservados en "The Cloisters" (The Metropolitan Museum) de Nueva York, que tienen en su mano un cetro, es decir, son representadas como Reina de los Cielos, igual que en la imagen de Santander. La comparación de una Virgen con el Niño policromada, de taller parisino, del Metropolitan Museum of Arts, New York²⁹, con la imagen de Santander permite ver la distancia entre el taller parisino y una imagen de ámbito "regional" derivada en la que la estructura general del cuerpo se ha simplificado y los gestos y la expresión del rostro se han hecho más inexpresivos. Se constituiría así un modelo en Île-de-France, que luego se proyectaría en diferentes regiones. El taller parisino difundió modelos especialmente en el segundo cuarto del siglo XIV, y en ello las imágenes en marfil jugaron un gran papel. Fruto de ello son imágenes de la Virgen con el Niño como la Virgen de Boué, caracterizada por un equilibrio clásico y una elegancia serena; la Virgen de Evrard de la catedral de Langres (1431); la Virgen de Sées; la Virgen del Musée d'art et d'archéologie de Senlis (c. 1430, regalo de un papa a la abadía de la Victoria); las Vírgenes de Ully-Saint-Georges, Lévis-Saint-Nom, Mesnil-Saint-Denis, y otras.

En las imágenes de la Virgen con el Niño de los talleres reales de París, la base es muy estrecha, y las proporciones de la figura son finas, dando lugar a una figura estática, reflejando la elegancia y gracia de la corte. La figura de Santander tiene, como la de París, un carácter estático, acentuado por el escaso movimiento de la cadera y de la cabeza, mostrando una idea de "gravidad" solemne, apenas contradicha por la sonrisa de la Virgen y el gesto con el brazo derecho del Niño. La Virgen de Santander tiene una muy escasa curvatura del torso, pero no porque su cronología sea previa a la difusión del tipo de Virgen con un exagerado "déhanchement", con intensa interrelación de la Virgen con el Niño que se impuso, desde París, a partir del segundo cuarto del siglo XIV, difundiendo los modos cortesanos. Más bien, en Santander se ha adoptado un tipo más simple.

De acuerdo con el sistema de clasificación de las imágenes de la Virgen con el Niño del siglo XIV en Francia establecido por William H. Forsyth³⁰,

se trataría de una variación rústica de modelos parisinos (o Île-de-France). Forsyth señala sobre todo las diferencias entre el Este y el Oeste de Francia, más que las diferencias Norte-Sur. En Normandía, al oeste,

on ne peut que souligner la précocité de la constitution du style regional qui adapte des modèles parisiens par les ivoires et les fait siens dès la fin du XIIIe. siècle, la variété de la gamme typologique des Vierges représentatives de courants stylistiques différents et la soumission ancienne à l'image archétypale de Marie (...). En fin, il convient d'insister sur l'extrême qualité de la sculpture sur bois, dans les décennies 1270-1320, à l'ouest comme à l'est du duché. On la doit vraisemblablement aux ateliers monastiques installés dans les grandes abbayes à côté des scriptoria, encore actifs au XIVe. siècle dans le Contentin, comme semble le prouver la présence de la plupart de ces premières statues sur bois dans des églises patronnées par les grandes abbayes regionales³¹.

La iconografía es un elemento común, una tradición común. Por ejemplo, algunas imágenes de la Virgen portan un cetro en la mano derecha (caso de la Virgen de la Catedral de Santander). Frente a este grupo se señala otro en el que la Virgen porta un ramo de rosas, frecuente en numerosas imágenes de Borgoña, Champaña y otras regiones del Este de Francia (en otros casos la Virgen lleva una sola rosa). El cetro indicaría más bien una procedencia del oeste, pero Forsyth advierte que el cetro por sí solo no puede servir para la clasificación, teniendo en cuenta además que este elemento ha podido ser restaurado o estar perdido, por lo que hay que tomarlo con mucha precaución. Otro elemento de clasificación distingue a las Vírgenes del Este de Francia, cuando el Niño porta una paloma en la mano. Frente a este tipo, es más común que el Niño porte una bola (como en la imagen de Santander). Un grupo de imágenes de la Virgen con el Niño en la Corona de Aragón porta cetros y también, en el caso del Niño, al menos en un caso, la bola. El rostro de la Virgen con el Niño de Santander tiene un sorprendente parecido con el de otro ejemplo, actualmente desaparecido, que hubo en el Museo Diocesano de Valencia, y que perecería en la guerra civil de 1936, y sobre la cual escribieron en 1956 Agustín Durán-Sanpere y Juan Ainaud de

Lasarte, señalando que estaba “próxima al estilo de la portada de los Apóstoles (—de la catedral de Valencia—)”³². También se puede relacionar con otros ejemplos de la Corona de Aragón, como la *Madonna col Bambino* de la catedral de San Gianuario en Marsico Nuovo (prov. de Potenza, Basilicata). Se trata de imágenes con el mantovelo, de impronta clásica, sin exageración en el “contrapposto”³³. Todo ello no serán sino variaciones “regionales” a partir de un foco común, en París, y en el caso de la imagen de Santander resulta difícil adscribirla a un taller concreto. Las relaciones comerciales de los armadores santanderinos eran tan extensas que no proporcionan una pista segura.

Las estatuas góticas son talladas siempre con la superficie acabada, como si no necesitaran policromarse, pero muchas de ellas estaban policromadas, y ésta de Santander lo estuvo, aunque los restos conservados sean insignificantes. No hay un modelo único de policromía de cada época, y sin duda se usaron técnicas y materiales distintos en cada taller³⁴, por lo que no podemos aventurar el aspecto de color que presentaba originalmente la imagen de Santander.

4. Las capillas de Juan Gutiérrez de Escalante en la iglesia (Nuestra Señora de Cueto) y en el claustro (Santiago)

En el *Memorial de Juan de Castañeda*, del siglo XVI, se dice que las armas de Escalante son “un león rampante de oro en campo colorado” y que el escudo con estas armas “está en diversas partes de la dicha iglesia colegial, fuera y dentro de ella, con letreros muy antiguos que declaran la antigüedad y nobleza deste linaje, y haber sido bienhechores desta iglesia y la fábrica y doctación della”³⁵. La inscripción situada bajo el nicho de la Virgen con el Niño a los pies de la nave de la Epístola de la catedral menciona que Juan Gutiérrez de Escalante hizo el muro donde se halla, así como dos “capillas”, que son las que se adosan a la nave del Evangelio y a la panda oeste del claustro.

La Capilla de Santa María de Cueto

La capilla de Escalante en la iglesia era la tercera capilla adosada a la nave del Evangelio, con la



Fig. 4. Crujía de soporte de la capilla de Santa María de Cueto advocación de Nuestra Señora de Cueto, llamada “Capilla de los Hurones” (seguramente denominación popular de los leones de las armas de Escalante). Para edificar esta capilla, al igual que las demás adosadas a la nave del Evangelio, había que levantarla sobre una crujía de nueva construcción por delante de la iglesia del Santísimo Cristo, para salvar el gran desnivel del terreno, de modo que las tres capillas medievales de esta zona conformaron por debajo de ellas un “atrio” al norte de la iglesia del Santísimo Cristo (fig. 4). Esto significaba un enorme esfuerzo constructivo, y en el caso de la capilla de los Escalante, se alzó sobre el tramo del “atrio” situado ante una de las portadas de la iglesia del Santísimo Cristo (la situada al oeste), que precisamente tiene en la bóveda de crucería la clave con el león rampante de las armas de Escalante, rodeándose esta clave polar por otras cuatro pequeñas claves o botones con las estrellas de ocho puntas, todo indudablemente del siglo XIV, aunque muy restaurado³⁶; a lo que se añade otro escudo con el león rampante de los Escalante (pero que extrañamente mira a la derecha) en el arranque de uno de los arcos de este tramo del atrio. Sixto Córdova escribió en 1929 que “junto a una ventana gótica del pórtico (delante de la ige-

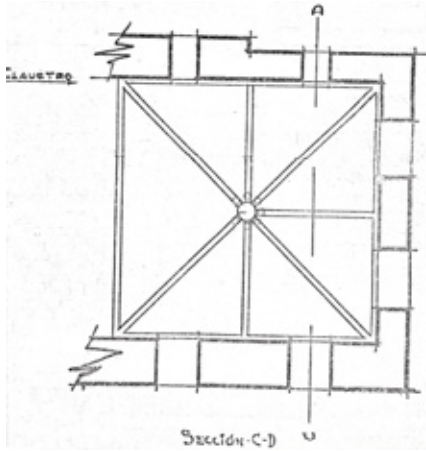


Fig. 5. Planta de la capilla de Santiago. Dirección General de Regiones Devastadas

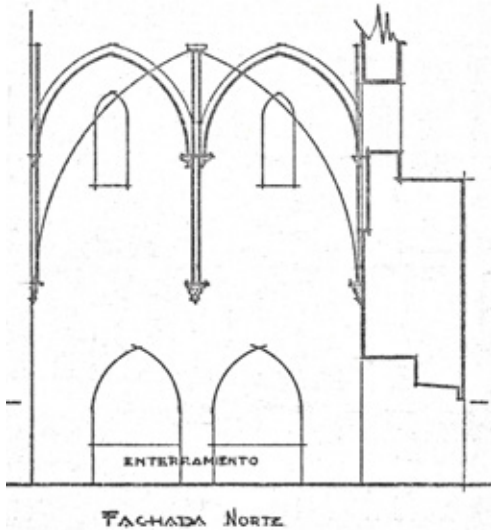


Fig. 6. Alzado del muro norte de la capilla de Santiago. Dirección General de Regiones Devastadas

sia del Cristo) están dos lápidas funerarias del siglo XIII, referentes a Rui García y su hijo³⁷, que hoy no se conservan. Junto a esta crujía, situada delante de la portada principal de la iglesia del Santísimo Cristo, se halla otra, igualmente soportando otra capilla por encima, en la que la bóveda de crucería es idéntica, con las pequeñas claves o botones en los nervios, y donde figura un escudo, en la clave central con armas que han sido atribuidas al infante don Enrique, hijo de Fernando III (1230-1303)³⁸. No se trata de las armas de dicho infante, pues

aunque los símbolos heráldicos sean iguales, están dispuestos de manera diferente (1 y 4 cruz flordelisada; 2 y 3 castillo; el del infante don Enrique, 1 y 4 castillo, 2 y 3 cruz flordelisada) y la cronología de esta crujía debe ser de la segunda mitad del siglo XIV, igual a la del linaje de Escalante.

La capilla superior suponemos que tendría originalmente una bóveda de crucería sobre ménsulas de forma similar a la de la crujía de abajo. A principios del siglo XVI en esta capilla había un altar con un crucifijo e imágenes viejas, y otro altar con su pequeño retablo con dos imágenes de bulto doradas. La capilla fue reedificada por Juan de Escalante y Vargas, que testaba en Sevilla en 1541³⁹, pidiendo que sus restos se trasladaran a esta capilla, que él había heredado de sus antepasados y relabrado, ordenando en su testamento que se terminara el enlosado y el retablo. La capilla fue así reedificada antes de 1541, con una bóveda de crucería de nervios cruceros, terceletes y ligaduras, teniendo en las claves menores los símbolos de la Pasión: el martillo, los tres clavos, la escalera y las tenazas. De las cuatro ménsulas de arranque de los nervios de la bóveda sólo se conserva una, con el escudo de armas de los Escalante sostenido por un tenante, que aunque desgastado denota ser de estilo renacentista.

En 1636 se ordenó reparar la capilla, pero en 1650, siendo su poseedor don Juan de Ceballos Escalante, apenas se había reparado parte de un estribo, y entonces parecía "con tantas quiebras y manifiesto riesgo de undirse y de total ruina que arrastre tras de sí gran parte de la obra de la Yglesia"⁴⁰. En 1671 don Juan Pacheco y doña Juana de Ceballos Escalante llegaron a un acuerdo con la iglesia colegial para reparar la capilla, que continuaba en mal estado. Fue después de Bernardino de Vargas Ceballos y Escalante, pero al no abonar determinadas cantidades que éste debía a la iglesia (posiblemente el coste de la reparación), pasó a ser propiedad de ésta, la cual a principios del siglo XVIII se la cedió a la Condesa de Noblejas, doña Teresa Manuela Herrera de la Concha⁴¹, y después se denominó Capilla de la Purísima. La capilla de Nuestra Señora de Cueto debe valorarse por su ubicación en el lado del Evangelio de la iglesia colegial, para cuya ubicación se necesitó una gran obra que remediara el enorme desnivel

del terreno que había por este lado, de modo que prácticamente la capilla tiene dos pisos.

La Capilla de Santiago

Mucho más importante arquitectónicamente fue la Capilla de Santiago, construida también por Juan Gutiérrez de Escalante y adosada al claustro. En 1592 Juan de Castañeda mencionaba a

Juan Gutiérrez de Escalante, llamado el Bueno, que hizo y doctó la capilla grande de Santiago que está conjunta con el claustro de la iglesia colegial de los Cuerpos Santos desta villa, a donde él y su mujer María Fernández de la Marca están sepultados en unos sepulcros de piedras altos con sus bultos, en medio de la capilla, que representan la calidad de sus personas. Tuvieron una hija llamada María Gutiérrez de Escalante que está sepultada en la misma capilla, en un sepulcro alto arrimado a la pared, al lado de la epístola, la cual parece haber sido casada dos veces, si acaso los dichos Juan Gutiérrez de Escalante y María Fernández de la Marca no tuvieron dos hijas de un mismo nombre, que suele acaescer raras veces; del letrero del sepulcro consta uno de sus maridos haberse llamado Martín González de la Escuela, el cual está enterrado en otro bulto junto al de ella, armado en hábito de caballero; no he podido saber si fue casada antes con este caballero que con García González de Toraya, que fue el otro marido, muy principal escudero noble, como consta de escrituras auténticas, de quien hubo a García González de Toraya que se llamó como su padre...⁴².

La capilla de Santiago presentaba planta cuadrangular, con muros de sillería y bóveda de crucería de siete nervios apoyados sobre ménsulas, adaptación de la bóveda sexpartita (fig. 5). Entre los citados nervios se disponían arcos apuntados, sobre ménsulas decoradas con figuras, bajo los cuales se abrían ventanales con arcos apuntados. Dado que la clave estaba a la altura de los arcos laterales, no se trata propiamente de la bóveda angevina, de forma cupulada, de cuya técnica constructiva no participa, sino del modelo emanado de Ile-de-France, aunque formalmente se intenta aproximar al tipo angevino (figs. 6, 7 y 8). Su estructura recuerda mucho a algunas capillas de la catedral vieja de Salamanca, especialmente a la capilla de Santa Bárbara, fundada en 1334 por el obispo Juan Lucero, con su sepulcro en el



Fig. 7. Bóveda de la capilla de Santiago. Foto: colección particular



Fig. 8. Vista de la fachada trasera de Rúa Mayor desde el sur. Junto a la torre de la iglesia catedral, la capilla de Santiago. 1850. VV.AA.: *Lo admirable de Santander*. Bilbao, 1935

centro, y cuya bóveda es de similar estructura, aunque de forma octogonal; y también a la capilla de Santa Catalina. Otras capillas, como la sala capitular de la catedral ovetense, originalmente de función funeraria, guardan cierta relación con



Fig. 9. Clave de la capilla de Santiago. Foto: colección particular



Fig. 10. Nichos sepulcrales del muro norte, y puerta al claustro. Capilla de Santiago. Fot.: Dirección General de Regiones Devastadas



Fig. 11. Bóveda de la capilla mayor del monasterio jerónimo de Monte Corbán

la capilla de los Escalante, en una época que conoce en la Corona de Castilla un desarrollo de las capillas funerarias privadas⁴³.

En la clave central figuraba el león rampante de las armas de Escalante sobre un campo sostenido por dos figuras humanas (hombre y mujer) (fig. 9). En un lateral de la clave hay un relieve con una figura humana masculina, barbada, sedente, que bendice con la mano derecha mientras sostiene una cruz con la izquierda, que ha de interpretarse como Cristo rey, tocado con la triple corona papal⁴⁴. Abajo se disponen en los muros nichos funerarios de arcos apuntados (fig. 10). La puerta de ingreso desde el claustro es muy sencilla, en arco escarzano. Algunas partes bajas de la capilla de Santa Catalina en la catedral de Salamanca, fundada en el siglo XII y reformada en el XV, parecen ser obra del siglo XIV, como el área de los sepulcros adosados bajo arcosolios apuntados, idénticos a los de Santander. Arcosolios similares hay también en la capilla de San Bartolomé o de los Anaya, de Salamanca y en la capilla del Corpus Christi de la catedral de Burgos (1371-1375).

Los nervios de la capilla de Santiago disponen de pequeñas claves en ellos, con decoración de estrellas de ocho puntas: siete claves rodean a la clave polar; y otras catorce señalan el primer y segundo tercio del arco de cada nervio. En la iglesia del monasterio jerónimo de Monte Corbán, en las inmediaciones de Santander, encontramos también la clave, con escudo de armas, rodeada de "botones" con estrellas de ocho puntas sobre los nervios, y lo mismo sucede en los tercios de cada nervio, de modo idéntico al de la capilla de Santiago (fig. 11). El monasterio de Monte Corbán fue fundado en 1407 y su capilla mayor fue construida tras comprometerse a ello en 1444 sus patronos, el mercader Juan Gutiérrez de Barcenilla (cuyas armas están en la clave de la bóveda) y Catalina González de Setién⁴⁵. Esto plantea una duda cronológica, pues dada la gran similitud de la capilla mayor de Monte Corbán con la capilla de Santiago de la catedral de Santander, la diferencia de cronología no debería ser muy amplia, y si aquella es posterior a 1444, ésta parece difícil que fuera anterior a 1380. Una posibilidad es que en realidad la capilla mayor de Monte Corbán se edificara a partir de 1407, tras la fundación del

monasterio, y que Juan Gutiérrez de Barcenilla la aprovechara después poniendo en ella sus armas y los sepulcros, continuando la obra de la iglesia. De no ser así, habría que pensar que aunque Juan Gutiérrez de Escalante fundó y dotó la capilla de Santiago, su construcción se demorara algunos años y fuera llevada a cabo por sus descendientes. La calidad de la escultura de las ménsulas de Santander no está presente en Monte Corbán y de ello habría que inferir que la bóveda de aquella fue imitada a posteriori en la capilla mayor del monasterio jerónimo. Pero, por ejemplo, los perfiles de los nervios son notablemente iguales en uno y otro caso, por lo que parecen obra de un mismo taller arquitectónico, aunque no escultórico. Evidentemente, hay elementos que se copian, pues los “botones” con estrellas de los nervios aparecen también en las bóvedas de la nave de Montecorbán, construidas posteriormente.

Esta utilización de pequeñas “claves” o botones en los nervios, sin que marquen el cruce de nervios o terceletes, se encuentra también en las bóvedas del atrio de la iglesia baja de la catedral de Santander, soportando entre otras la capilla de Escalante de la iglesia superior. Los encontramos también en algunas bóvedas de la iglesia de Santa María de Castro Urdiales (Cantabria), en la catedral de Burgo de Osma (Soria), y en la iglesia de San Gil, de la ciudad de Burgos. Bóvedas con este tipo de claves decorativas se hallan también en la iglesia de Santa María de la Asunción en Viana (Navarra) y el Refectorio de la Catedral de Pamplona, construido entre 1328 y 1335. Y en la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) algunas bóvedas de ocho nervios tienen botones en torno a la clave central. Un efecto similar se logra en la antigua catedral de Vitoria, donde algunas bóvedas de la nave mayor presentan escudos de armas sobre los nervios formando una corona en torno a la clave mayor (como sucede igualmente en la cabecera de Saint-Étienne de Caen). Los ejemplos citados permiten establecer un área que se sitúa entre Burgos, Pamplona y el Cantábrico, posible lugar de trabajo de un taller de construcción o de varios relacionados entre sí.

En las ménsulas figurativas (algunas conservadas) se representaban un noble joven, un anciano (no conservado) dos obispos, dos monjes, rey y reina, y una mujer⁴⁶. Quizá se trata de la



Fig. 12. Ménsula de la capilla de Santiago. Actualmente en el claustro de la catedral de Santander



Fig. 13. Ménsulas de la capilla de Santiago. Actualmente en el claustro de la catedral de Santander

representación de distintos tipos sociales, pero llama la atención que todos permanecen con los ojos cerrados, quizá en meditación fúnebre (figs. 12-13). Su estilo deriva de los talleres reales de escultura en París (sepulcros de Saint-Denis).

En cuanto a la decoración de la capilla de Santiago, en la Visita de 1506 se menciona: “Capilla de Santiago, con su imagen de bulto y su retablo, otra imagen de Nuestra Señora, en lo alto un crucifijo con dos imágenes de bulto; un altar de San Martín”. Esto indica que ya a principios del siglo XVI la advocación de la capilla era la de Santiago. Ignoramos por qué había un altar dedicado a San Martín. Posiblemente a esto se refieren los autores de “La Escultura Funeraria en la Montaña”, en 1934, cuando dicen que en la capilla había dos retablos, con varias imágenes de bulto y algunas pinturas sobre tabla. Siglo y medio después, el altar y el retablo habían desa-

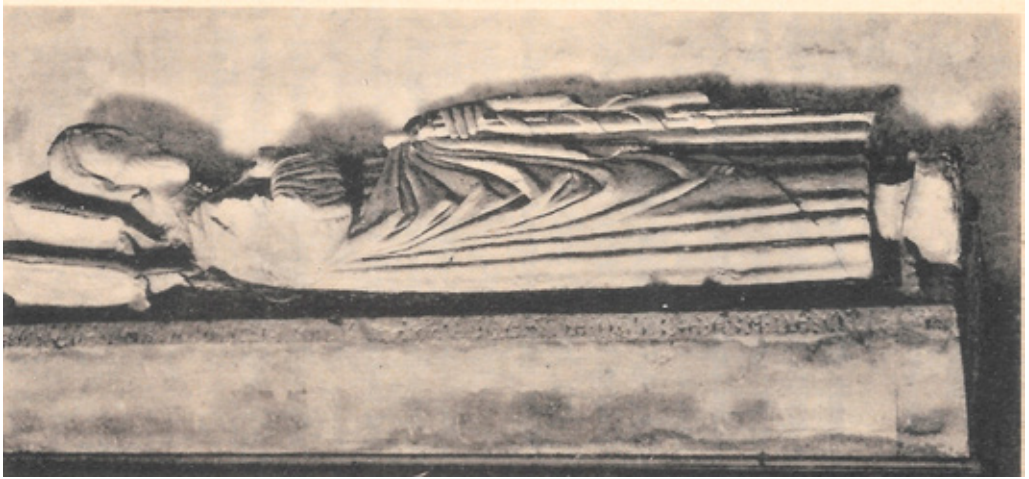


Fig. 14. Sepulcro de Juan Gutiérrez de Escalante. VV.AA.: *La Escultura Funeraria en la Montaña*. Santander, 1934

parecido. En un inventario de mediados del siglo XVII se decía que la capilla tenía “dos sepulcros en medio y cuatro nichos de entierros a los lados (...) está desmantelada, sin altar ni retablo”⁴⁷.

Los sepulcros que había en el centro de la capilla eran los de los fundadores Juan Gutiérrez de Escalante y María Fernández de la Marca. Conocemos por fotografía publicada en 1934 el sepulcro de Juan Gutiérrez de Escalante⁴⁸, que presidiría la capilla, en el centro de ella, junto con el de su mujer María Fernández de la Marca (fig. 14). Fue descrito en la citada publicación:

Aparece el caballero Escalante tendido sobre un lecho de piedra que carece de toda ornamentación. Sobre el jubón, que deja asomar el alto cuello y los puños con largas hileras de botones, lleva un sayo, y encima de éste un manto que pasa por debajo del brazo derecho y se recoge sobre el izquierdo con una ordenación de pliegues en ángulo, algo rígidos, pero no mal dispuestos. La cabeza, que se recuesta en dos almohadones de desigual tamaño, peina melena corta, barba y bigote; la mano derecha sujeta el fiador del manto, y la izquierda sostiene la espada, de hoja ancha, entrelazada con el tahalí. Los pies, rotos en sus puntas, se apoyan sobre el cuerpo de un perro.

En el borde del lecho se hallaba una inscripción: “AQUÍ YACE JUAN G(UTIERRE)Z DE ESCALANTE QUE DIOS PERDONE FINO LU(NE)S XXII DIAS DE OCTUBRE ERA DE MIL CCCC(XVIII)”.

El final de la inscripción con las décadas y unidades de la fecha está perdida, pero los autores del libro *La Escultura Funeraria en la Montaña* lo reconstruyen mencionando que “sabemos por documentos del archivo de la catedral de Santander que vivía aún Gutiérrez de Escalante a principios del año 1380 y que había muerto en 1384, teniendo en cuenta que el día 22 de octubre cayó en lunes el año de su muerte, éste no pudo ser otro más que el de 1380, que corresponde a la era de 1418”. El tipo escultórico de caballero yacente es muy común y, dado el carácter algo tosco de su ejecución, no se puede precisar el taller del que procede (¿Burgos?)⁴⁹. Aunque esculpido en piedra, no deja de tener relación con los sepulcros de los Rojas procedentes del monasterio de Vileña (Burgos), en madera policromada, al igual que el sepulcro de Pedro González de Agüero en Agüero (Museo Diocesano de Santander), Palacios de Benaver, Villasandino y, también en piedra, de Celada del Camino. Pero resulta raro entonces que los laterales de la cama del sepulcro de Juan Gutiérrez de Escalante fueran lisos, como se mencionaba en 1934. Es posible que para entonces ya hubieran desaparecido los relieves originales que habría en los laterales de la cama, pero nada se conserva de esto. Prácticamente idéntico al sepulcro de Juan Gutiérrez de Escalante es el de Gonzalo Fernández de Pámanes (fallecido en el año 1400), conservado en la ermita de la Virgen del Mar, de Santander, donde por debajo de la inscripción del frontal se puede ver en éste una

sucesión de cuadrilóbulos, en cuyo interior ángeles portan escudos de armas. Dado que ambos sepulcros parecen obra del mismo taller, ambos frontales podrían haber sido similares.

Sí se ha conservado el frontal del sepulcro de María Gutiérrez de Escalante, que, como se ha citado, estaba adosado al lado de la Epístola, y actualmente está depositado en el claustro de la catedral sobre algunas dovelas con botones estrellados pertenecientes a la capilla (fig. 15). Lleva una inscripción que dice: "Aquí yace Mari Gutierrez, fija de Ruy Gutierrez de Escalante que Dios perdone, que fue mujer de Martin Fernandez de la Escuela, que finó 15 días de Agosto, era de mil e CCCC años" (año 1362). Por debajo de las dos líneas de la inscripción se halla repetido tres veces el escudo con las armas de Escalante (león rampante) en campo español, enmarcados por una tracería de cuadrifolio con puntillas que entrelaza los tres escudos. Este entrelazo, a veces caracterizado como "mudéjar", tiene su precedente en el arte funerario en varios sepulcros del monasterio de Las Huelgas de Burgos: los sepulcros de la Infanta doña Blanca (primer cuarto del siglo XIV) y de Alfonso de la Cerda, a los que puede añadirse el de Fernando de la Cerda, desarrollado en pintura⁵⁰, y más lejanamente otros sepulcros con decoración de cuadrifolio⁵¹, un tipo decorativo muy extendido por Europa, al menos en Francia (Sainte Chapelle de París), Inglaterra e Italia (Andrea Pisano, Giotto, etc.), pudiendo haber llegado a España desde el ámbito florentino al taller toledano de Ferrand González. Los motivos decorativos de un panteón real como Las Huelgas de Burgos, y después los sepulcros del claustro de la catedral de Burgos, han tenido que ser modelos bien estimados para reproducirse en los sepulcros dispersos por el obispado de Burgos, como sucede en la colegiata de Santander.

Añadiremos que es posible que las estatuas funerarias de Rui Gutiérrez de Escalante y de su hijo que en 1929 estaban en el atrio de la iglesia del Cristo, bajo la actual Iglesia Catedral, sean la del Armador Mayor y un hijo de nombre desconocido, y que podrían haber estado originalmente en la capilla de Santiago.

A fines del siglo XVI se reunía en esta capilla el cabildo de la colegiata, y está documentado que en 1506 la capilla era llamada "capilla de Santia-



Fig. 15. Frontal del sepulcro de María Gutiérrez de Escalante. Claustro de la catedral de Santander

go". O bien los fundadores la habían denominado así o bien la familia Santiago, que ocupó la casa de los Escalante en la calle de don Gutierre, pasó a tener el patronato de la capilla⁵². María González de Escalante (a quien Escagedo Salmón hace hija de los fundadores de la capilla) casó con García González de Toraya. Su biznieto Juan de Toraya casó con Isabel de Santiago, padres de Juan, Marcos y Juana de Toraya Santiago. Será Marcos, emigrado a América, quien, antes de su fallecimiento en Indias en 1589, busque en la colegial una capilla donde establecer una capellanía para la familia.

Marcos de Toraya Santiago mandó fundar dos capellanías de 100 ducados de renta cada una "y para cumplir las misas y sufragios de ellas se comprase y doctase capilla a voluntad del patrón en la iglesia colexial de dicha villa o en el convento de San Francisco de ella". Aunque sus sobrinos se disputaron la herencia y en principio no se compró la capilla, en 1662 Pedro de Toraya Herrera manifestó poseer "una capilla de la advocacion de Santiago que es de las mas magnificas decentes y acomodadas para el dicho patronazgo y fundazion de dichas capellanías", de modo que vendió la capilla a la capellanía. Se decía que de la capilla de Santiago tenían "el capitán don Pedro de Toraya su padre y los demás sus antezesores llaves aparte por ser como media iglesia de la dicha colexial adonde asisten a sus memorias que en ellas están dotadas de tiempos aca e ynmemoriables la qual capilla con algunos sepulcros muy dezentes como de cavalleros de mucha suposizion con sus nichos y enmedio un entierro con

sus lapidas sumptuosas al modo de lo que an usado los señores Reyes y grandes señores y en quanto a esto se remite a la vista...⁵³. Pero en la visita del canónigo suizo Pellegrino Zuyer en 1660 se indicaba que las capillas del claustro eran “todas pequeñas y mal tenidas y con los altares desnudos”⁵⁴. Posteriormente, en 1731, se mencionaba que el capitán Juan Antonio de Toraya Vereterra, patrono de la capilla de Santiago, cedió su uso a la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, pero “dicha capilla al presente se halla con la maior parte de su terrado derribado y en tierra como va dicho y este reparo y obra valuada por maestros peritos en setezientos y treinta y tres reales de vellón” que pagarían a medias el patrono y la citada Hermandad⁵⁵.

El patronato de la capilla pasó después a la familia Castejón, que así lo ostentaba en 1791, cuando a la vista de que su patrono, Nicolás Castejón y Puente, no podía mantenerla con decoro, lo hizo el cabildo de la colegial, destinándola a vestuario de canónigos, aunque en 1796 el patrono consiguió que se le reconocieran sus derechos sobre ella. El 26 de agosto de 1800, Gabriel de la Fuente, prior de la colegial de Santander, escribía a Nicolás Castejón: “En estos días de llubias continuas se ha experimentado en la Capilla del Claustro, de que V.M. es Patrono, haberse desplomado una parte del cobertizo del tejado, y hallarse parte de las bobedas descubierta, y con necesidad de pronto reparo, sin lo qual acaso podrá venirse a tierra toda la Capilla; lo que participo a V.M. para su inteligencia, y que tome las medidas, y prevenciones, que tenga por más convenientes”⁵⁶. En 1829 se consideraba que la capilla de Santiago era desde hacía mucho tiempo un almacén, tapiada su puerta y sólo con sus muros y bóvedas; en 1853, el Cabildo trató de comprarla a la familia Castejón, pero ante su

elevada pretensión económica, se desistió. Por entonces ya se denominaba “capilla del Rosario”, y en 1898 pasó a ser capilla del palacio episcopal allí edificado. La capilla fue finalmente derribada en 1952 tras sufrir daños en el incendio de la ciudad en 1941.

5. Conclusiones

En el siglo XIV los comerciantes hispanos adquirieron un nuevo protagonismo no sólo en la economía sino también en el gobierno de las poblaciones, en la vida social y en la promoción artística. Promovieron la erección de sepulcros con estatuas yacentes, frecuentemente bajo sencillas hornacinas, pero también, como en el caso de Juan Gutiérrez de Escalante en Santander, capillas funerarias que agrupaban los enterramientos familiares. Estos comerciantes además se implicaron en las obras de las iglesias y buscaron con ello no sólo contribuir al bien común sino también efectuar una labor propagandística, como hizo Juan Gutiérrez de Escalante en la iglesia colegial de Santander, donde al mismo tiempo que contribuía a su obra arquitectónica proyectaba su imagen hacia la calle más noble de la Villa mediante la escultura y la epigrafía, asegurando su presencia simbólica en el espacio público urbano. La amplitud de la promoción artística de Juan Gutiérrez de Escalante en la iglesia colegial de Santander (dos capillas funerarias con sus sepulcros; muro de cierre de la nave de la Epístola con imagen escultórica de madera, inscripción epigráfica y heráldica) supone una notable aportación al papel jugado por los mercaderes en el arte gótico español del siglo XIV.

NOTAS

¹ Sobre la catedral de Santander, véase E. Campuzano Ruiz: *El Gótico en Cantabria*. Santander, Librería Estvdio, 1985. VV. AA.: *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental* (Casado Soto, José Luis, ed.). Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997. VV.AA.: *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria. III. Santander y su entorno*. Santander, Consejería de Cultura, Gobierno de Cantabria, 2002. M. Á. Aramburu-Zabala: "De la Iglesia Colegial de los Cuerpos Santos a la catedral de Nuestra Señora de la Asunción", en *Año mariano y diocesano 2004-2005*, Santander, obispado de Santander, 2007, pp. 105-148.

² L. García de Salazar: *Las Bienandanzas e Fortunas*, ed. de A. Rodríguez Herrero, Bilbao, 1955.

³ J. Á. Solórzano Telechea: *Santander en la Edad Media: patrimonio, parentesco y poder*. Santander, Universidad de Cantabria, 2002.

⁴ Expediente de Santiago de Álvaro Guerra de la Vega, nieto de Micaela de Santiago Arredondo. M. Escagedo Salmón: *Solares Montañeses*. Santander, Imp. de la Librería Moderna, 1934, tomo VIII, pp. 42-43.

⁵ VV.AA.: *La Escultura Funeraria en la Montaña*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1934, p. 42.

⁶ L. Suárez Fernández: *Navegación y comercio en el Golfo de Vizcaya. Un estudio sobre la política marinera de la Casa de Trastámara*. Madrid, Escuela de Estudios Medievales, 1959, p. 97.

⁷ Juan Gutiérrez de Escalante el Bueno tuvo, además de Rui Gutiérrez de Escalante, otros hijos, entre ellos Juan Gutiérrez de Escalante, el Ciego, quien primero cursó estudios eclesiásticos, pero después se dedicó al comercio, y en sus últimos años quedó ciego. En 1412 se denominaba "caballero, heredero, devisero, fijoalga", y combatió en las luchas banderizas entre Giles y Negretes. Otro hijo, Fernán Gutiérrez de Escalante, fue beneficiado en la iglesia colegial de Santander. Y también tuvo una hija, María Gutiérrez de Escalante, quien al parecer casó dos veces, primero con Martín González de la Escuela, y después con García González de Tor-

ya, con quien tuvo a García González de Toraya. Lope García de Salazar escribe: "Diego González, el de Cianca, ovo hijos a Pedro Días, que pobló en Cianca, e casó con hija de Ruy Gutiérrez de Escalante, e obo hijos a Rodrigo de Escalante, que erodó en Cianca, e otros fijos e hijas...".

⁸ J. Á. Solórzano Telechea: "Santander y la construcción de Europa: comercio y mercaderes en la Edad Media", en VV.AA. (F. Gómez Ochoa, ed.): *Santander como ciudad europea: una larga historia*. Santander, Fundación Santander 2016 y Universidad de Cantabria, 2016, pp. 38-66; p. 50.

⁹ M. Vaquero Piñeiro: "Relaciones entre las villas cántabras de la costa y la península italiana en los siglos XIV y XV", en *El Fuero de Santander y su época. Actas del Congreso conmemorativo de su VIII Centenario*. Santander, Diputación Regional de Cantabria, 1989, pp. 305-318.

¹⁰ L. Fernández González: *Santander. Una ciudad medieval*. Santander, Ediciones de Librería Estudio, s.f., pp. 256-261. Una vista desde el sur de la Rúa Mayor en 1850 fue publicada en el libro VV. AA.: *Lo admirable de Santander*. Bilbao, 1935. En ella, la capilla de Escalante, llamada "de Santiago", figura inmediata a la torre de la catedral, y se pueden ver sus contrafuertes exteriores y la cubierta a dos aguas.

¹¹ J. García (pseudónimo de Amós de Escalante): *Costas y Montañas (Libro de un Caminante)*, Madrid, Imprenta de M. Tello, 1871, p. 247.

¹² A. Pérez Nieva: *Por la Montaña (apuntes de un viaje a Cantabria)*. Santander, 1896, p. 123.

¹³ Pleito de septiembre de 1490. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Reales Ejecutorias, c. 31/22. J. Á. Solórzano Telechea: *Los conflictos del Santander Medieval en el Archivo del Tribunal de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid. Patrimonio Documental (1389-1504)*. Santander, Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria, 1999, pp. 90-100.

¹⁴ M. C. González Echegaray: *En el corazón de Santander. Fundación e historia de la iglesia de la Compañía*. Santander, 2000.

¹⁵ La imagen de alabastro de Nuestra Señora de Huarte (Navarra) lleva la siguiente inscripción: "Anno Domini MCCCXLIX. Martinus de Huarte, mercator de Pamplone, fecit transferre de villa Parisi hanc imaginem, in ecclesiam istam et dedit illam in honorem Beatae Mariae Virginis. Orate pro eo". Es decir, un mercader traslada una estatua de la Virgen con el Niño desde París y la dona a la iglesia en 1449. También se indica el origen geográfico de la imagen en la Virgen de Roncesvalles (fines del s. XIII – principios del XIV), donde se señala: "Fecit fieri Tholose ad honorem Beatae Mariae virginis". C. Fernández Ladreda: *Imaginería medieval mariana*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1988.

¹⁶ M. C. González Echegaray: *Escudos de Cantabria*. Tomo II, *Asturias de Santillana-1*. Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1972, pp. 17-20. ID.: "La heráldica en la Catedral de Santander", en VV. AA.: *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental* (J. L. Casado Soto, ed.). Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997, pp. 199-245; pp. 201-202.

¹⁷ Se ha señalado que los principales clientes de escultura en el siglo XIV en Europa preferían las imágenes de piedra caliza, mármol, alabastro o plata sobredorada: los reyes, la nobleza, las catedrales o los principales monasterios preferían estos materiales, quedando la madera policromada para clientes con menor poder adquisitivo, como las parroquias rurales, aunque pensamos que esto puede ser relativizado. B. Bérannger-Menand: "Trois siècles de sculpture gothique en Normandie (1200- 1500)", *Chefs-d'oeuvre du Gothique en Normandie. Sculpture et orfèvrerie du XIIIe. Au XVe. Siècle*, (Catherine Arminjon et Sandrine Berthelot, dirs.). Milán, Caen, Musée de Normandie; Ensemble conventuel des Jacobins, Toulouse, 2008, pp. 65-99.

¹⁸ "En comparación con las estatuas de piedra del estilo gótico primitivo, son muy pocas las de madera que se han conservado de aquel tiempo, y casi todas de vírgenes". A. L. Mayer: *El estilo gótico en España*. 2ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1943 (1ª ed. castellana, 1929), p. 95. La edición alemana es de Leipzig, 1928.

¹⁹ R. Espejo Saavedra: "Restauración de la talla Virgen con el Niño", en VV. AA.: *La Catedral de Santander...*, pp. 357-361.

²⁰ P. Williamson: *Northern Gothic Sculpture 1200-1450*. London, Victoria and Albert Museum, 1988, pp. 11-12.

²¹ La "Vierge dorée" del portal del brazo sur del transepto en la catedral de Amiens, ca. 1259-69.

²² E. Campuzano Ruiz: ob. cit., p. 464.

²³ C. Bernís: "La moda y las imágenes góticas de la Virgen", *Archivo Español de Arte* tomo 43, nº 170, 1970, pp. 193-218.

²⁴ K. Reynolds Brown: "Six Gothic Brooches at the Cloisters", en C. Parker, Elisabeth, ed., *The Cloisters: Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, pp. 409-419.

²⁵ En las imágenes de la reina de Inglaterra Leonor de Castilla (1241-1290), nacida en Burgos. La escultura de la Walthan Cross, donde se le representa, es obra de Alexander of Abingdon "*Le Imagineur*", que entre otras obras, colaboró en alguna con William Torel, autor de su imagen yacente en bronce. La corona que usa la reina Leonor es muy sencilla, todo lo contrario de lo que aparece en muchas imágenes de la Virgen de la época, a veces muy ostentosas.

²⁶ Los reyes de Francia llevan coronas similares en las miniaturas: *Chroniques de France ou de Saint-Denis*, vol. 1, siglo XIV. British Library.

²⁷ Mainneville (Eure); abadía de Saint-Martin de Mondaye (Calvados); Cerisy-la-Salle (Calvados); Virgen de Jean d'Evreux en Saint-Denis; Allouville-Bellefosse (Seine Maritime); Saint-Germain-du-Corbéis (Orne); iglesia de Sain-Sulpice de Ghéhébert (Manche); Couilly-Pont-aux-Dames (Metropolitan Museum of Art, N.Y.); otra Virgen del Metropolitan Museum of Art, de mármol; Areny de Noguera; Saint Martin en Saussay-la-Campagne (Eure); Virgen de Beauficel-en-Lyons; Agustinos de Toulouse; Musée des Beaux-Arts de Tours; Virgen con el Niño de Jean Pépin de Huy, Musée des Beaux-Arts d'Arras, 1329; Musée des Beaux-Arts de Limoges; Notre-Dame de Guilberville (Manche), de 1412; etc.

²⁸ Virgen con el Niño de la puerta del Amparo de la catedral de Pamplona; de la ermita de Nuestra señora de la O en Navarra; y de la iglesia parroquial de Sorrauren (Navarra), de alabastro. C. Fernández Ladreda: *Imaginería medieval mariana*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988.

²⁹ The Cloisters Collection, 1937, Nº 37.159. Imagen de piedra policromada de hacia 1340-50. Medidas 172,7 x 58 x 28,5 cms.). W. D. Wixom: "Medieval Sculpture at the Cloisters", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. XLVI, nº 3, 1988/89, pp. 3-64; sobre la imagen en pp. 50-51. Significativamente el capítulo en el que se incluye esta imagen se denomina "For piers and Niches".

³⁰ W. H. Forsyth: "The Virgin and Child in french fourteenth Century sculpture. A method of classification", *The Art Bulletin* vol. 39, nº 3, sept. 1957, pp. 171-182. Para las imágenes borgoñonas véase C. Schaefer: *La sculpture en ronde-bosse au XIVe. Siècle dans le duché de Bourgogne*. Paris, 1954.

³¹ B. Béranger-Menand: "Trois siècles de sculpture gothique en Normandie (1200- 1500)", *Chefs-d'oeuvre du Gothique en Normandie. Sculpture et orfèvrerie du XIIIe. Au XVe. Siècle*, (Catherine Arminjon et Sandrine Berthelot, dirs.). Milán, Caen, Musée de Normandie; Ensemble conventuel des Jacobins, Toulouse, 2008, pp. 65-99; p. 74.

³² Sobre la Virgen con el Niño desaparecida, del Museo Diocesano de Valencia, A. Durán-Sanpere y J. Ainaud de Lasarte: *Escultura gótica*. Ars Hispaniae. Historia Universal del arte hispánico. Vol. VIII. Madrid, Plus-Ultra, 1956, p. 294. Láms. 284 y 285. Sobre la autoría de la portada de los Apóstoles de la Catedral de Valencia, Elias Tormo, Durán-Sanpere y Ainaud de Lasarte incurrieron en un error de transcripción documental: "*La obra que constituye el punto de partida es sin duda alguna la portada de los Apóstoles, de la Catedral de Valencia, puesta en relación por Tormo, con un documento del año 1303, en el que se contiene el nombramiento y contrato del maestro mayor de la catedral a favor de Nicolás de Antona.*"

Siendo Antona el nombre medieval de Southampton, cabría la suposición de que dicho artista fuese de origen inglés". A. Durán-Sanpere y J. Ainaud de Lasarte: ob. cit., p. 293. Pero la lectura del nombre era incorrecta, no se trata de "Nicolás de Antona" sino de "Nicolás de Ancona"; no inglés, sino italiano.

³³ Sobre la escultura gótica italiana, en general véase A. Fiderer Moskowitz: *Italian Gothic Sculpture c. 1250 -c.1400*. Cambridge University Press, 2001. Para la escultura en madera italiana, véase por ejemplo el catálogo de la exposición (a cura di Franco Boggero y Piero Donati): *La sacra selva: scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*. Milano, Skira, 2004.

³⁴ R. García Ramos y E. Ruiz de Arcaute Martínez: "Estudio de la evolución histórica de la policromía de una talla gótica. Aplicación de la técnica de la correspondencia de policromías", en "Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria", *Cuadernos de la Sección de Artes Plásticas Monumentales* nº 15, 1996, pp. 365-374.

³⁵ La transcripción en J. L. Casado Soto: *Santander. Una villa marinera en el siglo XVI*. Santander, Ediciones de Librería Estudio, 1990, p. 82.

³⁶ Sixto Córdoba confundió las armas de Escalante con el león de San Marcos. S. Córdoba y Oña: *Santander, su catedral y sus obispos*. Santander, 1929.

³⁷ S. Córdoba y Oña: ob. cit.

³⁸ M. C. González Echegaray: "La heráldica en la Catedral de Santander", en VV. AA.: *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental* (J. L. Casado Soto, ed.). Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997, pp. 199-245; p. 244.

³⁹ "En la Iglesia de los Cuerpos Santos de la villa de Santander, donde yo me mando enterrar, está una capilla que se dice de Santa María de Cueto, la cual ha sido de mis antepasados y sucesivamente vino a ser mía, en la cual he gastado cierta suma, haciéndola reedificar e labrar de nuevo, con ornamentos e plata e otras cosas que al servicio della convienen". Cit. J. de la Hoz Teja: "La capilla de Escalante, en la Catedral", *Altamira* 1951, nº 2 y 3, pp. 206-213.

⁴⁰ Archivo de la Catedral de Santander, Libros, A 14, visita del año 1650.

⁴¹ Archivo Histórico Provincial de Cantabria, Secc. Protocolos, leg. 747, ante Francisco Ignacio de Rubayo, fols. 96 recto - 99 vto.

⁴² La transcripción en J. L. Casado Soto: ob. cit., pp. 80-82.

⁴³ Para el contexto hispano de las capillas funerarias y de sus promotores véase J. Yarza Luaces: "La capilla funeraria hispana en torno a 1400", en *El sentimiento y la idea de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Santiago de Compostela, 1988, pp. 67-91. Id.: "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano", en *Patronos, promotores, mecenas y clientes. Actas del VII Congreso del C.E.H.A.* Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 15-20.

⁴⁴ Al modo en que lo presenta Jan van Eyck en el Retablo del Cordero Místico. No se trata de un apóstol, San Simón o Santo Tomás, que se representan con una lanza en ejemplos burgaleses. J. J. Calzada Toledano: *Escultura Gótica Monumental en la provincia de Burgos. Iconografía 1400-1530*. Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 2006, pp. 222-223.

⁴⁵ T. Maza Solano: *Catálogo del Archivo del Antiguo Monasterio de Jerónimos de Santa Catalina de Monte Corbán*, Santander, 1940, pp. 250 y 257, citando un registro documental que expresaba que en el monasterio hubo un documento que contenía el "convenio otorgado entre este Monasterio y Juan Gutiérrez de Barcenilla, en la que éstos se obligaron a hacer la capilla mayor de este monasterio..." ("Papeles de Corbán, nº 39). Otras noticias documentales de los siglos XVI y XVII, que confirman lo expresado por Maza Solano, en M. C. González Echegaray: "Pedro de Lierno en Montecorbán", *Juan de Herrera y su Influencia*. Actas del Simposio, Camargo, 14/17 julio 1992 (M. Á. Aramburu-Zabala, dir.), Santander, Fundación Obra Pía Juan de Herrera y Universidad de Cantabria, 1993, pp. 59-65. Las noticias documentales han sido citadas después por otros autores, B. Alonso Ruiz: "Santa Catalina de Monte Corbán: la Orden Jerónima en Santander", *Historias de Cantabria*, 3,

1992, pp. 6-22. I. Mateos Gómez, J. M. Prados García, A. López-Yarto Elizalde: *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo*. Ed. Encuentro, 1999, pp. 231-232.

⁴⁶ Dos de estas ménsulas aparecen fotografiadas en la capilla en el libro VV. AA.: *Lo admirable de Santander*. Bilbao, 1935, mencionándose como "un judío cambista y un piloto".

⁴⁷ Citado en F. Barreda y Ferrer de la Vega; J. L. Casado Soto; y M. C. González Echegaray: *Rutas jacobitas por Cantabria*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1993, pp. 201-202.

⁴⁸ VV. AA.: *La Escultura Funeraria en la Montaña*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1934, Lám. III. Descripción en págs. 41-44.

⁴⁹ El foco escultórico burgalés es el referente por ejemplo para los sepulcros de mercaderes del siglo XIV en Vitoria (los Vazterra en la catedral de Santa María; Martín Fernández de Abaunza en la capilla de Santiago aneja a la catedral).

⁵⁰ M. de Assas: "Urnas sepulcrales del siglo XIV procedentes de Valencia", *Museo Español de Antigüedades*, Tomo VI, 1875, pp. 217-247; pp. 233-234. R. Amador de los Ríos: *España. Sus monumentos y arte, su naturaleza e historia*. Burgos, 1888, p. 732. A. Rodríguez López: *El Real Monasterio de las Huelgas y el Hospital del Rey*. Burgos, 1907, p. 267. A. L. Mayer: *El estilo gótico en España*. Madrid, 1929, p. 76. Citamos por la 2ª ed. (1943), pp. 78-79. L. Torres Balbás: "Actividades de los moros burgaleses en las artes y oficios de la construcción (siglos XIII y XIV)", *Al-Andalus*, XIX, 1954, 1., crónica XXXIV. M. J. Gómez Bárcena: "El sepulcro gótico en la ciudad de Burgos en la crisis del siglo XIV", *Actas del Congreso de Historia de Burgos*, 1985, pp. 863-881; p. 865. Id.: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1988, pp. 200-201.

⁵¹ Véase Á. Franco Mata: *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*. León, Diputación Provincial de León e Instituto Leonés de Cultura, León, 1998, pp. 437-438. Para los ejemplos toledanos, Id.: "El sepulcro de don Pedro Suárez III (siglo XIV) y el taller to-

ledano de Ferrand González", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 9, nº 1-2, 1991, pp. 87-100. T. Pérez Higuera: "Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 44, 1978, pp. 129-142.

⁵² El nombre de "Capilla de Santiago" se debe, según Jerónimo de la Hoz Teja "no porque el Apóstol tuviera culto en ella, sino porque Alonso de Santiago había entroncado con el linaje de Escalante y la capilla y sus derechos pasaron a ser de su apellido". J. de la Hoz Teja: "La capilla de Escalante en la Catedral", *Altamira, Santander, 1951*, nº 2-3, pp. 206-213. Antes había sido de la familia Toraya. Marcos de Toraya Santiago murió en Indias, mandando fundar dos capellanías. Según Escagedo Salmón, aunque la documentación señala a Juan Gutiérrez de Escalante y María Fernández de la Mata como fundadores de la capilla, "creo esto equivocado y pienso que la fundación de esta capilla es de la casa de Santiago y no de la de Toraya, ésta emparentó con aquella... y por este entronque litigaron posteriormente los Toraya el patronato de la capilla". M. Escagedo Salmón: *Solares Montañeses, tomo VIII*, p. 143.

⁵³ Archivo privado de Nieves Barros. Universidad de Cantabria, Documentación de la familia Toraya, sin catalogar.

⁵⁴ La visita del canónigo Pellegrino Zuyer en Archivo Secreto Vaticano, Acta Congregationis Consistorialis, año 1669, 2. J. L. Casado Soto: *Cantabria vista por viajeros de los siglos XVI y XVII*. Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1980.

⁵⁵ Archivo privado de Nieves Barros, Universidad de Cantabria, Legajo 2, doc. 108, Santander, 22 de abril de 1731. Acuerdo del capitán Juan Antonio de Toraya Verettera, patrono de la capilla de Santiago en la Colegial de Santander, con el canónigo Diego Escobedo, abad, y la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, para que ésta use dicha capilla.

⁵⁶ Archivo privado de Nieves Barros, Universidad de Cantabria, Legajo 2, doc. 66.

REFERENCIAS

- Alonso Ruiz, Begoña. 1992. "Santa Catalina de Monte Corbán: la Orden Jerónima en Santander." *Historias de Cantabria* 3: 6-22.
- Amador de los Ríos, Rodrigo. 1888. *España. Sus monumentos y arte, su naturaleza e historia*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía.
- Aramburu-Zabala, Miguel Ángel. 2007. "De la Iglesia Colegial de los Cuerpos Santos a la catedral de Nuestra Señora de la Asunción." In *Año mariano y diocesano 2004-2005*, 105-148. Santander: Obispado de Santander.
- Assas, Manuel de. 1875. "Urnas sepulcrales del siglo XIV procedentes de Valencia." *Museo Español de Antigüedades* 6: 217-247.
- Barreda y Ferrer de la Vega, Fernando, José Luis Casado Soto, and María del Carmen González Echegaray. 1993. *Rutas jacobeanas por Cantabria*. Santander: Centro de Estudios Montañeses.
- Béranger-Menand, Brigitte. 2008. "Trois siècles de sculpture gothique en Normandie (1200-1500)." In *Chefs-d'oeuvre du Gothique en Normandie. Sculpture et orfèvrerie du XIIIe. Au XVIe. Siècle*, edited by Catherine Arminjon and Sandrine Berthelot, 65-99. Milano / Caen: Musée de Normandie; Ensemble conventuel des Jacobins, Toulouse.
- Bernís, Carmen. 1970. "La moda y las imágenes góticas de la Virgen." *Archivo Español de Arte*, 43, no. 170: 193-218.
- Boggero, Franco, and Piero Donati. 2004. *La sacra selva: scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*. Milano: Skira.
- Calzada Toledano, Juan José. 2006. *Escultura Gótica Monumental en la provincia de Burgos. Iconografía 1400-1530*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- Campuzano Ruiz, Enrique. 1985. *El Gótico en Cantabria*. Santander: Librería Estudio,
- Carballo, Jesús, et al. 1935. *Lo admirable de Santander*. Bilbao: Arte Luis Santos y Cía.
- Casado Soto, José Luis. 1980. *Cantabria vista por viajeros de los siglos XVI y XVII*. Santander: Centro de Estudios Montañeses.
- Casado Soto, José Luis. 1990. *Santander. Una villa marinera en el siglo XVI*. Santander: Ediciones de Librería Estudio.
- Casado Soto, José Luis, et al. 1997. *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Córdova y Oña, Sixto. 1929. *Santander, su catedral y sus obispos*. Santander: Aldus.
- Durán-Sanpere, Agustín, and Juan Ainaud de Lasarte. 1956. *Escultura gótica. Ars Hispaniae. Historia Universal del arte hispánico*. 8. Madrid: Plus-Ultra.
- Escagedo Salmón, Mateo. 1934. *Solares Montañeses. VIII*. Santander: Imp. de la Librería Moderna.
- Escalante, Amós de. 1871. *Costas y Montañas (Libro de un Caminante)*. Madrid: Imprenta de M. Tello.
- Espejo Saavedra, Rocío. 1997. "Restauración de la talla Virgen con el Niño." In *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental*, edited by José Luis Casado Soto, 357-361. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Fernández González, Lorena. 2001. *Santander. Una ciudad medieval*. Santander: Ediciones de Librería Estudio.
- Fernández Ladreda, Clara. 1988. *Imaginería medieval mariana*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Fiderer Moskowitz, Anita. 2001. *Italian Gothic Sculpture c. 1250 –c. 1400*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Forsyth, William H. 1957. "The Virgin and Child in french fourteenth Century sculpture. A method of classification." *The Art Bulletin* 39, no. 3 (sept.): 171-182.
<https://doi.org/10.2307/3047711>
<https://doi.org/10.1080/00043079.1957.11408384>
- Franco Mata, Ángela. 1991. "El sepulcro de don Pedro Suárez III (s. XIV) y el taller toledano de Ferrand González." *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 9, no. 1-2: 87-100.
- Franco Mata, Ángela. 1998. *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*. León: Diputa-

- ción Provincial de León / Instituto Leonés de Cultura.
- García de Salazar, Lope. 1955. *Las Bienandanzas e Fortunas*. Ed. Ángel Rodríguez Herrero. Bilbao: Editorial Vizcaina.
- García Ramos, Rosaura, and Emilio Ruiz de Arcaute Martínez. 1996. "Estudio de la evolución histórica de la policromía de una talla gótica. Aplicación de la técnica de la correspondencia de policromías." *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria, Cuadernos de la Sección de Artes Plásticas Monumentales* 15: 365-374.
- Gómez Bárcena, María Jesús. 1985. "El sepulcro gótico en la ciudad de Burgos en la crisis del siglo XIV." In *La Ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos, MC aniversario de la fundación de la ciudad, 863-881*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.
- Gómez Bárcena, María Jesús. 1988. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- González Echegaray, María del Carmen. 1972. *Escudos de Cantabria. Tomo II, Asturias de Santillana-1*. Santander: Institución Cultural de Cantabria.
- González Echegaray, María del Carmen. 1993. "Pedro de Liermo en Montecorbán." In *Juan de Herrera y su Influencia. Actas del Simposio, Camargo, 14/17 julio 1992*, edited by Miguel Ángel Aramburu-Zabala, 59-65. Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera / Universidad de Cantabria.
- González Echegaray, María del Carmen. 1997. "La heráldica en la Catedral de Santander." In *La Catedral de Santander. Patrimonio Monumental*, edited by José Luis Casado Soto, 199-245. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- González Echegaray, María del Carmen. 2000. *En el corazón de Santander. Fundación e historia de la iglesia de la Compañía*. Santander: El autor.
- Hoz Teja, Jerónimo de la. 1951. "La capilla de Escalante, en la Catedral." *Altamira* 2-3: 206-213.
- Mateos Gómez, Isabel, José María Prados García, and Amelia López-Yarto Elizalde. 1999. *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1999.
- Mayer, August, L. 1943. *El estilo gótico en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Maza Solano, Tomás. 1940. *Catálogo del Archivo del Antiguo Monasterio de Jerónimos de Santa Catalina de Monte Corbán*, Santander: Imprenta de la Librería Moderna.
- Ortiz de la Torre, Elías, El marqués del Saltillo, Francisco González Camino y Aguirre, and Fernando González Camino y Aguirre. 1934. *La Escultura Funeraria en la Montaña*. Santander: Centro de Estudios Montañeses.
- Pérez Higuera, María Teresa. 1978. "Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)." *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 44: 129-142.
- Polo Sánchez, Julio Juan, et al. 2002. *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria. III. Santander y su entorno*. Santander: Consejería de Cultura, Gobierno de Cantabria.
- Reynolds Brown, Katharine. 1992. "Six Gothic Brooches at the Cloisters." In *The Cloisters: Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, edited by Elisabeth C. Parker, 409-419. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Rodríguez López, Amancio. 1907. *El Real Monasterio de las Huelgas y el Hospital del Rey*. Burgos: Imprenta y Librería del Círculo Católico.
- Schaefer, Claude. 1954. *La sculpture en ronde-bosse au XIVe. Siècle dans le duché de Bourgogne*. Paris: Clavreuil.
- Solórzano Telechea, Jesús Ángel. 1999. *Los conflictos del Santander Medieval en el Archivo del Tribunal de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid. Patrimonio Documental (1389-1504)*. Santander: Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria.
- Solórzano Telechea, Jesús Ángel. 2002. *Santander en la Edad Media: patrimonio, parentesco y poder*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Solórzano Telechea, Jesús Ángel. 2016. "Santander y la construcción de Europa: comercio y mercaderes en la Edad Media." In *Santander*

como ciudad europea: una larga historia, edited by Fidel Gómez Ochoa, 38-66. Santander: Fundación Santander 2016 / Universidad de Cantabria.

Suárez Fernández, Luis. 1959. *Navegación y comercio en el Golfo de Vizcaya. Un estudio sobre la política marinera de la Casa de Trastámara*. Madrid: Escuela de Estudios Medievales.

Torres Balbás, Leopoldo. 1954. "Actividades de los moros burgaleses en las artes y oficios de la construcción (siglos XIII y XIV)." *Al-Andalus* 19: 197-202.

Vaquero Piñeiro, Manuel. 1989. "Relaciones entre las villas cántabras de la costa y la península italiana en los siglos XIV y XV." In *El Fuero de Santander y su época. Actas del Congreso conmemorativo de su VIII Centenario*, 305-318. Santander: Diputación Regional de Cantabria.

Williamson, Paul. 1988. *Northern Gothic Sculpture 1200-1450*. London: Victoria and Albert Museum.

Wixom, William D. 1988-89. "Medieval Sculpture at the Cloisters." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 46, no. 3: 3-64.

EL ÚLTIMO PROYECTO DEL GATEPAC. EL PROYECTO DE SIXTO ILLESCAS PARA EL CONCURSO DE ENSANCHE DE A CORUÑA EN 1940

Francisco Dinís Díaz Gallego

Universidade da Coruña

Data recepción: 2017/01/29

Data aceptación: 2017/04/28

Contacto autor: franciscodiazgallego@outlook.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0362-6212>

RESUMEN

En el presente artículo se analiza el proyecto realizado por el arquitecto catalán, miembro del GATEPAC, Sixto Illescas para el Concurso de Proyectos de Ensanche de A Coruña, convocado en febrero de 1940 por el alcalde José Pérez-Ardá a fin de satisfacer las necesidades de expansión de la ciudad y realizar dos proyectos clave en las primeras décadas del siglo XX: el Estadio Municipal de Riazor y el Parque Joaquín Costa en el monte Santa Margarita. Los equipos participantes serán fiel reflejo del estado del urbanismo de posguerra y del resultado del Concurso y la composición de su jurado saldrá el que será el primer Plan General de la ciudad, el Plan Cort de 1945. La obra del arquitecto catalán constituye la única propuesta conservada de dicho concurso, y se podría decir que se trata del último proyecto del GATEPAC.

Palabras clave: GATEPAC, urbanismo s.XX, movimiento moderno, zonificación, A Coruña

ABSTRACT

This article analyzes the project carried out by the Catalan architect and GATEPAC member, Sixto Illescas, for the Ensanche de A Coruña Design Contest, announced in February 1940 by the mayor, José Pérez-Ardá, to meet the city's need for expansion and undertake two key projects of the time: the Estadio Municipal de Riazor and the Parque Joaquín Costa, on Monte Santa Margarita. The teams that took part in the projects were a faithful reflection of the state of town planning in the post-Spanish civil war period, and both the contest and the composition of the jury would result in the first city's master plan: the Plan Cort of 1945. The Catalan architect's design is the only one still standing from this contest, and it can be described as the final GATEPAC project.

Keywords: GATEPAC, 20th century town planning, the modern movement, zoning, Corunna

1. La situación urbanística en la ciudad de los años 30

Los años 30 serán en la gran mayoría de las ciudades españolas una década plagada de proyectos de expansión y planificación urbanística, amparados por la aprobación del Estatuto Municipal la década anterior. Los principales arquitectos

españoles, con el apoyo de los gobiernos municipales y central, buscan dar solución al crecimiento de las principales capitales de provincia. Así, en Galicia, será en esta época cuando se planteen dos documentos que no llegarían a aprobarse: el Plan para Vigo (1932) de Antonio Palacios Ramilo (1874-1945) y el Plan de Reforma y Ensanche de



Fig. 1. Fragmento del Plano de A Coruña del ingeniero militar Fermín Gutiérrez (1931). Fuente: Archivo Municipal Urbanismo, A Coruña

Ferrol (1930) de Santiago Rey Pedreira (1902-1977); el primero, anulado en 1939, aportaba una importante visión metropolitana y de zonificación de la ciudad, pero pecaba de historicista al continuar con las ideas urbanísticas del siglo XIX. El segundo, que se paralizará con el inicio de la guerra civil, se sitúa en el contexto europeo de la época en consonancia con documentos como el Plan Berlage para Ámsterdam de 1917 o los proyectos urbanísticos de Jacobus Oud o Tony Garnier.

En A Coruña, la elaboración en el año 1931 de una nueva base cartográfica de la mano del ingeniero militar Fermín Gutiérrez de Soto (1897-1969) supuso para el futuro desarrollo de la ciudad un impacto similar al que tuvo en 1874 el plano de Barón y Yáñez sobre el cual se proyectaron los ensanches de Juan Ciórraga y Fernández de la Bastida (1836-1891) y de Pedro Mariño y Ortega (1865-1931), y los proyectos de alineaciones de calles en el barrio de la Pescadería. El plano de Fermín Gutiérrez nos muestra la traza

de los dos ensanches parcialmente edificados, así como el desarrollo de la Ciudad Jardín y los arrabales de Cuatro Caminos, los Mallos y Santa Lucía. Pero el principal interés del plano no radica en las trazas de la ciudad consolidada sino en el detalle que aporta del resto del término municipal y del contacto entre las zonas urbanas y las rurales. Parcelario agrícola, núcleos rurales y caminos aparecen reflejados con gran definición, lo cual será clave para los planteamientos de crecimiento de la ciudad en los años posteriores. La realización del plano de Fermín Gutiérrez visualiza, en definitiva, las áreas de oportunidad de la nueva ciudad y la necesidad de ordenación de todo el término municipal (fig. 1).

En el año 1935 aparecerán las primeras noticias de intentos del gobierno central por apoyar económicamente un documento urbanístico que ordene más allá del ya sobrepasado Ensanche de Mariño y Pan de Soraluce, sin que se conserve ningún documento al respecto de tales iniciativas

urbanísticas. Dichos intentos se verán truncados por la guerra civil (fig. 2).

No será hasta 1937 cuando, apoyándose en el Estatuto Municipal¹, se establezcan las primeras orientaciones urbanísticas sobre el futuro de la ciudad, tanto la construida, como la que tendrá que construirse en los años sucesivos. Así, se divide A Coruña en cuatro sectores para los cuales habrán de establecerse ordenanzas de construcción diferentes: Interior, Ensanche, Zona de Contacto y Extrarradio. De las cuatro zonas las dos primeras contaban ya con ordenanzas de construcción propias, siendo de mayor urgencia establecerlas para las dos siguientes. Todos los esfuerzos de expansión de la ciudad se centrarán en la zona de la Gaiteira, un populoso núcleo tradicional situado en la rada interior del puerto, pero más allá de la zona industrial de la Palloza y de las vías del tren.

2. Pérez-Ardá, el alcalde-urbanista

El abogado José Pérez-Ardá (1913-1978) asume a los 26 años el bastón de mando como primer alcalde de la ciudad después de la guerra civil. Su primer cargo público le había llegado en 1938, siendo ponente de urbanismo durante el gobierno de Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960). Desde dicho cargo retomará una serie de viejos proyectos urbanos tanto de expansión como de actuaciones sobre lo ya construido, iniciándose con el Paseo de Riazor, la urbanización de las calles Linares Rivas y Primo de Rivera, los planos de alineaciones para Castiñeiras, Santa Lucía y Fernández Latorre, y la apertura de la calle Durán Loriga.

Pero será a la llegada a la alcaldía, en 1939, cuando asuma sus proyectos más ambiciosos. Pese a la brevedad de sus mandatos², su implicación en la política urbanística de la ciudad fue relevante, por lo cual resulta sorprendente que haya quedado al margen de todos los análisis realizados hasta la fecha.

El interés por la realización de una política urbanística proactiva desde la administración municipal le llevó, al inicio de su mandato, en 1939, a plantear la expropiación de la totalidad del término municipal para evitar la especulación urbanística. Dicha actuación venía siendo defen-



Fig. 2. Imagen del Ensanche de A Coruña – Web “Coruña Fotos Antiguas”

dida por urbanistas del movimiento moderno en los años anteriores; en 1932, el arquitecto Fernando García Mercadal (1896-1985), miembro del GATEPAC, en una conferencia en Santander defendía que mientras no fuese “abolida la propiedad del suelo en la ciudad, nacionalizada o municipalizada, el urbanismo encontrará siempre un enorme obstáculo”³; y en el Congreso Municipalista de Gijón del año 1934 dos de las tres ponencias relativas a urbanismo se titulaban: “Urbanismo y expropiación forzosa” y “Bases de expropiación forzosa”. Ya en plena posguerra, en la primera Asamblea Nacional de Arquitectos, el arquitecto y urbanista falangista Pedro Bidagor Lasarte (1906-1996) alabará la expropiación como método de freno de la especulación en su ponencia “Plan de Ciudades”, donde se expuso el modelo de Ciudad del Movimiento, del “Orden Nuevo”⁴.

Aunque la propuesta del alcalde Pérez-Ardá no llegó a ser ejecutada, sí enunciaba una interesante visión que intentaba anticiparse a los males urbanísticos posteriores de los años 50 y 60, los cuales afectarían duramente a la ciudad. A la fallida idea de expropiación del término municipal le seguirán durante su primer año de mandato proyectos urbanísticos ambiciosos como la creación de un gran parque exterior situado sobre los montes de Elviña y Zapateira que “cerrase” la ciudad y sus focos perspectivas, siguiendo la idea de ciudad falangista, cerrada y finita, que tiene su modelo en la Salamanca (1939) de Víctor D’Ors (1909-1994) y adelantando la propuesta del gran parque a cota +100m ideada por el urbanista Joan Busquets en su revisión del Plan General de Ordenación Municipal para A Coruña del año

2013. También resultaban relevantes el proyecto de "City Park" (sic) en la colina de Santa Margarita para el que proyectaba un funicular y una gran avenida que lo conectase con la Estación de Tren de Santiago, una gran plaza en el entorno de la actual Plaza de Cuatro Caminos; grandes equipamientos públicos y el que sería su empeño personal, el nuevo *Stadium* de Riazor.

3. El Concurso de Ensanche de 1940

Consciente de la necesidad de un nuevo instrumento urbanístico que le permitiese llevar a cabo los proyectos anunciados, el 20 de febrero de 1940 el Pleno aprueba una proposición de alcaldía para la convocatoria de un *Concurso de Proyectos de formación del nuevo plano de Ensanche, de extrarradio y de reforma interior de la ciudad*, siendo el texto con el que Pérez-Ardá da inicio al proceso otra muestra más de la importancia que iba a tener en sus decisiones su visión acerca del urbanismo⁵.

Las bases del concurso, redactadas por el arquitecto municipal Santiago Rey Pedreira⁶, figura clave del racionalismo en Galicia; no fijan un ámbito de crecimiento de la ciudad ni una extensión máxima, dejando dichas decisiones en manos de las propuestas de los técnicos; si bien estipulan que se deben evitar zonas del extrarradio ya edificadas. Por otro lado, sí se establece la necesidad de que la propuesta concilie los tres aspectos fundamentales de la ciudad actual, que según la corporación son sus vocaciones marítima, industrial y veraniega. Se fija un ancho mínimo de las calles de 20 metros, exigiendo garantizar la conexión del nuevo desarrollo con la trama urbana existente; y se enumeran una serie de nuevos equipamientos.

También aparece en las bases un viejo proyecto que irá reapareciendo en los años sucesivos, la idea de una zona residencial y de ocio vinculada a las playas de Santa Cristina y a la Ría del Burgo, una "Ciudad Jardín" que habría de estar bien comunicada con la ciudad y que abarcaría desde el Puente Pasaje a San Pedro de Nós, en terrenos del ayuntamiento de Oleiros, y por tanto en una visión alargada del territorio municipal similar a la visión metropolitana de Palacios en su Plan para Vigo. Esta intervención volverá en los años 60 de la mano de Andrés Fernández-Albalat Lois y

Milagros Rey Hombre con su proyecto de zona residencial en Santa Cristina enfocada al turismo internacional.

La convocatoria del *Concurso de Proyectos de formación del nuevo plano de Ensanche, de extrarradio y de reforma interior de la ciudad* vuelve a situar, desde los proyectos de Ensanche de finales del XIX, al urbanismo en el centro del debate político de la ciudad, y reúne en el mismo jurado al Director General de Arquitectura, Pedro Muguruza Otaño (1893-1952), al urbanista César Cort Botí (1893-1978) y al arquitecto municipal Santiago Rey Pedreira (1902-1977). Las peticiones de documentación de los estudios interesados en participar en el concurso, conservadas en el Archivo Histórico Municipal de A Coruña, también demuestran el interés suscitado en el proyecto de Ensanche, estando presentes todos los arquitectos de relevancia de la España de posguerra: Gabriel Alomar Esteve, Fernando Moreno Barberá, Pedro Bidagor Lasarte, José Fonseca Llamado, Luis Moya Blanco o Gaspar Blein Zarazaga entre otros.

Diversos problemas relacionados con falta de documentación y las negativas del ayuntamiento a ampliar el plazo de presentación de propuestas, menguaron finalmente los proyectos presentados; limitándose a cuatro de los veintiocho que inicialmente lo habían solicitado. Este hecho, que hizo caer del concurso a los principales urbanistas del nuevo régimen fue criticado con dureza en el propio fallo del jurado⁷. Los equipos participantes serían: Sixto Illescas i Mirosa con Joaquín Fernández Marqués; José María Barenys Gambús con Ernesto Paradell García; Joaquín García Alcañiz con Pere Pigrau Casals y un único equipo coruñés formado por Ramiro Mariño Caruncho, Juan Martínez Barbeito y Pablo Iglesias Atocha. Resulta llamativa la composición de los equipos participantes, estando tres de ellos conformados por arquitectos catalanes de diversa procedencia y un único equipo local.

La ausencia hasta hoy de la documentación aportada por los técnicos concursantes nos hacía imposible imaginar la ciudad planteada en las diferentes propuestas presentadas. El hallazgo en el Archivo del *Collegi de Arquitectes de Catalunya* del proyecto del miembro del GATEPAC⁸ Sixto

Illescas (1903-1986) nos permite conocer en detalle al menos una de ellas.

4. El proyecto de Illescas para A Coruña

El proyecto entregado por el tándem Illescas/Fernández-Marqués es el primero que el arquitecto catalán firma tras la finalización de la guerra civil y fue realizado en pleno proceso de su inhabilitación, que culminaría un año después. Dicho hecho solo tiene explicación entendiendo las singularidades de la liberal sociedad coruñesa en la que al mismo tiempo dos arquitectos de gran significación republicana, Santiago Rey Pedreira y Antonio Tenreiro Rodríguez, continuaban con su labor profesional, protegidos por el alcalde Pérez Ardá en el caso del primero, que continuaba como arquitecto municipal; y por las familias Pastor y Barrié de la Maza el segundo, inhabilitado para cargos públicos. Dos años antes, en 1938, otro hecho insólito confirma esta excepción, el arquitecto catalán Jordi Tell Novellas, apresado por la Gestapo y devuelto a España, proyectaba, recluido en Coruña, una vivienda de veraneo para la familia de uno de los principales industriales de la ciudad, Emilio Cervigón.

Joaquín Fernández Marqués por su parte, era en aquellos años un joven arquitecto formado en el periodo republicano que había participado siete años antes, junto con otros arquitectos y estudiantes de arquitectura, en el conocido como "Cruceiro universitario por el Mediterráneo de 1933"⁹ un viaje de estudios impulsado por Manuel García Morente y Fernando de los Ríos, en el cual participaron arquitectos como Pascual Bravo Sanfeliú y estudiantes de arquitectura como Fernando Chueca Goitia.

Se trataba por tanto de un equipo formado por uno de los principales referentes de la arquitectura republicana, miembro del GATCPAC, y un arquitecto formado durante la República, participante activo en sus nuevos modelos pedagógicos.

Este proyecto se trataría del segundo proyecto urbanístico abordado por Sixto Illescas, que en 1934 había proyectado el sector "Barcelona Playa" en Prat de Llobregat siguiendo las directrices de la *Ciutat del Repós i de Vacances* del GATCPAC (1932-1935).



Fig. 3. Esquema de zonas Concurso de Ensanche de A Coruña 1940. Fuente: Fondo Illescas, Archivo del Col·legi de Arquitectes de Catalunya

En carta remitida al ayuntamiento de A Coruña por el propio Sixto Illescas con fecha de 28 de agosto de 1940¹⁰ se hace referencia a la documentación aportada para participar en el concurso: veintidós planos, dos maquetas y un documento de memoria, de la que solo se conserva parte. El expediente archivado se divide en dos, un primer lote relacionado con los trabajos previos al proyecto de ensanche (bases del Concurso, información sobre precios de expropiación, datos turísticos de la ciudad, un Anuario de la Editorial Nós, varias guías turísticas en diferentes idiomas y 20 postales de época) y un segundo lote compuesto por un plano de zonificación, una ordenación a mano alzada, fotos de una maqueta, varias vistas perspectivas, y planos de detalle de las manzanas tipo y la llamada "Plaza Popular", punto central del nuevo desarrollo. También se conservan secciones del terreno con el viario propuesto y estudios de soleamiento (fig. 3).

Lo primero a destacar es el hecho de que gran parte de la base cartográfica no corresponde con los planos de Fermín Gutiérrez de 1931 sino que se trata de juegos de planos temáticos (co-



Fig. 4. Base Cartográfica Concurso de Ensanche, fechada en 1935. Fuente: Fondo Illescas, Archivo del Col·legi de Arquitectes de Catalunya



Fig. 5. Esquema viario del proyecto de Ensanche de Sixto Illescas para A Coruña. Fuente: elaboración propia

municaciones, antigüedad de la edificación,...) fechados en 1935, lo cual podría confirmar los intentos del gobierno republicano por dotar a la ciudad de un nuevo documento urbanístico, que en cualquier caso se vio truncado por la guerra civil (fig. 4).

La ciudad imaginada por Illescas sobrepasa sus límites municipales, extendiéndose por la costa de Oleiros hasta Bastiagueiro siguiendo modelos de ciudad jardín, y por los ayuntamientos limítrofes de Culleredo y Cambre hasta la cola de la ría, donde ubica la zona industrial y los equipamientos que debían alejarse del centro tales como el matadero municipal, en aquella época en el Orzán. Será el primer documento urbanístico

en el que se entienda la ordenación de la ciudad con una visión metropolitana, exigencia definida en las propias bases del concurso, similar a la del Plan Palacios de Vigo de los años 30. Ninguno de los documentos urbanísticos posteriores abordará la ciudad más allá de sus límites administrativos hasta el Plan Comarcal Ciudad de las Rías de Andrés Fernández-Albalat Lois a finales de los años 60.

5. El esquema viario del nuevo Ensanche

El planteamiento viario de Sixto Illescas para A Coruña es netamente moderno, organizándose a partir de cinco modelos de vías según la sección de los mismos y relevancia funcional dentro de la red viaria del nuevo desarrollo. Las vías de mayor sección, denominadas "Gran Vía" en los planos del proyecto, varían entre los 60 metros de las vías tipo A y B, y los 40 metros de las vías tipo C. El siguiente escalón lo conforman las vías que delimitan los diferentes "barrios" o agrupamientos residenciales, llamadas vías tipo D, con una sección de 30 metros de ancho. Los viales entre bloques, el tipo E, toman como sección el ancho mínimo marcado por las bases del concurso, 20 metros. Finalmente, la red viaria se completa con viales semi-peatonales interiores a los bloques residenciales con una sección de 5 metros. En cualquiera de los viales definidos, es una invariante el porcentaje de sección dedicado al peatón/arbolado frente al dedicado al tráfico rodado, manteniendo siempre un equilibrio de 50-50. Este equilibrio está muy alejado del de la ciudad actual, situado en un 30-70 a favor del espacio dedicado al tráfico rodado; pero sí se da en proyectos como el Eixample de Barcelona, donde la sección tipo de 20 metros dedica 10 metros a espacio peatonal y 10 metros a la circulación de vehículos (fig. 5).

Las tres "Gran Vías" definidas en el proyecto de Ensanche conforman un eje viario en "H" que tiene como punto central la Estación de Santiago (actual Estación de San Cristóbal) y como elemento representativo la llamada Plaza Popular situada en el punto de mayor altitud y en el cruce de dos de ellas, un nuevo foco de centralidad donde Illescas sitúa los nuevos edificios del gobierno municipal, hoteles, edificios comerciales y el Palacio de Justicia.

El desarrollo viario perfectamente rectilíneo y rotundo cose en sus extremos exteriores los 3 accesos principales a la ciudad: la carretera de Fisterra, la de Santiago por Mesoiro y el Puente del Pasaje con el centro de la ciudad a través de una vía de circunvalación de la península propuesta en el proyecto, y que aparecerá también en los documentos urbanísticos posteriores (Cort 1945, Iglesias Atocha 1948) y a través de un vial que comunica la Plaza de Pontevedra con Zalaeta fruto del ensanchamiento de la calle San Andrés.

6. Zonificación y definición del esquema de crecimiento

El ensanche propuesto por Illescas entiende el nuevo desarrollo como una nueva ciudad y no como una ampliación de la existente, alejándose del modesto planteamiento del Ensanche de Mariño y Pan de Soraluce, y acercándose a las ideas del Ensanche de Cerdá de Barcelona y su versión moderna, el Plan Macià (fig. 6).

Con el Plan Macià, elaborado por arquitectos GATCPAC, grupo del que formaba parte Illescas, comparte además las principales ideas de actuación: saneamiento de la ciudad existente, algo no planteado en las bases del concurso pero asumido como necesario por el arquitecto catalán; fin del crecimiento de la ciudad actual, el nuevo desarrollo encorseta la ciudad central e impide que se siga desarrollando al margen de lo estipulado por el nuevo plan de ensanche; zonificación rigurosa, y unión de la ciudad y el mar, algo presente en el proyecto de Sixto Illescas tanto a través de las zonas verdes de borde marítimo como del vacío proyectado frente a la Estación de tren de Santiago.

Illescas se apoya en la retícula viaria en "H" y sus ejes noroeste-sureste y noreste-suroeste, y define unas manzanas de 160x60 m rompedoras formal y funcionalmente al optar por bloques estrechos y exentos con viviendas pasantes completamente exteriores, descartando las manzanas cerradas y el uso de patios interiores. Los bloques de 10 metros de crujía y 6 pisos de altura se apoyan sobre un zócalo comercial de 30 metros de crujía, formalizando volúmenes en forma de "L" tanto en planta como en sección (fig. 7).



Fig. 6. Fotomontaje original del Plan Macià, 1934. Fuente: web *Urban Networks*

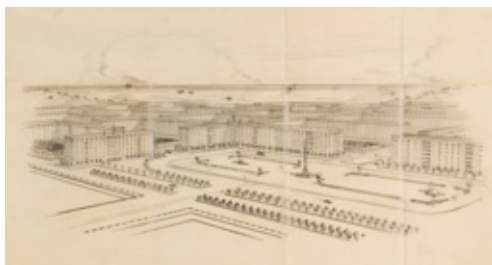


Fig. 7. Vista del proyecto de Ensanche para A Coruña de Sixto Illescas, 1940. Fuente: Fondo Illescas, Archivo del *Col·legi de Arquitectes de Catalunya*

El espacio restante de la manzana será siempre espacio público, variando su uso según la manzana: desde equipamientos locales tales como escuelas infantiles, salas de lectura, grupos escolares o servicios municipales, hasta zonas verdes y de esparcimiento. Esta conformación de la manzana produce una radical inversión de las proporciones de espacio público y privado con respecto a la ciudad preexistente. Frente a la manzana de Ensanche decimonónica, cuya ocupación es totalmente privada y el espacio público se obtiene de la extracción de manzanas de viviendas para la conformación de equipamientos y plazas; Illescas plantea una manzana en la que el 50% de la superficie es privada (zócalo comercial-viviendas) y un 50% es pública (equipamientos, viario de acceso y zonas verdes). Una vez más aparecen las referencias al Plan Macià y al único edificio construido acorde con las directrices del mismo, la Casa Bloc (1932-1936), en la que los bloques de viviendas rectilíneos se sitúan en torno a patios de manzana semiabierto donde se ubican los servicios comunitarios.

Al margen de las zonas residenciales y de los equipamientos locales, el proyecto define los grandes ámbitos de equipamiento a nivel ge-

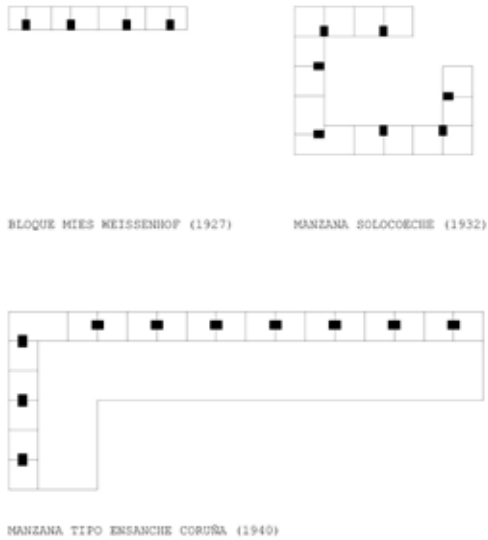


Fig. 8. Comparativa manzanas tipo: Ensanche de Illescas para A Coruña, Proyecto del GATEPAC para Concurso de Solo-coeche en Bilbao (1932) y Bloque para la Weissenhof de Stuttgart, Mies van der Rohe (1927). Fuente: elaboración propia

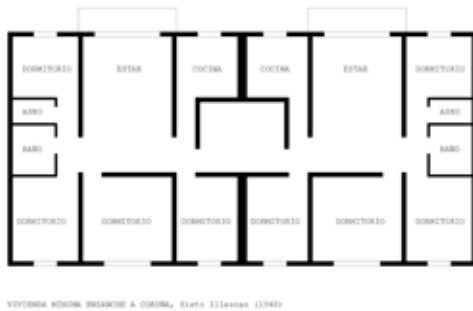


Fig. 9. La vivienda mínima del proyecto de Ensanche de Sixto Illescas para A Coruña (1940). Fuente: elaboración propia

neral, las zonas de trabajo e industria, y las de ciudad jardín, diferenciando por tanto las zonas según sus funciones. Tienen especial relevancia también los cuatro grandes parques definidos en el documento situados en A Silva, A Grela, Cuatro Caminos y todo el borde costero de la ría, a ambos lados de la misma.

7. La vivienda tipo del nuevo Ensanche

La definición de la manzana tipo del ensanche abarca también el proyecto de un modelo de vivienda para el nuevo desarrollo. La vivienda cuenta con todas las características de la vivienda

moderna: doble crujía, totalmente exterior, estudios de soleamiento y un esquema de distribución que sitúa las zonas de día y de noche en diferentes orientaciones (fig. 9).

El análisis comparativo de la vivienda de Illescas con otros ejemplos proyectados por arquitectos del movimiento moderno europeo y el GATEPAC nos muestra los referentes que el arquitecto catalán tenía encima de su mesa de trabajo, siendo el proyecto de Mies van der Rohe para la Weissenhofsiedlung de Stuttgart el que presenta mayores similitudes. Curiosamente, 12 años antes, Illescas visitaría dentro de su viaje de fin de curso de la ETSAB el barrio de la ciudad alemana, volviendo del viaje con numerosos libros del proyecto y de obras de Hilberseimer¹¹ (fig. 8).

La vivienda tipo de Illescas es un cuadrado de diez por diez metros con salón, cocina independiente, baño y cuatro habitaciones. Además, cuentan todas con mirador. Aunque alejada de modelos más radicalmente modernos como las viviendas en dúplex del Plan Maciá o de proyectos europeos anteriores, propone en el contexto gallego de la época, un modelo nunca antes planteado con la excepción del Barrio de Recimil de Ferrol del arquitecto José Fonseca Llamado, cuyo proyecto se inicia en 1939 y es inaugurado en 1944. Para encontrar soluciones residenciales similares habrá que esperar a los años 50, con proyectos como el Barrio del Cristo de la Victoria de Vigo (1950) obra de Enrique Álvarez-Sala o el Grupo de Viviendas María Pita en A Coruña (1955) de Juan González Cebrián, que en cualquier caso no tienen la entidad del proyecto de Illescas ni en el tamaño de la actuación ni en cuanto al diseño de los espacios del barrio.

8. La estética urbana del proyecto

Pese a la modernidad de los planteamientos formales y funcionales de Illescas en su propuesta para el concurso, en los que están presentes todas las ideas del movimiento moderno español anterior a la guerra civil, el ambiente de posguerra y las directrices marcadas, primero por la reunión de arquitectos organizada por Pedro Muguruza en Burgos en febrero de 1939, y después por la Asamblea Nacional de Arquitectos organizada en Madrid por Pedro Bidagor en junio de ese mismo año; en las que se sentaron las bases de la "nueva



Fig. 10. Vista de una calle del proyecto de Ensanche de Sixto Illescas para A Coruña (1940). Fuente: Fondo Illescas, Archivo del *Collegi de Arquitectes de Catalunya*

Ciudad del Movimiento”¹² hacían inevitable optar por una estética del conjunto no sospechosa de pertenecer a la modernidad, y por tanto a los planteamientos del periodo de la Segunda República.

Resulta imposible entender el resultado del camuflaje estético proyectado por Illescas sin conocer su origen como estudiante en la Escuela de Arquitectura y sus referentes arquitectónicos más allá de los icónicos Le Corbusier y Hilberseimer. La Escuela de Arquitectura de Barcelona en la que se forma Illescas en los años 20 del pasado siglo se encontraba fuertemente dividida en dos grupos que pivotaban en torno a los principales arquitectos de la época. Por un lado, se encontraban los modernistas, inspirados por Puig i Cadafalch y Domènech i Muntaner, que representaban el ala conservadora de la escuela; y por otro los vinculados a la corriente del Noucentisme, entre los que se encontraban Bona, Florença y Azua, cuya obra se basaba en el estudio de las arquitecturas clásicas. Illescas, pese a renegar del encasillamiento estilístico de la escuela de la época decide, junto con sus futuros socios Sert y Torres Clavé, optar por las enseñanzas de los segundos, estudiando los órdenes clásicos y las obras del renacimiento catalán; culminando este estudio de la cultura clásica con un viaje por Italia donde visitan obras de Palladio, cuyo descubrimiento fue, en palabras del hijo de Illescas “su fulminante conversión a la

arquitectura. A una arquitectura pura, contenida, sin gestos banales, no decorativa, regida por un orden comprensible y de una belleza fundamentada en las proporciones, la luz y la sombra”¹³

Quizás sería este viaje a Italia y el interés en la arquitectura de este país el que llevaría a Illescas a seguir con gran interés el racionalismo italiano y la obra del Gruppo 7, en especial la de los arquitectos Luigi Figini (1903-1984) y Gino Pollini (1903-1991).

Así, cuando llega la hora de formalizar estéticamente los bloques modernos de las manzanas del ensanche, Illescas opta por un lenguaje similar al del Racionalismo Italiano, donde la presencia de elementos clásicos como las arcadas desprovistas de toda decoración representa al mismo tiempo una vía más de la modernidad y un lenguaje aceptado por el “nuevo orden arquitectónico” de la dictadura franquista (fig. 10).

La apariencia de los bloques del nuevo ensanche es a pesar de todo fundamentalmente racionalista con fachadas carentes de decoración a excepción del último piso con un tratamiento de fachada diferenciado, miradores acristalados y soportales que alternan arcadas con dinteles rectos. Será en los edificios institucionales de la llamada Plaza Popular donde aparezcan mayores elementos decorativos, introduciendo estatuaria y huecos rematados en arco en el último piso.

En el diseño de los bloques está claramente presente la obra de Secundino Zuazo, con el que colaborarían arquitectos del GATEPAC como Fernando García Mercadal; que llega al racionalismo a través del estudio de las arquitecturas clásicas españolas.

9. Conclusiones

El proyecto de Ensanche para Coruña del GATEPAC Sixto Illescas constituye el único proyecto urbanístico de la modernidad en la ciudad, siendo sin duda un punto y aparte de la carrera del arquitecto catalán, que, a raíz de su inhabilitación, caminará hacia una conversión forzada a las nuevas tesis arquitectónicas de la posguerra.

Además, es el único documento que se conserva del Concurso convocado en 1940. Se trata de un proyecto que contiene tesis radicalmente modernas, inconcebibles en la España de la posguerra, y referencias claras a proyectos clave del movimiento moderno europeo y español camufladas con un lenguaje formal racionalista. Los modelos de crecimiento y espacios públicos proyectados hubiesen generado una ciudad ordenada, con gran presencia de espacios peatonales y verdes, y una red de equipamientos que no se conseguiría hasta muchas décadas después. El fallo del jurado del concurso¹⁴, que declara desierto el mismo, pone fin a esta ciudad moderna y abre paso al que será el otro gran documento urbanístico fallido de la Coruña del siglo XX, el Plan Cort de 1945¹⁵.

NOTAS

¹ Fallo del Jurado del Concurso con fecha del 7 de octubre de 1940: [...] *El Jurado juzga ser su obligación primera hacer resaltar la conducta ejemplar del Excmo. Ayuntamiento de La Coruña al convocar el concurso de proyectos de Ensanche de la ciudad, cumpliendo así una disposición preceptiva del Estatuto Municipal, por un sistema que facilita al máximo grado la concurrencia de ideas generales y la conjunción de parciales aciertos en términos de liberalidad técnica, que debieran ser incentivo y motivo de atracción de los profesionales, al tiempo mismo, que de gratitud al haberse ofrecido ocasión inmejorable de prueba para sus aptitudes, logro de sus aspiraciones y motivo de contribución al mejoramiento de España. [...]*

² José Pérez-Ardá y López Valdivielso sería alcalde de A Coruña en los mandatos 1939-1941, 1943-1944 y 1969-1974.

³ ARGÍZ VÁZQUEZ, Emilio *El Ferrol que pudo haber sido, el Proyecto de Reforma y ensanche de la población de Ferrol, de Santiago Rey Pedreira (1930)* (Anuario Brigantino 27, año 2004), 467-78.

⁴ DE TERÁN, Fernando *Planeamiento Urbano en la España Contemporánea. Historia de un Proceso Imposible* (Editorial Gustavo Gili, Barcelona año 1978), 117.

⁵ Acta de la sesión del pleno del 20 de febrero de 1940 del Ayuntamiento de A Coruña:

[...] *De muchos años atrás vinieron los Ayuntamientos gobernándose sin resolver este problema interesantísimo, más aún básico para conseguir el desarrollo normal de La Coruña. ¿Por qué causas no lo hicieron? No importa investigarlo, lo que urge es hacerlo. Por ello, interpretando así la intención de los señores Ediles, procurará apartándose de problemas minúsculos o de interés particular, aunar los esfuerzos de los técnicos y gestores competentes para llegar a ultimar estas Bases [...]* (Archivo Histórico Municipal de A Coruña)

⁶ La autoría de las Bases del Concurso de Ensanche y Extensión de 1940 es atribuida al arquitecto municipal Santiago Rey Pedreira en la Tesis

doctoral "SANTIAGO REY PEDREIRA. CONSTRUCTOR DE IDEAS", Luis Walter Muñoz Fontenla (2012).

⁷ Fallo del Jurado del Concurso con fecha del 7 de octubre de 1940: *Paralelamente, y en sentido inverso, debe lamentarse el Jurado de no encontrar una digna respuesta de la técnica, a tan estimable invitación, y censurar que se abstengan cómodamente del esfuerzo que supone una competición, quienes entre sus aspiraciones tienen la de seguir una línea ascendente en su crédito profesional y por su pretendida especialidad debieran contribuir con sus conocimientos al fin principal perseguido en el concurso que hoy se juzga, cual es el de lograr una acertada solución a uno de los problemas urbanísticos que más pueden atraer e interesar por sus características e importancia a los técnicos españoles.*

⁸ El GATEPAC, Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea se dividía en 3 subgrupos: central, norte y oriental, siendo este último, llamado GATCPAC (*Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània*) al que pertenecía Sixto Illescas.

⁹ GRACIA ALONSO, Fernando *El sueño de una generación: el cruceo universitario por el Mediterráneo de 1933* Barcelona : Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, [2006]

¹⁰ Documentación Concurso de Ensanche 1940 conservada en el Archivo Histórico Municipal de A Coruña. (Signatura 8079.03)

¹¹ ILLESCAS DE LA MORENA, Albert *Sixte Illescas, Arquitecte. De la vanguardia al olvido* (Collegi de Arquitectes de Catalunya, año 2004), 93.

¹² DE TERÁN, Fernando. *Planeamiento Urbano en la España Contemporánea Historia de un Proceso Imposible*, (1ª Ed. Gustavo Gili, Barcelona. 1978), 124.

¹³ ILLESCAS DE LA MORENA, Albert *Sixte Illescas, Arquitecte. De la vanguardia al olvido* (Collegi de Arquitectes de Catalunya, año 2004), 85.

¹⁴ Fallo completo del Jurado del Concurso con fecha del 7 de octubre de 1940: *En la ciudad de La Coruña a siete*

de octubre de mil novecientos cuarenta, siendo las seis horas de la tarde, en las Casas Consistoriales de esta ciudad, se reunieron el Excmo. Señor Director General de Arquitectura D. Pedro Muguruza; Ilmo. Señor Fiscal Provincial de la Vivienda D. Juan Teijeiro Flores en representación del Excmo. Señor Fiscal Superior de la Vivienda; el Sr. Alcalde interino del Excmo. Ayuntamiento de La Coruña, D. Ramón de Soto Lemos; Sr. Teniente Alcalde Ponente en Obras Municipales D. Andrés Reboredo; Sr. D. César Cort en representación de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Sr. D. Javier Sanz en representación del Colegio de Arquitectura de León; Sr. D. Víctor Solórzano. Ingeniero Municipal y el Sr. D. Santiago Rey Pedreira Arquitecto Municipal, y con las ausencias del Excmo. Sr. D. José Palanca de cuya representación y voto está delegado D. César Cort; y los Sres. D. Antonio Palacios representante de la Academia de Bellas Artes y D. Amadeo Llopart representante de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona quienes delegan, como en el caso precedente en el Excmo. Señor Director General de Arquitectura D. Pedro Muguruza, todos los cuales en acuerdo unánime resuelven emitir el siguiente fallo en funciones de Jurado Calificador del Concurso de Proyectos para la ampliación de la zona de Ensanche de La Coruña, sobre los cuatro proyectos presentados por D. Sixto Illescas y D. Joaquín Fernández Marqués; D. Ernesto Paradell García y D. J.M. Barenys; D. Ramiro Mariño Caruncho, D. Juan Martínez Barbeito y D. Pablo Iglesias Atocha; y D. Joaquín García Alcañiz y D. Pedro Pigrau. De este último proyecto, por demorarse su llegada, no tuvo conocimiento el Jurado en su primera reunión, pero habiendo acompañado justificación suficiente con talón de F.C. con fecha de imposición de siete de septiembre de mil novecientos cuarenta, en Barcelona, se considera con arreglo a las bases del concurso como admitido

El Jurado juzga ser su obligación primera hacer resaltar la conducta ejemplar del Excmo. Ayuntamiento de La Coruña al convocar el concurso de proyectos de Ensanche de la ciudad, cumpliendo así una disposición preceptiva del Estatuto Municipal, por un sistema

que facilita al máximo grado la concurrencia de ideas generales y la conjunción de parciales aciertos en términos de liberalidad técnica, que debieran ser incentivo y motivo de atracción de los profesionales, al tiempo mismo, que de gratitud al haberse ofrecido ocasión inmejorable de prueba para sus aptitudes, logro de sus aspiraciones y motivo de contribución al mejoramiento de España. Paralelamente, y en sentido inverso, debe lamentarse el Jurado de no encontrar una digna respuesta de la técnica, a tan estimable invitación, y censurar que se abstengan cómodamente del esfuerzo que supone una competición, quienes entre sus aspiraciones tienen la de seguir una línea ascendente en su crédito profesional y por su pretendida especialidad debieran contribuir con sus

conocimientos al fin principal perseguido en el concurso que hoy se juzga, cual es el de lograr una acertada solución a uno de los problemas urbanísticos que más pueden atraer e interesar por sus características e importancia a los técnicos españoles.

Estima el Jurado, en consecuencia del estudio de los cuatro proyectos antes citados, que las soluciones propuestas por los concursantes, no resuelven en conjunto los problemas de Ensanche y Extensión que tiene planteados el Ayuntamiento de La Coruña, y solo inician algunas soluciones parciales, y, con este criterio, y el de estimar la colaboración auxiliar y el esfuerzo material que los concursantes han dedicado al proyectar los trazados

con mayor o menor fortuna y acierto, se proponen:

Conceder el cuarto premio al proyecto suscrito por los Señores Arquitectos D. Joaquín García Alcañiz y D. Pedro Pigrau.

Conceder el quinto premio al proyecto suscrito por los Señores Arquitectos D. Ramiro Mariño Caruncho, D. Juan Martínez Barbeito y D. Pablo Iglesias Atocha.

De todo ello se levantó la presente acta, firmando de conformidad todos los asistentes y de la cual, como Secretario certifico. [...]

¹⁵ GONZÁLEZ-CEBRIÁN, José. 1984. *La Ciudad a través de su Plano*. A Coruña, (1ªEd. Ayuntamiento de A Coruña, A Coruña), 174.

REFERENCIAS

- Ares Álvarez, Óscar. 2012. "La cuestión de la emulación y la importancia formal en el GATEPAC. El Concurso de Viviendas de Solcoche." *Proyecto, Progreso y Arquitectura* 175: 174-183. <https://doi.org/10.12795/ppa.2012.i7.12>
- Argiz Vázquez, Emilio. 2004. "El Ferrol que pudo haber sido, el Proyecto de Reforma y ensanche de la población de Ferrol, de Santiago Rey Pedreira." *Anuario Brigantino* 27: 467-478.
- García Estévez, Carolina. 2005. "El GATEPAC, GE. Una posible revisión historiográfica." *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura* 13-14: 300-305.
- García Fernández, Toni, and Yolanda Somoza Valles. 2008. *Vivenda Colectiva, Vivenda Protexida*, A Coruña: Edicións Espontáneas.
- González-Cebrián, José. 1984. *La Ciudad a través de su Plano. A Coruña*. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- Gracia Alonso, Francisco. 2006. *El sueño de una generación: el crucero universitario por el Mediterráneo de 1933*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
- Illescas de la Morena, Alberto. 2004. *Sixte Illescas, Arquitecte. De la vanguardia al olvido*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- López de Lucio, Ramón. 2013. *Vivienda Colectiva, espacio público y ciudad. Evolución y crisis en el diseño de tejidos residenciales 1860-2010*. Buenos Aires: Editorial Nobuko.
- Rovira i Gimeno, Josep M. 2004. "Ordenar las vacaciones, diseñar el reposo. La Ciutat de Repòs i de Vacances del GATCPAC en el litoral." *Actas IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico*: 35-46.
- Sambricio Rivera-Echegaray, Carlos. 1976. "Ideologías y Reforma Urbana: Madrid 1920-1940." *Arquitectura* 199: 65-78.
- Terán, Fernando de. 1978. *Planeamiento Urbano en la España Contemporánea Historia de un Proceso Imposible*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Urrutia Núñez, Ángel. 2002. "La vivienda obrera, GATEPAC." *Arquitectura española contemporánea: documentos, escritos, testimonios inéditos*: 218-219.
- Vigo Trasancos, Alfredo. 2011. "El sueño urbano colectivista de un joven arquitecto coruñés." *Quintana* 10: 285-292.

PATRIMONIO UNIVERSITARIO: LAS EDICIONES ILUSTRADAS DE LAS OBRAS DE OVIDIO EN LA BIBLIOTECA XERAL DE LA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA*

Fátima Díez Platas

Universidade de Santiago de Compostela

Data recepción: 2018/07/14

Data aceptación: 2018/12/19

Contacto autora: fatima.diez@usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4474-2431>

RESUMEN

El rastreo de la obra ilustrada de Ovidio en las bibliotecas españolas que realiza la *Biblioteca Digital Ovidiana* ha desvelado en el Fondo Histórico de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela la presencia de un nutrido corpus de ejemplares de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII. Desde los primeros incunables a la edición filológica que decide incorporar la imagen como información, pasando por las mejores traducciones ilustradas del poema mitológico, que ven la luz en el XVI, el gran siglo de las *Metamorfosis*, el fondo contiene una selección de la ilustración de la obra del poeta romano que constituye una muestra excepcional del patrimonio universitario de Galicia. Este artículo pretende presentar y analizar este corpus ovidiano para dar a conocer un conjunto de impresos a los que no se suele prestar atención desde el punto de vista de la ilustración.

Palabras clave: grabados, ilustración, incunables, libro antiguo, *Metamorfosis*

ABSTRACT

When the *Biblioteca Digital Ovidiana* conducted a search of Spanish libraries for Ovid's illustrated works, it revealed the presence of a sizeable corpus of books dating the 15th to 18th centuries in the Historical Collection of the University of Santiago de Compostela's General Library. From the first incunabula to the philological edition that features the image as information and the finest illustrated translations of the mythological poem, which saw the light of day in the 16th century –when the *Metamorphoses* was widely published– the library contains a selection of copies of the illustrated editions of the Roman poet's work, one that provides an outstanding example of the heritage held in Galicia's universities. This article seeks to analyze this Ovidian corpus by presenting a set of old editions whose illustrations have been invariably overlooked.

Keywords: engravings, illustration, incunabula, *Metamorphoses*, rare books

Este trabajo de revisión de una parte del rico patrimonio bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad de Santiago pretende mostrar de manera conjunta los ejemplares de las ediciones ilustradas de la obra del poeta romano Publio Ovidio Nasón que se custodian en la institución compostelana.

Sobre esta base, el análisis que se plantea de cada uno de los ejemplares de este corpus concreto es una somera descripción contextualizada que se completa con una mirada específica a la ilustración abordada desde los presupuestos de la incipiente disciplina de la biblio-iconografía y en

el marco del trabajo que desarrolla la *Biblioteca Digital Ovidiana*.

Las tareas de estudio de las ediciones ilustradas de Ovidio en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago comenzaron el año 1998 con la publicación de un artículo dedicado a tres importantes ejemplares ilustrados del siglo XVI con el texto de las *Metamorfosis*¹, un trabajo incipiente que supuso el primer contacto con el rico patrimonio ovidiano que custodia la biblioteca universitaria y dio pie al primer proyecto de investigación sobre la obra del poeta latino en sus versiones ilustradas². A partir del año 2007 inició su andadura la *Biblioteca Digital Ovidiana*, que comenzó a abordar de manera sistemática el rastreo de la obra ilustrada de Ovidio publicada entre los siglos XV y XIX en las bibliotecas españolas³. Las tareas de investigación de este proyecto digital y patrimonial se iniciaron, precisamente, con el trabajo en el Fondo Histórico de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela, ámbito académico al que sigue perteneciendo la *Biblioteca Digital Ovidiana*⁴.

El riquísimo fondo bibliográfico antiguo de esta importante biblioteca universitaria⁵ constituyó, pues, un perfecto punto de partida para el inicio de la investigación sobre la ilustración de Ovidio, ya que, entre la nutrida representación de la obra ovidiana que supone el conjunto de ejemplares de todo tipo de ediciones del poeta latino del Fondo Histórico⁶, destacan los impresos ilustrados que van a ser objeto de análisis y revisión en esta contribución.

En conjunto, el Ovidio ilustrado de la Biblioteca Xeral⁷ se compone de diecinueve ejemplares de quince ediciones distintas publicadas entre los siglos XV y XVIII⁸. Comenzando un repaso cronológico por el siglo XV, la biblioteca compostelana custodia un ejemplar incunable de la edición del texto de las *Metamorfosis* comentado por Rafael Regio, que vio la luz en Venecia en 1493⁹, y que incluye por primera vez una ilustración que no está relacionada con la autoría del texto, como era habitual en las ediciones de los clásicos latinos de la última década del siglo XV. Por su parte, los impresos del siglo XVI constituyen el grueso de los ejemplares ilustrados y los ejemplos más interesantes del fondo ovidiano de la Universidad compostelana. Los ocho ejemplares componen

un significativo muestreo de diferentes obras y procedencias, entre las que destacan dos ejemplares venecianos del famoso impresor Giovanni Tacuino di Tridino (actual Trino, Piemonte, Italia)¹⁰: un ejemplar de la edición de las *Tristes*, que no tiene ni impresor, ni lugar ni fecha de publicación, pero se considera un producto veneciano del citado editor, posiblemente de 1515¹¹, y uno de la edición los *Fastos* que ve la luz en Venecia en 1520¹². A estos impresos italianos de la primera mitad del siglo XVI hay que unir el ejemplar de una edición de las *Heroidas*, impresa en Lyon en 1513 por Etienne Gueynard¹³, que está profusamente ilustrada. Y en cuanto a las ediciones del poema de las *Metamorfosis* impresas en el siglo conocido como la *Aetas Metamorphoseos*, la biblioteca de Santiago cuenta con ejemplares italianos, españoles y flamencos. De los primeros, posee un magnífico ejemplar de la edición de la traducción de Giovanni Andrea dell'Anguillara impresa en Venecia en 1584 por Giunta¹⁴; los ejemplares de las ediciones españolas constituyen el grueso del Ovidio ilustrado español¹⁵, una copia de la edición de Valladolid con la traducción de Sánchez de Viana publicada en 1589, acompañada por las interesantes anotaciones del mismo autor¹⁶, y uno de la editada en Amberes con la traducción de Bustamante, que vio la luz en 1595¹⁷. Por añadidura, la temprana edición filológica de las obras del poeta sulmonés está representada por un volumen facticio que contiene las observaciones y comentarios a las obras ovidianas del famoso humanista Hércules Ciofano, reeditadas por Plantino entre 1581 y 1583¹⁸; los comentarios y observaciones a los *Fastos* (1581)¹⁹ y las observaciones a las *Metamorfosis* (1583)²⁰ contienen escasas pero interesantes ilustraciones.

Los ejemplares del siglo XVII muestran la transformación en la edición de la obra de Ovidio en la centuria que sigue al siglo de las *Metamorfosis*, que, por un lado, perpetúa y reedita las traducciones del poema profusamente ilustradas, a las que pertenece el ejemplar de Amberes de 1619²¹, y, por otro, inicia la vigorosa labor editorial y filológica que comienza a desarrollarse en este momento en los Países Bajos, representada, por una parte, por los tres tomos en dos volúmenes de la importante edición comentada de todas las obras, impresa en Fráncfort en 1601, cuyo tercer tomo lleva una somera ilustración²², y, por otra,

por los tres volúmenes de las obras completas publicadas en Leiden en 1670 que constituyen un magnífico ejemplo de edición académica adornada con una importante serie de grabados²³.

Por lo que se refiere al siglo XVIII, la biblioteca posee una serie de ediciones típicas de la academia: dos selecciones de obras editadas en Venecia²⁴, y la edición de todas las obras conservadas de Ovidio, en tres volúmenes, publicada en París por J. Barbou en 1762²⁵.

Presentado este corpus ovidiano y universitario, parece interesante realizar un análisis más detenido de los ejemplares por dos motivos: en primer lugar, porque es interesante dar a conocer un conjunto de impresos a los que no se suele prestar atención en su dimensión iconográfica, y, en segundo lugar, porque los ejemplares ilustrados de la biblioteca de la Universidad de Santiago constituyen el fondo antiguo histórico más importante de obras ilustradas de Ovidio dentro de las bibliotecas de Galicia²⁶.

1. Incunables e impresos venecianos ilustrados: un incipiente Ovidio latino figurado

Entre los más de cien incunables que atesora la Biblioteca Universitaria de Santiago se cuenta un ejemplar de la que se considera la primera edición lícita²⁷ del texto de las *Metamorfosis* con la exégesis y el comentario del humanista veneciano Rafael Regio, profesor de retórica en Padua y consumado latinista, que vivió entre 1440 y 1520²⁸. El texto comentado se publica en 1493²⁹, con posterioridad al 5 de septiembre, aunque no se reseña la fecha en la publicación que ve la luz en casa del tipógrafo bergamasco Bernardino Benali, activo en Venecia entre 1483 y 1543³⁰. El ejemplar compostelano, que está en muy buen estado de conservación, procede del Colegio de la Compañía de Jesús y es una de las cuatro copias de este incunable que se conservan en bibliotecas españolas³¹. Esta edición va ilustrada con una sola xilografía que se incluye como frontispicio antes del inicio del texto del poema comentado y muestra un diagrama cosmográfico circular, en el que se señalan los puntos cardinales, los vientos, las zonas climáticas de la tierra, y los solsticios y equinoccios (fig. 1). La inclusión de este grabado, que, a partir de esta edición, aparecerá en la mayoría de las ediciones del poema con la exégesis



Fig. 1. Diagrama cosmográfico. Frontispicio. *Metamorfosis*. Regius. Benalius. Venecia. [1493]. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

de Regio publicadas en Italia y Francia durante la primera mitad del siglo XVI, supone el primer intento de ilustrar las ediciones académicas latinas del poema de las *Metamorfosis* de un modo diferente. De manera habitual, las ediciones de los clásicos comentados por humanistas de finales del siglo XV iban sencillamente introducidas por una xilografía en la portada que presentaba las figuras estandarizadas del autor y los comentaristas de la obra, una práctica que, como veremos, se mantendrá a inicios del XVI.

Se aprecia, sin embargo, que el caso de las *Metamorfosis* es especial. La ilustración narrativa que parece pedir la propia naturaleza del poema, en el que se describen vívidamente numerosas historias mitológicas, hasta el momento solo se había incorporado a las versiones vernáculas del texto³². Sin embargo, la ilustración de corte descriptivo, que aparece en esta primera edición impresa comentada del poema, remite de manera directa al contenido cosmogónico del inicio del primer libro de las *Metamorfosis*, que cuenta el origen del mundo desde un punto de vista físico. La inclusión de estos grabados diferentes apoya y potencia la exégesis erudita de Regio,



Fig. 2. Ovidio, exiliado, habla con su libro. Grabado del libro 1 (f. 1). Tristes. Merula. s.i.s.l.s.a. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

el primer comentarista académico del poema, contribuyendo a ratificar la consideración de las *Metamorfosis* como una obra en la que, bajo el aspecto poético, se encerraba un saber científico.

Por lo que respecta a los dos impresos venecianos de la primera mitad del siglo XVI, atribuidos al ya mencionado impresor Giovanni Tacuino, que se encuentran encuadrados juntos en un volumen facticio, también constituyen un caso de ediciones latinas ilustradas en esta época temprana. En esta ocasión se trata, en cambio, de los textos comentados de dos obras: el poema didáctico-etiológico de los *Fastos* y las elegías escritas desde el destierro, conocidas bajo el título de *Tristes*, que, por lo general, no van a recibir ilustraciones por el carácter de su contenido.

El primero de ellos, cronológicamente, es un raro ejemplar de las elegías del destierro³³, que carece de lugar y fecha de publicación en la portada o el colofón, pero para el que se asume, sobre la base del conocimiento de la tradición de la publicación del impresor veneciano, que se trata una obra de Tacuino que podría datarse en 1515³⁴. En 1511 este impresor publica el texto latino de los cinco libros de las *Tristes*, comentados por el humanista mantuano Bartolomeo Merula y adornados, como reza el título, *aptissimis figuris*, esto es, con cinco xilografías, cada una encabezando uno de los libros. El texto y el aparato figurativo del ejemplar compostelano son los mismos que los de esa primera edición ilustrada, aunque se aprecia que las xilografías son, en palabras del

Prince d'Essling, una versión "mediocre" de las planchas de 1511³⁵.

Por lo que se refiere al carácter y contenido de las ilustraciones, cada grabado presenta una sola escena relacionada con las circunstancias vitales de Ovidio en relación con el exilio y el contenido de las elegías, que además va glosada por una frase latina que resume el contenido de la representación y remite al contenido del libro ilustrado. La xilografía del primer libro (fig. 2) nos presenta a Ovidio entregando su obra al mensajero que lo llevará a Roma, la urbe que aparece representada en el fondo de la escena y va identificada por su nombre. La inscripción del grabado reza *Ovidius exul librum alloquit* ("Ovidio, exiliado, habla con su libro") recordando cómo, en el poema el autor interpela en primera persona al libro que irá a Roma sin él, convirtiéndolo en su primer interlocutor. En las siguientes ilustraciones vemos al poeta aplacar su tristeza con su poesía y a su libro alcanzando la urbe, vedada para el poeta. La última ilustración presenta sencillamente a Ovidio como un poeta, coronado de laureles, escribiendo al aire libre, junto al mar que lo separa de su patria. Esta manera de ilustrar las elegías del poeta latino constituye un ejercicio excepcional de figuración de contenidos poéticos que no va a tener continuidad y va a quedar limitada a la producción veneciana y a sus imitaciones³⁶.

De manera similar, el ejemplar de la edición veneciana de los *Fastos* de 1520³⁷, constituye también un caso especial en la ilustración de la obra ovidiana³⁸. El impreso es una reedición de los *Fastos* compuestos en casa de Tacuino en 1508³⁹ que presentan el texto latino del poema sobre las festividades religiosas romanas, comentado por los humanistas Antonio Constanzi di Fano y Paolo Marso⁴⁰, y, por primera vez, acompañado de ilustraciones⁴¹: una serie de seis xilografías, de factura desigual⁴², que se colocan en el inicio de cada uno de los seis libros de la obra y que remiten al contenido del poema. Cada uno de los grabados muestra dos o tres escenas (fig. 3) relacionadas con las fiestas y acontecimientos relacionados con el mes en cuestión, de enero a junio⁴³, de acuerdo con una estructura que ya se encuentra en las xilografías que acompañan al primer ejemplar ilustrado de otra obra ovidiana, el poema de las *Heroidas* o cartas de las heroínas,



Fig. 3. Venus patrona del mes de abril. El rapto de Proserpina. Las hogueras de las Parilias. Grabado del libro 4 (f. 105). Fastos.Fanensis.Tacuino.Venecia.1520. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

que Tacuino edita por primera vez comentado y acompañado de grabados en 1501, a las que nos referiremos a continuación.

2. De Venecia a Lyon: la primera edición ilustrada de las *Heroidas* en Francia

La biblioteca universitaria compostelana posee un ejemplar de la primera edición de las *Heroidas* publicada en Francia con xilografías para ilustrar el texto latino⁴⁴, un impreso lionés editado por Etienne Gueynard en 1513⁴⁵, que constituye una rareza en las bibliotecas españolas⁴⁶. Se trata de una de las ediciones compuestas del texto de las cartas de las heroínas, la epístola de Safo, que se había vuelto a descubrir a finales del siglo XV, y el *Ibis*, que van acompañadas de la introducción, anotaciones y comentarios de una serie de estudiosos –Antonio Volsco, Ubertino Clérico Crescentinate, Domicio Calderino y Josse Bade– que se ocupan de glosar e ilustrar de forma erudita las distintas obras⁴⁷.

Desde el punto de vista editorial y figurativo, estas *Heroidas* constituyen una muestra más de la estrecha relación existente entre los impresores venecianos y lioneses⁴⁸, ya que reproducen el modelo de la edición ilustrada de Venecia, impresa por Tacuino en 1501, con el mismo texto, y una portada y un juego de xilografías que están copiadas de la edición veneciana⁴⁹. Hasta la edición de 1508, incluida, las ediciones francesas de las *Heroidas* con este mismo texto no llevaban más ilustración que el grabado inicial de la portada con la imagen del autor y sus comentaristas, identificados por los nombres que van escritos en cartelas suspendidas en la parte superior de la imagen,



Fig. 4. Portada. Heroidas.Volscius.Gueynard.Lyon.1513. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

una práctica común en las ediciones incunables y postincunables venecianas de clásicos latinos para representar a distintos autores sentados en el *scriptorium*, adaptando el grabado a cada obra por el procedimiento de modificar las cartelas con los nombres⁵⁰. La edición francesa de 1513 mantiene este tipo de portada, pero incrementa el aparato decorativo y figurativo incorporando la serie de veintidós de xilografías que ilustran las cartas y el *Ibis*, y por ello constituye una novedad en el aspecto editorial y decorativo en Francia⁵¹.

Como la edición veneciana, la lionesa se abre con una portada –enmarcada por una preciosa orla con decoración a *candelieri*, escudos y *puttiji*⁵²– en la que aparece una versión de gran calidad del comentado grabado de los autores: en esta ocasión, Ovidio, flanqueado por Volsco y Ubertino, que aparecen entregados a la escritura en sus pupitres (fig. 4). Por otra parte, los grabados para cada una de las cartas, copias fieles de las xilografías venecianas, acompañan y completan el texto en el intento de afrontar la narración de momentos significativos y reconocibles de las



Fig. 5. Cadmo y la serpiente. Grabado del libro 3 (f. 42). *Metamorfosis*. Bustamante. Bellero. Amberes. 1595. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

historias que se relatan en las epístolas amorosas. Para ello, se sirven de la estructura en tres partes diferenciadas, que hemos visto también en la edición de los *Fastos*, lo que permite simular la secuencia del tiempo y mostrar diferentes espacios en los que se desarrollan escenas y acciones, que, a veces, son simultáneas y paralelas. Finalmente, la estructura compuesta de la edición se hace patente en el uso diferenciado de los grabados, que marcan el carácter autónomo de la epístola de Safo y del *Ibis*. Ambos textos van introducidos por dos grabados de mayor tamaño que no tienen la comentada estructura tripartita y muestran una sola escena alegórica a los contenidos de ambas composiciones.

3. Traducciones figuradas: tres maneras de ilustrar el poema de las *Metamorfosis*

Los ejemplares ilustrados de las *Metamorfosis* de la segunda mitad del siglo XVI de la Biblioteca Xeral son el exponente de la difusión e influencia del poema mitológico en un momento que se ha dado en llamar la *Aetas Metamorphoseos* por la presencia e importancia de las versiones del texto ovidiano y los relevantes cambios que experimenta en su edición. En esta segunda mitad del siglo se producen, por una parte, las innovaciones más importante en la creación de imágenes para ilustrar los contenidos mitológicos; un proceso asociado a la divulgación del poema a través de versiones en distintas lenguas y formatos, que se puede trazar a través de los ejemplares del Fondo Histórico compostelano.

En primer lugar, la biblioteca conserva un ejemplar de cada una de las dos únicas ediciones españolas que llevan ilustraciones y, además, un ejemplar de la bellísima edición veneciana de la famosa e influyente traducción italiana de Giovanni Andrea dell'Anguillara, que, por primera vez, en 1584 se edita adornada con unos grabados en cobre de gran calidad, que inauguran un nuevo modo de figurar el mito ovidiano.

Desde el punto de vista de la cronología de la tradición ilustrada, el ejemplar que representa el primer desarrollo de las nuevas formas de ilustrar el mito es la traducción española atribuida a Jorge de Bustamante y publicada en Amberes en 1595⁵³ en casa de Pedro Bellero⁵⁴. Esta traducción española en prosa, que está trufada de comentarios y alegorías⁵⁵, mereció una sola versión ilustrada, que es esta edición hispano-flamenca⁵⁶ adornada con un juego de xilografías, copias fidelísimas de las planchas del grabador alemán Virgil Solis⁵⁷, que se distinguen con dificultad de sus modelos alemanes, ya que algunas de las estampas de 1595 muestran el monograma VS, la firma del grabador, lo que hizo pensar en una reutilización de las planchas originales⁵⁸. Sin embargo, la serie alemana no solo muestra el monograma del autor en muchas más planchas que el juego que aparece en la edición de Amberes, sino que además incorpora otras marcas de posibles grabadores del taller de Solis, que están ausentes en las planchas de la versión española; sobre esta base se considera, entonces, que los grabados que acompañan a la traducción de Bustamante deben de ser obra de un autor flamenco anónimo⁵⁹.

Por lo que se refiere al modo de ilustración del poema, de los alrededor de doscientos cincuenta episodios o historias mitológicas expuestos o narrados con mayor o menor detalle en las *Metamorfosis*, en la edición de Amberes se representa un amplio muestreo en la serie de ciento setenta y cinco grabados, algunos de los cuales resumen varios momentos de una historia o episodio, mientras que otros desglosan en varios grabados dos o tres momentos de una misma historia (fig. 5). La edición, pues, con su profusa ilustración pretende ofrecer una versión visual de la mayoría de las historias y episodios narrados en el texto y, a la vez, constituye un caso muy interesante



Fig. 6. Cadmo y la fundación de Beocia. Grabado del libro 3 (f. 22 v). *Metamorfosis*. Viana. Córdoba. Valladolid. 1589. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

dentro de la ilustración de Ovidio, porque se incardina en la serie de traducciones a las lenguas vernáculas del poema de las *Metamorfosis* que se hacen acompañar por series de imágenes de larga e importante tradición.

A diferencia de esta edición de las *Metamorfosis* ampliadas, tanto en el texto como en la imagen, que se detiene en intentar figurar casi cada uno de los episodios, el otro ejemplar español ilustrado, que publica en 1589⁶⁰ y en Valladolid Diego Fernández de Córdoba⁶¹, contiene la que se considera la mejor traducción al castellano de Ovidio, producida en verso por Pedro Sánchez de Viana⁶²: una versión muy distinta del poema ovidiano que recibe también un tipo distinto de ilustración, con una drástica reducción del número de los grabados⁶³. Tanto desde el punto de vista del texto como del de la ilustración, el modelo de la edición vallisoletana es italiano; concretamente, la exitosa traducción italiana de Anguillara, que en 1589 ya tenía varias ediciones a sus espaldas, incluida la de 1584, a la que ya nos hemos referido, y circulaba por Europa como un *best-seller*. La edición de Viana nace ya de manera consciente como un "reflejo" de este fenómeno, pues la fiel traducción del licenciado Viana está en octava rima, como la italiana, y el formato del libro es muy similar al de 1584, no

solo en la similar caja del texto, sino también en la elección consciente del aparato figurativo, que se compone, igualmente, de un juego de quince grabados, uno por libro, encabezando el inicio del texto.

Sin embargo, a pesar de contar con el modelo reciente de la gran edición veneciana, el producto español, más modesto y menos cuidado, no incorpora las novedosas calcografías, sino que utiliza las mismas xilografías, de calidad desigual, que habían aparecido en la segunda edición de la traducción de Anguillara en Venecia en 1563, impresa por Francesco De Franceschi⁶⁴. Los episodios representados parecen haber sido escogidos obedeciendo al criterio de representar las historias con las que comienza cada uno de los libros del poema, y esto parece cumplirse casi sin excepción (fig. 6).

El tercero de los grandes ejemplares ilustrados del quinientos que posee la biblioteca universitaria es precisamente la octava edición de la misma traducción de Anguillara⁶⁵, que publica en Venecia Bernardo Giunta⁶⁶ en 1584⁶⁷, y va adornada con unas calcografías de gran calidad realizadas por Giacomo Franco, un grabador italiano, discípulo de Agostino Carracci⁶⁸. El ritmo de la ilustración de esta edición sigue siendo el escogido



Fig. 7. Frontispicio del libro 3 (p. 66). *Metamorfosis*. Anguillara-Giunta. Venecia. 1584. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

por todas las ediciones de la famosa traducción italiana que, como acabamos de ver, también se adoptó en la "italianizante" versión española de Viana: quince grabados, uno para cada uno de los libros. Desde el punto de vista de la técnica, la novedad fundamental de esta difundidísima edición⁶⁹ radica en el cambio de la xilografía a los grabados en cobre, pero las estampas constituyen una innovación también desde el punto de vista formal, porque componen grandes frontispicios que se colocan junto al inicio de cada libro, inaugurando una visión distinta de la figuración narrativa del mito⁷⁰.

En un formato también nuevo, a toda página, cada uno de los quince grabados recoge una serie de episodios –no todos– de los que se desarrollan en el libro en cuestión. Sirviéndose del procedimiento de la narración continua, que compone una gran escena en la que se figuran distintos episodios para mostrar una secuencia temporal dentro de una unidad espacial, los grabados de Franco pretenden funcionar como una suerte de

resúmenes figurados⁷¹ de las historias contenidas en cada uno de los libros que ilustran (fig. 7). Las historias se figuran presentándolos desde delante hacia atrás, disminuyendo en tamaño y acomodándose a los lados, y en la parte inferior y superior de una línea, cuya lectura parte, unas veces, desde arriba, y, otras, va desde el frente hacia atrás. Por regla general, cada estampa privilegia uno de los episodios de cada libro por medio del tamaño, de la colocación, o de ambas cosas, y, a continuación, se colocan el resto de los episodios representados que van disminuyendo en tamaño a medida que se alejan hacia el fondo de la imagen. Las historias aparecen plasmadas en su imagen más significativa, y, como en el propio poema, se concatenan dentro de un fondo común por medio de elementos naturales de paisaje, o estructuras arquitectónicas, urbanas o aisladas, que acogen a las figuras. Todos los personajes que forman parte de las distintas escenas llevan inscrito al lado su nombre.

Estos tres ejemplares, que representan el mejor Ovidio ilustrado del XVI, junto con la famosa traducción de Ludovico Dolce⁷² que no está presente en la Biblioteca Xeral, tienen una importancia añadida por la influencia que ejercen sus textos e ilustraciones, no solo en los artífices, pintores y escultores del momento, sino también en otros ámbitos de las artes, como el propio teatro del Siglo de Oro⁷³. A esto habría que añadir el hecho de que las altas cotas de innovación en la narración figurada de los episodios mitológicos inspirados por Ovidio que se alcanzan en este momento no se van a ver superadas en siglo siguiente, de modo que la pervivencia de las series figuradas de grabados en madera, que parte de la edición lionesa de 1557, continúa durante largo tiempo en la edición del poema.

Un ejemplo de esta pervivencia es el éxito de la traducción flamenca de las *Metamorfosis* de Jan Blommaerts (*Johannes Florianus* 1522-1585), de la que, entre 1555 y 1650, se hicieron hasta dieciocho ediciones con diferentes juegos de grabados. A la impresa en Amberes en 1619⁷⁴ por Guiliam o Willem Lesteens (1590–1661)⁷⁵, pertenece un ejemplar conservado en la biblioteca compostelana. Esta edición flamenca es una reimpresión con ligeras modificaciones de la edición de la traducción de Florianus que publica en

Amberes en 1595⁷⁶ Peeter Beelaert, el mismo Pedro Bellerio que imprime el mismo año la traducción de Bustamante que hemos comentado más arriba. Como su “gemela” española, iba ilustrada con un juego de ciento setenta y cinco grabados, copia de la serie de ciento setenta y ocho estampas realizadas por Virgil Solis⁷⁷. La misma serie acompaña al texto en la edición de 1619, aunque en este caso son ciento setenta y seis los grabados incluidos, uno más que no figuraba en la edición de 1595⁷⁸, pero que, en cambio, sí se incluía en las ediciones virtualmente idénticas, que se pueden considerar sus antecesoras directas, la edición de 1608 que se imprime en Amberes en casa de la viuda y herederos de Peeter Beelaert, y la de 1615, que ve la luz en la misma ciudad, en la imprenta de Gheleyn Janssens⁷⁹.

4. Ediciones latinas y comentarios filológicos del siglo XVI al siglo XVIII: la ilustración erudita

El siglo XVI no es solo el momento del despegue de la ilustración del poema de las *Metamorfosis* y de su influencia en el arte, sino también el de la consolidación de los comentarios humanistas de las obras del poeta, que desembocan en la filología crítica de los siglos siguientes. La biblioteca universitaria tiene, como era de esperar, un gran fondo de textos de uso académico con comentarios a todas las obras ovidianas, entre los que destacan los ejemplares de las ediciones que deciden incorporar la imagen a la erudición. Evidentemente, la ilustración de estos impresos no hereda el interés por el contenido detallado de los episodios, pero ofrece, sin embargo, un contrapunto a la figuración de los contenidos de las obras que obligan a adoptar una mirada distinta a lo que supone Ovidio desde el punto de vista de la imagen.

De este grupo de impresos ilustrados diferentes, la Xeral conserva, encuadrada en un volumen facticio, la edición completa de los comentarios y observaciones a las obras de Ovidio de Hércules Ciofano, el famoso humanista y filólogo, nacido en Sulmona como el poeta. La serie de textos se imprime en Amberes en distintos años consecutivos, entre 1581 y 1583⁸⁰, en la casa del famoso editor Cristóbal Plantino⁸¹, como una especie de segunda edición del conjunto que ya



Fig. 8. Retrato de Ovidio. Frontispicio. Fastos. Ciofano. Plantino. Amberes. 1581. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

había publicado Aldo Manucio en Venecia entre 1575 y 1581⁸².

De todos ellos, solo el comentario de los *Fastos*, que se edita en 1581⁸³, y los comentarios y observaciones a las *Metamorfosis* de 1583⁸⁴, incluyen algunos grabados de diversos tipos. El primero de ellos lleva como frontispicio, un grabado que representa un busto de Ovidio de perfil, coronado de laureles y con una prominente nariz colocado dentro de una medalla ovalada rodeada por una orla en la que se puede leer: *P. OVIDIUS. NASONIS. SULMONEN* (fig. 8). La estampa incorpora, además, un pie que simula una inscripción epigráfica con el texto: *EX · ANTIQVO · LAPIDE · SVLMONE · QVEM · IVLIVS · AGAPITVS · HERCVLI · CIOFANO · DONO · DEDIT*⁸⁵.

El comentario de las *Metamorfosis*, en cambio, lleva dos xilografías incluidas en el texto. La primera de ellas (p. 56) acompaña al comentario sobre la “astronómica” historia de Calisto y su ca-



Fig. 9. *Ursa maior*, *Ursa minor*. *Draco*. Grabado del libro 1 (p. 56). *Metamorfosis*. Ciofano. Plantino. Amberes. 1583. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

tasterismo, que Ovidio cuenta en el libro segundo (vv. 401-531), y representa las constelaciones de la *Ursa maior*, la *Ursa minor* y la de *Draco* (fig. 9). La segunda está insertada en el comentario del libro XIII (p. 233), donde se analiza el texto de la disputa por las armas de Ulises y Ayax (123-381), y es un pequeño recuadro asociado al termino *NOBILITAS* en el que se encuentra un busto que se identifica como Ulises por la inscripción que lleva, en la que el héroe griego se muestra bajo la apariencia de un caballero de época tocado con una gran sombrero.

La Biblioteca Xeral posee también un ejemplar de los tres tomos, encuadrados en dos volúmenes, editados en Fráncfort en 1601 en la imprenta Wecheliana⁸⁶. Se trata de otra de las grandes ediciones de la obra completa de Ovidio, que va acompañada por una batería de comentarios de varios eruditos de distintas época que tuvo una gran importancia y difusión⁸⁷. Como sucedía en

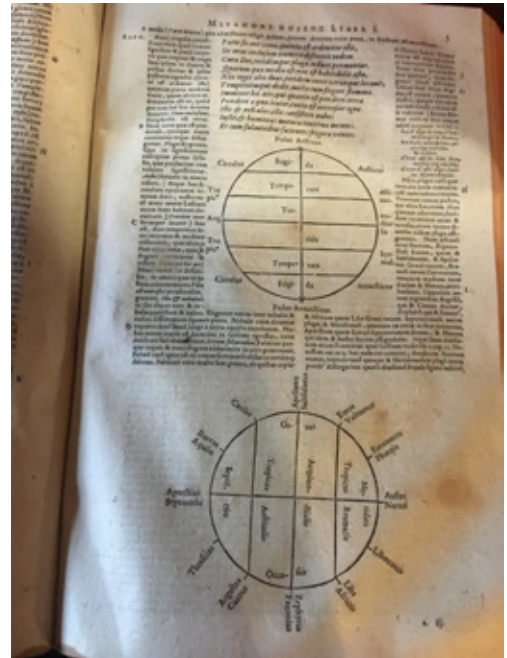


Fig. 10. Diagramas cosmográficos. Grabado del libro 1 (p. 5). *Metamorfosis*. Regiusetalii. TypisWecheliani. Fráncfort. 1601. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

el caso de la edición de Ciofano, esta edición filológica no tiene la intención de mostrar contenidos figurados, pero, sin embargo, en el tomo correspondiente al texto comentado de las *Metamorfosis*⁸⁸ recoge el testigo de la primera edición de Regio e incorpora tres diagramas de tipo astronómico y cosmográfico que acompañan al texto del poema, que, en el libro primero, se ocupa de establecer una cosmogonía, con la separación de los elementos y la creación del mundo. Los diagramas remiten al conocimiento ptolemaico de la situación de la tierra, los principales planetas, la luna, el sol y las estrellas fijas y al diagrama de las zonas de la tierra, los climas y la influencia de los vientos expuesto en dos proyecciones separadas (fig. 10), que desgajan la información conjunta del diagrama que acompaña la edición incunabla de las *Metamorfosis* con la que hemos comenzado este repaso a los fondos de la Xeral (fig. 1).

Siguiendo con las ediciones filológicas de gran envergadura que incorporan ilustraciones, la biblioteca posee también un ejemplar de la obra completa de Ovidio en tres volúmenes que se edita en Leiden en 1670⁸⁹ en la Oficina Hackiana⁹⁰.



Fig. 11. Juicio de Paris. Anteportada. OperaOmnia.Cnippingius.OfficinaHackiana.Leiden.1670.t1. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

Los ejemplares de esta edición⁹¹, que recogen la recensión de Nicolaus Hensius y las notas de Bochartus Cnippingius son una de las muestras de la edición crítica del texto y el comentario filológico que se lleva a cabo en los Países Bajos a partir del tercer cuarto del siglo XVII⁹². No obstante, a pesar de su tono académico, los tres volúmenes se adornan con unos grabados de gran calidad⁹³ que cumplen la función de completar de manera pertinente el sentido de cada una de las obras del poeta.

El primer tomo, que contiene el conjunto de la obra amorosa y texto de las cartas de las heroínas, tiene únicamente dos ilustraciones: una anteportada calcográfica⁹⁴ y un frontispicio con el retrato de Ovidio. El grabado de la portada figura el Juicio de Paris (fig. 11), el famoso episodio amoroso de la mitología antigua, que es una de las pocas historias que no cuenta el poeta en las *Metamorfosis*, pero que está presente en las



Fig. 12. Frontispicio del libro 3 (p. 114). OperaOmnia.Cnippingius.OfficinaHackiana.Leiden.1670.t2. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

Heroidas a través de las cartas de Paris y Helena y resulta muy adecuado para introducir la poesía de corte erótico. El grabado del frontispicio, en cambio, reproduce un medallón con el retrato del poeta que lleva la inscripción: *PUBLIUS OVIDIUS NASO SULMONENSIS EX VETERI NUMISMATE REPRÆSENTATUS*. El grabado de la portada va firmado por el ilustrador Pierre Philippe, como los grabados de los otros tomos.

El segundo volumen, que contiene el texto de las *Metamorfosis*, va ilustrado con dieciséis grabados a toda página. El tomo va introducido por una portada calcográfica⁹⁵ con un grabado del Rapto de Europa, que procede del cuadro del pintor Simón Vouet⁹⁶, y el texto va ilustrado con quince grabados calcográficos, que funcionan como frontispicios de cada uno de los quince libros del poema. Las estampas, que forman parte de la tradición figurada que se crea con las creaciones de Giacomo Franco para la edición veneciana de 1584, que ya hemos comentado, son grabados sinópticos (fig. 12) que resumen



Fig. 13. Portada. Opera Selecta. Pezzana. Venecia. 1733. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

los contenidos de cada libro, y están copiados por Pierre Philippe de las creaciones de Francis Clein y Salomón Savery para la edición inglesa de Oxford de 1632⁹⁷.

El tercero de los volúmenes, dedicado a la obra más "histórica" del poeta, si podemos definir así los *Fastos* y los libros del destierro, va ilustrado con un solo grabado que constituye la portada⁹⁸ y muestra una escena en la que aparece el emperador Augusto a caballo, coronado de laurel, a cuyos pies se postra un personaje barbado y de descuidados cabellos que pretende figurar al afligido poeta desterrado, suplicando a quien lo había castigado el perdón que nunca llegó. Todos

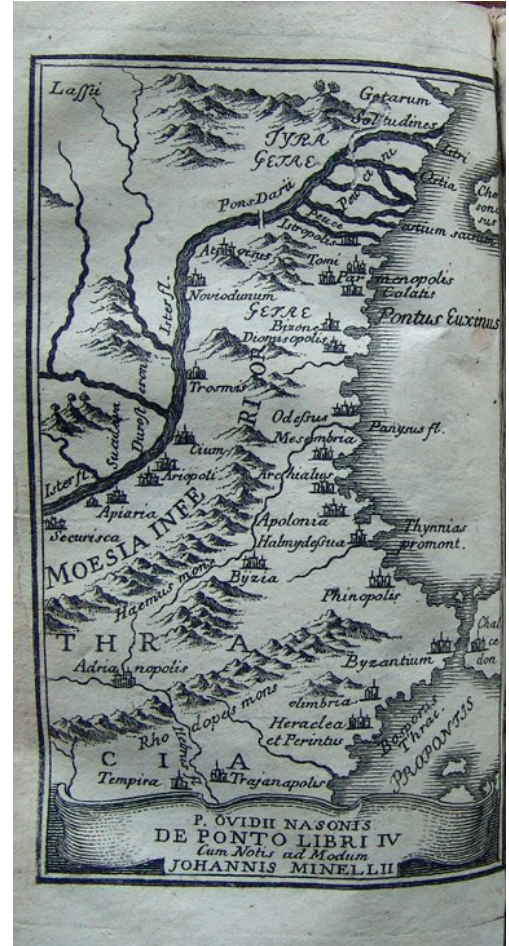


Fig. 14. Mapa del Ponto Euxino. Frontispicio de las *Pónticas*. Opera Selecta. Minellius. Fenzi. Venecia. 1756. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

los grabados de la obra se crearon originalmente en 1661 para la edición de Leiden de 1662, y fueron reutilizados en una edición impresa en Leiden/Rotterdam en 1667 y en ésta de 1670⁹⁹.

Una mala copia del grabado del tercer tomo de la edición que acabamos de comentar, con la súplica de Ovidio al emperador, se utiliza también como portada (fig. 13) en una rara edición del siglo XVIII, de la que la Biblioteca Xeral conserva un ejemplar, que forma parte del exiguu conjunto de cinco ejemplares de tres ediciones ilustradas de la obra de Ovidio del siglo XVIII. Se trata de un volumen de pequeño tamaño con el texto latino de los seis libros de los *Fastos*, los cinco libros de

las *Tristes* y los cuatro libros de las *Epistulae ex Ponto*, que ve la luz en Venecia en 1733¹⁰⁰ editado por Nicolò Pezzana¹⁰¹.

Del mismo momento, cronológicamente hablando, es el siguiente ejemplar que contiene el conjunto de la poesía del destierro y se edita en Venecia en 1756¹⁰² en casa de Modesto Fenzi¹⁰³. Se trata de una edición en dos tomos¹⁰⁴ que van encuadernados juntos en un solo volumen, aunque con portadas independientes: el primero de ellos¹⁰⁵ contiene la edición que hace Erdmann Uhse (1677-1730) de los cinco libros de las *Tristes*¹⁰⁶, con notas *ad modum Johannis Minellii*, es decir, sobre el modelo de las ediciones comentadas por Johannes Minellius¹⁰⁷, y el segundo¹⁰⁸, los cuatro libros de las *Epistulae ex Ponto* y el *Ibis* recensionadas por Johann Heinrich Kromayer¹⁰⁹, también anotadas al modo de Minellius¹¹⁰.

De nuevo, como edición escolar, la ilustración se limita a dos frontispicios, uno para cada uno de los tomos. El que introduce el tomo primero funciona como segunda portada y contiene un retrato de Ovidio y el título de la edición, en una composición que presenta, sentados sobre un altar en el que está escrito el título de la edición, a dos niños desnudos sosteniendo una medalla con la efigie de Ovidio, coronado de laureles, en la que se puede leer *PVB OVIDIUS NASO*. El segundo frontispicio, en cuya parte inferior se muestra el título abreviado de la edición de las *Pónticas*, consiste en un mapa del lugar del destierro del poeta, el Ponto Euxino, en el que se reseñan los nombres de las ciudades, ríos y cordilleras de la zona (fig. 14).

Por último, la biblioteca conserva un ejemplar de la edición de la obra completa de Ovidio, con el texto latino de Burmann¹¹¹, que se edita en 1762 en la imprenta parisina de Joseph Barbou¹¹². Se trata de una obra de gran difusión¹¹³, que se edita en tres volúmenes, cada uno de los cuales va ilustrado con un frontispicio a toda página y una viñeta calcográfica al comienzo del texto, del tamaño de una tercera parte de la caja del texto. Las calcografías, que parecen concebidas *ex profeso* para esta edición, van todas firmadas por los dos artistas implicados: el diseñador, Charles Eisen¹¹⁴, y por uno de los dos grabadores que los ejecutan, Joseph de Longueil¹¹⁵ o Jean-Charles Baquoy¹¹⁶. El primero de los tres volúmenes, sub-



Fig. 15. Ovidio despidiéndose de su esposa antes de partir al exilio. Opera Omnia. Barbou. París. 1762. t.3. Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral Universitaria.

titulado *Erotica*, está dedicado a la obra amorosa y contiene las *Heroidas*, *Arte de amar*, *Remedios contra el amor*, *Amores* y *Sobre la cosmética del rostro femenino*, más dos obras atribuidas a Ovidio, *Haliéutica* y *Nux*. El frontispicio que lo introduce representa a Ovidio rodeado por sus libros en una escena alusiva a la poesía, lírica y elegíaca, mientras que la viñeta, que va ilustrando el texto de las *Heroidas*, en una alusión a las cartas amorosas de las heroínas, representa a Ovidio escribiendo frente al retrato de su amante, Corina, sostenido por unos amorcillos. El segundo tomo, que contiene el poema de las *Metamorfosis*, lleva un frontispicio que representa una escena alegórica en relación con la historia de la fábula, y una viñeta que ilustra el inicio del texto del libro primero y reproduce la historia de Deucalión y Pirra¹¹⁷. Por último, el tercer volumen, que contiene el resto de las obras ovidianas, *Fastos*, *Tristes*, *Pónticas* y el *Ibis*, va ilustrado con un frontispicio

que representa el momento de la despedida de Ovidio de su esposa cuando se dispone a emprender la marcha hacia el destierro (fig. 15); la viñeta, que introduce el inicio del texto de los *Fastos*, representa la danza de los sármatas alrededor del túmulo de Ovidio¹¹⁸.

Extraer una conclusión general de este repaso bibliográfico de la obra ilustrada de Ovidio presente en la Biblioteca Universitaria de Santiago no puede implicar más que constatar que el fondo ovidiano, relativamente rico en cuanto a ejemplares ilustrados, sobre todo en relación con las otras bibliotecas gallegas, es un fondo típica-

mente universitario que conserva testimonios de la edición ilustrada del poeta desde los inicios de la imprenta, como ya hemos adelantado en las primeras líneas de presentación. No obstante, resulta llamativo el hecho de que, a pesar de que la obra de Ovidio editada en el siglo XIX está razonablemente bien representada en la biblioteca universitaria¹¹⁹, sin embargo esta no conserve ningún ejemplar de las obras con ilustraciones que ven la luz durante ese siglo, ni siquiera de la única edición ilustrada española del XIX que se publica en Madrid y que está presente en numerosas bibliotecas españolas¹²⁰.

NOTAS

* Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación *Biblioteca digital ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX* (V): Las bibliotecas de las CC.AA. de Andalucía, Extremadura, Canarias, Ceuta y Melilla (HAR2017-86876-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad

¹ Fátima Díez Platas and Juan M. Monterroso Montero, Juan M. "Mitología para poderosos: las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago." *Semata* 10 (1998): 451-472.

² Entre 2003 y 2005 se desarrolló el proyecto de investigación nacional financiado titulado "Estudio iconográfico del Ovidio figurado español: las imágenes de las *Metamorfosis* desde el medioevo al siglo XVII" (ref. BHA2003-02187), que se ocupó de estudiar las versiones españolas del poema mitológico que recibieron ilustraciones. Los resultados de este proyecto se materializaron en la elaboración de un sitio Web sobre el Ovidio ilustrado español que está accesible en <http://www.usc.es/ovidios/>. Accessed July 5, 2018.

³ El proyecto de investigación *Biblioteca Digital Ovidiana* (a partir de este momento *BDO*), que se encuentra alojado en la dirección <http://www.ovidiuspictus.es/bdo.php>, es el resultado de una serie de proyectos de investigación del mismo título, financiados por los Ministerios de Ciencia y Tecnología, Ciencia e Innovación y Economía y Competitividad, que se llevan desarrollando desde la Universidad de Santiago de Compostela desde 2007. Como proyecto global de creación de un gran sitio Web dedicado a la obra ilustrada de Ovidio para albergar los datos y las imágenes de todos los ejemplares de las ediciones impresas entre los siglos XV al XIX que se encuentran en todas las bibliotecas españolas, se ha planteado como un proyecto a largo plazo en fases sucesivas que se han desarrollado en los últimos diez años y continúa en marcha en la actualidad. En este momento ya se han completado las tareas de rastreo y consulta en casi la mitad del territorio nacional: fase I (2007- 2010): "Bibliote-

ca digital ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (I): las bibliotecas de Galicia y Cataluña" (HUM2007-60265/ARTE); fase II (2011-2012): "Biblioteca digital ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (II): las bibliotecas de Cataluña" (HAR2010-20015); fase III (2012-2014): "Biblioteca digital ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (III): las bibliotecas de Castilla y León" (HAR2011-25853), fase IV (2015-2017): "Biblioteca digital ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (IV): las bibliotecas de la Comunidad de Madrid" (HAR2014-55617-P) y fase V, actualmente en curso, (2018-2021): "Biblioteca digital ovidiana: las ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (V). Las bibliotecas de las CC.AA. de Andalucía, Extremadura, Canarias, Ceuta y Melilla" (HAR2017-86876-P).

⁴ El trabajo en las bibliotecas de Galicia se llevó a cabo al amparo de la primera fase del proyecto *Biblioteca digital ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (I): las bibliotecas de Galicia y Cataluña* (HUM2007-60265/ARTE), entre los años 2007 y 2010.

⁵ Sobre la constitución de este fondo ver Díez and Monterroso, "Mitología para poderosos", 453, n. 1 con bib.

⁶ Sesenta y nueve ediciones de cincuenta y cuatro ediciones distintas entre ediciones críticas, traducciones, selecciones y comentarios.

⁷ Para la localización de los ejemplares ha sido de inestimable ayuda la existencia del magnífico catálogo sistemático de J. M^o Bustamante y Urrutia (*Catálogos de la Biblioteca Universitaria*, Santiago de Compostela, 1946).

⁸ Por cuestiones de materialidad de libro, en la *BDO* consideramos como un ejemplar distinto cada uno de los volúmenes de las ediciones de obras selectas o completas que están divididas en tomos.

⁹ Sign: Res 19724. La digitalización del ejemplar completo está alojado en el repositorio Minerva de la USC: <http://hdl.handle.net/10347/6973>, y la información y el estudio están accesibles en el sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=110>. Accessed July 5, 2018.

La *BDO* ha desarrollado unos códigos de identificación de las ediciones y ejemplares que se utilizan en el sitio Web y que usaremos a partir de ahora en las referencias de este trabajo. Un primer código se utiliza para designar la edición, el producto tipo que se edita en un determinado momento con unas determinadas características. Este primer código de la edición se compone de la obra, seguida del nombre del editor/traductor/comentarista de la obra (si se trata de una edición comentada o traducida), a continuación, el nombre del impresor, el lugar de impresión y la fecha. De este modo el código identificativo de esta edición incunable sería **Metamorfosis.Regius.Benalius. Venecia.[1493]**. Esta identificación tiene una versión corta que incluye la abreviatura de la obra, el nombre del impresor, el lugar abreviado y la fecha (**M.Benalius.Ven.[1493]**). Esta versión abreviada sirve para dar una información rápida y pertinente en el aspecto puramente editorial, dejando de lado la información sobre el texto editado.

Además del código de identificación de la edición, la *BDO* ha desarrollado un segundo código de identificación del ejemplar de cada biblioteca específica. El código de ejemplar se compone de la abreviatura de la obra, el acrónimo de la biblioteca, la abreviatura del lugar de publicación y la fecha. El acrónimo de la Biblioteca Xeral Universitaria de la Universidad de Santiago es BXU. De este modo, a este ejemplar incunable le corresponde el código **M.BXU.Ven.[1493]**.

¹⁰ Sobre los impresores de esta ciudad italiana ver Timoty Leonardi, "Principali fonti piemontesi sugli stampatori trinesi del XV e XVI secolo". In *Trino e l'arte tipografica nel XVI secolo. Dal Marchesato del Monferrato all'Europa al mondo. Atti della Giornata di Studio*, edited by Magda Balboni (Novara: Interlinea edizioni, 2014): 101, con bibliografía. Sobre Tacuino ver la información en *CERL Thesaurus* <https://data.cerl.org/thesaurus/cni00060751>. Accessed July 5, 2018.

¹¹ Tristes.Merula. s.i.s.l.s.a.=T. BXU.s.l.s.a. Sign: Res 20694 (2). Va encuadrado con los *Fastos* venecianos de 1520 (*vide infra* nota siguiente). La digitalización del ejemplar comple-

to está alojado en el repositorio Minerva de la USC: <http://hdl.handle.net/10347/6822>, y la información y el estudio están accesibles en el sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=82>. Accessed July 5, 2018. Para la identificación de esta edición sin impresor, lugar ni fecha como la edición de Tacuino impresa en Venecia en 1515 ver: Max Sander, *Le livre à figures italien, depuis 1467 jusqu'à 1530* (Milano, 1942), 5356.

¹²Fastos.Fanensis.Tacuino. Venecia.1520=F.BXU.Ven.1520. Sign: Res 20694(1). Va encuadernado con el ejemplar de las *Tristes* sin fecha (*vide supra* nota anterior). La digitalización del ejemplar completo está alojado en el repositorio Minerva de la USC: <http://hdl.handle.net/10347/6835>, y la información y el estudio están accesibles en el sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=26>. Accessed July 5, 2018.

¹³Heroidas.Volscius.Gueynard. Lyon.1513=H.BXU.Lyon.1513. Sign: Res 13822. El ejemplar está en proceso de estudio, de modo que la ficha del sitio web de la *BDO* no está completa: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=78>. Accessed July 5, 2018.

¹⁴Metamorfosis.Anguillara.Giunta.Venecia.1584=M.BXU.Ven.1584. Sign: Res 17706. La información y el estudio del ejemplar están accesibles en el sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=13>. Accessed July 5, 2018.

¹⁵Entre el siglo XV y el siglo XIX no se produjeron más que tres ediciones ilustradas españolas de las obras de Ovidio, todas ellas de las *Metamorfosis*: dos en el siglo XVI, y una en el siglo XIX (*vide supra* nota 10)

¹⁶Metamorfosis.Viana.Córdoba.Valladolid.1589=M.BXU.Vall.1589. Sign: Res 18662(1). Va encuadernado con las *Anotaciones sobre los quinze libros de las Transformaciones de Ovidio* (sign: Res 18662(2)), un extenso comentario al poema ovidiano, obra también de Pedro Sánchez de Viana, el traductor del texto de las *Metamorfosis*. La información y el estudio del ejemplar están accesibles en el sitio web

de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=12>. Accessed July 5, 2018.

¹⁷Metamorfosis.Bustamante.Belleiro.Amberes.1595=M.BXU.Amb.1595. Sign: Res 8184. La información y el estudio del ejemplar están accesibles en el sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=253>. Accessed July 5, 2018.

¹⁸Sign: 11389(1-4). El volumen facticio contiene la totalidad de los comentarios y observaciones realizados por Hércules Ciofano a las obras de Ovidio más la vida del poeta y una descripción de Sulmona, en la edición que hizo en Amberes Cristobal Plantino entre 1581 y 1583. *Vide infra* nota 82.

¹⁹Fastos.Ciofano.Plantino. Amberes.1581=F.BXU.Amb.1581. Sign: 11389(4). El ejemplar está en proceso de estudio y no está aún incluido en el sitio web de la *BDO*.

²⁰Metamorfosis.Ciofano.Plantino. Amberes.1583=M.BXU.Amb.1583. Sign: 11389(1). El ejemplar está en proceso de estudio, de modo que no está completa la ficha del sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=81>. Accessed July 5, 2018.

²¹Metamorfosis.Florianus.Lesteens.Amberes.1619=M.BXU.Amb.1619. Sign: 13990. El ejemplar está en proceso de estudio, de modo que la ficha del sitio web de la *BDO* no está completa: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=79>. Accessed July 5, 2018.

²²Metamorfosis.Regiusetalii.TypisWechelianis.Fráncfort.1601=M.BXU.Fránc.1601. Sign: 3062. El ejemplar está en proceso de estudio y no está aún incluido en el sitio web de la *BDO*.

²³OperaOmnia.Cnippingius.OfficinaHackiana.Leiden.1670.t1=OO.BXU.Leid.1670.t.1. Sign: 2456. La información y el estudio del ejemplar están accesibles en el sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=4>; OperaOmnia.Cnippingius.OfficinaHackiana.Leiden.1670.t2=OO.BXU.Leid.1670.t.2.sign: 2457. La información y el estudio del ejemplar están accesibles en el sitio web de la *BDO*: [zacionejemplar.php?clave=5, y OperaOmnia.Cnippingius.OfficinaHackiana.Leiden.1670.t3=OO.BXU.Leid.1670.t.3. Sign: 2458. La información y el estudio del ejemplar están accesibles en el sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=6>. Accessed July 5, 2018.](http://www.ovidiuspictus.es/visuali-</p>
</div>
<div data-bbox=)

²⁴Por un lado está la selección de elegías del destierro que edita el heredero de la casa de impresión de los Giunta, Nicolò Pezzana: OperaSelecta.Pezzana.Venecia.1733=OS.BXU.Ven.1733. Sign: 20.877 (la información y el estudio del ejemplar están accesibles en el sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=15>. Accessed July 5, 2018); por otro, la biblioteca cuenta también con otra selección de piezas ovidianas de Venecia: OperaSelecta.Minellius.Fenzi.Venecia.1756=OS.BXU.Ven.1756. Sign: RSE 4105 (la información y el estudio del ejemplar están accesibles en el sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=145>. Accessed July 5, 2018).

²⁵OperaOmnia.Barbou.París.1762.t1=OO.BXU.Par.1670.t.1. Sign: 13440 (La información y el estudio del ejemplar están accesibles en el sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=9>. Accessed July 5, 2018); OperaOmnia.Barbou.París.1762.t2=OO.BXU.Par.1670.t.2. Sign: 13441 (La información y el estudio del ejemplar están accesibles en el sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=10>. Accessed July 5, 2018); OperaOmnia.Barbou.París.1762.t3=OO.BXU.Par.1670.t.3. Sign: 13442 (La información y el estudio del ejemplar están accesibles en el sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=11>. Accessed July 5, 2018).

²⁶Solo hay una biblioteca privada en Galicia con más fondo de ediciones ilustradas que la Biblioteca Xeral, pero es de constitución reciente.

²⁷P. Ouidii *Metamorphosis cum integris ac emen/datissimis Raphaelis Regii enarrationibus & repraehensione illaru[m] in-leptiaru[m]: quibus ultimus/ Quaternio primae/ editionis fuit/ inquinaus*. COLOFÓN: *Impressum Venetiis*

per Bernardinum Benalium (Venecia, B. Benali, [1493]). En los años 1492 y 1493 el humanista mantuano Bartolomé Mérua, reconocido comentarista de los clásicos latinos, había publicado sin autorización sendas ediciones del texto de las *Metamorfosis* con la exégesis y el comentario de Rafael Regio.

²⁸ Sobre esta edición y los comentarios ver Rosa M^a Iglesias Montiel and M^a Consuelo Álvarez Morán. 2006. "Raphael Regius y exégesis de las *Metamorfosis* Ovidianas." *Revista de Estudios Latinos* 6: 123-138 y Iglesias Montiel, Rosa M^a and M^a Consuelo Álvarez Morán. 2016. "Las *Metamorfosis* de Ovidio según Raphael Regius : algunos ejemplos." *Exemplaria Classica* 20: 163-186.

²⁹ En el estudio de las ediciones de las *Metamorfosis* de Ovidio del proyecto de la Universidad de Huelva esta primera edición del texto con los comentarios de Regio se identifica como **Regius 1493** y se considera una de las ediciones imprescindibles para la fijación y el estudio del texto de las *Metamorfosis* (Universidad de Huelva. "Las *Metamorfosis* de Ovidio. Proyecto de investigación". http://www.uhu.es/proyectovidio/esp/21_ediciones.html. Accessed July 5, 2018).

³⁰ Sobre este impresor y tipógrafo, Bernardino Benali, ver la información en *CERL Thesaurus*. <https://data.cerl.org/thesaurus/cni00020108>. Accessed July 5, 2018.

³¹ Granada. Biblioteca Histórica Real. Sign.: BHR/Caja IMP-1-036 (1); Salamanca. Biblioteca General Histórica de la Universidad. Sign.: BG/I.144 (M.BGH.Ven.[1493]: la información y el estudio de este ejemplar están accesibles en el sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=121>. Accessed July 5, 2018), y Valladolid, Instituto Teológico Agustiniiano. Sign.: I-13 (M.AGVA.Ven.[1493]: la información y el estudio de este ejemplar están accesibles en el sitio web de la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=111>. Accessed July 5, 2018).

³² Como la versión moralizada en francés, que se publica en Brujas en 1484 en casa del impresor Colard Mansión y sus secuelas parisinas, o el *Ovidio*

Metamorphoseos volgare que ve la luz en Venecia en 1497. Sobre estas ediciones ver Max D. Henkel, „Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI und XVII Jahrhundert“, *Vorträge der Bibliothek Warburg* (1926-1927): 61-68.

³³ *P. Ouidii Nasonis Libri de tristibus cum luculentissimis commentariis Reuerendissimi do[m]ini Bartholomei Merulae apostolici pro/tonotarii [et] alii additio[n]ibus nouis nuper/in luce[m] emissis, aptissimis[ue] figuris ornati: necnon castigatissima tabula que/omnia vocabula: omnes[ue] historilas: [et] queq[ue] scitu dignissima [secundu]m/ alphabeti ordinem diligentissim[us] completitur*. La obra no tiene ni lugar ni fecha de impresión. Tampoco se reseña el impresor.

En las bibliotecas españolas se conservan tres ejemplares más de esta rara edición: Madrid. Universidad Complutense. Biblioteca Histórica. Fondo Antiguo: BH FLL 27263(2) (T.BH.MV.s.i.s.l.s.a.); Salamanca. Biblioteca General de la Universidad: BG/11487(3). (T.BGH.s.i.s.l.s.a.A; ejemplar digitalizado: http://brumario.usal.es/tmp/_webpac2_1587272.106241); Salamanca. Biblioteca General de la Universidad: BG/35098(2) (T.BGH.s.i.s.l.s.a.B). La información sobre estos ejemplares puede consultarse en la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/listadoejemplares.php?de=edicion&clave=93>. Accessed July 5, 2018.

³⁴ Sobre la información de Sander (*vide supra* nota 13) se asume que esta edición es un impreso veneciano de Tacuino que se podría identificar con la edición de 1515. No obstante, en el Munchener Digitalisierung Zentrum Digitale Bibliothek están digitalizados dos ejemplares de esta edición que se fechan de manera diferente, respectivamente en 1505 (<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10195771-1>. Accessed July 5, 2018) y en 1507 (<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb11199559-0>. Accessed July 5, 2018) respectivamente. Esto supondría que la edición antecedería a la que consideramos la primera edición ilustrada de las

Tristes, que edita Tacuino en 1511 y pasaría a ser también el modelo figurativo de la edición veneciana de las elegías de Ovidio. Sobre la temprana edición de las *Tristes* como libros ilustrados ver Prince d'Essling. *Les livres à figures Vénétiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe*, 2.2 (Florenca-París, 1909), 220.

³⁵ Las xilografías originales de la edición de 1511 se vuelven a utilizar, sin embargo, en la edición, también de Tacuino que aparece en 1524: Essling, *Livres à figures*, 2.2, 221-222. En la *BDO* se aloja un ejemplar de esta última edición veneciana (T.BUB.Ven. 1524: <http://www.ovidiuspictus.es/listadoejemplares.php?de=edicion&clave=13>. Accessed July 5, 2018).

³⁶ Las *Tristes* no se ilustran de este modo nada más que en las tres ediciones venecianas con comentarios (T.Tacuino.Ven.1511; T.Tacuino.Ven.1524; T.s.i.s.l.s.a.) y en una edición del mismo texto, que ve la luz en Tüsculo en 1526 (T.Paganini.Tusc.1526), que presenta un juego de grabados que son una de peor calidad que los de la edición sin fecha a la que pertenece el ejemplar compostelano: Essling, *Livres à figures*, 220-222.

³⁷ *P. Ouidii Nasonis Fastorum libri diligenti emendatione / typis impressae aptissimis[ue] figuris ornate co[m]mentatoribus / Antonio Constantio Fanensi; Paulo Marso piscinate/viris clarissimis additis quibusdam versibus qui de/lerant in aliis codicibus: insuper grecis characteri/ibus ubi deerant in aliis impressionibus: apposi-tis rebus notabilibus quibusdam in margine / una cum Tabula in ordine alphabeti: que / nullo in alio codice impressa reperies*. COLOFÓN: *Impressum Venetiis opera & impensa solettissimi viri Ioannis Tacuini de Tridino: Censore viro eruditissimo Bartholomeo Merula Mantuano: Inclyto ac foelicissimo principe Leonardo Lauretano. Anno. M.ccccxcviii. Die. iiii. Iunii*. (Venecia, G. Tacuino, 1520). Sobre el impresor *vide supra* nota 12.

³⁸ En las bibliotecas españolas consultadas solo hay un ejemplar más de esta edición de los *Fastos* que se conserva en la Biblioteca de Reserva de la Universidad de Barcelona (07 CM-2316-2 =F.BUB.Ven.1520) Los datos se pueden

consultar en la BDO: <http://www.ovidiuspictus.es/visualizacionejemplar.php?clave=27>. Accessed July 5, 2018.

³⁹ F.Tacuino.Ven.1508. En la BDO se pueden consultar tres ejemplares de esta edición (FBGH.Ven.1508, F.BCPA.Ven.1508 y F.BC.Ven.1508: <http://www.ovidiuspictus.es/listadoejemplares.php?de=edicion&clave=117>. Accessed July 5, 2018). Sobre la temprana edición de los *Fastos* con ilustraciones ver Prince d'Essling. *Les livres à figures Vénétiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, 1.2 (Florenca-Paris, 1908), 2.2, 420-423. Sobre esta edición de 1508: Essling, *Livres à figures*, 2.2, 422, 1126, y Sander, *Livre à figures italien*, 5302.

⁴⁰ Los comentarios a los *Fastos* de estos humanistas se escribieron originalmente entre 1480 y 1482, y Bartolomeo Merula los editó juntos por primera vez en Venecia en 1496.

⁴¹ La portada de esta edición de 1508 lleva sobre el título el grabado simple de los autores (*vide supra* nota anterior) y la página de inicio del libro primero lleva una orla con decoración a *candelieri*, escudos y *puttii*, se va a reutilizar en la edición francesa de las *Heroidas* (*vide infra*).

⁴² Essling diferencia tres manos distintas en la factura de las xilografías. Las de los dos primeros libros pertenecerían a un grabador, las tres siguientes, de fondo negro, a otro, distinto, y la última de la serie, de menor calidad que las precedentes, a un tercer artífice que firma con la inicial L: *vide supra* nota 41.

⁴³ Libro 1. Enero: Ovidio ante la estatua de Jano bifronte. Rómulo estableciendo el calendario romano (f. 1); libro 2. Febrero: Escena de purificación. Arion sobre el delfín. La historia de Lucrecia (f. 39); libro 3. Marzo: Marte y Rea Silvia. Amulio y el hacha. Reformas del calendario de Numa Pompilio. Reformas del calendario de César (f. 71); libro 4. Abril: Venus patrona del mes de abril. El rapto de Proserpina. Las hogueras de las Parilias (f. 105); libro 5. Mayo: Las Floralia y sacrificio con Mercurio (f. 140 v), y libro 6. Junio: La Concordia detiene la disputa de Juno y Hebe. Las pequeñas Quinquatrus, segunda fiesta de Minerva. Servio Tulio y el templo de Fortuna Virgo (f. 161).

⁴⁴ Pub. *Ouidii Nasonis/ preclarum opus de nouo impressum: et a mendis castigatum:/ vna cum figuris ornatum: in quo continentur hii libri partiales:/ videlicet/ Liber heroïdum epistolarum./ Liber Sapphus./ Libellus in Ibin./ Cum expositione familiari Antoniii Volsci. Ubertini clericil/ Cresentinatis. Domitii Calderini et Jodoci Badii singularium interpretum./ Uenundantur Lugduni a Stephano Gueynard: al's Pineti Prope sanctu[m] Antonii[m], COLOFÓN [Lugduni impressi Per Iohannem thomas impe[n]sis discreti viri Stephani Gueynard al's Pineti Bibliopole et civis prefate civitatis Lugduni. Anno nostre salutis Millesimo quingentesimo. Xiii. Octavo kalendas Novembris] (Lyon, E. Gueynard, 1513). Sobre esta edición y su relevancia en el panorama editorial de la obra de Ovidio y en el de la ilustración del texto de las cartas ver Ann Moss, *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France before 1600* (London: The Warburg Institute, 1982), 11 y 69, n° 66.*

⁴⁵ Sobre este impresor lionés, Etienne Gueynard, ver la información en *CERL Thesaurus* <https://data.cerl.org/thesaurus/cni00008348>. Accessed July 5, 2018.

⁴⁶ El ejemplar compostelano, muy bien conservado, es uno de los dos únicos existentes en bibliotecas españolas, junto con el de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid: (H.BHMV. Lyon.1513=Madrid. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense. Sing.: BH FLL 9799. El ejemplar aún no está incorporado a la BDO)

⁴⁷ A partir de 1500 las *Heroidas* se editan comentadas, con la epístola de Safo, recién descubierta y reconocida y con el *Ibis*. El texto de las cartas va comentado por Antonio Volsco y Ubertino Clérico; Domicio Calderino se encarga del comentario de la *Heroida* de Safo y del *Ibis*. A todo ello se une la revisión y notas de Josse Bade: Moss, *Ovid in Renaissance France*, 8.

⁴⁸ Sobre la relación entre estos dos centros de impresión y la edición de Ovidio ver Frédéric Saby, "L'illustration des Métamorphoses d'Ovide à Lyon

(1510-1512): la circulation des images entre France et Italie à la Renaissance", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 158 (2000): 11-26.

⁴⁹ Sobre estas ediciones venecianas de las *Heroidas* ver Essling, *Livres à figures*, 2.2, 428-431.

⁵⁰ El grabado de la portada con el autor y los comentaristas es la reutilización de un bloque xilográfico que aparece por primera vez en la edición de las *Sátiras* de Persio, impresa en Venecia por Tacuino en 1494/95: Essling, *Livres à figures*, 1.2, 420, 1124.

⁵¹ Moss, *Ovid in Renaissance France*, 11.

⁵² La orla es la misma de la edición veneciana de los *Fastos* de 1508: Essling, *Livres à figures*, 1.2, 421.

⁵³ *Las Transformaciones de Ovidio/ en lengua española, repartidas en quinze libros, con las Alegorías al fin dellos, y sus figuras, para provecho de los Artifices./ Dirigidas a ESTEVAN DE YVARRA secretario y del Consejo del Rey/ nuestro Señor.* (Amberes, P. Belleiro, 1595). Sobre esta edición ver Fátima Díez Platas, "Tres maneras de ilustrar a Ovidio: una aproximación al estudio de las *Metamorfosis*" in *Memoria Artis*, ed. M^a C. Folgar de la Calle, A. E. Goy Diz y J. M. López Vázquez (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2003), I, 247-267 y Fátima Díez Platas, "Desde la imagen: la *Biblioteca Digital Ovidiana* como instrumento de estudio e investigación iconográfica del libro ilustrado", *Studia Aurea*, 11 (2017): 55-72.

⁵⁴ Sobre este impresor flamenco, Petrus Bellerus, Peeter Beelaert o Pierre Bellère, ver la información en *CERL Thesaurus* <https://data.cerl.org/thesaurus/cnp01302595>. Accessed July 5, 2018.

⁵⁵ Esta traducción es la primera traducción española del siglo XVI y se atribuye a Jorge Bustamante. Se edita dieciocho veces desde inicios del XVI al inicios del XVII. Sobre la traducción y las ediciones ver Leticia Carrasco Reija, "La traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio por Jorge de Bustamante" en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Luis Gil* (Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997), II, 987-994.

⁵⁶ Por su relevancia, es una edición de gran difusión, que está presente en numerosas bibliotecas españolas. Hasta el momento hay doce ejemplares localizados, cuatro de los cuales se encuentran ya alojados y estudiados en la BDO: <http://www.ovidiuspictus.es/listadoejemplares.php?de=edicion&clave=142>. Accessed July 5, 2018.

⁵⁷ El impresor alemán, que vive entre 1514 y 1562, había realizado un juego completo de los ciento setenta y ocho grabados que se utiliza por primera vez en 1563 para acompañar a tres tipos de ediciones distintas de las *Metamorfosis* impresas todas ellas por la compañía editorial constituida por Sigmund Feyerabend, Georg Rab (*Corvinus*) y los herederos de Weigand Han (*Gallus*) en Fráncfort del Meno: la edición latina de J. Mycillus, la versión latina resumida y alegorizada de J. Spreng, y los *Tetrasticha* de J. Posthius. Las xilografías son en realidad copias invertidas y mejoradas de los grabados de Bernard Salomon que constituyen la gran edición figurada del poema que publica Jean de Tournes en Lyon en 1557 bajo el título de la *Métamorphose d'Ovide figurée*: Henkel, "Illustrierte Ausgaben", 77-81; 88-90.

⁵⁸ En dos publicaciones anteriores al estudio exhaustivo de la edición de Amberes, la autora las atribuye erróneamente a Virgil Solis (Díez and Monterroso, "Mitología para poderosos", 463 y en Díez Platas, "Tres maneras", 259).

⁵⁹ M. Henkel propone identificar con el grabador holandés Christoffel van Sichen el Viejo: Henkel, "Illustrierte Ausgaben", 94.

⁶⁰ *Las Transformaciones de Ovidio: Traduzidas del verso latino, en tercetos y octavas rimas, Por el Licenciado Viana En lengua vulgar Castellana. con el comento, y explicacion de las Fabulas: reduziendolas a Philosophia natural, y moral, y Astrologia, e Historia. Dirigido lo uno, y lo otro a Hernando de Vega Cotes y Fonseca, Presidente del Consejo de las Indias* (Valladolid, D. Fernández de Córdoba, 1589). Sobre esta edición ver Díez and Monterroso, "Mitología para poderosos", 459-461, y Díez Platas, "Tres maneras", 261-264.

⁶¹ Sobre este impresor español, Diego Fernández de Córdoba, ver la información en *CERL Thesaurus* <https://data.cerl.org/thesaurus/cni00036326>. Accessed July 5, 2018.

⁶² La traducción de Viana va acompañada por índices de episodios y nombres y de fuentes utilizadas y por unas anotaciones, como se explica en el título, todo lo cual contribuyó a convertirla en una obra de gran influencia en la sociedad de su tiempo, llegando ser, con la *Filosofía Secreta* de Pérez de Moya, posiblemente una de las principales fuentes del conocimiento mitológico a disposición de los artistas e intelectuales de la época. Vide *supra* nota 18.

⁶³ La edición de Sánchez de Viana y a pesar de sus fallos de edición, conoce un éxito y una difusión sin precedentes en España, de modo que la mayoría de las bibliotecas españolas con fondo antiguo poseen uno o varios ejemplares. Hasta el momento hay cuarenta y cuatro ejemplares localizados, de los que veintiséis se encuentran accesibles en la BDO: <http://www.ovidiuspictus.es/listadoejemplares.php?de=edicion&clave=2>. Accessed July 5, 2018.

⁶⁴ Sobre esta edición ver Scuola Normale di Pisa. "Galassia Ariosto. Un archivo digitale dei poemi narrativi illustrati tra Cinque e Seicento". Accessed July 5, 2018. <http://www.galassiaariosto.sns.it/opere/metamorfosi>.

⁶⁵ La primera edición de esta traducción apareció en París en 1554, con el título *De le Metamorfosi di Ovidio* y sólo contenía tres libros. Posteriormente aparece la primera edición del texto completo del poema de Ovidio, que ve la luz en Venecia en 1561, editada por G. Griffio, con un nuevo título *Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Gioianni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*; a partir de ahí, la obra se imprime diecisiete veces más entre el siglo XVI y XVII, con cambios y adiciones. Sobre las ediciones ilustradas de la traducción de Anguillara ver A. Cotugno, "Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara. Tradizione e fortuna editoriale di un bestseller cinquecentesco", *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti*, CLXV, (2006-2007): 462-542, y Francesca

Casamassima, "L'apparato decorativo delle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche", *Il capitale culturale*, 11 (2015): 423-446, e *Immagini dalle «Metamorfosi» di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Catalogo delle serie del 1563 e del 1584*. (Ancona: Affinità Eletive Edizioni, 2017).

⁶⁶ Sobre este impresor italiano, Bernardo Giunta, ver la información en *CERL Thesaurus* <https://data.cerl.org/thesaurus/cni00051122>. Accessed July 5, 2018.

⁶⁷ *Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Gio Andrea dell'Anguillara in ottava rima, con le Annotationi di M Giosepe Horolloggi & gli argomenti & postille di M Francesco Turchi: In questa nuova Impresione Di Vagle Figure adornate*. (Venecia, B. Giunta, 1584). Sobre esta edición ver nota 67 y, además, Díez and Monterroso, "Mitología para poderosos", 458-463, y Díez Platas, "Tres maneras", 264-267.

⁶⁸ Sobre este grabador y editor calcográfico que vivió en Venecia entre 1550 y 1620 ver Chiara Stefani, "Giacomo Franco", *Print quarterly* 10 n° 3 (1993): 269-273.

⁶⁹ Esta gran edición se convirtió en un verdadero fenómeno editorial en Europa. En las bibliotecas españolas se han localizado hasta el momento trece ejemplares. En la BDO se encuentran alojados y estudiados ocho de ellos: <http://www.ovidiuspictus.es/listadoejemplares.php?de=edicion&clave=1>. Accessed July 5, 2018.

⁷⁰ Sobre este nuevo tipo de ilustración y la tradición que inaugura ver Gerlinde Huber-Rebenich, Sabine Lütke-meyer and Hermann Walter, *Ikonomaphisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik, Teil II: Sammeldarstellungen* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2004).

⁷¹ Sobre esta idea ver Gerlinde Huber-Rebenich, "Visuelle argumenta zu den Metamorphosen Ovids. Die Illustrationen des Giacomo Franco und ihre Tradition" in *Nova de Veteribus*, ed. A. Bihrer and E. Stein (München / Leipzig, 2004) 989-1023.

⁷² Sobre las ediciones de esta traducción ver Scuola Normale di Pisa. "Galassia Ariosto. Un archivo digitale

dei poemi narrativi illustrati tra Cinque e Seicento". Accessed July 5, 2018. <http://www.galassiaariosto.sns.it/opere/trasformazioni>

⁷³ La edición de 1595 estaba concebida como un manual "para provecho de los artífices", como reza el título. *Vide supra* nota 62. Sobre la influencia de estas ediciones ilustradas en el teatro ver Sónia Boadas Cabarrocas, "Los grabados de Virgil Solis: una fuente iconográfica para las comedias mitológicas de Lope de Vega", *Hispanic review*, 4 (2016), 427-457.

⁷⁴ *Metamorphosis/ dat is:/ Die Herscheppinghe oft Veranderin/ghel beschreuen vanden vermaerden/ ende gheleerden Poet Ovidius/ In onse duytsche tale ouergheset, ende met/ vele figueren verciert, elck tot fijnder/historien dienende./ Seer profiitelÿck, dienstbaer ende nut voor alle edele/ Geesten, ende Constaeners: als Rhetoricians, Schil/ders, Beelt-Snyders, Gout-Smeden, ende eenpaerlyck/ alle liefhebers der historien.* (Amberes, G. Leestens, 1619).

⁷⁵ Sobre este impresor flamenco, Guiliam Lesteens, ver la información en *CERL Thesaurus* <http://thesaurus.cerl.org/record/cni00042637>. Accessed July 5, 2018.

⁷⁶ *Metamorphosis dat is, die herscheppinghe oft veranderinge, met veel schoone figuren verciert.* (Amberes, Peeter Beelaert, 1595). Ejemplar digitalizado en la Bayerische StaatBibliothek: <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10171190.html>. Accessed July 5, 2018. Sobre esta edición ver Henkel, "Illustrierte Ausgaben", 94, y Díez Platas, "Desde la imagen", 68-70.

⁷⁷ El juego de ilustraciones que acompaña a la edición en español carece de tres grabados que sí están en el juego original de Solis: la ilustración del episodio del libro quinto que narra la petrificación de Fineo y sus compañeros en su lucha con Perseo; el grabado que ilustra el episodio del libro sexto en el que se representa el rapto de la ninfa Oritia por Boreas, y el que ilustra el episodio de la transformación de Metra en varias formas, que aparece en el libro octavo. La edición flamenco también carece de tres grabados en relación con la serie original, pero no los mismos,

pues los que faltan son la ilustración para el episodio del libro primero en el que se describe la Edad de oro; el grabado del libro segundo que muestra la transformación de las Heliades en árboles, y el del libro catorce que representa la historia de Pico y Circe.

⁷⁸ Se trata del grabado de las Heliades en árboles.

⁷⁹ Estas xilografías se vuelven a utilizar en una larga serie de ediciones flamencas que se imprimen en Amberes y Rotterdam a lo largo del siglo XVII, en 1608, 1615, 1619, 1631, 1637 y 1650: Henkel, "Illustrierte Ausgaben", 94-95.

⁸⁰ La obra se compone del conjunto de los comentarios a las distintas obras más la vida de Ovidio y la descripción de la ciudad de Sulmona: *Hercvlis Ciofani Svlmonensis In P. Ovidii Nasonis Fastorum libros observations* (1581); *Hercvlis Ciofani Svlmonensis In P. Ovidii Nasonis Tristivm Libros Observaciones* (1581); *P. Ovidii Nasonis Epistolae Heroides, Ab Hercvle Ciofano Svlmonensi Ope Veterum librorum emendatae, & obseruatiobus illustratae* (1582); *Hercvlis Ciofani Svlmonensis in Omnia P. Ovidii Nasonis Opera Observaciones. Vna cum ipsius Ouidii Vita & descriptione Sulmonis* (1583), y *Hercvlis Ciofani Svlmonensis In P. Ovidii Nasonis Metamorphosin, ex XXIII antiquis libris observations* (1583).

⁸¹ Sobre Plantino, el relevante impresor de origen francés que trabaja en Flandes, ver la información en *CERL Thesaurus* <https://data.cerl.org/thesaurus/cni00021524> y en <https://data.cerl.org/thesaurus/cni00035969>. Accessed July 5, 2018.

⁸² *In P. Ovidii Nasonis metamorphosin ex XVII, antiquis libris observations* (Venecia, 1575); *In Ovidii Nasonis fastorum libros observations* (Venecia, 1579); *Sulmonensis in P. Ovidii Nasonis halieuticon scholia ad Leonardum Salviatum* (Venecia, 1580), e *In P. Ovidii elegias de nuce et de medicamine faciei observations* (Venecia, 1581). Es el propio Ciofano el que por un posible desencuentro con el gran impresor Aldo Manucio pide a Plantino que edite de nuevo los textos en Amberes en su importante casa de impresión. Plantino se muestra reticente por deferencia con su colega y amigo Manucio y por ello retra-

sa la publicación de la obra completa, que al final ve la luz en 1583, el año que figura en el comentario a las *Metamorphosis*. Sobre esto ver C. L. Heesakkers, "Une lettre inconnue a Christophe Plantin (Leiden, Bibl. Univ. Ms. BPL 246)", *De Gulden Passer*, 56 (1978): 156

⁸³ *Hercvlis Ciofani Svlmonensis In P. Ovidii Nasonis Fastorum libros observations* (Amberes, C. Plantino, 1581).

⁸⁴ *Hercvlis Ciofani Svlmonensis In P. Ovidii Nasonis Metamorphosin, ex XXIII antiquis libris observations* (Amberes, C. Plantino, 1583). En el estudio de las ediciones de las *Metamorphosis* de Ovidio del proyecto de la Universidad de Huelva esta edición se identifica como **Ciof 1583** y se considera una de las ediciones impresionables para la fijación y el estudio del texto de las *Metamorphosis* (Universidad de Huelva. "Las *Metamorphosis* de Ovidio. Proyecto de investigación". http://www.uhu.es/proyectovidio/esp/21_ediciones.html. Accessed July 5, 2018).

⁸⁵ En la carta de Ciofano a Plantino escrita el 6 de mayo de 1580 que versa sobre la publicación inminente de sus comentarios a los *Fastos*, termina con una referencia al grabado con el retrato de Ovidio que el humanista iba a enviar al impresor, siempre que Plantino no quisiera mandar grabar uno de frente: Heesakkers, "Une lettre inconnue", 160.

⁸⁶ El pie de imprenta reza: *Typis Wechelianis apud Claudium Marnium & heredes Ioannis Aubrii*. Sobre esta empresa editora ver información en *CERL Thesaurus* <https://data.cerl.org/thesaurus/cni00071190>. Accessed July 5, 2018.

⁸⁷ Hay ejemplares localizados de esta obra en La Laguna. Biblioteca de la Universidad. Sign.: AS 3189 bis; León. Biblioteca pública. Sign.: FA 6245; Madrid. Biblioteca Nacional. Sign.: 3/49834, y Palencia. Biblioteca del Seminario. Sign.:36/214. Ninguno de ellos está todavía alojado en la BDO.

⁸⁸ *Pub. Ovidii/ Nasonis sulmonensis/ poetae operum/ tomus tertius/ in quo/ Metamorphosews lib. xv./ cum commentariis Raphaelis Regii, &/ annotationibus Jacobi Micylli:/ et/ carmen in ibin/ cum commentariis Domitii Zarotti et/ Iacobi Micyllii/ quibus accesserunt observatio-*

nes/ *Herculii Ciofani & Greg. Bersmanni/ Notae perpetuae./ Cum INDICE copiosissimo.* (Fráncfort, *Typis Wecheliani*, 1601). En el estudio de las ediciones de las *Metamorfosis* de Ovidio del proyecto de la Universidad de Huelva esta edición, que lleva el texto y las notas de Bersmannus, se identifica como **Var. 1601b** y se considera una de las ediciones imprescindibles para la fijación y el estudio del texto del poema (Universidad de Huelva. "Las *Metamorfosis* de Ovidio. Proyecto de investigación". http://www.uhu.es/proyectovidio/esp/21_ediciones.html. Accessed July 5, 2018).

⁸⁹ *Publii Ovidii Nasonis/ Opera Omnia, / In Tres Tomos Divisa, / Cum Integris/ Nicolai Heinsii, D. F./ Lectissimisque Variorum Notis/ Quibus non pauca, ad suos quaeque antiquitatis/ fonts diligenti comparatione reducta, / accesserunt/ Studio/ Borchardi Cnippingii* (Leiden, *Ex Officina Hackiana*, 1670).

⁹⁰ Sobre este centro de impresión conocido como la *Officina Hackiana*, ver información en *CERL Thesaurus* <http://thesaurus.cerl.org/record/cni00033461>. Accessed July 5, 2018.

⁹¹ Hay varios ejemplares de esta edición localizados en bibliotecas españolas. Los datos están accesibles en la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/listadoejemplares.php?de=edicion&clave=3> (tomo 1); <http://www.ovidiuspictus.es/listadoejemplares.php?de=edicion&clave=4> (tomo 2), y <http://www.ovidiuspictus.es/listadoejemplares.php?de=edicion&clave=5> (tomo 3).

⁹² En el estudio de las ediciones de las *Metamorfosis* de Ovidio del proyecto de la Universidad de Huelva esta edición anotada por B. Cnippingius se identifica como **Cnipp 1670 y** se considera mejor que la de C. Schrevelius (Universidad de Huelva. "Las *Metamorfosis* de Ovidio. Proyecto de investigación". http://www.uhu.es/proyectovidio/esp/21_ediciones.html. Accessed July 5, 2018).

⁹³ El planteamiento de la edición y la ilustración son una réplica de las obras completas en tres tomos publicadas en Leiden por P. Leffen en 1662, que llevan el mismo texto y el comentario de Cornelius Schrevelius: *Obras Completas. Schrevelius. Leffen. Leiden. 1662* (la

información y los datos sobre la edición se pueden consultar en la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/listadoediciones.php>. Accessed July 5, 2018).

⁹⁴ *P. Ovidii Nasonis, / Operum, Tom. I./ Epist. Heroidum/ De Arte Amandi, & C./ Cum Notis Selectiss./ Variorum/ Studio/ B. Cnippingii.*

⁹⁵ *P. Ovidii Nasonis, / Operum, Tom. 2/ Metamorphoseon/ Libri XVI Cum Notis Selectiss./ Varior/ Studio/ B. Cnippingii.*

⁹⁶ La pintura de Vouet, titulada *El rapto de Europa* y fechada hacia 1640, se encuentra actualmente en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid (Nº INV. 428 (1966.4)). El grabado, ejecutado y firmado por Pierre Philippe, como grabador (*P Phil Sculpt*), reconoce la autoría del diseño por medio de la firma: *S Vouët inv.*

⁹⁷ Sobre esta edición y su tradición de ilustración ver Huber-Rebenich, Lütkemeyer and Walter, *Ikonographisches Repertorium*, XX-XXI.

⁹⁸ *P. Ovidii Nasonis, / Operum, Tom. 2/ Fastorum lib. Tristium/ De Ponto & In Ibin./ Cum notis selectiss. Varior./ Studio/ B. Cnippingii.*

⁹⁹ *Vide supra* nota 95.

¹⁰⁰ *PUBLIII OVIDII NASONIS/ Fastorum Lib. VI, / Tristium Lib. V, / De Ponto Lib. IV.* (Venecia, N. Pezzana, 1733). De esta edición no se ha localizado en España hasta el momento más que el ejemplar de la Biblioteca Xeral.

¹⁰¹ Sobre este impresor veneciano, Nicolò Pezzana, que heredó la famosa imprenta veneciana de Lucantonio Giunta, ver la información en *CERL Thesaurus* <https://data.cerl.org/thesaurus/cni00032096>. Accessed July 5, 2018.

¹⁰² *Publii Ovidii Nasonis/ Tristium/ libri V. / Epistolarum ex Ponto Libri IV./ cum notis novis Johannis Minellii/ In duos tomos distributi.* (Venecia, M. Fenzi, 1756)

¹⁰³ Sobre este impresor veneciano, Modesto Fenzi, ver la información en *CERL Thesaurus* <http://thesaurus.cerl.org/record/cni00006223>. Accessed July 5, 2018.

¹⁰⁴ Es una edición con una relativa difusión de la que se han localizado hasta el momento diez ejemplares

en España. La información sobre los cinco ejemplares estudiados en la *BDO* está accesible en el enlace <http://www.ovidiuspictus.es/listadoejemplares.php?de=edicion&clave=112>. Accessed July 5, 2018.

¹⁰⁵ *P. Ovidii Nasonis Tristium Libri V. Cum Notis Novis Ac Perpetuis Ad Modum Johannis Minellii, Ad Optimos Codices Emendati Et Illustrati, Opera Atque Studio M. Erdmanui Uhsei. Accessit. Index Locupletissimus Rerum, & Verborum.*

¹⁰⁶ La primera edición de las *Tristes* con estos comentarios se publica posiblemente en Leipzig en 1718.

¹⁰⁷ Jan Minell (1625-1683), filólogo y profesor holandés, rector del Colegio de Rotterdam, que realizó una serie de ediciones escolares anotadas de varios clásicos latinos.

¹⁰⁸ *P. Ovidii Nasonis Epistolarum Ex Ponto Libri Iv. & Ejusdem Ibis .Jo. Henric. Kromayerus Recensuit, Adnotationibus Ad Modum Johannis Minellii, Nec Non Indice Rerum, & Verborum Instruxit*

¹⁰⁹ Filólogo alemán, profesor de filosofía en Jena, que vivió entre 1689 y 1734.

¹¹⁰ La primera edición de estas obras con estos comentarios ve la luz en Leipzig en 1719.

¹¹¹ *P. Ovidii/ Nasonis/ opera/ quae supersunt.,* (París, J. Barbou, 1762). En el estudio de las ediciones de las *Metamorfosis* de Ovidio del proyecto de la Universidad de Huelva esta edición se identifica como **París. 1763** (Universidad de Huelva. "Las *Metamorfosis* de Ovidio. Proyecto de investigación". http://www.uhu.es/proyectovidio/esp/21_ediciones.html. Accessed July 5, 2018).

¹¹² Sobre este impresor parisiense, Joseph Gérard Barbou, *CERL Thesaurus* <https://data.cerl.org/thesaurus/cni00081594>. Accessed July 5, 2018.

¹¹³ En las bibliotecas españolas consultadas hay varios ejemplares de la obra completa y tomos sueltos. Los datos se pueden consultar en la *BDO*: <http://www.ovidiuspictus.es/listadoedicionesbusqueda.php?termino=1&im=6&il=1&lu=1&ob=1&x=18&y=44>. Accessed July 5, 2018.

¹¹⁴ Sobre este grabador ver la información en *CERL Thesaurus* <http://thesaurus.cerl.org/record/cnp01878334> Accessed July 5, 2018.

¹¹⁵ Sobre este grabador francés ver la información en *CERL Thesaurus* <http://thesaurus.cerl.org/record/cnp01878333>. Accessed July 5, 2018.

¹¹⁶ Sobre este grabador francés ver la información en *CERL Thesaurus* <http://thesaurus.cerl.org/record/cnp01338968>. Accessed July 5, 2018.

¹¹⁷ El frontispicio está diseñado por Charles Eisen en 1761, según reza

la firma, y va firmado también por el grabador, Joseph de Longueil. La viñeta del texto también va firmada por Ch. Eisen y J.-C. Baquoy.

¹¹⁸ Como en el caso anterior, el frontispicio está diseñado por Eisen, también en 1761, y grabado por Joseph de Longueil. La viñeta está diseñada por Eisen y grabada por Baquoy.

¹¹⁹ Once ejemplares de diez ediciones distintas, entre las que destacan las traducciones españolas.

¹²⁰ *Metamorphoseos o Transformaciones de Ovidio. Traducidos al Caste-*

llano con algunas notas para su inteligencia por Don Francisco Crivell y adornados con estampas finas. Esta edición, que se publica en tomos en la Imprenta Real, entre 1805 y 1819, es, de hecho, una de las tres únicas ediciones ilustradas de Ovidio que llevan texto en español y se publican en España. Diversos ejemplares de esta edición que se encuentran en varias bibliotecas españolas se pueden consultar en la BDO en la *Lista de ediciones* bajo la entrada *Metamorfosis*. Crivell. Imprenta Real. Madrid. 1805-1819: <http://www.ovidiuspictus.es/listadoediciones.php>. Accessed July 5, 2018.

REFERENCIAS

- Biblioteca Digital Ovidiana (BDO)*. Accessed 5 July, 2018. <http://www.ovidiuspictus.es/bdo.php>
- Boadas Cabarrocas, Sònia. 2016. "Los grabados de Virgil Solis: una fuente iconográfica para las comedias mitológicas de Lope de Vega." *Hispanic review* 4: 427-457.
- Bustamante y Urrutia, José María. 1946. *Catálogos de la Biblioteca Universitaria*. Santiago de Compostela.
- Carrasco Reija, Leticia. 1997. "La traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio por Jorge de Bustamante." In *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Luis Gil*: II, 987-994. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997.
- Casamassima, Francesca. 2015. "L'apparato decorativo delle *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche." *Il capitale culturale* 11: 423-446.
- Casamassima, Francesca. 2017. *Immagini dalle «Metamorfosi» di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Catalogo delle serie del 1563 e del 1584*. Ancona: Affinità Elettive Edizioni.
- CERL Thesaurus. Accessed July 5, 2018. https://data.cerl.org/thesaurus/_search.
- Cotugno, Alessio. 2006-2007. "Le *Metamorfosi* di Ovidio ridotte in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara. Tradizione e fortuna editoriale di un bestseller cinquecentesco." In *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti* 165: 462-542
- Díez Platas, Fátima. 2003. "Tres maneras de ilustrar a Ovidio: una aproximación al estudio de las *Metamorfosis*." In *Memoria Artis*, edited by M^a C. Folgar de la Calle, A. E. Goy Diz y J. M. López Vázquez, I, 247-267. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Díez Platas, Fátima. 2017. "Desde la imagen: la *Biblioteca Digital Ovidiana* como instrumento de estudio e investigación iconográfica del libro ilustrado." *Studia Aurea* 11: 55-72. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.265>
- Díez Platas, Fátima, and Juan M. Monterroso Montero. 1998. "Mitología para poderosos: las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago." *Semata* 10: 451-472.
- Heesakkers, C. L. 1978. "Une lettre inconnue a Christophe Plantin (Leiden, Bibl. Univ. Ms. BPL 246)." *De Gulden Passer* 56: 155-161.
- Henkel, Max D. 1926-1927. "Illustrierte Ausgaben von Ovids *Metamorphosen* im XV, XVI und XVII Jahrhundert." *Vorträge der Bibliothek Warburg*: 61-68.
- Huber-Rebenich, Gerlinde. 2004. "Visuelle argumenta zu den *Metamorphosen* Ovids. Die Illustrationen des Giacomo Franco und ihre Tradition." In *Nova de Veteribus*, edited by A. Bihrer and E. Stein, 989-1023. München / Leipzig.
- Huber-Rebenich, Gerlinde, Sabine Lütkemeyer, and Hermann Walter. 2004. *Ikongraphisches Repertorium zu den *Metamorphosen* des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik, Teil II: Sammel Darstellungen*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2004.
- Iglesias Montiel, Rosa M^a, and M^a Consuelo Álvarez Morán. 2006. "Raphael Regius y su exégesis de las *Metamorfosis* Ovidianas." *Revista de Estudios Latinos* 6: 123-138.
- Iglesias Montiel, Rosa M^a, and M^a Consuelo Álvarez Morán. 2016. "Las *Metamorfosis* de Ovidio según Raphael Regius : algunos ejemplos." *Exemplaria Classica* 20: 163-186.
- Leonardi, Timoty. 2014. "Principali fonti piemontesi sugli stampatori trinesi del XV e XVI secolo." In *Trino e l'arte tipografica nel XVI secolo. Dal Marchesato del Monferrato all'Europa al mondo. Atti della Giornata di Studio*, edited by Magda Balboni, 99-114. Novara: Interlinea edizioni, 2014.
- Moss, Ann. 1982. *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France before 1600*. London: The Warburg Institute.
- Prince d'Essling. 1908. *Les livres à figures Vénétiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, 1.2. Florencia-París: Librairie Leo. S Olschki_ Librairie Henri Leclerc.
- Prince d'Essling. 1909. *Les livres à figures Vénétiens de la fin du XV^e siècle et du commence-*

- ment du XVI^e*, 2.2. Florencia-París: Librairie Leo. S Olschki_ Librairie Henri Leclerc.
- Saby, Frédéric. 2000. "L'illustration des Métamorphoses d'Ovide à Lyon (1510-1512): la circulation des images entre France et Italie à la Renaissance." *Bibliothèque de l'École des Chartes* 158: 11-26.
- Sander, Max. 1942. *Le livre à figures italien, depuis 1467 jusqu'à 1530*. Milano: Hoepli.
- Scuola Normale di Pisa. "Galassia Ariosto. Un archivio digitale dei poemi narrativi illustrati tra Cinque e Seicento." Accessed July 5, 2018. <http://www.galassiaariosto.sns.it>
- Stefani, Chiara. 1993. "Giacomo Franco." *Print quarterly* 10, no. 3: 269-273.
- Universidad de Huelva. "Las *Metamorfosis* de Ovidio. Proyecto de investigación." Accessed July 5, 2018. http://www.uhu.es/proyectovideo/esp/21_ediciones.html.

UNOS EMBLEMATA MONÁSTICOS EN AZULEJOS: EL PROGRAMA JEROGLÍFICO DE LA IGLESIA CONVENTUAL DE NOSSA SENHORA DO TERÇO, EN BARCELOS (PORTUGAL)¹

José Julio García Arranz

Universidad de Extremadura

Data recepción: 2017/07/11

Data aceptación: 2018/04/04

Contacto autor: jjturko@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7052-8754>

RESUMEN

En la localidad portuguesa de Barcelos, situada al oeste de la ciudad de Braga, se ubica la iglesia de *Nossa Senhora do Terço*, perteneciente a un antiguo monasterio de religiosas benedictinas. El interior del templo, que conserva prácticamente intacto el esplendor decorativo barroco característico de las primeras décadas del siglo XVIII, presenta los muros del cuerpo de la nave totalmente revestidos de azulejos historiados fechados en 1713, y atribuidos al taller lisboeta de António de Oliveira Bernardes. Estos paneles cerámicos contienen representaciones con episodios de la vida de san Benito que se combinan, en los zócalos, con sendas series de jeroglíficos con los que se ilustran diversos pasajes y sentencias de la *Regla* del santo fundador. En el presente trabajo ofrecemos un análisis iconográfico de este programa emblemático, interesante por su orientación marcadamente formativa y edificante, rasgo que resulta habitual en las series jeroglíficas de la azulejería barroca portuguesa del setecientos.

Palabras clave: Emblemática, azulejos, Barcelos, barroco, iconografía monástica

ABSTRACT

The northern Portuguese town of Barcelos, to the west the city of Braga, is home to the church of *Nossa Senhora do Terço*, which once formed part of a Benedictine convent. Inside the church, where the Baroque decorative splendour characteristic of the early decades of the 18th century remains virtually intact, the walls of the main nave are entirely covered with historiated tiles dating from 1713 and attributed to the Lisbon workshop of Antonio de Oliveira Bernardes. These ceramic coverings feature scenes from the life of St Benedict, while the pillar bases on both sides of the nave, are adorned with a series of hieroglyphs illustrating passages and maxims taken from the *Rule* of the holy founder of Western monasticism. In this work, we offer an iconographic analysis of this emblematic programme, which is of interest because of its markedly formative and uplifting orientation, a characteristic typical of hieroglyphic sets of baroque tiles from the Portuguese *setecentos*.

Keywords: emblematics, tiles, Barcelos, baroque, monastic iconography

La iglesia de *Nossa Senhora do Terço* y el antiguo monasterio de Religiosas Benedictinas de Barcelos: algunas notas históricas y descriptivas

El templo hoy conocido bajo la advocación de *Nossa Senhora do Terço*, en la localidad de Barcelos –distrito de Braga, Región Norte de Portugal–, formó parte de un monasterio de religiosas benedictinas² que ocupaba en origen una amplia manzana de la trama urbana del centro de la ciudad antes de su desafortunado proceso de abandono y demolición a partir de mediados del siglo XIX³. Situado al norte del *Campo da Feira*, de aquel notable complejo monástico apenas nos resta, además de la iglesia –cuya fachada se orienta al mencionado espacio ferial–, la antigua entrada principal, de la que pervive la portada –en la actualidad enfrentada al *Jardim Velho*–, de cantería granítica bien labrada, que daba acceso a la portería del antiguo cenobio⁴. El interior de las dependencias monacales, transformadas en vivienda o almacenes tras su desamortización (fig. 1), se fue reduciendo a un progresivo estado de ruina y desaparición, hasta la edificación sobre sus maltrechos restos de los modernos Centro Comercial y Hotel *do Terço*, que, desde el año 2004, se elevan sobre buena parte del extremo occidental de lo que fuera el conjunto conventual. De las estructuras interiores únicamente ha sobrevivido parte de una crujía de su espacio claustro, con tan solo cuatro sencillos arcos de medio punto sobre pilastras, con su cornisamiento superior, abiertos a lo que hoy constituye el patio-terracea del citado establecimiento de ocio (fig. 2). Gracias a fotografías anteriores a la total renovación del claustro hemos podido constatar que éste contaba con un cuerpo superior a modo de galería adintelada con cubierta de madera, sujeta por pequeñas columnas toscanas sobre altos plintos, estructura cuya volumetría se ha respetado en la actualidad mediante un corredor moderno con armazón metálico; los recercos de cantería de las puertas y ventanas cuadrangulares que hoy persisten en el interior de estas galerías a sendos niveles parecen ser los originales.

A pesar de la lamentable peripecia histórica sufrida por el convento⁵, la iglesia ha logrado subsistir hasta nuestros días en un excelente estado de preservación: ha sabido conservar práctica-



Fig. 1. Convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Aspecto del exterior de sus dependencias en la actualidad



Fig. 2. Convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Restos del claustro, transformado en patio-terracea del Centro Comercial *do Terço*

mente todo su mobiliario y el rico dispositivo ornamental original, configurando una de las más esplendorosas expresiones del barroco nacional portugués, en lo que, gracias a la densa mezcla de géneros y recursos artísticos, se ha convenido en denominar la “obra de arte total”.

Al exterior el templo presenta una fachada muy sencilla, de líneas depuradas, que contrasta vivamente con la exuberancia del espacio interno (fig. 3). Con sus muros revocados de blanco, presenta zócalo y saliente cornisa de cantería vista –elementos que confieren cierta unidad visual a los frentes exteriores de las construcciones supervivientes del antiguo monasterio–, y sobrios vanos rectangulares, también con recerco granítico, entre los que destacan la portada, que en seguida describiremos, y las ventanas abocinadas alineadas en el nivel superior del muro, transformadas en balcones las dos de los extremos de la iglesia. Al nivel del suelo se abren otras dos



Fig. 3. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Fachada lateral exterior



Fig. 4. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Vista del interior hacia la cabecera del templo

pequeñas ventanas, y algunas puertas en apariencia posteriores.

Es sin duda la portada principal, también de cantería granítica bien labrada, su elemento arquitectónico externo de mayor interés. Con vano en arco de medio punto sobre pilastras sencillas, presenta sobrio entablamento y saliente cornisa coronada con dos pináculos bulbosos, embutidos en el revoco y rematados con bolas, que flanquean un nicho de semiesfera avenerada. Éste, que alberga una imagen pétreo de *Nossa Senhora da Conceição*, primitiva invocación de la iglesia, se decora lateralmente con curiosas volutas invertidas. Sobre la clave del arco de la puerta se superpone un blasón cuidadosamente esculpido, coetáneo a la construcción, donde se representan las armas de Portugal, sobrepujado por la corona real y asentado en una cartela decorativa de cueros recortados. Por encima de esta portada se destaca, sobre la balaustrada, una cruz de granito, y en el extremo este de la fachada,

una sencilla espadaña geminada. A ambos lados de la puerta se dispusieron, insertas en barrocas cartelas, sendas inscripciones conmemorativas de la fundación del monasterio y de la construcción de la iglesia, que aluden a la colocación de la primera piedra el 16 de agosto de 1707.

La iglesia evidencia ya desde las trazas de su planta y alzado la clara orientación monástica del inmueble: de entrada lateral, como conviene a las iglesias femeninas, responde a un plan longitudinal de nave única, capilla mayor más estrecha en el extremo oriental, con el coro a poniente. Su magnífico equipamiento decorativo fue organizado en función de un cuidado y complejo programa iconográfico de exaltación de la orden benedictina y de su fundador. Este imaginario se expresa en abundantes pinturas⁶, una profusa decoración de talla dorada y un espectacular revestimiento de azulejos que cubre en su práctica totalidad las paredes de la nave y que contribuye decisivamente al deslumbrante aspecto interior (fig. 4). Sobre este amplio revestimiento cerámico se despliega una composición muy atractiva visualmente, que combina los barrocos medallones con emblemas en el zócalo y los paneles historiados de grandes dimensiones en los niveles medio y alto de los muros, representando éstos diversas escenas de la vida de san Benito o episodios decisivos de aquella comunidad. Fechados mediante inscripción inserta en el programa en el año 1713, la autoría de estos azulejos –sobre ello volveremos más adelante– viene siendo atribuida al destacado *mestre* lisboeta António de Oliveira Bernades. A partir de los paralelos formales y estilísticos que pueden establecerse con los paneles azulejares del cuerpo de la iglesia, son igualmente imputados a este mismo maestro o a su escuela, con algunas reservas, los lienzos embutidos en los muros de la nave y, al menos, una parte las pinturas al óleo sobre madera en los casetones del espléndido artesanado que cubre la totalidad de la capilla mayor y de la nave del templo, con una temática también alusiva a la Orden: vida de san Benito y de otros ilustres benedictinos, como san Bernardo, santa Escolástica y santa Gertrudis, junto con diversos episodios evangélicos y alguna alegoría de exaltación patriótica, como el Ángel de Portugal tocando la trompeta y sosteniendo en sus manos las armas del Reino, entre otras



Fig. 5. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Vista del interior hacia los pies del templo



Fig. 6. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Jeroglífico 4 del zócalo (una fuente que proyecta el agua hacia lo alto): *QVO PRESSA ALTIVS*

figuras de santos acompañados de letreros de difícil lectura⁷.

También las paredes laterales de la capilla mayor se encuentran forradas con bellos azulejos historiados en azul y blanco, donde se recrean dos importantes momentos de la fundación del monasterio –la colocación de la primera piedra, dispuesta en la pared norte, y la entrada de las primeras hermanas en esta casa, en el muro sur–, realizadas por el artista hasta la fecha anónimo que se esconde bajo las iniciales P. M. P.⁸. Pintadas también en azulejos sobre las dos puertas, se ven inscripciones relativas a aquellos dos episodios inaugurales de la historia del monasterio.

Junto a diversos retablos de talla dorada barroca o rococó –comenzando por el que ocupa la totalidad de la capilla mayor, majestuoso tabernáculo *joanino*–, y las diversas imágenes de madera policromada que acogen, fechables en-

tre los siglos XVI y XVIII, en algún caso de calidad bastante apreciable, debe reseñarse como pieza singular el espléndido púlpito de madera dorada y policromada situado frente a la puerta de acceso, valorado como uno de los ejemplares más significativos del norte del país (fig. 5). Obra ejecutada cerca de 1730, y por tanto algo posterior al revestimiento azulejar de la nave, ha sido atribuida, alternativamente, a los maestros entalladores Gabriel Rodrigues Alves, de Santa Maria de Landim, o bien a Ambrósio Coelho, si seguimos al investigador Robert Smith⁹.

El programa de azulejos: conjuntos historiados y jeroglíficos

Ya hemos indicado que toda la superficie de los muros del cuerpo de la iglesia está revestida de azulejos con las habituales representaciones de color azul cobalto sobre fondo blanco; tales paneles han sido atribuidos por Santos Simões, por razones formales y estilísticas, a António de Oliveira Bernardes, ya que todavía no se ha localizado su firma, tal vez oculta en la actualidad bajo alguno de los retablos laterales¹⁰. El gran conjunto cerámico muestra la fecha “1713” inscrita sobre el arco triunfal de la capilla mayor, la cual resulta coincidente con la etapa de mayor actividad del mencionado maestro azulejero lisboeta. Su programa figurativo incluye imponentes composiciones narrativas que ocupan amplias superficies, e ilustran episodios de la vida de san Benito; en el costado meridional estas grandes escenas se complementan con interesantes ventanas fingidas en correspondencia con los vanos reales del muro frontero, cuyo efecto ilusionista se trata de acentuar con fulgores amarillos que simulan los reflejos de luz solar. Sin embargo, nuestro principal interés se dirige ahora al rodapié de ambos lados de la nave, donde se desarrollan sendas series de jeroglíficos de notable belleza plástica –un total de veinte composiciones emblemáticas– con los que se ilustran y ejemplifican diversos pasajes y sentencias de la *Regla* del santo fundador.

Una de las singularidades que primero llama la atención este programa simbólico de Barcelos es que los emblemas se proponen con un doble mote: el primero, dispuesto en una filacteria situada sobre la *pictura*, aparece compuesto por lo general en latín, y constituye el verdadero lema

del símbolo; por debajo del motivo o composición se desarrolla una sentencia en portugués en la que se sintetiza una directriz o norma procedente de la *Regla* benedictina, que se encuentra relacionada temáticamente con el concepto que se deriva de la combinación de la figura –o escena– y el lema latino (fig. 6). Antes de aproximarnos a la fuente gráfica y textual de este conjunto, vamos a enumerar y describir de manera esquemática los jeroglíficos que componen el programa.

Descripción del programa jeroglífico:

Costado sur de la nave o lado de la epístola:

Jeroglífico 1: Un sol radiante brilla sobre un paisaje: *NON QUIESCIT* (“No descansa”) / *NA RELIGIÃO NAM HADE HAVER OCIOSIDADE* (“En la Religión no debe haber ociosidad”).

Jeroglífico 2: Rayos y lluvia surgen de un cúmulo de nubes: *FORTIOR IN ADVERSARIOS* (“Más fuerte contra los adversarios”) / *QVANTO AS TENTAÇOENS FOREM MAIS FORTES MAIS FORTE HADE SER A RESISTENCIA* (“Cuanto más fuertes sean las tentaciones, más fuerte ha de ser la resistencia”).

Jeroglífico 3: Una garza asciende en vuelo bajo la lluvia que cae de una nube: *NE SVCCVMBAT* (“Para que no perezca”) / *HÂDE VOÂR O ESPIRITO, PARA O CORPO NAM SENTIR OS RIGORES DA RELIGIAM* (“Ha de volar el espíritu, para que el cuerpo no sienta los rigores de la Religión”).

Jeroglífico 4: Una fuente proyecta el agua hacia lo alto: *QVO PRESSA ALTIVS* (“Cuanto más oprimida más alto (sube)”) / *A HUMILDÂDE NA RELIGIÃO HE A, QVE FAS AUVLTAR (sic) A VIRTUDE*. (“La humildad en la Religión es tal, que hace aumentar la virtud”).

Jeroglífico 5: Un grupo de animales de todo tipo –mamíferos, reptiles, anfibios, insectos...– se sitúa frente a una pantera que exhala su aliento: *IN ODOREM CVRRIMVS* (“Corremos atraídos por el buen olor”) / *A RELIGIÃO HÂDE SE BVSCAR PELA FAMA DE SVA VIRTUDE* (“La Religión se ha de buscar por la fama de su virtud”).

Jeroglífico 6: Un labrador conduce con su vara a una yunta formada por un buey y un león que arrastra un arado: *TV CEDE* (“Cede tu”) / *NAM HÂD [E O RELIGIOZO] QVERER, Q O S... [AM] DE AO SEO PASS [O]* (“No ha de querer (el religioso)

que el (...) ande a su paso”) (imagen y texto se hayan interrumpidos por una pila de agua bendita).

Jeroglífico 7: Una casa que ha perdido el tejado aparece semiarruinada: *SINE CVLMINE CORRUIT* (“Sin techo se desmorona”) / *NAM SE CONSERVA A VIRTUDE SEM ORAÇAM* (“No se conserva la virtud sin la oración”).

Jeroglífico 8: El sol aparece rodeado por los símbolos del zodíaco: *NON VLTRA VIRES* (“No más allá de las fuerzas (de cada cual)”) / *O SVPERIOR DEVE TOMÂR INDIVIDVÁL CONHESIMENTO DOS SVBDITOS* (“El Superior debe adquirir individual conocimiento de los súbditos”).

Jeroglífico 9: Dos ojos suspendidos en el cielo contemplan el sol; uno de ellos llora: *ALLEVAT, ET VEXAT* (“Eleva, y humilla”) / *O SVPERIOR, ASSIM COMO CASTIGA, HADE PREMIAR* (“El superior, así como castiga, (también) ha de premiar”).

Jeroglífico 10: Un enjambre de abejas vuela sobre un arbusto con flores: *NON EX OMNI FLORE CARPITVR MEL* (“No de todas las flores se obtiene la miel”) / *NEM SEMPRE HÂDE ACHAR O SVPERIOR IGVAL PROCEDIMENTO NOS SVBDITOS* (“No siempre ha de emplear el Superior igual procedimiento en los súbditos”).

Costado norte de la nave o lado del evangelio:

Jeroglífico 11: Una mano que surge de unas nubes ataca con una antorcha a una hidra de siete cabezas: *NON EXTINGVETVR IGNE* (“No se extingue ni con el fuego”) / *SÓ COM O AMOR DIVINO SE EXTINGVE O AMOR PROFANO* (“Solo con el amor divino se extingue el amor profano”).

Jeroglífico 12: Unas prendas de vestir –casa y pantalones– aparecen sobre una mesa: *A GOSTO, E A MEDIDA* (“A gusto y a medida”) / *A ELEIÇÃO DO HÁBITO HÂ-DE SER VOLVNTÁRIA* (“La elección del hábito ha de ser voluntaria”).

Jeroglífico 13: Un águila construye su nido con ramas en lo alto de unas rocas, en medio de un mar con las olas encrespadas: *NE PEREAT IMMVNITAS* (“Para que no perezca la perfecta clausura”) / *O SAGRADO DA CLAVZURA NAM SE UIOLA SÓ PELAS PÓRTAS* (“Lo sagrado de la clausura no se viola solo por las puertas”).

Jeroglífico 14: Un Águila coronada vuela con cuatro aguiluchos en dirección al sol: *PRO-*

BANTVR VT CORONENTVR ("Son probadas para ser coronadas") / *A OBSERVÂNCIA DA REGRA DE S. BENTO HE CERTO CAMINHO DA SALVAÇÃO* ("La observancia de la regla de san Benito provee de un seguro camino de salvación").

Jeroglífico 15: Un basilisco contempla su reflejo en un espejo: *SE IPSVM CONSPVRCAT* ("Se mancha a sí mismo") / *SÓ SE COMPÕEM BEM QVEM SE VÊ AO DIVINO ESPELHO* ("Solo se comporta bien quien se contempla en el divino espejo").

Jeroglífico 16: Un cordero apoyado en el tronco de un árbol trata de comer sus hojas: *OB VMBRAT, ET ALIT* ("Da sombra y alimenta") / *O RELIGIOZO TVDO TEM NA RELIGIAM* ("El religioso dispone de todo (cuanto necesita) en la Religión").

Jeroglífico 17: Un hombre joven sentado ante una mesa circular recompone sobre ella los trozos de un vaso de cerámica roto: *FACILE CONCILIATVR* ("Fácilmente se concilian") / *NA RELIGIÃO NAM HADE HAVER ÔDIOS* ("En la Religión no debe haber odios").

Jeroglífico 18: Una mano sujeta una vara junto a un freno de caballo: *NON SVFFICIT VNVM* ("No basta con uno solo") / *NÃO SE PÕDE CONSERVAR A RELIGIÃO SEM CASTIGO* ("No se puede conservar la Religión sin castigo").

Jeroglífico 19: Una hoz de hierro flota en la corriente de agua de un río: *IMPOSSIBILIA SVPERAT* ("Supera lo imposible") / *A OBEDIÊNCIA HÂDE SER CEGA* ("La obediencia ha de ser ciega").

Jeroglífico 20: Una mano que surge de unas nubes coge una flor de un ramo colocado en un jarrón: *QVIA OLET* ("Para que huela bien") / *A INVEJA NA RELIGIÃO HÂDE SER PARA IMITÂR E NAM PARA DESTRUIR* ("El celo en la Religión ha de ser para imitar, y no para destruir")¹¹.

Las fuentes literarias y gráficas del programa emblemático

Como resulta ya bien sabido en el medio académico especializado, los jeroglíficos del zócalo de la iglesia de Barcelos se encuentran directamente inspirados en sendos libros de carácter emblemático que el religioso portugués João Alves (1648-1709) –conocido como Frei João dos

Prazeres tras su ordenación– dedicó al fundador de su comunidad, san Benito de Nursia¹². Pocos datos se conocen de la vida de este escritor monástico: natural de Oporto, sabemos que en el año 1662 ingresa en la orden benedictina del monasterio de Tibães (Braga); cursa estudios de Filosofía en el monasterio de San Miguel de Cabeceiras de Basto¹³, y, algunos años más tarde, estudia Teología en el colegio de San Bento de Coimbra, adquiriendo allí sin duda la erudición clásica y humanística de la que hará gala en sus escritos. Obtuvo un puesto de orador evangélico en la Corte de Lisboa, y sirvió después como Cronista General de la Orden a partir de 1683¹⁴.

De entre su producción literaria conocida cabe destacar, precisamente, los dos volúmenes que publicó con el formato de libros de emblemas, titulados respectivamente *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro tomo de sua Vida, discursada em empresas Politicas e Predicáveis* (Lisboa, Antonio Craesbeeck de Mello, 1683) (que reúne 31 empresas) (fig. 7), y *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Segundo tomo de sua Vida, discursada em empresas Politicas e Morais* (Lisboa, Joam Galram, 1690) (con un total de 34 empresas)¹⁵. Se ha indicado que el proyecto editorial inicial preveía una serie de cuatro volúmenes, de los cuales tan sólo pasaron por las prensas los dos reseñados¹⁶. En este sentido, Diogo Barbosa Machado¹⁷ asegura que el fraile benedictino tenía concluido el manuscrito del tercer volumen, y preparado un cuarto, al que faltaban apenas tres empresas, señalando el hecho de que todas estas obras se conservaban en la librería del mencionado colegio de San Bento, en Coimbra.

Fueron ambas entregas del *Príncipe dos Patriarcas S. Bento* los primeros libros de emblemas ilustrados impresos en Portugal que siguen la estructura tripartita clásica (*inscriptio, pictura, subscriptio*), y, en opinión de Filipa Medeiros¹⁸, tal vez el único tratado luso merecedor de este título. Tal circunstancia debería haber sido recibida en el momento de su publicación como una verdadera novedad: sin embargo, los textos incluidos por los censores no enfatizan este hecho, a pesar de alabar la "curioza inventiva das Empresas"¹⁹, o la "adecuación del asunto transcendente a un formato enigmático"²⁰. A la hora de construir ambos tratados, el autor propone



Fig. 7. Frei João dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro tomo de sua Vida* (Lisboa, 1683). Frontispicio grabado

una estructura sustentada en los más notables episodios de la biografía del patriarca, que conocemos básicamente gracias al segundo libro de los *Diálogos* de san Gregorio Magno. De este modo, cada capítulo está presidido por un título que refiere de manera sintética alguna cualidad o acción de san Benito –con lo que se anticipa el asunto aludido en cada empresa–, bajo el cual se dispone la *pictura* o imagen grabada, con el lema latino inserto en el campo de representación de la misma; a continuación se desarrolla una extensa glosa o comentario con la función de desvelar el sentido oscuro de la composición a la luz de las numerosas autoridades referidas (fig. 8)²¹. Este comentario o declaración, en el que se conjugan todos los recursos disponibles –paranéticos, contenidos hagiográficos y estructuras emblemáticas– con el propósito de amplificar el efecto retórico del texto, integra los más diversos tipos de argumentos, que engloban un imponente despliegue de referencias eruditas –bíblicas,



Fig. 8. Frei João dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro tomo de sua Vida* (Lisboa, 1683). Empresa XVII (una garça que vuela sobre las nubes que descargan lluvia); NE SVCCVMBAT

cristianas, clásicas, mitológicas, coetáneas...–, para extraer a continuación una enseñanza directa para el buen gobierno y la formación del príncipe. Se ha insistido en el hecho de que esos comentarios evidencian la “*formação barroca*, faustosa e exibicionista” de su autor, propenso a la exuberancia ornamental y al didactismo moral²² en un cúmulo realmente farragoso e indigesto de información²³. El resultado es una *contaminatio* entre empresas y emblemas, característica de la emblemática doctrinal barroca, una vez que tales composiciones simbólicas son concebidas de



Fig. 9. Frei João dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Segundo tomo de sua Vida* (Lisboa, 1690). Empresa I (un grupo de animales acude ante la presencia de una pantera que exhala su aliento): *IN ODOREM CVRRIMVS*



Fig. 10. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelona, Portugal). Jeroglífico 5 del zócalo (un grupo de animales se sitúa frente a una pantera que exhala su aliento): *IN ODOREM CVRRIMVS*

manera simultánea como enseñanzas generales y como atributos específicos de un individuo.

Ana Martínez Pereira²⁴ y Filipa Medeiros Araújo²⁵ han sintetizado de manera muy precisa las particularidades de la obra emblemática de João

dos Prazeres. No se trata únicamente de una guía espiritual al uso, que ejemplifica con la vida de pureza y esplendor del fundador las virtudes que ha de practicar el monje perteneciente a esta orden tal y como se dicta en la *Regla*, o un instrumento destinado a defender la honra de los benedictinos, en unos momentos de intensa polémica con la comunidad agustina sobre la antigüedad de su origen eremítico y la primacía de sus fundaciones²⁶. Es, con más propiedad, un producto híbrido, en el que se dan cita no sólo el género hagiográfico y el emblemático, síntesis, por lo demás, plenamente acorde con el espíritu didáctico y moralizador que anima este tipo de obras, y de la que contamos con abundantes ejemplos durante los ss. XVI y XVII²⁷; dando un paso más allá, sus tratados entroncan, además, con la literatura destinada a la formación de gobernantes²⁸ al abordar la "instrumentalización de la vida de un santo con fines políticos"²⁹. Este hecho debe entenderse en el contexto de las preocupaciones que desde las órdenes religiosas se tenían en relación a la educación política y moral de los príncipes cristianos, y que se concretan en una idea de gobierno entendida como el arte de guiar y de regir a las personas para la consecución del bien común. San Benito es imagen de santidad, pero es también cabeza de la Orden que fundó, y por tanto "príncipe" de la misma, tal y como se indica en el título de la obra; de este modo, en sendas partes del libro de Dos Prazeres el patriarca será equiparado a toda suerte de famosos dirigentes de la antigüedad y de la historia más reciente, erigiéndose así en modelo de comportamiento para el gobernante cristiano. Esta hibridación de géneros puede considerarse como una de las formas que adquieren los manuales de formación política durante el s. XVII, respondiendo, en el caso que nos ocupa, al incentivo contrarreformista en el sentido de utilizar las imágenes como instrumentos de adoc-trinamiento y propaganda de los valores éticos y religiosos al tiempo que combate la maquiavélica teoría de la Razón de Estado³⁰.

El producto resultante fue de gran originalidad, pues la literatura de intencionalidad política se adaptó perfectamente al género emblemático, pero no así al hagiográfico. Si bien la aproximación entre un modelo de vida cristiana y el perfil del "Príncipe Perfecto" con el fin de configurar

un “buen gobernante divinizado” resulta una fórmula literaria habitual, acorde con una ideología muy en boga en aquella época que alcanzó su más elaborada expresión en la *Idea de un príncipe Político Cristiano representada en cien Empresas* de Diego Saavedra Fajardo (1640), no será tan frecuente, sin embargo, la propuesta de la vida y acciones de un santo como modelo de gobierno³¹. Los libros de emblemas de educación de príncipes no suelen adoptar un único personaje como base de sus enseñanzas, aunque son numerosos los héroes clásicos y personajes históricos que en ellos hacen acto de aparición; una excepción vendrá dada por aquellos pocos textos que, como el que ahora nos ocupa, toman a personajes reales o míticos como protagonistas absolutos de los distintos argumentos³².

El tratado de João dos Prazeres puede enmarcarse sin reparos, por tanto, dentro del género de “Espejos” o tratados de Educación de Príncipes, actualizando las ideas que sobre el origen del reino y las funciones del rey se exponían en el *Gobierno de los Príncipes* de santo Tomás de Aquino; es por ello que, aparte de las citadas empresas políticas de Saavedra Fajardo, el monje benedictino evidencia el conocimiento de obras como el *Espejo del Príncipe cristiano* (Lisboa, 1544) de Francisco Monzón, el *Príncipe Perfecto y Ministros ajustados* (Salamanca, 1657) de Andrés Mendo, el *Governador Cristiano* (Lisboa, 1614) de Juan Márquez o el *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados* (1595) de Pedro de Ribadeneyra, toda ellas citadas por el autor portugués³³. Pero los libros del benedictino no sólo evidencian un buen conocimiento de la emblemática política; algunas de sus empresas ponen de manifiesto conexiones con otras obras representativas del género: su empleo de la terminología emblemática clásica muestra familiaridad con Paolo Giovio y su *Dialogo dell' imprese militari et amorose*, además de citas directas de los *Emblemata* de Andrea Alciato, de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano o del *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli; de igual modo, para el caso de determinados motivos, se detectan citas veladas a emblemistas españoles como Juan de Horozco, Francisco de Villava, Marco Antonio Ortí, Sebastián de Covarrubias o Diego Saavedra Fajardo. En todos estos ejemplos se pone de manifiesto

la adopción reciclada de ciertos tópicos, adaptándolos a la finalidad política y religiosa de la obra del beneditino³⁴.

Los jeroglíficos del templo de Barcelos, aunque *a priori* inspirados de forma clara en los grabados de ambos volúmenes de la obra de Dos Prazeres, presentan ciertas diferencias con aquellos, no solo formales sino, principalmente, de concepto y propósito. Por lo general, las imágenes de los azulejos muestran unas mejores calidades plásticas que sus referentes impresos, con una figuración más proporcionada y realista, observable sobre todo en las representaciones de animales (figs. 9 y 10). Las estampas calcográficas con que se ilustraron ambos libros no responden a una única mano, como puede deducirse a simple vista a partir de la calidad diversa de tales imágenes, por lo común bastante ingenuas en lo que a la exposición de los motivos y composiciones se refiere, si bien debe reconocerse la belleza ornamental de muchas de sus barrocas cartelas³⁵. Los medallones emblemáticos del Terço siguen por regla general las composiciones de las *picturae* librescas, aunque con diversas alteraciones: suele ser frecuente una inversión lateral de la imagen, y, en algunos casos, un enriquecimiento de los elementos –habitualmente una mayor presencia de detalles o elementos paisajísticos³⁶–, aunque puede darse igualmente, de manera muy puntual, una simplificación de la misma (figs. 11 y 12)³⁷, entre otros cambios menos relevantes³⁸. También en dos de los lemas se observan modificaciones, no por error de transcripción, sino de manera intencionada, para facilitar su ajuste al nuevo contexto significativo³⁹.

En este sentido, resulta interesante constatar que los jeroglíficos de la iglesia de Barcelos adquirieron una función y, en consecuencia, una significación bastante distanciada de las que presentan en el libro. Baste pensar que, frente a un espectro de público mucho más amplio para el caso de los tratados impresos, los azulejos iban dirigidos de forma casi exclusiva a los miembros de una congregación religiosa femenina, o a los ocasionales seglares que acuden a los oficios. Ello explica que, por una parte, hayan desaparecido las connotaciones políticas que emanaban de los extensos comentarios, distanciándose de los “laberintos retóricos y eruditos que dificultan su



Fig. 11. Frei João dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Segundo tomo de sua Vida* (Lisboa, 1690). Empresa IV (dos arbustos con flores, y un enjambre de abejas que vuela sobre el situado a la izquierda): *IN ODOREM CVRRIMVS*



Fig. 12. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Jeroglífico 10 del zócalo (un enjambre de abejas vuela sobre un arbusto con flores): *NON EX OMNI FLORE CARPITVR MEL*

lectura a un lector poco avisado o imperito en historia clásica y mitología⁴⁰; por otro, también han perdido la justificación hagiográfica –recordemos que cada empresa se vinculaba a un episodio de la vida de san Benito que servía de punto de par-

tida–, ya que este papel será asumido de forma más explícita por los grandes paneles narrativos de las zonas superiores de los muros. De este modo, como expresa con claridad la incorporación a los jeroglíficos de subtítulos explicativos en portugués, la función de estas composiciones emblemáticas queda reducida a un mero nivel didáctico y ejemplarizante, facilitado por el idioma en que fueron redactados: sintetiza algunos de los principales puntos normativos de la *Regla* benedictina, para que sirva de permanente recordatorio y estímulo, junto con las prodigiosas acciones y milagros de su fundador, a las religiosas que rezan entre sus muros. Al mismo tiempo, no resulta extraño imaginar los jeroglíficos como punto de partida de sermones, a modo de *conchetto predicabile*, cuya inspiración se encontraría en los mencionados acontecimientos de la vida de Benito de Nursia recreados en los paneles superiores: tal impresión nos transmite el ya referido pulpito de madera tallada y dorada, dispuesto entre los grandes paneles historiados, y sobre una de las dos series de jeroglíficos.

Es quizá por esta razón que, a la hora de seleccionar los emblemas del templo de Barcelos, se evitaran en lo posible los temas mitológicos o clásicos, que exigen una más amplia erudición para su correcta interpretación, y se reprodujeran, por el contrario, motivos más vinculados con escenas de la vida cotidiana, o que remiten al mundo natural, que también se incorpora con frecuencia a la ejemplaridad universal que intenta implementar João dos Prazeres. Los motivos seleccionados, en ocasiones tópicos ya conocidos por otros libros de emblemas anteriores, son objetos, instrumentos, acciones o animales presentes en la existencia diaria: una fuente, una casa, un freno de caballo, una hoz, prendas de vestir, un jarrón con flores...; el programa cuenta también con un pequeño bestiario, aunque poblado básicamente por animales familiares –cordero, abejas, águila, garza, buey–, o reales –pantera, león–, con escasas concesiones a las criaturas mitológicas o fantásticas como la Hidra de Lerna o el basilisco, si bien también la yunta formada de manera simultánea por un buey y un león configura una situación imaginaria. En la puesta en escena de algunos de estos animales se recurre a propiedades literarias procedentes de la tradición zoológica clásica o de los bestia-

rios moralizados medievales, fuentes que tanta repercusión alcanzaron en todas las vertientes de la literatura emblemática: es el caso del águila, reina coronada de las aves, que prueba a sus hijos legítimos obligándoles a contemplar directamente la luz del sol, la garza que evita las tormentas y tempestades volando por encima de las nubes⁴¹, o la pantera que atrae a otros animales con la dulzura de su aliento. También hay lugar para los fenómenos meteorológicos, como los rayos y la lluvia, o para los astros, sobre todo el sol, icono que adquiere un notable protagonismo en los repertorios emblemáticos mencionados de João dos Prazeres⁴². Tan solo dos de los jeroglíficos muestran escenas protagonizadas por figuras humanas, la del joven que recompone un recipiente que se ha quebrado, y el mencionado del labrador que conduce una yunta con un buey y un león, constituyendo una excepción a las habituales reticencias a incorporar la figura humana en la emblemática aplicada, sustituida por regla general por el “brazo que surge entre nubes”. Resulta evidente, pues, que se han seleccionado motivos reconocibles con cierta facilidad para el público al que van destinados, con un sistema de representación también presentativo o narrativo: tan sólo observamos un modo de representación “jeroglífico” en el número 9, *ALLEVAT, ET VEXAT*, en el que sendos ojos suspendidos en el cielo, uno de ellos derramando lágrimas, contemplan la luz del sol (fig. 13).

A todo ello se suma el hecho de que los jeroglíficos cerámicos diseñados habitualmente por António de Oliveira Bernardes y su taller tienden, por un lado, a una simplicidad formal característica de la emblemática “arquitectónica”, con predominio del motivo único o de escasas figuras incluidas en el campo de representación, que se disponen en la mayor parte de los casos ante paisajes abiertos diluidos mediante el característico *sfumato* que los Oliveira aplican a sus fondos⁴³. Este marcado contraste entre figura y fondo, unido a las considerables dimensiones que presentan estos emblemas azulejares, facilita la inmediata identificación del asunto por parte del espectador.

Sin embargo, y a pesar de estos rasgos, muy probablemente intencionados, que facilitan a priori la correcta percepción de las *picturae* em-



Fig. 13. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Jeroglífico 9 del zócalo (dos ojos suspendidos en el cielo contemplan el sol; uno de ellos llora): *ALLEVAT, ET VEXAT*

blemáticas del zócalo, parece claro que el programa icónico de azulejos está ofreciendo a sus potenciales espectadores un doble nivel de lectura: por una parte, los pasajes historiados de la trayectoria del fundador y de la orden, muy detallados y comprensibles de manera inmediata e intuitiva con apenas unos breves comentarios aclaratorios sobre las circunstancias de la escena representada; por otro, los jeroglíficos, que, a pesar de su rotundidad visual, exigen una mayor nivel de erudición y familiaridad con la vida monástica, no solo para alcanzar la correcta interpretación del concepto que surge de la combinación de imagen y lema latino, sino para rememorar el precepto de la *Regla* benedictina a la que aluden dicho concepto y el correspondiente comentario en portugués. Son dos recursos didácticos distintos, que pueden establecer dos grados diferentes de recepción en función del nivel de iniciación de sus destinatarios, pero que, a ojos de las monjas más advertidas, se ofrecen como elementos claramente complementarios e interrelacionados, que definen una función de reciprocidad significativa, y amplifican la función formativa y ejemplarizante a través de su combinación. Sin embargo, debemos reconocer por otra parte que no hemos conseguido detectar una estricta correlación entre la lección moral de las distintas escenas y los puntos normativos a los que aluden los jeroglíficos dispuestos en sus inmediaciones, deduciéndose de ello cierta arbitrariedad programática.

No queremos finalizar estas páginas sin añadir una breve nota referida a las posibles fuentes visuales del programa narrativo del templo. Gracias



Fig. 14. Bernardino Passeri y Aliprando Caprioli, *Vita et miracula sanctissimi patris Benedicti*, ex libro *II Dialogorum beati Gregorii papae, et monachi* (Roma, 1579)



Fig. 15. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Detalle de la escena en la que san Benito, impartiendo su bendición, expulsa al demonio que impedía elevar un bloque de piedra para construir un monasterio

a las indicaciones proporcionadas gentilmente por el profesor José Manuel Alves Tedim, tales composiciones sobre la vida de san Benito y de los momentos culminantes de la historia fundacional de la Orden fueron inspiradas por las imágenes de sendas obras, profusamente ilustradas en ambos casos con grabados calcográficos de excelente calidad: hablamos de *Vita et miracula sanctissimi patris Benedicti, ex libro II Dialogorum beati Gregorii papae, et monachi* [...] (Roma, 1579), de Bernardino Passeri y Aliprando Caprioli, y del *Speculum & exemplar chisticolarum. Vita beatissimi patris Benedicti, monachorum patriarchae sanctissimi* (Roma, 1587), de Angelus Sangrinus y Bartolomeo Bonfadino. Aunque a primera vista no se aprecia una plena afinidad formal entre las estampas de estos tratados hagiográficos y los cuadros cerámicos de Barcelos, una mayor atención a los detalles permite detectar, al menos en algunas de las composiciones, un “parecido razonable” entre ambos imaginarios, que permitiría confirmar la naturaleza de sendos libros como fuente gráfica de ciertas representaciones del programa narrativo de la iglesia portuguesa (figs. 14 y 15).

Conclusión

El espléndido y bien conservado programa decorativo-icónico de la iglesia *do Terço* nos ilustra, de una manera integral y muy expresiva, sobre la naturaleza y funciones que la emblemática adquiere en su proceso de incorporación a la arquitectura eclesiástica en el Portugal del siglo XVIII. Por una parte, llama la atención sobre el recurso barroco a diferentes sistemas de representación visual para consumir la función formativa y edificante: el interior del templo aglutina los más diversos formatos –monumentales paneles narrativos y descriptivos, sugerentes jeroglíficos y personificaciones alegóricas que se alternan en los casetones pintados del techo con otras escenas y retratos de santos...–, interactuando entre sí, y poniendo de manifiesto la eficacia que la combinación de lo descriptivo y lo simbólico adquieren a la hora de ejemplificar, de forma clara y comprensible para un público iletrado, los conceptos doctrinales e instrucciones morales en los que sin duda el sacerdote incidiría durante los sermones litúrgicos. Al mismo tiempo, este

conjunto constituye una ilustrativa muestra de cómo la emblemática dieciochesca, y en especial la adaptada a espacios eclesiásticos y públicos, ya sean permanentes o efímeros, se encuentra cada vez más alejada de los planteamientos herméticos y de los juegos de ingenio que predominaron en los orígenes del género. El emblema no ofrece ya un reto intelectual o erudito al espectador: sencillamente le informa sobre un concepto de carácter dogmático-religioso tras atraer previamente su atención por medio del reclamo de su componente visual con el fin de fijarlo de manera más persistente en su memoria. Por esta razón, en los medallones jeroglíficos

de Barcelos, a pesar del aura enigmática con que suele envolverse a estos símbolos gráfico-textuales, se recurre a figuras que resultan familiares e identificables sin dificultad –recordemos las sentencias en portugués que patentizan la relación de las figuras emblemáticas con los más importantes dictados de la *Regla* benedictina– por aquellos fieles o religiosos que contemplen las decoraciones murales, y son por tanto más idóneas y eficaces a la hora de ilustrar de forma directa y perfectamente inteligible un mensaje moral o dogmático, rasgo que de manera genérica caracteriza a la emblemática barroca tardía de contenido religioso o catequético.

ANEXO I: Tabla de correspondencias de los jeroglíficos de la iglesia do Terço con las empresas de ambos volúmenes de *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento de João dos Prazeres*

Jeroglífico 1: Tomo I, empresa 2, p. 12: *NON QUIESCIT (O príncipe em suas obrigaçoens não ha de ter descanço: S. Bento como era Príncipe não descançou nellas).*

Jeroglífico 2: Tomo I, empresa 7, p. 65: *FOR-TIOR IN ADVERSIS (O castigo executado em o mais poderoso, testemunha o valor do Príncipe: As forças de S. Bento foraõ de Príncipe, porque no mais alentado deixou o testemunho).*

Jeroglífico 3: Tomo I, empresa 17, p. 188: *NE SUCCUMBAT (Da cauza tem o Príncipe de alcançar Victoria: S. Bento como era Príncipe, não quiz só triumphar dos effeitos).*

Jeroglífico 4: Tomo I, empresa 27, p. 308: *QUO PRESSA ALTIUS (A Resolução do Príncipe quanto deve primeyro ser premeditada: São Bento o ensinou com se sepultar em hua Cova).*

Jeroglífico 5: Tomo II, empresa 1, p. 1: *IN ODO-REM CURRIMUS (Com a boa fama atrahem a si os Principes os animos dos vassallos: Authorisao a fragrancia da virtude de S. Bento, que obrigou a huns Monjes destraidos, ao buscarem para seu Prelado).*

Jeroglífico 6: Tomo II, empresa 3, p. 56: *TU CEDE (A obstinação da culpa pertende, que os Principes cedaõ de seu direyto: Virificasse com a tenacidade, com que os Monjes resistiraõ á refórma do Santo Patriarcha).*

Jeroglífico 17: Tomo II, empresa 12, p. 167: *SINE CULMINE CORRUIT (Columnas dos Reynos, saõ os Sabios: Cauza, por onde o Príncipe dos Patriarchas quiz, que sua Religião se povoasse de homnes Doutos, erigindo em seus Conventos Universidades publicas).*

Jeroglífico 18: Tomo II, empresa 10, p. 141: *NON ULTRA VIRES (Os Imperios tem na extenção a sua ruina. Motivo que obrigou a S. Bento (nos exordios da ereção de sua familia) a não estender os braços de seu Monachato).*

Jeroglífico 19: Tomo II, empresa 11, p. 151: *ALLEVAT, ET VEXAT (Na inteyreza das leys consiste toda a boa fortuna dos povos. A Regra que*

o Sanco Patriarcha deu a seus Monjes os pronosticou filices).

Jeroglífico 10: Tomo II, empresa 4, p. 68: *NON EX OMNI FLORE CARPITVR MEL (A lição dos livros prohibidos he o veneno, que mays inficiona a republica: Confórmasse com a significação da potagem, com que os Monjes intentarão dar a morte ao Príncipe dos Patriarchas).*

Jeroglífico 11: Tomo II, empresa 14, p. 192: *EXTINGVETVR IGNE (He o fogo unico remedio, com que se extingue o judaismo. Comprovasse com a sessão de hum Concilio, aque assistio o Santo Patriarcha).*

Jeroglífico 12: Tomo II, empresa 15, p. 203: *A GOSTO E A MEDIDA (O beneficio ha de ser feyto á medida, & gosto de quem o recebe. Abonasse como favor que Deos seza S. Bento, mandando-lhe dizer por hum Anjo: Que lhe pedisse merces).*

Jeroglífico 13: Tomo II, empresa 17, p. 217: *NE PEREAT INMUNITAS (Obrigaçõ he dos Principes engrandecer, & perpetuar a nobreza de seu Reyno. O que abonou o Ceo, prometendo Deos a S. Bento, que sua Religião duraria até o fim do mundo).*

Jeroglífico 14: Tomo II, empresa 19, p. 243: *PROBANTVR, UT CORONENTVR (Para se conformar com a politica do Ceo, devem querer os pays para herdeyros de seu solar, não ao filho mays antigo, sim ao mays benemérito: Acerto, que authoriza o Altissimo na promessa, que fez ao Príncipe dos Patriarchas, de que todos os que vissem em sua Religião, acabarião em estado de graça).*

Jeroglífico 15: Tomo II, empresa 20, p. 261: *SE IPSUM CONSPURCAT (He natural dos precitos vexar o estado Religioso: Mostrou-o Deos prometendo a S. Bento, terião mão sim todos os que fossem inimigos de sua Religião).*

Jeroglífico 16: Tomo II, empresa 22, p. 297: *OB UMBRAT, ET ALIT (Que prendas se hão de buscar na pessõa, que houver de ser Ayo de hum Príncipe: Inculcadas no espirito de que S. Bento foy illustrado, para Mestre de Santo Amaro, & S. Plácido).*

Jeroglífico 17: Tomo II, empresa 23, p. 312: *FACILE CONCILIATVR (Nem todos os amigos reconciliados são sospeytos: Verificasse com a fi-*

delidade, com que huns Monjes se reconciliarão com o Príncipe dos Patriarchas).

Jeroglífico 18: Tomo II, empresa 25, p. 333: *NON SVFFICIT VNVM* (A pena hasse de medir com a culpa: Justiça que observou o Príncipe dos Patriarchas no castigo, com que emendou a hum Monje delinquente).

Jeroglífico 19: Tomo II, empresa 28, p. 371: *IMPOSSIBILIA SUPERAT* (O Príncipe com a brandura vence impossiveis: Justificasse esta verdade como milagre, que obrou o Príncipe dos Patriarchas fazendo nadar o ferro, sobre as agoas de huma lagoa).

Jeroglífico 20: Tomo II, empresa 30, p. 395: *QUIA OLET* (A inveja descarrega o golpe, aonde reconhece may's prendas: Razão por onde o Sacerdote Florencio intentou dar a morte ao Santo Patriarcha).

ANEXO II: Tabla de correlación entre los jeroglíficos de la iglesia do Terço y los capítulos de la Regla de san Benito

Jeroglífico 1 (*NON QUIESCIT*): Reg. 48, 1-25.

Jeroglífico 2 (*FORTIOR IN ADVERSARIOS*): Reg., prol., 45-50; 7, 35-43.

Jeroglífico 3 (*NE SVCCVMBAT*): Reg. 4, 46; 7, 5-9; 73, 9.

Jeroglífico 4 (*QVO PRESSA ALTIVS*): Reg. 3, 4-6; 6, 1-7; 7, 1-9.

Jeroglífico 5 (*IN ODOREM CVRRIMVS*): Reg. 7, 69-70.

Jeroglífico 6 (*TV CEDE*): Reg. prol., 3; 3, 7-11; 4, 34; 4, 60; 4, 69; 5, 7; 5, 12; 7, 1-4; 7, 24-25; 7, 31-32.

Jeroglífico 7 (*SINE CVLMINE CORRUIT*): Reg. 4, 56-58; 20, 1-5; 52, 1-5.

Jeroglífico 8 (*NON VLTRA VIRES*): Reg. 2, 23-29.

Jeroglífico 9 (*ALLEVAT, ET VEXAT*): Reg. 2, 23-25; 27, 1-9; 28, 1-8.

Jeroglífico 10 (*NON EX OMNI FLORE CARPITVR MEL*): Reg. 2, 23-29; 30, 1-3; 55, 20-21.

Jeroglífico 12 (*A GOSTO, E A MEDIDA*): Reg. 58, 1-4; 58, 9-16.

Jeroglífico 13 (*NE PEREAT INMVNITAS*): Reg. 67, 5-7.

Jeroglífico 14 (*PROBANTVR VT CORONENTVR*): Reg. prol. 47-50; 5, 9-12; 7, 5-9; 7, 36; 7, 39-40; 71, 2; 73, 2-9.

Jeroglífico 15 (*SE IPSVM CONSPVRCAT*): Reg. prol. 21; 73, 2-6.

Jeroglífico 16 (*OB VMBRAT, ET ALIT*): Reg. 2, 35-36.

Jeroglífico 17 (*FACILE CONCILIATVR*): Reg. prol., 17; prol. 26-27; 4, 22-33; 4, 65-68; 4, 72-73; 70, 1-3.

Jeroglífico 18 (*NON SVFFICIT VNVM*): Reg. prol., 47-48; 2, 26-29; 23, 1-5; 28, 1-8; 71, 6-9.

Jeroglífico 19 (*IMPOSSIBILIA SVPERAT*): Reg. prol., 40; 4, 61; 5, 1-13; 7, 34-35; 7, 42-43; 68, 1-5; 71, 1-5.

Jeroglífico 20 (*QVIA OLET*): Reg. 72, 1-12.

ANEXO III: Identificación y descripción de los azulejos historiados⁴⁴

Pared del coro o muro occidental: este muro constituye el inicio y culminación del programa narrativo de la vida de san Benito; en el nivel inferior se desarrollan tres paneles que testimonian los inicios de su vida como penitente y fundador.

Izquierda (Gregorio Magno, *Dial.* II, 1): tres pastores encuentran a Benito cerca de la cueva en la que hacía penitencia, arrodillado ante un crucifijo, acompañado de un libro y vestido únicamente con pieles; debido a su aspecto, los pastores lo confunden con una fiera, si bien, posteriormente, acabarán seducidos por la inspiración divina de sus palabras; a partir de ese momento, le visitarán con frecuencia para traerle sustento a cambio de sus edificantes meditaciones.

Centro (Gregorio Magno, *Dial.* II, 2): a causa del recuerdo de una mujer que conoció antaño, representada ahora vivamente ante los ojos de su alma, el santo es tentado por la posibilidad de abandonar el rigor del desierto; sin embargo, iluminado súbitamente por la gracia, se despojó de sus vestidos, y se arrojó desnudo sobre unas matas de zarzas y ortigas de donde salió con todo el cuerpo llagado. Con las heridas del cuerpo,

curó la herida del alma, extinguendo el fuego que ardía en su interior.

Derecha (Gregorio Magno, *Dial.* II, 8): El santo, ya vestido de monje como fundador, reza de rodillas, mientras a su lado vuela el cuervo que actúa habitualmente como mensajero y auxiliar del santo; probablemente haga referencia al episodio de su vida en el que Florencio, presbítero de una iglesia vecina, incitado por la malicia del Diablo, empezó a tener envidia de los hechos y fama de san Benito. Por esta razón, le envió como obsequio un pan envenenado, que el santo aceptó, aunque percatándose del mal escondido en el alimento; vino un cuervo que solía frecuentarle para tomar el pan de su mano, y le ordenó que lo transportara a un lugar lejano donde no pudiera encontrarlo ningún hombre. El cuervo finalmente se llevó el pan, y regresó al cabo de un tiempo para tomar su habitual alimento de manos del santo.

Muro sur del templo o lado de la epístola:

Escena alta sobre el retablo lateral:

Un grupo de monjes aparece rezando de rodillas en presencia de san Benito, que conversa con otros monjes; la escena no puede identificarse debido al hecho de que se encuentra parcialmente oculta por la estructura de uno de los retablos laterales.

Entre el altar y la puerta: san Benito aparece en el refectorio monacal colectivo, en pie, en el centro de la mesa, bendiciendo los alimentos. No encontramos detalles que permitan vincular la imagen a alguno de los episodios de la vida literaria del santo.

(Gregorio Magno, *Dial.* II, 4): Evicio y Tértulo, varón este último de linaje patricio, montados a caballo, y acompañados a pie de otros personajes con nobles atuendos, encomiendan a Benito la educación de sus respectivos hijos Mauro y Plácido, identificados por los respectivos letreros, que se postran ante el santo fundador.

Entre la puerta y el coro: representa este panel la muerte de san Benito, cuyo cuerpo aparece depositado en un esquife recubierto con rico paño, que descansa en medio de la nave del oratorio al que pidió ser trasladado cuando vio que su enfermedad se agravaba para fortalecerse con

la recepción de la Eucaristía. Rodeado por cuatro grandes cirios sobre candeleros, es contemplado por un grupo de monjes que asisten al fallecimiento. A través de una puerta se observa cómo la multitud se agolpa en el exterior del templo.

Pared frontal del coro, segundo piso (Gregorio Magno, *Dial.* II, 36): san Benito entrega majestuosamente a sus hijos e hijas la *Regla* de la Orden. Se destaca su hermana santa Escolástica aceptando el libro en el que se santificarán sus seguidoras tiempo después.

Azulejos de la Capilla mayor, firmados por P. M. P.:

Panel del lado norte: describe la colocación de la primera piedra de la iglesia y convento, presidida solemnemente por el arzobispo fundador D. Rodrigo de Moura e Teles el 14 de agosto de 1707, como indica la leyenda próxima.

Panel del lado sur: reproduce la inauguración del edificio, donde se ve a las religiosas procedentes de Braga con gran acompañamiento en literas de caballos. Ya en Barcelos, en cortejo que parte del santuario del Señor de la Cruz, caminan con escolta de honra, acompañadas del arzobispo y autoridades, así como del monarca João V, que no estuvo presente en el acto, mostrando así la munificencia que la casa real tuvo en esta fundación. La entrada de las religiosas se produjo el 8 de julio de 1713, y se llevó a cabo la inauguración solemne el día 11 del mismo mes, fiesta de san Benito.

Muro norte del templo o lado del evangelio:

Escenas a la izquierda del púlpito:

(Gregorio Magno, *Dial.* II, 9): aparecen representados unos monjes que están construyendo un monasterio; tres de ellos tratan de elevar un sillar sobre el que danza un demonio, sin conseguirlo. Ante esta situación, deduciendo que el Diablo se hallaba dispuesto sobre ella –pues no podían verlo–, llamaron a san Benito, que oró e impartió la bendición, expulsando al Maligno, de modo que ahora pudieron levantar la piedra con total facilidad.

(Gregorio Magno, *Dial.*, II, 18): un sirviente fue enviado por su señor para llevar al monasterio de san Benito dos botellas de madera con vino, pero el emisario escondió una por el camino, presen-

tando tan solo la restante al llegar al convento. San Benito recibió el recipiente agradecido, pero advirtió al lacayo que no bebiera del barril que escondió, pues contiene ahora algo no deseable. Cuando el siervo recuperó e inclinó el frasco que había ocultado, salió de él una serpiente, prodigio que forzó su arrepentimiento por la falta cometida. La representación muestra tres momentos de aquella historia: el sirviente ocultando una de las botellas, entregando la otra al santo, y el mismo descubriendo la serpiente que sale del interior del frasco sustraído.

Escenas sobre el púlpito:

(Gregorio Magno, *Dial.* II, 14): el rey godo Totila había oído decir que Benito gozaba del don de la profecía, y, encaminándose hacia su monasterio, se detuvo a poca distancia del mismo e hizo anunciar su llegada; ordenó entonces a uno de sus sirvientes que se vistiera con indumentaria regia, para comparecer así ante el santo, con todo su cortejo, como si fuera él mismo. A la derecha del panel cerámico se observa a san Benito rechazando al hombre que se había disfrazado con el atuendo real, cuando éste aún se encontraba a cierta distancia del monasterio, ante el asombro de su cortejo (parte de la escena ha sido mutilada por la instalación del púlpito, y se encuentra oculta tras la efigie del arcángel Miguel que corona el mueble); a la izquierda se visualiza el momento en el que el sirviente, aún con atuendo real, comunica al verdadero Totila –entronizado dentro de un noble templete– el suceso antes relatado.

Escenas a la derecha del púlpito: se representan varios episodios, que describiremos de izquierda a derecha:

(Gregorio Magno, *Dial.* II, 5): ante las dificultades para llevar agua a unos monasterios contruidos en las cumbres rocosas de un monte, sus monjes acudieron a Benito para manifestarle lo penoso que era tener que descender diariamente al lago a por agua. Fue el santo fundador a orar con Plácido a la cumbre que formaban los peñascos, y colocó allí tres piedras; luego encomendó a los hermanos que cavaran un poco en la roca donde se encontraban las tres piedras

superpuestas, y, tras hacer allí un hoyo, se llenó éste de agua, brotando un abundante manantial. Los azulejos representan, a la izquierda, a Benito orando de rodillas entre otros monjes cerca de un monasterio; a la derecha, surge una charca de agua cuando uno de los monjes cava con una azada en la roca que había señalado previamente Benito.

(Gregorio Magno, *Dial.* II, 6): a un monje godo “pobre de espíritu” se le entregó una herramienta formada por una hoz insertada en el extremo de un mango, llamada *falcastrum*, para cortar las zarzas de un solar donde habría que instalar un huerto, cerca de un lago. Como el godo cortaba con todas sus energías, se desprendió el hierro del mango, y cayó en una zona profunda del lago. El monje se lo contó a Mauro y Benito; este último se acercó al lago y arrojó el mango al agua, de modo que emergió el hierro del fondo, y se ajustó al mango, que devolvió al monje godo para que siguiera trabajando. En los azulejos se observan dos pasajes: el momento en el que se desprende la herramienta de hierro y ésta cae al lago; a su lado, la escena en la que san Benito acerca el mango al agua, y se adhiere a él el *falcastrum*.

Más a la derecha, se desarrolla una escena no identificada: un joven sirviente ofrece un pan en un plato a san Benito; a su derecha parece distinguirse al mismo santo, identificado por el báculo, en parte oculto por uno de los retablos laterales. Tal vez hace referencia al episodio del presbítero Florencio ya indicado, y narrado en Gregorio Magno, *Dial.* II, 8.

Escena alta junto a la capilla mayor, parcialmente oculta por un retablo lateral

(Gregorio Magno, *Dial.* II, 15): continuando con el episodio antes referido del rey Totila, tras enterarse de lo sucedido, llegó éste hasta el santo y se postró frente a él, exponiéndole la razón de su engaño; Benito le hizo incorporarse, le reprendió por sus desafueros y profetizó su futuro, indicándole que conquistaría Roma, y reinaría allí durante nueve años, al cabo de los cuales perdería el reino y la vida, como así sucedió.

NOTAS

¹ El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Biblioteca Digital Siglo de Oro 5* (BIDISO 5), con referencia: FFI2015-65779-P, dirigido por la profesora Nieves Pena Sueiro y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) desde el 1-01-2016 hasta el 31-12-2019. De igual modo, su realización y presentación se ha llevado a cabo dentro de una Ayuda PRI de la Junta de Extremadura y fondos FEDER “Una manera de hacer Europa”, GR 15097 (Decreto 279/2014), a través del Grupo de Investigación “Patrimonio&ARTE. Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico”, dirigido por la Dra. Pilar Moggollón Cano-Cortés, del que formo parte. Agradecemos enormemente a José Manuel Alves Tedim, de la Universidade Portucalense, las facilidades proporcionadas para poder trabajar en la iglesia de *Nossa Senhora do Terço*, y la información que gentilmente nos ha proporcionado, y que ha resultado esencial para la elaboración de este trabajo.

² La iglesia de este importante conjunto conventual, con la advocación original de *Nossa Senhora da Conceição*, acogió, tras la excomunión de las monjas, y a partir de 1846, la cofradía del Terço, que hasta entonces tenía su sede en la Capilla del Espíritu Santo; el traslado y cambio de titularidad se llevó a cabo a consecuencia de la demolición de la mencionada capilla. Para la síntesis de los aspectos históricos del conjunto, hemos empleado, esencialmente, los trabajos de M. Avelino Ferreira, *A igreja beneditina de Nossa Senhora do Terço. História duma igreja na história de Barcelos*, Mesa da Confraria de N^o Senhora do Terço, Barcelos, 1982; C. A. Ferreira de Almeida, *Barcelos*, Editorial Presença, Lisboa, 1990, pp. 74-77; y A. J. Limpo Trigueiros, E. A. da Cunha e Freitas y M^a da C. Cardoso Pereira de Lacerda, *Barcelos histórico, monumental e artístico*, Edições APPACDM Distrital de Braga, Braga, 1998, pp. 35-59.

³ Como indica Carlos Alberto Ferreira de Almeida –*op. cit.*, p. 28–, este destacado complejo fue una de las edificaciones que, a inicios del s. XVIII, contribuyó a la estructuración

de la malla urbana en esta zona de la ciudad, entonces en plena expansión. Nos recuerda Rosário Carvalho (“Igreja de Nossa Senhora do Terço”, ficha en red de Igespar–Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, Secretário de Estado da Cultura, Governo de Portugal–, <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimoniomovel/detail/73204/>; consultada: 01/04/2017), que la fundación del convento se encuentra relacionada con la demolición de otro complejo monacal, en la localidad fronteriza de Monção, ordenada por el rey Pedro II, con intención de reedificar y fortalecer las murallas defensivas de esta localidad. Ante la petición de los habitantes de Barcelos a Pedro II de un convento de monjas para su ciudad, se decide que las religiosas excomunión de Monção, tras una estancia provisional en Braga, sean transferidas al conjunto conventual que se iba a edificar en Barcelos. La primera piedra del nuevo edificio será colocada en 1707, ya en el reinado de D. João V, y con el patrocinio del Arzobispo de Braga, D. Rodrigo de Moura Teles. Los trabajos se desarrollan con rapidez, de modo que, en 1713, cuando el cortejo condujo al más del centenar de religiosas a las nuevas dependencias, las obras de edificación se encontraban casi totalmente concluidas.

⁴ En esta portada, la sobriedad de la parte inferior –sencillo y amplio vano rectangular– contrasta con el mayor recargamiento, de inspiración aún barroca, del nivel superior: vano cuadrangular enrejado, con marco en resalte, y remate en frontón triangular, también de severa traza, aunque enmarcado, a ambos lados, por sendas molduras-volutas de movido perfil, entre quebrado y ondulante. Entre los vanos de la pequeña ventana y el de la puerta, superpuesta al entablamento, se dispone una pequeña hornacina de cubierta avenerada, ocupada por una imagen de santa Escolástica; bajo ella, un interesante escudo episcopal no identificado, de la época de construcción del monasterio, rodeado de una ornamental cartela de cueros recortados.

⁵ Con la extinción de las órdenes religiosas en 1834, y tras la partida de las dos últimas monjas que ocupaban el inmueble, en el año 1842, las de-

pendencias conventuales –a excepción de la iglesia, como hemos indicado– fueron vendidas en subasta pública, y posteriormente demolidas de manera progresiva en su práctica totalidad.

⁶ Cabe destacar los cuatro grandes lienzos, con recargados marcos barrocos, que dominan los muros laterales de la nave: representan el *Regreso de la Sagrada Familia de Egipto*, *Santa Gertrudis*, *Santa Escolástica* y el *Arcángel san Miguel*.

⁷ A pesar de las indagaciones realizadas, no nos resulta posible por el momento, a la vista de la documentación y bibliografía disponibles, lanzar hipótesis alguna acerca del posible mentor que intervino en la selección de los temas indicados, o la configuración del programa iconográfico.

⁸ Según J. M. dos Santos Simões –“Breves notas sobre alguns azulejos de Barcelos”, en J. M. dos Santos Simões. *Estudos de azulejaria* (Vitor Sousa Lopes, Ed.), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2001, pp. 257-258–, es un probable discípulo de António de Oliveira a juzgar por su estilo o técnica, siendo tales conjuntos fechados en torno a 1720.

⁹ R. C. Smith, *The Art of Portugal 1500-1800*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1968, p. 154. Para otras hipótesis de atribución, cf. M. A. Ferreira, *Roteiro do visitante da Igreja Beneditina de Nossa Senhora do Terço*, Barcelos, 1982, p. 10.

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 256-257.

¹¹ Manuel Avelino Ferreira –*A igreja beneditina...*, *op. cit.*, pp. 101-124–, bajo el epígrafe *Azulejos que dão lições*, describe los jerglíficos y propone una lección moral a partir de los principios de la *Regla* benedictina. Otra relación de estos jerglíficos aparece incluida en A. J. Limpo Trigueiros, E. A. da Cunha e Freitas y M^a da C. Cardoso Pereira de Lacerda, *op. cit.*, pp. 40-41. Miguel Santos Simões –*Azulejaria em Portugal no século XVIII* (Corpus da Azulejaria Portuguesa, vol. V), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, pp. 94-95– los denomina *medalhões figurados e epigrafados*.

¹² Existe un completo trabajo sobre la obra de este autor, de I. Soares de Abreu, *Simbolismo e Ideário Político*.

A educação ideal para o príncipe ideal seicentista em O Príncipe dos Patriarcas S. Bento, pelo M.R. Padre Pregador Geral da Corte e Cronista Mor da Congregação, Frei João dos Prazeres, Estar Editora, Lisboa, 2000. Además, pueden consultarse sobre este mismo asunto diversos estudios, entre ellos el de G. A. Coelho Dias, "Frei João dos Prazeres, O.S.B.: A polémica monástica e a literatura emblemática", *Revista de História*, II, 1979, pp. 351-364. Acerca de la vertiente emblemática del tratado, vid. R. M. Cacheda Barreiro, "Las empresas políticas en una de las obras de Frei João dos Prazeres: El Príncipe dos Patriarcas San Bento", en *Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra* (J. M. Monterroso Montero y E. Fernández Castiñeiras, Eds.), Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2012, pp. 15-34; R. M. Cacheda Barreiro y M. Coteló Felipez, "Las empresas benedictinas de un libro portugués conservado en los fondos del monasterio de San Martín Pinario de Santiago de Compostela", *Compostellanum*, nº 1-4, LVI, 2011, pp. 555-572; R. M. Cacheda Barreiro, "O Príncipe dos Patriarcas S. Bento: ejemplo de virtud para el buen gobierno", en *Barroco Iberoamericano: Identidades culturales de un imperio* (C. López Calderón, M^a de los Á. Fernández Valle y M^a I. Rodríguez Moya, Coords.), Andavira Editora, Santiago de Compostela, 2013, pp. 17-30.

¹³ I. Soares de Abreu, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁴ I. F. da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1860, p. 25; 1883, p. 337; D. Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, vol. III, Bertrand Ltd., Lisboa, 1933, p. 669; R. M. Cacheda Barreiro, "O Príncipe dos Patriarcas S. Bento...", *op. cit.*, p. 17; F. M. G. Medeiros Araújo, "Vt illustriores maneant. Simbologia, tradição e originalidade nos emblemas de Frei João dos Prazeres", en *Palabras, Símbolos, Emblemas. Las estructuras gráficas de la Representación* (A. Martínez Pereira, I. Osuna y V. Infantes, Eds.) Turpin Editores, Madrid, 2012, p. 352, nota 4; *idem*, Verba significant, res significantur: a recepção dos Emblemas de Alciato na produção literária do Barroco

em Portugal, tesis doctoral, Coimbra, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 2014, p. 523, nota 1219.

¹⁵ Vid. un amplio análisis de esta obra en la monografía citada de Ilda Soares de Abreu, y en un trabajo de A. Martínez Pereira, "Vidas ejemplares en emblemas (siglos XVI-XVII)", en *Hagiografía Literária: Séculos XVI-XVII, Via Spiritus*, nº 10, 2003, pp. 126-129.

¹⁶ F. M. G. Medeiros Araújo, "Vt illustriores maneant...", *op. cit.*, p. 352; *idem*, Verba significant, res significantur..., *op. cit.*, p. 524, nota 1222.

¹⁷ *Op. cit.*, vol. III, p. 669.

¹⁸ "Vt illustriores maneant...", *op. cit.*, p. 352.

¹⁹ Censura del Muy Reverendo Padre Mestre Frey Jerónimo de São Bonaventura, tomo I, fol. 16v.

²⁰ F. M. G. Medeiros Araújo, Verba significant, res significantur..., *op. cit.*, p. 524.

²¹ F. M. G. Medeiros Araújo, Verba significant, res significantur..., *op. cit.*, p. 526.

²² F. M. G. Medeiros Araújo, Verba significant, res significantur..., *loc. cit.*

²³ Vid. A. Martínez Pereira, *op. cit.*, p. 128, opinión que coincide con la de Geraldo J. A. Coelho Dias, *op. cit.*, p. 13, donde califica su prosa de "rebuscada e pretenciosa", escasamente fluida, aunque rica de vocabulario y proliza en el empleo de recursos retóricos.

²⁴ *Op. cit.*, pp. 126-129.

²⁵ *Op. cit.*, pp. 522-532.

²⁶ Como indica Filipa Medeiros –Verba significant, res significantur..., *op. cit.*, p. 524–, el autor fundamenta la composición de su obra sobre la necesidad de reponer la verdad histórica sobre el origen de la Orden fundada por san Benito, cuestionada por los agustinos; para ello, Frei João dos Prazeres expuso en la "Rezam e defensam" de su obra, aportando pruebas históricas, los argumentos que legitimaban el principado de su fundador.

²⁷ Según Martínez Pereira –*op. cit.*, p. 114–, la obra constituye un ilustrativo ejemplo del subgénero de la hagiografía emblemática, que esta autora denomina de "vidas ejemplares en emblemas", que a su vez se inserta en una emblemática de orientación religiosa

que resultó predominante dentro de la producción lusitana.

²⁸ Vid. M. de Albuquerque, "Simbolismo e Ideário político em Portugal no século XVII. Notas a propósito de Fr. João dos Prazeres, o Príncipe dos Patriarcas e o Abecedário Real", en *Na Lógica do Tempo. Ensaio de história das ideias políticas*, Coimbra Editora, Coimbra, 2012, p. 14, o I. Soares de Abreu, *op. cit.*, p. 21. En relación con la dimensión política de la obra, la misma Soares de Abreu –*op. cit.*, p. 22– ha indicado que el primer volumen, cuya publicación coincidió con el año de la muerte del rey Afonso VI, se asemeja a un espejo de príncipes, probablemente pensado para "reflejar" el perfil de D. Pedro II; en cuanto al segundo volumen, datado en 1690, podría cumplir la función de un tratado de formación para el recién nacido monarca João V. No fue éste el único libro que João dos Prazeres dedicó a la educación de príncipes: en 1692 publicó el *Abecedario Real e regia instrução de Principes Lusitanos* (Lisboa, 1692), del que hay edición moderna de Luís de Almeida Braga (Lisboa, 1943).

²⁹ A. Martínez Pereira, *op. cit.*, p. 117.

³⁰ I. Soares de Abreu, *op. cit.*, p. 147; F. M. G. Medeiros Araújo, Verba significant, res significantur..., *op. cit.*, p. 532. Sobre las intenciones de la obra de João dos Prazeres, resulta muy ilustrativo el siguiente texto de la *Censura* del Padre Manoel Veloso, ya reiterado en otras ocasiones: "O Assumpto he Empreza tão difficultoza, que só por Emprezas se pode explicar vida tão Santa: porque como todas as açcoens da vida de S. Bento são admiraveis, na suspensão com que deixão o juizo impossibilitão o discurso. Porem para vencer esta difficultade immitou o Autor a industria dos Sabios de Grecia, que para explicarem com mais elegancia as couzas difficultozas, tomarão dos Hebreos propolas em hyeroglyficos, enigmas ou problemas (...). Com tanta elegancia discursa as Emprezas, & com tanta erudição de divinas & humanas letras as descifra, que deixa claro o que era enigma escuro; (...) Sendo os dictames politicos que se praticão no mundo, encontrados com as açcoens dos Santos, discursa o Autor as açcoens de S.

Bento em empresas politicas: porem tão Religiozo discorre nas politicas, & tão politico nas açcoens Religiozas, que nas açcoens do Santo reprehende os erros que se praticão nas politicas do mundo, & nos acertos com que practica as politicas que se devem observar no mundo, da os melhores documentos a hum Principe perfeitoy, mostrando que será seu governo politico mais acertado, quando melhor se ajustar com os ditames Religiozos. (...) Uzar da politica sem virtude he practicar aforismos de Machavelo, não ser politico (...)” (João dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas*, op. cit., tomo I, fols. 16v-17r). El Padre Manoel Veloso finaliza su censura (fols. 17r y v) indicando que el libro “(...) de todos ferá bem aceito, porque he doutrinal para todos: para os Principes, Ministros, Vassallos, & Religiozos. Os Religiozos tem nelle a vida do mayor Santo para exemplo; os Vassallos regra para o serviço: os ministros aforismos para o acerto: & os Principes Maximas para o governo”.

³¹ A. Martínez Pereira, op. cit., p. 129; F. M. G. Medeiros Araújo, Verba significant, res significantur..., op. cit., p. 525.

³² Así sucede con Séneca, en los tratados de Juan Baños de Velasco y Acebedo, *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales* (Madrid, 1670), o Francisco de Zárraga, *Séneca juez de sí mismo. Impugnado, defendido e ilustrado* (Burgos, 1684); o con Hércules, en la obra de Juan Francisco Fernández de Heredia, *Trabajos y afanes de Hércules* (Madrid, 1682).

³³ R. M. Cacheda Barreiro, “*O Príncipe dos Patriarcas S. Bento...*”, op. cit., p. 18. Para conocer la relación de las obras citadas en *O Príncipe dos Patriarcas*, véase I. Soares de Abreu, op. cit., pp. 161-169.

³⁴ F. M. G. Medeiros Araújo, Verba significant, res significantur..., op. cit., pp. 526 y ss.

³⁵ En el primer tomo los grabados aparecen sin firma, o bien con las siglas O. R. y FRF, esta última atribuida a Francisco Gomes F. En el segundo tomo, un tal “Duarte” firma algunas de las estampas. Vid. A. Martínez Pereira, op. cit., p. 128, nota 55. I. Soares de Abreu –op. cit., pp. 17-20–, propone una in-

terpretación de algunos de los grabados de la obra, especialmente el frontispicio y la portada del primer volumen.

³⁶ En efecto, conforme al modo de representación habitual en el taller de los Oliveira Bernardes, el jeroglífico se completa con un entorno paisajístico de promontorios, vegetación y árboles; pero, a veces, estos elementos incorporados parecen añadir riqueza significativa al emblema. Es el caso del jeroglífico que hemos numerado como 13 –*NE PEREAT INMUNITAS*–: aquí, en el grabado del libro, un águila vuela hacia su nido construido sobre un promontorio situado en medio de un paraje campesino portando en su pico lo que parece ser una rama; sin embargo, en su versión azulejar, la rapaz construye su nido con ramas en lo alto de unas rocas, en medio de un mar con las olas encrespadas, tratando de acentuar visualmente el carácter hermético y sagrado de la clausura de los monjes, en contraste con el mensaje del grabado, que alude a la fundación que Benito hizo de sus primeros conventos en lo más alto de los montes Subiaco y Cassino, fundamentando en ellos su Orden, y obrando así como el águila que nidifica en la cumbre de las peñas para garantizar la permanencia de su hogar –J. dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento...*, op. cit., tomo II, p. 226–.

³⁷ Es el caso del jeroglífico que hemos numerado como 10, con el lema *NON EX OMNI FLORE CARPITVR MEL*: en el grabado del libro se representan dos macizos de flores próximos entre sí, si bien las abejas vuelan únicamente sobre el situado a la izquierda; en el jeroglífico de azulejos, sin embargo, sólo se muestra un arbusto de flores rodeado de estos insectos, por lo que el mensaje no resulta tan clarificador como en la estampa del libro.

³⁸ Por ejemplo, en el jeroglífico 14, con la letra *PROBANTVR VT CORONENTVR*, el águila coronada aparece con sus aguiluchos instalados en el nido, en tanto en la versión de Barcelos todas las aves vuelan en dirección al sol. De igual modo, en el jeroglífico 16, con el lema *OB VMBRAT, ET ALIT* (“Da sombra y alimenta”), en el grabado del libro un cordero aparece al pie de un árbol comiendo de sus ramas; sin embargo, en el jeroglífico de Barcelos el animal se

apoya en el tronco de un árbol, tratando de alcanzar sus hojas de una manera más clara y realista.

³⁹ Es el caso del jeroglífico 2, que figura como *FORTIOR IN ADVERSIS* en el libro, y como *FORTIOR IN ADVERSARIOS* en el programa de azulejos; probablemente ello responda a que, en el primer caso, la sentencia hace referencia a la fortaleza frente a las adversidades genéricas que supo demostrar el patriarca Benito desde su nacimiento, en tanto en el jeroglífico de Barcelos se conecta de manera más concreta con el tópico de las tentaciones como poderosos enemigos de los religiosos. El segundo ejemplo lo constituye el jeroglífico 11, bajo la fórmula *EXTINGVETVR IGNE* en el libro, y *NON EXTINGVETVR IGNE* en el programa azulejar; en el primer caso, nos refiere al combate con el “fuego” contra el judaísmo y la herejía ejemplarizado en la vida y acciones de Benito; en el segundo, la aparición de la partícula “non” alude a la imposibilidad de extinguir el amor profano, si no es con el concurso del amor divino.

⁴⁰ A. Martínez Pereira, op. cit., p. 127.

⁴¹ Para la interpretación de los emblemas ornitológicos del programa, nos remitimos al documentado trabajo de F. M. G. Medeiros Araújo, “O alcance simbólico das aves nos emblemas de Frei João dos Prazeres”, en *Avanços em Literatura e cultura Portuguesas. Da Idade Média ao século XX* (P. Petrov, P. Sousa, R. Samartim y E. Feijó, Eds.), Através Editora, Santiago de Compostela, 2012, pp. 63-88. Puede consultarse igualmente en este sentido nuestro catálogo *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, A Coruña, SIELAE y Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2010.

⁴² Como indica Rosa M. Cacheda Barreiro –“*O Príncipe dos Patriarcas...*”, op. cit., pp. 29-30–, en tanto san Agustín era considerado como el “Águila”, san Benito será denominado el “Sol de Occidente”, como príncipe de los Patriarcas y primero de los fundadores. Ello explica que el astro sea motivo central de sendos repertorios de Dos Prazeres, incluso cuando la *pictura* emblemática incluya otros elementos

complementarios: de este modo, el primer emblema que figura en el primer tomo de su obra es precisamente un sol radiante bajo el mote *QVIA SOL*; posteriormente, su simbología resultará ampliada y diversificada a lo largo de todo el discurso para volver a adoptarse, a modo de colofón con que concluye todo su razonamiento emblemático, como jeroglífico de noble condición. El astro rey es así comienzo y final de su particular apología. Sobre la figura del sol en los libros de *Dos Prazeres*, véase F. M. G. Medeiros Araújo, Verba

significant, res significantur..., *op. cit.*, p. 526, nota 1226; sobre el "*diálogo intertextual com emblematistas estrangeiros, tomando como referência o motivo solar*", véase el estudio de la misma autora «*Vt illustriores maneant...*», *op. cit.*, pp. 355-361.

⁴³ J. J. García Arranz, "Jeroglíficos en la azulejería barroca portuguesa del siglo XVIII al servicio de la retórica eclesiástica: los programas de António y Policarpo de Oliveira Bernardes", en *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos* (I. Rodríguez Moya, M^a

Á. Fernández Valle y C. López Calderón, Eds.), Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2016, p. 35.

⁴⁴ Varias de las descripciones que a continuación desarrollamos se fundamentan en la monografía de Manuel Avelino Ferreira, *op. cit.*, pp. 92 y ss. En el caso de las escenas bien identificadas, se acompaña de la correspondiente cita del segundo libro de los *Diálogos* de Gregorio Magno, también conocido como *Vida de San Benito*, donde se hace referencia a este episodio concreto.

REFERENCIAS

- Alciato, Andrea. 1621. *Emblemata*. Padua: Petro Paulo Tozzi.
- Baños de Velasco y Acebedo, Juan. 1670. *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales*. Madrid: Mateo de Espinosa y Arteaga.
- Barbosa Machado, Diogo. 1933. *Bibliotheca lusitana*, vol. III. Lisboa: Bertrand Ltd.
- Cacheda Barreiro, Rosa Margarita. 2012. "Las empresas políticas en una de las obras de Frei João dos Prazeres: *El Príncipe dos Patriarcas San Bento*." In *Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra*, edited by Juan Manuel Monterroso Montero and Enrique Fernández Castiñeiras, 15-34. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- Cacheda Barreiro, Rosa Margarita. 2013. "O Príncipe dos Patriarcas S. Bento: ejemplo de virtud para el buen gobierno." In *Barroco Iberoamericano: Identidades culturales de un imperio*, edited by Carme López Calderón, M^a de los Ángeles Fernández Valle and M^a Inmaculada Rodríguez Moya, 17-30. Santiago de Compostela: Andavira Editora.
- Cacheda Barreiro, Rosa Margarita, and Mario Coteló Felípez. 2011. "Las empresas benedictinas de un libro portugués conservado en los fondos del monasterio de San Martín Pinario de Santiago de Compostela." *Compostellanum* 56, no. 1-4: 555-572.
- Carvalho, Rosario. "Igreja de Nossa Senhora do Terço." Igespar (Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico). Secretário de Estado da Cultura. Governo de Portugal. Accessed April 1, 2017. <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/73204/>
- Da Silva, Innocencio Francisco. 1860-1883. *Diccionario bibliographico portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- De Albuquerque, Martim. 2012. "Simbolismo e Ideário político em Portugal no século XVII. Notas a propósito de Fr. João dos Prazeres, o Príncipe dos Patriarcas e o Abecedário Real." In *Na Lógica do Tempo. Ensaios de história das ideias políticas* 7-43. Coimbra: Coimbra Editora.
- De Monzón, Francisco. 1544. *Libro primero d'l espejo del prí[n]cipe christiano*. Lisboa: Luis Rodriguez.
- De Ribadeneyra, Pedro. 1595. *Tratado de la religion y virtudes que deve tener el principe Christiano, para gobernar y conservar sus Estados*. Madrid: P. Madrigal, a costa de Juan de Montoya.
- De Zárraga, Francisco. 1684. *Séneca, juez de sí mismo. Impugnado, defendido y ilustrado*. Burgos: Juan de Viar.
- Dias, Geraldo José Amadeu Coelho. 1979. "Frei João dos Prazeres, O.S.B.: A polémica monástica e a literatura emblemática." *Revista de História* 2: 351-364.
- Dos Prazeres, João. 1683. *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro tomo de sua Vida, discursada em emprezas Politicas e Predicáveis*. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello.
- Dos Prazeres, João. 1690. *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Segundo tomo de sua Vida, discursada em emprezas Politicas e Morais*. Lisboa: Joam Galram.
- Dos Prazeres, João. 1692. *Abecedario Real e regia instrução de Principes Lusitanos*. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes (Modern edition by Luís de Almeida Braga. 1943. Lisboa: Edições Gama).
- Dos Santos Simões, João Miguel. 1979. *Azulejaria em Portugal no século XVIII* (Corpus da Azulejaria Portuguesa, vol. V). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Dos Santos Simões, João Miguel. 2001. "Breves notas sobre alguns azulejos de Barcelos." In *J. M. dos Santos Simões. Estudos de azulejaria*, edited by Vítor Sousa Lopes, 255-260. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Fernández de Heredia, Juan Francisco. 1682. *Trabajos y afanes de Hercules*. Madrid: Francisco Sanz.
- Ferreira de Almeida, Carlos Alberto. 1990. *Barcelos*. Lisboa: Editorial Presença.

- Ferreira, Manuel Avelino. 1982. *A igreja beneditina de Nossa Senhora do Terço. História duma igreja na história de Barcelos*. Barcelos: Mesa da Confraria de N^a Senhora do Terço.
- Ferreira, Manuel Avelino. 1982. *Roteiro do visitante da Igreja Beneditina de Nossa Senhora do Terço*, Barcelos: Manuel Avelino Ferreira.
- García Arranz, José Julio. 2010. *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. A Coruña: SIELAE/Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- García Arranz, José Julio. 2016. "Jeroglíficos en la azulejería barroca portuguesa del siglo XVIII al servicio de la retórica eclesiástica: los programas de António y Policarpo de Oliveira Bernardes." In *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*, edited by M^a Inmaculada Rodríguez Moya, M^a Ángeles Fernández Valle and Carme López Calderón, 29-52. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Giovio, Paolo. 1559. *Dialogo dell' imprese militari et amorse*, Lyon: Guillaume Rouillé.
- Limpo Trigueiros, António Júlio, Eugénio Andrea da Cunha e Freitas, and M^a da Conceição Cardoso Pereira de Lacerda. 1998. *Barcelos histórico, monumental e artístico*. Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga.
- Márquez, Juan. 1614. *El gobernador christiano deducida de las vidas de Moysen, y Josue*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.
- Martínez Pereira, Ana. 2003. "Vidas ejemplares en emblemas (siglos XVI-XVII)." *Via Spiritus* 10 (*Hagiografía Literária: Séculos XVI-XVII*): 126-129.
- Medeiros Araújo, Filipa Marisa Gonçalves. 2012. "O alcance simbólico das aves nos emblemas de Frei João dos Prazeres." In *Avanços em literatura e cultura portuguesas. Da Idade Média ao século XX*, edited by Petar Petrov, Pedro Quintino de Sousa, Roberto López-Iglésias Samartim and Elias J. Torres Feijó, 63-88. Santiago de Compostela-Faro: Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)-Através Editora.
- Medeiros Araújo, Filipa Marisa Gonçalves. 2012. "Vt illustriores maneant. Simbologia, tradição e originalidade nos emblemas de Frei João dos Prazeres." In *Palabras, Símbolos, Emblemas. Las estructuras gráficas de la Representación*, edited by Ana Martínez Pereira, Inmaculada Osuna and Víctor Infantes, 351-364. Madrid: Turpin Editores.
- Medeiros Araújo, Filipa Marisa Gonçalves, 2014. "Verba significant, res significantur: a receção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal." PhD diss., Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras.
- Mendo, Andrés. 1657. *Principe perfecto, y ministros aiustados*. Salamanca: Diego de Cossío.
- Passeri, Bernardino, and Aliprando Caprioli. 1579. *Vita et miracula sanctissimi patris Benedicti, ex libro II Dialogorum beati Gregorii papae, et monachi*. Roma: s. n.
- Picinelli, Filippo. 1681. *Mundus Symbolicus*. Coloniae Agrippinae: Hermann Demen.
- Saavedra Fajardo, Diego. 1640. *Idea de un principe político christiano representada en cien empresas*. Múnaco: s. n.
- Sangrinus, Angelus, and Bartolomeo Bonfadino. 1587. *Speculum & exemplar christicolarum. Vita beatissimi patris Benedicti, monachorum patriarchae sanctissimi*. Roma: Bartolomeo Bonfadino.
- Smith, Robert Chester. 1968. *The Art of Portugal 1500-1800*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Soares de Abreu, Ilda. 2000. *Simbolismo e Ideário Político. A educação ideal para o príncipe ideal seiscentista em O Príncipe dos Patriarcas S. Bento, pelo M.R. Padre Pregador Geral da Corte e Cronista Mor da Congregação, Frei João dos Prazeres*. Lisboa: Estar Editora.
- Valeriano, Giovanni Pierio. 1556. *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum litteris commentarii*. Basilea: [Michael Isengrin].

CANCIÓN TRISTE DE SAN VICENTE DE FRÍAS

Marina Aurora Garzón Fernández

Universidade de Santiago de Compostela

Data recepción: 2018/06/10

Data aceptación: 2018/12/19

Contacto autora: marina.garzon.fernandez@usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8472-218X>

RESUMEN

La portada esculpida de la iglesia de San Vicente de Frías (Burgos, s. XIII) fue destruida en 1906 al derrumbarse su torre. Los fragmentos rescatados se encuentran hoy en el Museo de los Claustros de Nueva York, donde fueron instalados en 1932 siguiendo una reconstrucción hipotética de la portada original. Para recuperar este conjunto olvidado por la historiografía del arte hispana, el presente artículo ofrece un análisis histórico-artístico de la iglesia y sus esculturas, así como del proceso de traslado y reconstrucción de la portada. En suma, se propone retrasar la datación actual de la iglesia hasta mediados del siglo XIII, se describen los talleres que participaron en la obra con sus posibles filiaciones y se identifican los principales temas del programa, destacando un ciclo desconocido de la vida de San Millán.

Palabras clave: san Vicente de Frías (Burgos), Museo de los Claustros de Nueva York, patrimonio, San Millán de la Cogolla, cultura visual

ABSTRACT

The sculpted portal of the church of San Vicente de Frías (Burgos, 13th century) was destroyed when the church tower collapsed in 1906. The fragments recovered at the time can now be found at The Cloisters in New York, where they were installed in 1932 as part of a reconstruction of the original portal. In recovering a site forgotten by the historiography of Spanish art, this article offers a historical and artistic analysis of the church and its sculptures, and the process whereby the portal was moved and rebuilt. It proposes a later date for the construction of the church –around the mid-13th century– and describes the workshops that took part along with their possible influences. It also identifies the main aspects of the programme, highlighting an unknown cycle in the life of San Millán.

Keywords: San Vincente de Frías (Burgos), The Cloisters (New York), heritage, San Millán de la Cogolla, visual culture

Las esculturas de San Vicente de Frías, expuestas hoy en el Museo de los Claustros de Nueva York en el Alto Manhattan, hunden sus raíces en una pequeña villa a orillas del Alto Ebro en Burgos. La rica portada labrada en el siglo XIII se desmoronó con el derrumbe de la torre en 1906 y sus fragmentos serían vendidos y revendidos en Nueva York hasta ver la luz de nuevo

en 1924 en las nuevas colecciones del Museo Metropolitano¹.

La distancia que separa ahora estas esculturas de su cuna burgalesa las relegó a un olvido historiográfico, exceptuando escuetas menciones en el Boletín del Museo Metropolitano, el Catálogo del Museo de los Claustros y la Enciclopedia del Románico un estudio exhaustivo de la obra ha im-



Fig. 1. Vista de la Ciudad de Frías. Iglesia de San Vicente. Frías (Burgos). Fotos de Ignacio Mascuñán Freijanes

pedido su correcta contextualización, excluyendo de obras compilatorias y trabajos comparativos una pieza clave que sirve de bisagra entre los lenguajes que convivían en la Castilla de la primera mitad del siglo XIII².

Recientemente, Jacqueline Jung rescató esta obra en un pequeño artículo en el que aspiraba a "cimentar una base sobre la que otros investigadores puedan construir"³, describiendo la portada expuesta en los Claustros, analizando el contenido de las esculturas y proponiendo una explicación para la utilización de los determinados temas iconográficos. El objetivo de este artículo es, por tanto, tomar el testigo de la investigadora americana y deconstruir la portada actual para proponer una nueva forma de construirla desde la historia de la ciudad, de las piezas y de los lenguajes formales y figurativos que en ella confluyen.

A orillas del Ebro

Al norte de la actual provincia de Burgos, en un extremo de la antigua Castilla la Vieja, al abrigo de los Montes Obarenes, se asienta el valle de Tobalina⁴. Allí, a orillas del Alto Ebro se yergue un promontorio conocido como La Muela, sobre el cual se dibuja el perfil de la ciudad de Frías, flanqueada a un lado por su castillo almenado y al otro, culminando una curiosa hilera de casas colgantes, el templo parroquial conocido como iglesia de San Vicente (fig. 1).

El edificio que se conserva hoy en día, muestra las cicatrices de sus diversas etapas constructivas, desde los más antiguos arcos románicos de la iglesia primitiva a las modernas ventanas neogóticas que animan la actual fachada. Al circundar

el templo se ponen de manifiesto las consecuencias de las múltiples catástrofes, cuyo recuerdo se aprecia en las numerosas intervenciones. Un arco solitario, único testigo del pórtico del siglo XVI, da paso al flanco sur de la iglesia, donde se distinguen un conjunto de volúmenes dispares correspondientes a las capillas de distintas épocas. En éstas, pequeños vanos de medio punto anuncian un interior oscuro y presentan una clara inadecuación al muro, indicio inequívoco de que fueron colocados allí definitivamente tras sucesivas reformas.

Levantada en el extremo occidental de la Muela, casi al borde del precipicio, la cabecera plana tuvo que ser reforzada con contrafuertes, apoyándose sobre una pequeña sacristía. La irregular disposición del paramento que envuelve los pequeños vanos románicos provenientes de la fábrica más antigua de la iglesia, denuncia las modificaciones que tuvieron lugar en época moderna. El cierre de la nave septentrional también debió de ser renovado, para sustituir a la antigua que se derrumbó en 1879.

Finalmente, la fachada actual es el resultado de una restauración llevada a cabo a principios del siglo XX por el arquitecto José Calleja, culminando de esta manera las incontables reformas del templo. El arquitecto provincial eligió una estructura de tres calles que acompañan a las tres naves del interior de la iglesia, y la coronó con una torre campanario. La puerta de entrada está protegida por un discreto pórtico que, por sus pequeñas dimensiones, ha perdido su utilidad protectora y tan sólo sirve para evocar el pórtico desaparecido⁵. La diversidad de tipos de piedra utilizados proporciona a la fachada una variada animación, y al no encontrarse más de dos vanos

iguales, la multitud de formas que combina ventanas ojivales, vanos estrellados y arcos de medio punto, convierten la obra del arquitecto Calleja en un genuino pastiche que poco tiene que ver con la anterior fachada del templo.

En suma, es mucho lo que se ha perdido, pero son las piedras que permanecen las que narran la historia: una historia de crecimiento comercial, de riquezas y construcciones, pero también de incendios, de terremotos y destrucciones. Una historia de una iglesia y una historia de una villa que desde sus inicios corren paralelas en el tiempo, compartiendo avatares y vicisitudes; por esta razón, conocer la historia de la villa es el punto de partida para poder reconstruir la historia de la iglesia.

El historiador del arte Inocencio Cadiñanos Bardeci, gran conocedor de la historia de las Merindades y de los archivos burgaleses, es quien más ha publicado sobre la historia de Frías, culminando con su libro: *Frías, Ciudad en Castilla* (1999)⁶. Hay que reconocer su labor de recopilación de fuentes, pues debido al incendio que quemó parte del archivo en el siglo XVI, son muy escasos los documentos medievales que han sobrevivido⁷. Desde las primeras menciones a viñedos y manzanares, hasta el desarrollo comercial tras la concesión del fuero de Logroño, el historiador describe un proceso que se puede enmarcar de forma muy definida en las políticas regias de control de territorio, como señalaron Iñaki Martín Viso, Ignacio Álvarez Borge o Jose María Monsalvo Antón⁸.

El antes y el después viene marcado por la concesión del Fuero de Logroño en 1202 como parte de un proyecto que llevaría a Alfonso VIII a conceder hasta 19 fueros en esta zona⁹. El reinado de este monarca se caracterizó por su política de creación de villas para fortalecer el poder regio en aquellos lugares que consideraba más vulnerables, ya fuera por su localización en territorio de frontera o por la concentración de poderes señoriales en la zona. Sin embargo, aunque el objetivo de Alfonso VIII era multiplicar los poderes concejiles para reducir la autoridad de las potencias señoriales afincadas en la región, la proyección territorial de las nuevas villas provocaría múltiples disputas posteriores¹⁰, como los pleitos que tendrían lugar entre la vecina Oña y Frías durante todo el siglo XIII¹¹.

Todo apunta a que en 1201, cuando Alfonso VIII compró el "castillo de Frías" de un tal don Armentgol, el enclave presentaría un pequeño núcleo poblacional con algún tipo de fortificación y una iglesia primitiva¹². El edificio de San Vicente actual conserva dos vanos románicos como único vestigio de una posible construcción temprana. Con anterioridad a esta compra tan solo se registran algunas menciones, datando la más antigua del siglo IX¹³.

Con las medidas tomadas por el monarca la villa comenzó a florecer, y con ésta, la iglesia de San Vicente. Al otorgar Alfonso VIII el Fuero de Logroño, estaba concediendo a los futuros habitantes del lugar una serie de ventajas que provocarían un gran movimiento demográfico en la zona¹⁴. El Fuero de Logroño se caracterizaba por su carácter mercantil y por favorecer los "derechos de francos"¹⁵. Por un lado, invitaba a los habitantes de los alrededores a trasladarse a la villa, eximiendo de impuestos sobre las casas y heredades que poseyeran fuera de ésta¹⁶. Se contemplaban, además, privilegios específicos para los habitantes de la Muela –parte alta de la ciudad– concebidos con una intención defensiva¹⁷. Por otro lado, regulaba la actividad mercantil, lo que sumado a la disposición de 1203 de limitar los mercados semanales de la Bureba a tres, Oña, Pancorbo y Frías, garantizó la supremacía de Frías sobre otras poblaciones de la zona¹⁸. Estos privilegios funcionaron como catalizador para la economía de la villa recién creada; si las menciones documentales anteriores son escasas e imprecisas, a partir del Fuero de Logroño el trazado urbano se va dibujando en el pergamino. La primera mención a la iglesia de Frías se encuentra en un documento de 1211 en el que aparecen además las iglesias de San Vitores, San Juan y de San Pedro¹⁹. En 1219 se fundó el Monasterio de Vadillo²⁰, y en 1228 se menciona también un convento de San Francisco²¹.

Probablemente fuera en este primer tercio del siglo XIII, tras la concesión del Fuero, cuando comenzó la principal empresa constructiva de la iglesia parroquial, que parece haber merecido un estatuto más elevado, ya que se constatan por estas fechas tanto la existencia del arciprestazgo de Frías como la figura del arcipreste que ejercería control sobre las restantes iglesias de la villa²². Un Diego de Haro, posiblemente perteneciente a la poderosa familia que dominaba la zona riojana, que se documenta en 1211 y 1219 como canó-

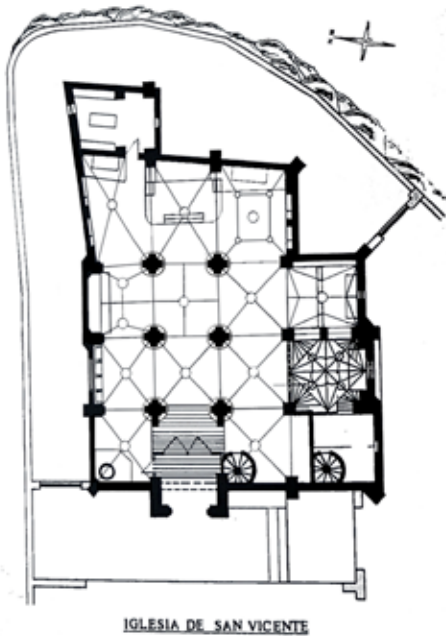


Fig. 2. Planta de la Iglesia de San Vicente de Frías (Burgos). Tomada del libro de Inocencio Cadiñanos Bardeci, *Frías, Ciudad en Castilla* (Frías: Ayuntamiento de Frías, 1999) 107. Modificada con la ayuda de Ignacio Mascuñán Freijanes



Fig. 3. Iglesia de San Vicente de Frías (Burgos). Anterior a 1906. AMM

nigo de Burgos y arcipreste de Frías, hubo de ser uno de los principales responsables de la época de esplendor de la iglesia de San Vicente²³. No resulta aventurado suponer que en este primer tercio del siglo XIII debió de realizarse buena parte del edificio. A pesar de que las bóvedas actuales de la iglesia han sido modificadas en numerosas ocasiones, los pilares que separan las tres naves, cruciformes con columnas adosadas coronadas por capiteles de decoración vegetal, apoyados sobre plintos cilíndricos, deben de ser originales. Había comenzado a construirse, entonces, un edificio de tres naves con cuatro tramos, que integraría a la pequeña iglesia precedente, con un solo ábside, situada en la zona norte del perímetro del nuevo templo, y se levantarían también los tres ábsides de la cabecera. Hoy pueden verse la capilla mayor dedicada a San Vicente, la capilla de la Concepción, que corona la nave del Evangelio, y la de San Nicolás, que corona la nave de la Epístola. Esta última mantiene su primitiva advocación, porque su altar aparece documentado ya en 1230²⁴ (fig. 2).

Un segundo arcipreste que contribuyó de modo importante a la fábrica, fue un don Fernando, que en 1280 funda una capellanía para que se cantase siempre por su alma, y dona ciento sesenta maravedíes para la obra de San Vicente, que se sumarían a los que dice haber ofrecido anteriormente "...quando se comenzó la obra..."²⁵. De lo que parece una manda testamentaria del arcipreste, cabe deducir que hacia 1280 la obra de la iglesia estaba ya muy avanzada, dado que la fachada occidental debía ya de estar en pie. A pesar de que la que se observa hoy día es el fruto de una reconstrucción posterior, como se verá, es posible aproximarse a su apariencia original gracias a una antigua fotografía y a la descripción que del templo proporciona el Padre Quintana en 1887²⁶. Estaría decorada con las esculturas que se conservan ahora en el Museo de los Claustros, y se remataría con un rosetón sencillo con un óculo central del cual parten doce radios. Por la fotografía se pueden inferir la presencia de unos capiteles en los extremos de los radios, de modo que el gran vano evocaría estructuras como las de San Pedro de Ávila, o Santo Domingo de Soria. La fotografía mencionada no permite conjeturar una fecha para la edificación de la torre, pero el montante de la contribución de don Fernando en

1280 podría corresponderse con su construcción a finales del siglo XIII (fig. 3).

Excede los límites de este trabajo extenderse sobre la historia del edificio, para lo cual me remito de nuevo al texto de Inocencio Cadiñanos, el cual recoge las principales modificaciones y fundaciones de la fábrica, destacando especialmente la capilla del Santísimo Cristo de las Tentaciones y la de la Visitación²⁷. A partir de 1605, fecha tomada de una inscripción que conmemora la reparación de la Torre, los libros de fábrica comienzan a mostrar un historial de grietas y reparaciones que conducen de forma inexorable a los desastres del siglo XIX. Primer derrumbe del pórtico en 1836²⁸, hundimiento del baptisterio en 1879²⁹, y el incendio de 1897³⁰.

Ante el lamentable estado en que se encontraba la iglesia, en junio de 1906 se hizo un llamamiento al arquitecto provincial para que se acercase a reconocer el edificio y proyectase las reparaciones pertinentes. Por entonces, la iglesia sufría importantes problemas de estabilidad, debidos al excesivo peso de la torre y, al verse privada de una de las naves, la ruina era inminente. Por ello, el 14 de noviembre tuvo lugar "el hundimiento de la torre del templo parroquial de San Vicente de Frías que afortunadamente no ha ocasionado desgracias personales pero si materiales de consideración en los tejados y bóvedas de la iglesia"³¹ (fig. 4).

La torre se había llevado toda la fachada por delante, incluyendo el rosetón gótico y la portada esculpida. A raíz de esta desgracia, entre los años 1906 y 1916, el arquitecto provincial José Calleja viajó regularmente a Frías para supervisar las labores de reparación de la iglesia que él había diseñado, siguiendo las pautas del "neohistoricismo"³². Sin embargo, en algún momento entre la caída de la torre y 1923, parte de las piezas que habían sobrevivido pudieron ser recuperadas y vendidas para aparecer, sorprendentemente, al otro lado del océano, en el Museo Metropolitano de Nueva York.

La historia de la traslación de las piezas desde la península hasta Manhattan hunde sus raíces en la tradición oral, pues no se conservan documentos de venta que permitan desentrañar el proceso de enajenación de la portada de Frías³³. Ante el silencio de las pruebas, tan sólo se pue-



Fig. 4. Iglesia de San Vicente de Frías (Burgos). Tras la caída de la torre en 1906. Ayuntamiento de Frías

den exponer los datos e informes que se conocen y especular sobre el posible viaje de las piedras en una historia de misterio, piedras torturadas, ventas ilegales y magnates multimillonarios.

Cuando la torre de San Vicente de Frías se cayó en 1906, dejó a los habitantes de la ciudad con un gran trabajo de desescombro y sin dinero para costear la reparación de la iglesia. A la espera de una solución, los restos de la portada fueron apilados detrás del templo, donde parece ser que estuvieron sufriendo a la intemperie hasta que don Luciano Huidobro donó un dinero para que se protegieran con unas tejas³⁴. Este testimonio concuerda con la descripción que se conserva de 1923, cuando un vocal de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos hizo saber que en la ciudad de Frías había habido "una portada románica de algún interés arqueológico, y que al hacer el descombro, los restos un tanto mutilados de tal portada se apilaron al aire libre, donde han estado sufriendo las inclemencias del tiempo"³⁵.

En un momento que se desconoce, las piezas de la portada fueron vendidas y abandonaron la ciudad. Aunque no se conserven documentos escritos al respecto, es posible que la *Historia de Frías*, publicada en 1944 por Agustín Villasante, contase con testimonios orales que aún recordarían los hechos. De acuerdo con este autor, para poder costearse la reconstrucción de la iglesia, fue necesario enajenar algunas de sus propiedades. Por ello, se transportaron en secreto las piezas de la portada, que se vendieron por 15.000 pesetas. Para ello hizo falta la colaboración del



Fig. 5. Portal de San Vicente de Frías (Burgos) expuesto en el Museo Metropolitano de Nueva York (1924) AMM



Fig. 6. Portal de San Vicente de Frías (Burgos) expuesto en el museo de Los Claustros de Nueva York

párroco, Vicente Montoya, y del Cardenal Juan Benlloch y Vivó, arzobispo de Burgos³⁶.

En 1923, comenzaron a correr rumores por la zona de Burgos sobre unas ventas ilegales que habían tenido lugar en las localidades de Frías, Boadiella y Sasamón³⁷. Esto puso a la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos sobre aviso e inició una investigación para contrastar la veracidad de estas afirmaciones³⁸. Mientras los delegados de la Comisión se entrevistaban con el párroco de Frías que afirmaba que se habían vendido unas "...piedras abandonadas, de escaso valor arqueológico apreciable"³⁹, las piezas llegaban por mar a Manhattan, donde se pueden situar con seguridad en el sótano del galerista Joseph Brummer en marzo de 1923⁴⁰.

Christine Brennan ha estudiado las actividades de este galerista y cuenta como el coleccionista Henry Walters adquirió estas piezas en 1923, que acto seguido serían vendidas al Museo Metropolitano por la suma de 50.000 dólares⁴¹.

Una vez en el Museo Metropolitano, las piezas fueron expuestas por primera vez en 1924 con ocasión de la reorganización de las salas de Arte Medieval y Renacentista, en las que se presentaron las nuevas adquisiciones, entre ellas, las esculturas de Frías, que fueron descritas por el conservador del museo Joseph Breck como "...la exhibición más llamativa de la sala"⁴². Al carecer de la información necesaria sobre la apariencia original de la portada de Frías, ordenaron los relieves de acuerdo a su temática y morfología, como se puede apreciar en una fotografía de este primer montaje. La disposición de las piezas evoca en cierto modo un arco del triunfo romano, formato habitual en las portadas románicas peninsulares del siglo XII (fig. 5).

Tras haberse exhibido en el Museo Metropolitano de Nueva York, el conjunto de las piezas fue cedido en 1932 al Museo de Los Claustros, que había comenzado a diseñarse en 1931 con el propósito de albergar la colección de arte medieval del Museo Metropolitano, así como los restos conservados de cinco claustros románicos que habían pertenecido anteriormente al escultor George Barnard⁴³ (fig. 6).

Para realizar el nuevo montaje, los técnicos del museo se basaron en la descripción del Padre Ce-

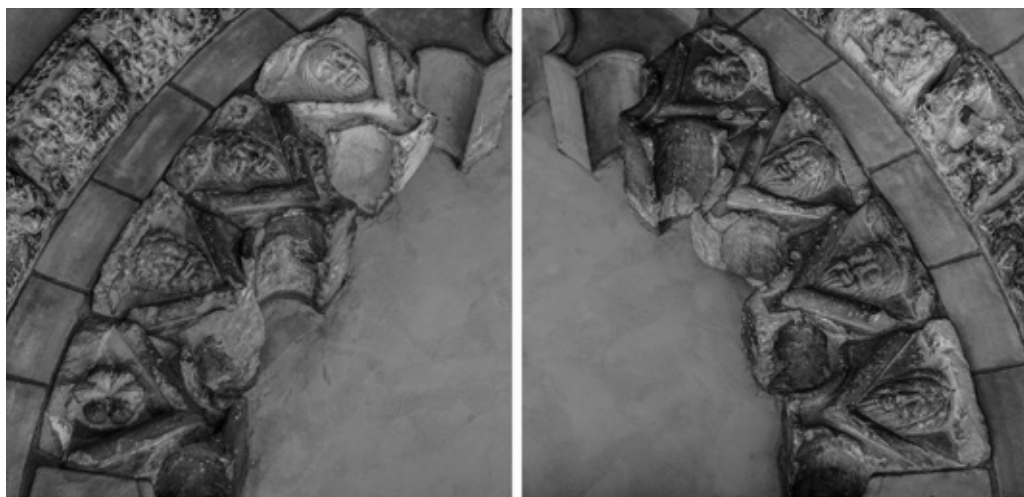


Fig. 7. Dovelas interiores. Portal de San Vicente de Frías (Burgos). Los Claustros. Nueva York

lestino Quintana y en la comparación con otras portadas románicas de la época⁴⁴. Siguiendo las indicaciones del texto, los conservadores dispusieron de las piezas conservadas en cuatro arquivoltas. Tomando la arquivolta interior como medida, asentaron las piezas restantes sobre este formato, siguiendo criterios iconográficos y estilísticos⁴⁵. Esta reconstrucción, que se puede admirar hoy en día, es la misma que abrió los primeros visitantes del museo cuando abrió sus puertas por primera vez en 1938⁴⁶.

A orillas del Hudson

El montaje de la portada en el Museo de los Claustros confirió un lugar central a las esculturas llegadas de la periferia burgalesa. Sin embargo, el paso del tiempo y la distancia casi las relegarían al olvido. Aunque Joseph Breck prometía en 1923 una entrada en el Boletín del Museo con un estudio pormenorizado, el artículo nunca llegó, y poco a poco las llamativas esculturas fueron perdiendo importancia en favor de otras piezas más mediáticas⁴⁷.

Pero la portada de Frías no es sólo una portada olvidada, es una portada perdida. Resulta imposible saber cuántas piezas faltan de la obra original, cuántas fueron destruidas al caer la torre ni cuántos fragmentos no fueron adquiridos por el marchante. El estado de la portada descrito por el Padre Quintana antes de la caída de la torre ya resultaba desolador, con múltiples esculturas

carcomidas por el paso del tiempo y mancilladas por la irrespetuosa mano del hombre⁴⁸. Ante esta situación, el investigador se encuentra con un puzzle al que le falta un número indeterminado de piezas. Además, —continuando con la metáfora lúdica— los montajes de 1924 y 1938 juegan a favor o en contra, pues se presentan como posibilidades que no pueden ser confirmadas ni desmentidas. Estos montajes contribuyen a nublar la percepción del espectador, ofreciendo soluciones comparables a una portada de tipo arco-triunfal —1924— o al esquema típico de arquivoltas de medio punto paralelas del tardorrománico burgalés —1938; afincando en el receptor la idea de que la portada de Frías responde al mismo esquema que portadas como las de Moradillo de Sedano o Cerezo de Riotirón⁴⁹. Sin embargo, si el investigador se acerca a las piezas con los ojos vendados, tratando de olvidar montajes anteriores, se evidencia que las posibilidades no están agotadas.

La información más importante sobre el formato de la portada lo proporcionan las piezas de la arquivolta interior. Sobreviven ocho dovelas con forma de hoja de hacha, perfiladas con baquetilla y con una gruesa moldura en forma de V que cobijan sendas rosetas o rostros barbados, conformando una arquivolta interior polilobulada (fig. 7). María Moreno Alcalde que estudió la simbología de las portadas polilobuladas, cita una serie de ejemplos de finales del XII y principios del XIII que pueden servir de paralelos para



Fig. 8. Iglesia de la Magdalena (Zamora). Iglesia de Santiago de Puente la Reina (Navarra). Iglesia de San Pedro de la Rúa (Navarra)

el caso fredense, y plantean formas alternativas de pensar la portada, como son los casos de la Magdalena de Zamora o las tres iglesias hermanas de Santiago de Puente la Reina, San Pedro de la Rúa en Estella o San Román de Cirauqui en Navarra⁵⁰ (fig. 8).

La disposición escogida por los técnicos del Museo Metropolitano, obtenida al dibujar un arco de medio punto manteniendo la curvatura natural de las piezas, dio lugar a un vano de luz colosal en el que no terminan de adaptarse unas dovelas relativamente pequeñas⁵¹. En mi opinión, se debería barajar la opción de un arco ligeramente apuntado, como en la Magdalena de Zamora, y no desentonaría con versiones locales de portadas historiadas, como Vallejo de Mena o San Andrés de Soto de la Bureba⁵².

Proponer un formato alternativo, como es una portada de arquivoltas apuntadas, para las piezas conservadas de Frías, requiere que las esculturas sean consistentes con este planteamiento y puedan adaptarse a él morfológica y estilísticamente. Hasta el momento, la portada de San Vicente de Frías ha sido analizada por los estudiosos, no sin razón, como un ejemplo paradigmático del tardorrománico burgalés, basándose principalmente en paralelos iconográficos y en la supuesta vinculación de la escultura con el mecenazgo de Alfonso VIII⁵³. Efectivamente, en una primera aproximación a los fragmentos conservados, las piezas más llamativas destacan por su ascendencia silense: los capiteles responden a modelos ampliamente difundidos por la península a lo largo de todo el siglo XII, y el ciclo cristológico localizado ahora en la segunda arquivolta remite a los múltiples

ciclos cristológicos esparcidos por los claustros de Castilla y Navarra.

Sin embargo, un análisis más pormenorizado de las esculturas delata una serie de tratamientos formales que sólo pueden ser explicados a través de un diálogo entre escultores formados en la tradición tardorrománica silense, con las nuevas propuestas desarrolladas en la fábrica de la catedral de Burgos. Ante la dificultad que supone identificar con claridad talleres o manos en el equipo de trabajo de cualquier portada medieval, tomaré prestados de Esther Lozano y Daniel Rico Camps los términos de modo y temperamento para intentar aproximarme a las características estilísticas que se pueden discernir en las esculturas de Frías⁵⁴. Por un lado, están las piezas de “temperamento narrativo”, que destacan por la habilidad para contar historias a través de la acumulación de personajes de ojos almendrados y cabeza redondeada, y, por otro lado, los escultores de “temperamento decorativo” que optaron por seleccionar sujetos aislados en los que prodigarse con los detalles y las texturas⁵⁵. Aunque se trata de temperamentos bien diferenciados y fáciles de identificar, ambos conjugan a su manera la tradición silense y la tradición gótica burgalesa. Además, el conjunto escultórico no es homogéneo en las calidades de la talla, y se pueden distinguir modos de hacer en función de la mayor o menor destreza de los artífices.

El ciclo cristológico, con su aglomeración de figuras isocefálicas, evoca una tradición figurativa con un sofisticado modo narrativo que saltó de las pandas occidental y meridional del claustro de Silos para evolucionar y extenderse a través de



Fig. 9. Escenas de la vida de Cristo. Portal de San Vicente de Frías (Burgos). Los Claustros. Nueva York

múltiples intercambios por las iglesias del reino de Castilla, destacando como focos importantes Burgo de Osma y Santo Domingo de Soria. Sin embargo, aunque el éxito de la solución soriana se vería reflejada en las múltiples reinterpretaciones, entre las que cabe destacar Moradillo de Sedano, las tallas de Frías no parecen encajar del todo estilísticamente entre las iglesias derivadas del segundo taller de Silos, que Charlotte de Charette recoge en su tesis⁵⁶. El tratamiento del espacio en las dovelas fredenses, donde los personajes necesitan aglutinarse y superponerse, parece estar más vinculado a un sistema narrativo más propio de capiteles que de arquivoltas de tradición soriana, en las que a cada personaje se le hace corresponder con un espacio propio (fig. 9).

La mayoría de las piezas conservadas denotan este “temperamento narrativo”, desde las dovelas lobuladas de la arquivolta interior a las que componen los ciclos más importantes como el ciclo cristológico, el ciclo de la vida de San Millán o las representaciones de los vicios, instalados hoy en la tercera arquivolta⁵⁷. Parece claro que los escultores estaban interesados en explorar y explotar todos los recursos a su disposición, pues no solo jugaron con el espacio narrativo, sino que reinterpretaron, a su manera, y con sus característicos ojos almendrados, marcados pómulos y mentón retraído, los frisos de cabezas flotantes

que decoran el triforio de la catedral burgalesa (ca. 1240)⁵⁸. Asimismo, las figuras realizadas con más destreza, como el José situado contiguo a la Visitación⁵⁹, caracterizado por su canon más alargado, el suave modelado del rostro, la rica notación del cabello y los pliegues acartonados, evocan fórmulas que permiten relacionarlo con modelos presentes en los frisos de los tímpanos de las Portadas del Sarmental o de la Cononería de la catedral de Burgos⁶⁰.

El influjo catedralicio que se deja sentir en las esculturas fredenses puede hermanarse con otros ciclos escultóricos pertenecientes también a la familia de derivados del Sarmental, como pueden ser un grupo de sarcófagos palentinos provenientes de monasterios de la zona de Carrión de los Condes. Aunque la escultura de estos sepulcros, conservados en el Museo Arqueológico Nacional o en San Pedro de Cisneros (Palencia), no encuentra relación directa con la portada de Frías, ofrece un paralelismo al ejemplificar el proceso de adaptación de una gran portada gótica a escultura de pequeño formato, como la del lateral de un sarcófago. La simplificación de los pliegues en zig-zag, trasunto de la corriente del gótico conocida como “cubista”, da lugar a unas telas acartonadas que se repetirán en el José de Frías, o en la Deesis del arca sepulcral del Museo Arqueológico Nacional⁶¹.



Fig. 10. Capiteles del Portal de San Vicente de Frías (Burgos). Los Claustros. Nueva York



Fig. 11. Hombre. Músico. Lucha de púgiles. Arpia. Portal de San Vicente de Frías (Burgos). Los Claustros. Nueva York

Frente a los escultores de inquietud narrativa, sus compañeros, con una sensibilidad más decorativa, parecen recrearse en el ejercicio opuesto: construir pequeñas figuras monumentales como se puede apreciar en la serie de seis capiteles que coronan las columnas del derrame abocinado de la portada⁶² (fig. 10). Cada pieza tiene su paralelo en portadas clásicas del tardorrománico derivado de Silos, como en Cerezo de Riotirón, Moradillo de Sedano o Soto de Bureba; sin embargo, estos escultores optaron por tomar los tópicos iconográficos del acanto, los caballeros, las arpías o los seres híbridos y vestirlos de galas góticas importadas de la gran ciudad⁶³.

Las hojas suculentas de nervios perfilados y profundos trepanados que florecen en los capiteles de San Vicente y se extienden hasta los cimacios con hojas de talla carnosa y fuertes contrastes de luces y sombras, apenas se distinguen de algunos motivos presentes en las claves de bóveda del deambulatorio de la catedral de Burgos o en los capiteles del Sarmental (ca. 1230)⁶⁴.

La delicadeza de líneas se repite en varias esculturas de la portada de Frías, hoy dispuestas en la tercera arquivolta —específicamente las dovelas con tallas verticales como el músico o el hombre sosteniendo la presilla del manto—, además de un ángel de gran formato conservado en los fondos del museo⁶⁵. El tratamiento de estas figuras se aleja de los personajes del ciclo cristológico, de pliegues aplanados y redondeados frente a la seguridad cortante y afilada que se percibe en las líneas del hombre con espada o del ángel. Esta nitidez en la talla y el juego plástico de estos escultores alcanza su máximo exponente en las dovelas del buey y el cérvido de la tercera arquivolta, donde el detallismo anatómico insufla vida a estos animales que casi parecen respirar (Figs. 11 y 12).

En conjunto, la fragmentaria obra de San Vicente trasluce una convivencia entre dos lenguajes formales que podría explicarse, no tanto por escultores que trabajaran en la fábrica de Burgos y luego fueran a Frías, sino por artífices con una profunda formación en la tradición local, que decidieron experimentar a su manera con las nuevas aportaciones que se estaban llevando a cabo en la catedral castellana.

Esta combinación entre lenguaje tradicional y nuevas tendencias es lo que ha derivado en confusión a la hora de analizar esta portada. Precisamente aquellas piezas de iconografía más conservadora, como el ciclo cristológico y los monstruos de los capiteles, son las que han llevado a adelantar la fecha de composición de la portada al primer tercio del siglo XIII, correspondiéndose con las últimas experiencias del tardorrománico⁶⁶. Sin embargo, la presencia de escultores provenientes de la Catedral de Burgos obliga a retrasar esta fecha⁶⁷. La llegada de estos talleres a la villa de Frías podría vincularse al arcipreste Diego de Haro, antiguo canónigo de la catedral de Burgos⁶⁸. Es esta relación con las canteras de la sede catedralicia, el conocimiento de soluciones como las decoraciones vegetales datadas hacia 1230 o los frisos de cabezas del triforio desarrollados hacia 1240, la que proporciona un posible término *post quem* que invita a situar la elaboración de la portada de Frías a mediados del siglo XIII, cuando, como demostraba la documentación, la iglesia debía de estar ya casi terminada. Estas fechas, alejadas del hipotético patrocinio regio de Alfonso VIII antes mencionado, coincidirían, por otro lado, con la época de plena expansión de la villa, caracterizada por el crecimiento comercial y económico, ambiente idóneo para que confluyeran en Frías estos escultores.

Aunque la pérdida de una porción incalculable de las piezas y la imposibilidad de conocer la disposición original dificulta el estudio del programa iconográfico, se pueden reconocer algunos temas que destacan con claridad y que encajan en el contexto de una villa comercial de promoción regia. Dado que la extensión de este trabajo me impide describir con detenimiento el centenar de piezas conservadas, me limitaré a esbozar los principales ciclos y mensajes que he podido desentrañar en el estudio de estas piezas⁶⁹.

En primer lugar, el ciclo más destacado por su extensión es, sin duda, el formado por las doce dovelas de temática cristológica: la Visitación, la Huida a Egipto, Tentación de Cristo en el desierto, la Resurrección de la hija de Jairo, la Vocación de los Apóstoles, la Curación del Mudo, la Entrada en Jerusalén –desarrollada en dos dovelas–, el Lavatorio, la Última Cena –también extendida en dos dovelas– y el Prendimiento (fig. 9). No



Fig. 12. Buey. Ciervo. Lucha con híbrido. Portal de San Vicente de Frías (Burgos). Los Claustros. Nueva York

parece aventurado suponer que se hayan perdido algunas escenas bastante habituales, como la Natividad o una Crucifixión que culminara el ciclo de la Pasión, pero aún así no deja de llamar la atención, como ya señaló Jacqueline Jung, el gran énfasis en la vida pública de Cristo⁷⁰. Sin embargo, al pensar en la audiencia de estas imágenes, es decir, los habitantes de Frías, resulta fácil imaginarlos reflejados en los testigos que presencian los milagros realizados por el Mesías. En cierta forma, la gran cantidad de personajes que incluye este ciclo podría evocar el bullicio que debió caracterizar a la ciudad del Ebro, donde sin



Fig. 13. Escenas de la vida de San Millán. Portal de San Vicente de Frías (Burgos). Los Claustros. Nueva York

duda no faltaría quien anhelase experimentar un milagro.

El interés por los milagros se hace patente también en dos dovelas donde creo posible identificar escenas de la vida de San Millán, las piezas que James Rorimer describió en el catálogo del Museo de los Claustros como “un monje bendiciendo a un hombre que comienza un viaje” y “el monje en su lecho de muerte”⁷¹ (fig. 13). En efecto, la primera dovela representaría la Instrucción de San Millán, en la que se aprecia, tal y como narró su hagiógrafo el obispo Braulio de Zaragoza en el siglo VI, a San Millán arrodillado delante de San Felices de Bilibio, su maestro, que le bendice antes de emprender el camino de vuelta a las tierras riojanas a las que se retiraría para llevar una vida eremítica⁷². Dada la escasez de ciclos de San Millán, conservados resulta difícil establecer paralelismos iconográficos entre ellos, sin embargo, la relación entre el santo de la Rioja y su maestro,

San Felices de Bilibio, aparece plasmada tanto en la arqueta de marfil del siglo XI –que en tiempos guardó las reliquias del santo y ahora se conserva en el monasterio de San Millán en Yuso–, como en los frescos del siglo XIII de la iglesia segoviana de San Millán, y en el altar policromado del siglo XIV custodiado en el Museo de Logroño y conocido como Tablas de San Millán⁷³.

En cualquier caso, la escena de un monje en actitud de ser bendecido resulta insuficiente para reconocer un ciclo hagiográfico, y se hace necesaria la presencia de algún milagro que pueda concretar la identidad del santo. En este caso, el relieve de la portada de Frías que revela una extraña escena de alcoba, en la que unos diablos monstruosos levantan la cama de un hombre ante la mirada sorprendida de unos personajes que se llevan las manos a la cabeza, podría aludir al episodio conocido como el Concilio de los Demonios⁷⁴.

Braulio de Zaragoza contaba cómo los energúmenos endemoniados a los que intentaba ayudar San Millán se lo agradecían tratando de incendiar su cama con teas candentes. Este episodio sufrió una curiosa transformación textual e iconográfica a lo largo del tiempo. La humanidad de estos seres desgraciados, que aparecen representados en la arqueta de San Millán como hombres con antorchas y en el cenotafio pétreo de San Millán (ca. 1200) como tenantes barbados que sostienen la tumba del santo, se vería desbancada por su faceta de seres endemoniados⁷⁵. En el siglo XIII, el texto de Braulio sobre San Millán sería revisado y en el propio monasterio emilianense se elaborarían dos nuevas versiones con la intención de reavivar el culto al santo. Por un lado, el monje Fernando escribió el *Liber Miraculorum* en el primer cuarto del siglo XIII, que serviría como base a Gonzalo de Berceo para elaborar su *Vida de San Millán de la Cogolla*, escrito en lengua vernácula⁷⁶. Éste último amplificaría el episodio de los energúmenos, convirtiéndolo en un entretenido diálogo entre diablos. El escritor, que había tenido acceso tanto a la arqueta de marfil de Yuso (s. XI) como al cenotafio de Suso (s. XIII), reelaboró la historia tomando como protagonistas a cada uno de los diablos que se habían enfrentado previamente al ermitaño, y describió una conspiración para incinerarlo⁷⁷.



Fig. 14. Avaro. *Tregua domini*. Avaro. Portal de San Vicente de Frías (Burgos). Los Claustros. Nueva York

En la dovela de la portada de Frías se recreó este episodio. El santo recostado en su lecho ocupa la parte central, y a sus pies, un energúmeno barbado se aferra a una de las patas mientras un diablo cornudo levanta la cama con sus garras⁷⁸. En segundo plano, unas figuras muy deterioradas parecen llevarse las manos a la cabeza en señal de perplejidad. En Frías, como en Berceo, los energúmenos se han convertido en diablo, como lo harán después en las tablas de San Millán del Museo de Logroño (s. XIV), en las que un conjunto de demonios armados con antorchas encendidas se atacan unos a otros ante la mirada sorprendida del ermitaño yacente. La presencia de este episodio en los principales ejemplos figurativos basados en la hagiografía de San Millán confirman la importancia de este pasaje como uno de los más representativos.

La sorprendente intrusión del ciclo de San Millán en la portada burgalesa podría explicarse en relación con el conocido como “voto de San Millán”, un impuesto que el cenobio riojano exigía al territorio castellano por haber auxiliado supuestamente a Fernán González en la batalla de Hacinas⁷⁹. El documento falso, que enumera

las localidades que contribuían al Voto, curiosamente menciona al alfoz de Petralada, en el que se encuentra Frías⁸⁰. La nueva villa no sólo pagaba cuota al monasterio, como hacían muchas poblaciones castellanas, sino que parece haber tenido cierto contacto con la región riojana, a través de familias importantes como la del arcipreste Diego de Haro, y además, el monasterio de San Millán tenía posesiones en la región del Tobalina⁸¹. El santo es mencionado, adicionalmente, en el testamento de Fernando, arcipreste de Frías, cuando entre sus donaciones deja dos mavedies para “...San Millán...”⁸². Estas relaciones con el monasterio de la Rioja podrían explicar que la historia del venerable ermitaño fuera narrada en la portada de la iglesia, y hace cuestionarse si el pago efectivo del impuesto no tendría lugar en el atrio del templo.

El tono moralizante del relato de San Millán enlaza con las representaciones de condenados, animales, monstruos y luchas que ocupan las restantes dovelas conservadas en la tercera arquivolta y en los fondos del museo. Algunas piezas son de más fácil identificación, como es el caso del avaro arrastrado por dos demonios o de un per-



Fig. 15. Escena sin identificar. Portal de San Vicente de Frías (Burgos). Los Claustros. Nueva York

sonaje grotesco que personifica a la vez los pecados de lujuria y avaricia, puesto que carga con un saco de monedas mientras es mordisqueado por serpientes⁸³ (fig. 14). Entre los animales se reconocen un buey, un cévido galopante, un felino que se lame, una arpía decapitada, una criatura con plumas muy mutilada y un híbrido de león con cabeza humana que se enfrenta a un guerrero (fig. 12). El motivo del combate se repite también en una lucha de púgiles y en los capiteles con arpías, híbridos y caballeros enfrentados. Sin embargo, la presencia de una *tregua domini* que se interpone entre dos guerreros recuerda la prohibición de los enfrentamientos en el interior de la iglesia e incide en el carácter negativo que llevan aparejados los motivos relacionados con la guerra⁸⁴ (figs. 11 y 14).

Igualmente reprochable parece ser la acción que tiene lugar en la dovela intercalada en el ciclo de San Millán que Rorimer identificó como "el monje herido", pensando que formaría parte del mismo ciclo⁸⁵ (fig. 15). Es necesario ver la escena muy de cerca para reconocer a los personajes que la integran. Una mujer, con tocado de barboquejo, yace semidesnuda mientras un personaje masculino se ciernen sobre ella con los genitales al descubierto y en postura de subirse o bajarse las calzas. Flanquean la escena otros dos, muy deteriorados. A la derecha del hombre tan sólo se conserva una mano que sostiene una maza, y detrás de la mujer, una figura descabezada parece agarrarle un mechón de pelo. Esta escena ha llamado la atención de Jacqueline Jung, que propone algunas explicaciones para los distintos personajes, que incluyen la violación y

el adulterio, pero es consciente de la dificultad que entraña no conservar el ciclo completo⁸⁶. En mi opinión, esta representación podría encontrar un paralelismo en la igualmente enigmática pila bautismal de Rebanal de Llantas, cuyos relieves coinciden con algunos de los de la portada, como es el caso de la pelea de púgiles, la lujuria, la *tregua domini* y una pareja desnuda que se abraza observada por dos figuras⁸⁷.

Testigos de esta escena, y testigos de cuanto acontece en la portada son las dieciséis cabezas que asoman en la última arquivolta, catálogo caricaturesco de los estamentos más altos, cuyas muecas glosan cuanto acontece en el resto de la portada (fig. 16).

Fragmentos engarzados en otro tiempo

Cabe preguntarse, lejos de las orillas del Hudson, y a orillas del Ebro, cómo hubieran visto los habitantes de una Frías de mediados del siglo XIII las mismas esculturas. El momento de florecimiento y esplendor que vivió la ciudad se plasmaría en el crecimiento de la población, la consagración de numerosas iglesias, la promoción del mercado o en la obra escultórica de San Vicente. Los relatos que pueblan las arquivoltas de la portada mantenían un diálogo con una población formada mayoritariamente por agricultores y comerciantes, representados por el Concejo de la villa. Esta audiencia se vería reflejada en las imágenes de la portada, y entendería las esculturas en función de la idiosincrasia particular de la villa.

Y es que la nueva villa de Frías era una ciudad de comerciantes, como indicaba su propio fuero. Ya se explicó anteriormente que en él se hacía más hincapié en los derechos mercantiles y relacionados con las tasas que en los derechos de caballeros y militares, a quienes apenas menciona. Una villa que creció muy rápidamente, con uno de los tres únicos mercados de la Bureba y con una judería importante era una población de mercaderes⁸⁸.

Precisamente los mercaderes, los judíos, los marchantes, los comerciantes, todos aquellos que verían prosperar sus riquezas con el crecimiento de la villa se verían reflejados también en las imágenes de la portada del templo: en el avaro que sufre en el infierno, o en el usurero que



Fig. 16. Friso de cabezas del Portal de San Vicente de Frías (Burgos). Los Claustros. Nueva York

todavía aferra su gran bolsa de monedas mientras serpientes y sapos se retuercen a su alrededor mordisqueándole y corroyéndole el alma. Esta imagen prolifera en las iglesias urbanas, donde no sólo se recuerda a los mezquinos cicateros que la avaricia les valdrá las más duras penas del infierno, sino que también se alerta a peregrinos y pasantes contra los peligros de confiar en estas malas gentes⁸⁹.

Los mensajes de la portada son claros, no hay complicados discursos tipológicos ni teológicos, ni visionarios. Las imágenes están dirigidas a un público variado, que hablaba romance, al que le era más fácil entender un discurso narrativo simple: el lenguaje sencillo de los evangelios, donde las escenas pueden ser fácilmente reconocidas por el espectador, al estar ordenadas disponiendo una historia que fluye de forma secuencial, sucesión de microrrelatos engarzados como las estrofas de una Biblia romanceada.

También, cual si de un romance se tratara, se presenta la leyenda monástica de San Millán, la historia de un pastor, que tras ser iluminado por San Felices de Bilibio se convirtió en ermitaño y dedicó su vida a la oración, a luchar contra el diablo y a realizar milagros. Una historia, que parece no haber tenido mucha repercusión iconográfica en la zona y⁹⁰, sin embargo, semeja haber llegado hasta el valle de Tobalina, en el que los habitantes del alfoz de Petralada todavía pagaban tributo al monasterio en el siglo XIII, en agradecimiento por

aquel milagro acaecido en la batalla de Hacinas tres siglos antes cuando Fernán González debió luchar contra los moros.

Las batallas también tienen cabida en esta portada que critica la violencia. En una villa, pensada como parte de un conjunto fronterizo para intentar estabilizar los límites con el vecino reino de Navarra, el tema de la lucha ecuestre está presente en uno de los capiteles del castillo y se repite entre los capiteles de la iglesia⁹¹. La presencia de este motivo en la portada se antoja conservadora, haciéndose eco de una tradición ampliamente extendida por el reino, pero que aquí es neutralizada por la presencia de la *tregua dómini*, que aboga por una solución no beligerante para la resolución de conflictos.

Al fin y al cabo, aunque Alfonso VIII pretendía crear una barrera protectora en la zona del Alto Ebro, también se esforzó en convertir la zona en un núcleo comercial fuerte donde la presencia militar era eminentemente débil. Por esta razón, se podría leer en la imagen de la tregua de Dios una referencia no sólo a la paz en tiempos de guerra, sino al acto de interceder y arbitrar, a la acción del juez, que se interpone entre dos personas enfrentadas y se encarga de intermediar en las disputas, ya que entre las actividades que se efectuaban frente a la iglesia, bajo la atenta mirada de los bustos pétreos, estaban registrados los juramentos que se realizaban antes de los juicios. A principios del siglo XIII, varias iglesias son

mencionadas en los fueros haciendo referencia a este propósito juradero, como es el caso de Frías, pero también el de Medina de Pomar o el de Miranda de Ebro⁹².

Esos rostros que parecen juzgar con sus ojos almendrados, se convierten ellos mismos en objeto de crítica. Las muecas grotescas y caras simiéscas convierten en sátira al estamento más alto, que también –como se aprecia en innumerables portadas– puede ser el que caiga más bajo en los fuegos infernales. Estas caricaturas de la nobleza y el clero podrían evocar las luchas de poderes, dado que la villa regia y el concejo habían sido creados para combatir el poder excesivo que tenían los poderes señoriales en el norte de Castilla⁹³.

Estas imágenes se encuentran ahora a cinco mil kilómetros de distancia de su lugar originario y cada día son observadas por cientos de turistas como parte de un claustro románico catalán. Ya cuando Arthur K. Porter vio estas piezas en la instalación de 1924, no pudo evitar relacionarlas con los ejemplos más paradigmáticos del románi-

co castellano, lejos todavía de pensar que los ojos que tallaron estas esculturas podían haberse posado anteriormente sobre las nuevas tendencias desarrolladas en la catedral de Burgos⁹⁴.

Los americanos rescataron estas piedras de la intemperie en un momento en que la ciudad de Frías o la Comisión de Monumentos no se hubieran podido encargar de protegerlas. El Museo de los Claustros les concedió un lugar privilegiado con efecto sorpresa, pues para poder admirarla el visitante debe girarse nada más entrar en “el gran claustro de Cuxá”. Y cuando lo hace, ve una serie de piedras encajadas en un puzzle, algunas de ellas de exquisita factura, y otras muchas apaleadas por la acción del tiempo. Es poco lo que se conserva de aquella entrada monumental, que durante siglos acogería a numerosos feligreses en el seno de su iglesia; ahora es tan sólo un testimonio más, un vestigio de lo que nos queda de aquella época de esplendor en el Alto Ebro castellano, y una demostración del esfuerzo humano por preservar la historia, al mismo tiempo que la descontextualiza, relegando su significado al olvido.

NOTAS

* El presente texto deriva del trabajo de fin de máster *La iglesia de San Vicente de Frías: una aproximación* dirigido por Rocío Sánchez Ameijeiras, en el Máster de Estudios Medievales Europeos: Imágenes, Textos y Contextos de la USC, presentado durante el curso académico 2012-2013.

¹ Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda de las siguientes personas e instituciones, que contribuyeron a que Burgos y Nueva York pudieran estar un poco más cerca: Rocío Sánchez Ameijeiras, mi directora, Haleigh Spazojevich y Pablo Ordás, sin cuyas fotos de la portada no hubiera podido escribir este trabajo. Los responsables del Archivo Diocesano de Burgos, el Archivo Provincial de Burgos, el Archivo Histórico de Burgos, el Archivo Histórico de la Catedral de Burgos y el archivo de la Institución Fernán González, Christinne Brennan, Senior Research Associate en el Museo Metropolitano de Nueva York y Emeline Baude Sherman Fairchild Assistant Conservator en el Museo de los Claustros.

² Las primeras descripciones breves de la portada fueron llevadas a cabo por Joseph Breck y James Rorimer. Joseph Breck, "The New Galleries of Mediaeval and Renaissance Art," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 19, no. 10 (1924): 231-235. James Rorimer, *The Cloisters: the building and the collection of Medieval Art in Fort Tyrone Park* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1963 [1938]), 72-73. En los estudios españoles que intentan compendiar el románico burgalés la portada suele quedar relegada a un segundo plano, como en: Fernando Cana García, *Iconografía del románico burgalés* (Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1992). Gerardo Boto Varela, *Ornamento sin delito: Los seres imaginarios del claustro de silos y sus ecos en la escultura románica peninsular* (Burgos: Amabardos Ediciones 2001). Pedro Luis Huerta Huerta, "Frías" en *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Burgos* (Aguilar de Campo: Fundación Santa María la Real, 2002) 1745-1752. En los últimos años se han realizado trabajos más profundos que ahondan en las esculturas de la portada, pero que

no han sido publicados. Marta Poza Yagüe le dedica un pequeño epigrafe en su tesis doctoral: Marta Poza Yagüe, "La portada historiada en Castilla y León del Románico pleno al Tardorrománico y estilo 1200" (PhD diss., Universidad Autónoma de Madrid, 2004), Vol II. 823-826. Jacqueline Jung escribió una memoria con una descripción y un estudio pormenorizado de la iconografía de la portada, que se puede consultar en el Archivo del Museo Metropolitano (AMM): Jacqueline Jung, "Portal of San Vicente de Frías Martir. Report for the Jane and Morgan Whitney Fellowship" (AMM, 2004). Y yo misma analicé con detenimiento la portada en mi trabajo de fin de máster: Marina Garzón, "La iglesia de San Vicente de Frías: una aproximación", (TFM. Máster en Estudios Medievales Europeos, Universidad de Santiago de Compostela, 2013). Finalmente, algunas de las conclusiones de Jacqueline Jung serían publicadas en Jacqueline Jung, "42. Corbel with female head," in *Set in Stone. The face in medieval sculpture*, ed. Charles T. Little (New York: Metropolitan Museum, 2006) 110-111. Jacqueline Jung, "The Portal of San Vicente Martir in Frías: Sex, Violence, and the Comfort of Community in a Thirteenth-Century Sculpture Program at The Cloisters," in *Theologisches Wissen und die Kunst*, ed. Rebecca Müller, Anselm Rau and Johanna Scheel (Berlin: Gbr. Mann Verlag, 2015) 369-382.

³ Jung, "The Portal of San Vicente," 371.

⁴ Su nombre hace referencia a la piedra toba característica de la región y utilizada en la construcción de la iglesia, que ha dado lugar a tantos otros topónimos como Tobalinilla, Tobar o Tobera. Para más información sobre esta piedra ver: Mara José González Amuchastegui y Enrique Serrano Cañadas, "Tobas y patrimonio en la ciudad de Frías (Burgos). El patrimonio geomorfológico como parte del conjunto histórico" en *Avances de la Geomorfología en España 2012-2014*, ed. Susanne Schnabel y Álvaro Gómez Gutiérrez (Cáceres: Sociedad Española de Geomorfología, 2014) 425-428.

⁵ Inocencio Cadiñanos Bardeci, *Frías, Ciudad en Castilla* (Frías: Ayuntamiento de Frías, 1999) 101-105.

⁶ Cadiñanos, *Frías*. Inocencio Cadiñanos Bardeci, *Frías y Medina de Pomar (historia y arte)* (Burgos: Institución Fernán González, 1978).

⁷ Archivo Diocesano de Burgos (ADB), Legajo X, Documento 15. En este documento datado en 1572 se trata la quema de unos privilegios en un incendio habido en la ciudad, que además del archivo hizo arder varias casas.

⁸ José María Monsalvo Antón, "Los territorios de las villas reales de la vieja Castilla, ss. XI-XIV: antecedentes, génesis y evolución. (Estudio a partir de una docena de sistemas concejiles entre el Arlanza y el Alto Ebro)," *Studia historica. Historia medieval* 17 (1999): 49-50. Inaki Martín Viso, *Poblamiento y estructuras sociales en el norte de la Península Ibérica (Siglos VI-XIII)* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000) 296-302. Ignacio Álvarez Borge, *Cambios y alianzas: La política regia en la frontera del Ebro en el reinado de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214)* (Madrid: CSIC, 2008) 162-167.

⁹ Álvarez Borge, *Cambios y alianzas*, 147.

¹⁰ La inconveniencia de estas medidas tiene su confirmación en el testamento que el rey dictó en 1204 mientras sufría una severa enfermedad de la que creyó que no habría de recuperarse. Consciente como era de que la creación de estas villas había afectado mucho a los poderes señoriales, ordenó destruir las nuevas poblaciones. Sin embargo, tras recuperarse de su enfermedad cambiaría de opinión, y ninguna de las villas sería destruida por muy inconveniente que resultara a los nobles. Álvarez Borge, *Cambios y alianzas*, 147-148.

¹¹ Ejemplo de estas disputas lo constituye el llamado "Pleito de los cien testigos", cuyas actas del siglo XIII se han conservado. Este material de riqueza extraordinaria no sólo incluye las entrevistas realizadas a los personeros de las partes, sino que comprende la transcripción de procesos anteriores relacionados con la susodicha pesquisa. Álvarez Borge, *Cambios y alianzas*, 187. Ver también Isabel Alfonso Antón y Cristina Juliar Pérez-Alfaro, "Oña contra Frías o el pleito de los cien testigos: Una pesquisa en la Castilla del siglo

XIII, " *Edad Media: Revista de Historia* 3 (2000): 61-88.

¹² "... pro illo uestro castello de Frías...". Álvarez Borge, *Cambios y alianzas*, 162. Documento editado en: Julio González González, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII. Estudio y documentos* (Madrid: Escuela de Estudios Medievales, 1960) T.3. doc, 712.

¹³ Iñaki Martín Viso analiza la trayectoria del asentamiento desde que tan solo se mencionan unas viñas y recoge los siguientes documentos: Aurelio Ubieto Arteta, *Cartulario de San Millán de la Cogolla: (759-1076)* (Valencia: Anubar, 1976) (SMI) docs 8 (01.05.867) y 19 (899-912), hasta que se entienden como núcleo poblacional: Juan del Álamo, *Colección de San Salvador de Oña (822-1284)* (Madrid: CSIC, 1950) (OÑA) doc. 10 (27-02-1011) y doc 211 (25.12.1152). Martín Viso, *Poblamiento*, 113, 296-299.

¹⁴ Se conservan dos versiones del fuero de Frías. La primera de ellas es una confirmación de Fernando III en 1217 del documento expedido por Alfonso VIII en 1202, este texto obvia las disposiciones oficiales del Fuero de Logroño y únicamente registra las ordenanzas específicas para los habitantes de Frías. La segunda, una versión larga sin datar, consiste en una copia del fuero de Logroño con las nuevas cláusulas y las modificaciones pertinentes. Como opina Gonzalo Martínez Díez, probablemente se tratara de un documento elaborado por el concejo, que obtuvo una copia del fuero de Logroño y vertió por escrito su propio "Fuero de Frías". Este documento nunca sería ratificado por ningún rey, por esta razón, a juicio de este autor, "...no se trata más que de una explicitación fidelísima de carácter privado del contenido implícito del diploma del 8 de abril de 1202". Gonzalo Martínez Díez, *Fueros locales en el territorio de la provincia de Burgos* (Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1982) 68-69.

¹⁵ Monsalvo Antón, "Territorios," 41.

¹⁶ Álvarez Borge, *Cambios y alianzas*, 163.

¹⁷ Los habitantes de la Muela, por la molestia causada debido a las continuas subidas y bajadas a lo alto de la

colina, pagarían la mitad de renta y estaban exentos de pagar el fonsado y el apellido. " *Has siquidem absolutiones facio ego illis populatoribus de la Mola pro maximo labore quem ibi substinent ascendendo et descendendo cum rebus suis*". Martínez Díez, *Fueros locales*, 172.

¹⁸ Álvarez Borge, *Cambios y alianzas*, 162-164.

¹⁹ Inocencio Cadiñanos Bardeci, *El Monasterio de Santa María de Vadillo* (Frías: Ayuntamiento de Frías, 2009) doc. 1.

²⁰ Cadiñanos Bardeci, *Vadillo*, 4.

²¹ Cadiñanos Bardeci, *Frías*, 124.

²² Frías debió de erigirse en arci-prestazgo en una fecha muy temprana, pues ya Diego de Haro es documentado como arci-preste de Frías, y en los documentos del ADB se mencionan otros arciprestes del siglo XIII, como "Fernant Gonzalez arci-preste" (Legajo XXXV, Doc. 7, 1241) o "Fernando arci-preste de Frías" (Legajo XXXV, Doc. 12, 1280)

²³ Firma documentos en 1211 y 1219. Cadiñanos Bardeci, *Vadillo*, 4-6.

²⁴ Cuando Guiralt de Perella dona un molino a cambio de que los clérigos misacantanos de San Vicente "...canten misa por mi al altar de Sant Nicholas" ADB: Legajo XXXV, Documento 4.

²⁵ El documento recoge también una serie de instrucciones para su enterramiento y especifica el dinero que se ha de pagar a los clérigos que habían de oficiar en él. Debían ir los misacantanos, los subdiaconos y se pide a los sacristanes que tañan las campanas ADB: Legajo XXXV, Documento 12.

²⁶ Celestino Quintana, *Historia de la Ciudad de Frías* (Vitoria: Establecimiento Tipográfico de Casiano Jáuregui, 1887) 42.

²⁷ Cadiñanos Bardeci, *Frías*, 98-116.

²⁸ ADB: Frías. Libros de Fábrica de 1803-1844 Folio 175 v.

²⁹ ADB: Frías. Libros de Fábrica de 1865-1966 Folios 23 v y 25 v.

³⁰ ADB: Frías. Libros de Fábrica de 1865-1966 Folio 48 r y 48 v.

³¹ Archivo Provincial de Burgos: APB: Expediente de la obra de reparación de la Iglesia de Frías (1906-1916).

³² APB: Expediente de la obra de reparación de la Iglesia de Frías (1906-1916).

³³ Es probable que se conserve evidencia escrita en forma de cuentas en alguna parte. Quizás las ventas no consten en los libros de Fábrica, pero sí que debería aparecer el dinero destinado a la obra de la iglesia. Sin embargo, todos los documentos del Archivo Diocesano de Burgos de menos de 100 años están sujetos a confidencialidad y no pueden ser consultados.

³⁴ "Carta de Luciano Huidobro a James Rorimer" AMM. [Luciano Huidobro, 1939]

³⁵ Jose Calleja, el Arquitecto Provincial que se había encargado del diseño y construcción de la portada de Frías era uno de los vocales de la Comisión Provincial de Monumentos, por esta razón no es aventurado suponer que fuera él quien completara el informe. Al fin y al cabo, había estado viajando a la ciudad entre los años 1906 y 1916 para participar en la dirección de los trabajos, por lo que debía de conocer bien el estado de las ruinas. APB, Informe de la Restauración de la Iglesia de San Vicente de Frías (1906- 1916).

³⁶ Agustín Villasante, *Historia de la Ciudad de Frías* (Buenos Aires: Talleres gráficos de Olivieri y Domínguez, 1944) 157. Además de las esculturas, se vendieron tres ternos muy valiosos y estuvieron cerca de desprenderse de la reja de la capilla de la Visitación. Tanto Agustín Villasante como Cadiñanos Bardeci (posiblemente siguiendo a Villasante) hacen referencia al papel que jugó el Cardenal Benlloch en las enajenaciones de Frías. Cadiñanos Bardeci, *Frías*, 105. El señor Juan Benlloch, obispo de Urgel, no sería nombrado arzobispo de Burgos hasta 1919. Si es verdad que fue él el encargado de vender las piezas, entonces la venta se habría realizado con posterioridad a esa fecha.

³⁷ Institución Fernán González. (IFG) Actas de la Comisión Provincial de monumentos. 19 de febrero de 1923.

³⁸ María José Martínez Ruiz, que estudió en su tesis doctoral la enajenación del patrimonio en Castilla y León, dedica un pequeño apartado a las esculturas de Frías y, para ello, debió de rastrear todos los libros de actas y do-

cumentos sin catalogar de la Institución Fernán González. En 2008 publicó sus hallazgos más relevantes en dos volúmenes de gran valía, pues su magnífico trabajo y su minuciosidad a la hora de citar permiten localizar rápidamente las fuentes -todavía pendientes de ser organizadas- en el archivo de la institución castellana. María José Martínez Ruiz, *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 2008) T. 1, 81-84.

³⁹ IFG, Actas de la Comisión Provincial de monumentos. 26 de junio de 1923.

⁴⁰ "Carta de Joseph Breck a Henry Walters", AMM (Carpeta Frías). [Joseph Breck, 8 de marzo de 1923]

⁴¹ Christine E Brennan, "The Brummer Gallery and the business of art," *Journal of the History of Collections* 27, no. 3 (November 2015): 463. Christine Brennan ha estudiado con detenimiento la historia del galerista Joseph Brummer, muchas de cuyas piezas se encuentran hoy día en el Museo Metropolitano. Ver también: James N. Carder, *A Home of the Humanities. The collecting and patronage of Mildred and Robert Wood Bliss* (Washington DC: Dumbarton Oaks Museum Publications, 2010). Caroline Bruzelius and Jill Meredith, *The Brummer Collection of Medieval Art* (Durham: Duke University Press, 1991). William H. Forsyth, "The Brummer Brothers: an Instinct for the Beautiful," *Art News* 73, no. 8 (1974): 106-107.

⁴² "...the most striking exhibit in the room". Breck, "New Galleries", 231.

⁴³ Timothy B. Husband, "Creating the Cloisters" *The Metropolitan Museum Art Bulletin* 70, no 4 (Spring 2013). Peter Barnett and Nancy Wu, *The Cloisters. Medieval Art and Architecture* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2005) 9-13.

⁴⁴ Rorimer, *The Cloisters*, 72-73.

⁴⁵ En el Archivo del Museo de los Claustros se conservan algunos apuntes, así como fotos y planos sobre el proceso de reconstrucción de la portada. AMC (Carpeta Frías). Al no poder encajar todas las piezas, algunos restos escultóricos se conservan en los fondos del museo.

⁴⁶ Barnett and Nancy, *The Cloisters*, 15.

⁴⁷ Ver nota 3.

⁴⁸ Quintana, *Historia*, 42.

⁴⁹ Charlotte de Charette, "La diffusion de l'art du second atelier de sculpture de Silos dans le nord de l'Espagne," (PhD diss., Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2014) 66-77, 88-95.

⁵⁰ María P. Moreno Alcalde, "Puertas del cielo. El arco lobulado en el arte medieval español," *Goya: Revista de arte* 295-296 (2003): 225-244. Para las iglesias navarras ver: Javier Martínez de Aguirre y Asunción de Orbe Sivatte, "Consideraciones acerca de las portadas lobuladas medievales en Navarra. Santiago de Puente la Reina, San Pedro de la Rúa de Estella y San Román de Cirauqui," *Príncipe de Viana* 48, no. 180 (1987): 47-49. Para Zamora: Carlos Domínguez Herrero, *El románico zamorano en su marco del noroeste. Iconografía y simbolismo* (Zamora: Gráficas Lope, 2002) 141-142.

⁵¹ Otra razón que pudo influir es el hecho de que no se conserva una clave que se ajuste a este diseño.

⁵² Aunque anteriores a Frías, estos ejemplos cercanos deben tenerse en cuenta, puesto que no sólo evidencian que el apuntamiento de las portadas era habitual, sino que muestran una organización de las dovelas que combinan esculturas tanto en posición vertical como en posición radial, como en el caso fredense. Sobre estas iglesias se puede consultar: José Manuel Rodríguez Montañés, "Vallejo de Mena" en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Burgos, dir. Miguel Ángel García de Guinea y José María Pérez González (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2002) 2103-2106. Charette, "La diffusion de Silos," 110-116.

⁵³ Debido a la relación de Alfonso VIII con el fuero de Frías y el desarrollo de la ciudad, Rorimer entiende que muy probablemente este monarca también promoviera la construcción de la iglesia y, por lo tanto, de su portada. Rorimer, *The Cloisters*, 72-73. Esta idea será recogida también por Jung: Jung, "The Portal of San Vicente," 370.

⁵⁴ Ambos autores en sus respectivos trabajos se enfrentan al problema de la utilización del término estilo, dado

que distintos escultores pueden trabajar con un mismo estilo. Por esta razón, Esther Lozano, cuando analiza la escultura de la portada de Santo Domingo de Soria, realizada toda en un mismo estilo, opta por referirse a "modos" de trabajar, o "modos" de hacer para distinguir la presencia de distintos artifices. Esther Lozano, "La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico." (PhD diss., Universitat Rovira i Virgili, 2003), 613-614. Por otro lado, Daniel Rico Camps al acercarse a la escultura borgoñona en Castilla utiliza el término temperamento para describir las formas en que un mismo estilo puede ser entendido, pero aceptando que un mismo estilo con un mismo temperamento puede tener varias manos. Daniel Rico Camps, "Reflexiones sobre la decantación hispana de la escultura borgoñona," en *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, coord. Pedro Luis Huerta Huerta (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2010), 122-124.

⁵⁵ Las piezas que se corresponden con los ábacos y los sillares bordurados con puntas de diamante presentan sendos relieves ocultos en su parte posterior, que no pueden adscribirse a estos escultores. Los ábacos con decoración vegetal ocultan un taqueado jaqués, y los sillares esconden capiteles ornamentados. En el montaje del Museo de los Claustros se acondicionaron dos ventanitas para que los visitantes pudieran observar estos extraños elementos que no casan con los ejemplos de la zona. En su momento, Joseph Breck interpretó que estos capiteles debían pertenecer a una construcción anterior de la iglesia, y que habían sido reaprovechados al rehacer la portada. Breck, "New Galleries", 232. Debido a su dudosa vinculación con el resto de las esculturas, excede el propósito de este trabajo abordar el estudio de estos capiteles, que esperan ser tratados en investigaciones posteriores.

⁵⁶ Charette, "La diffusion de Silos."

⁵⁷ Se pueden incluir en estos ciclos por similitud fisionómica algunos fragmentos conservados ahora en los fondos del museo, en los que se reconoce un busto de aire sorprendido y tres personajes expectantes que probable-

mente formarían parte de una multitud mayor.

⁵⁸ Henrik Karge, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995 [1989]) 106-109.

⁵⁹ También se podría vincular con un pequeño fragmento conservado en depósito que representa a un personaje sentado que sostiene una espada.

⁶⁰ Karge, *La Catedral de Burgos*, 103-109.

⁶¹ Clementina Ara Gil vinculó una serie de urnas funerarias procedentes de Palencia con los talleres del Sarmantal de la Catedral de Burgos en: Clementina Julia Ara Gil, "Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes, Pedro Pintor y Roi Martínez de Bureba," en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, coord. Jaime Nuño González (Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico, 1992) 21-25. Este tema lo retomó Rocío Sánchez al analizar un sepulcro del Museo Arqueológico Nacional que compara con el arca sepulcral de San Pedro de Cisneros. En este estudio, señala el parecido de estas esculturas no solo con los referentes burgaleses, sino con ejemplos procedentes de Amiens. Los artistas reinterpretaron el lenguaje de las figuras monumentales, adaptándolo en pequeño formato por medio de paños formados por grandes planos y plegados en zig-zag con rigidez. Además, propone datar estos sepulcros a mediados del siglo XIII entre 1240 y 1250. Rocío Sánchez Ameijeiras, "Notas sobre un arca sepulcral gótica conservada en el museo arqueológico nacional," *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 12, no. 1-2 (1994):104-112.

⁶² En los fondos del museo hay un séptimo capitel con arpias que coincide morfológicamente con los capiteles trilobulados de la portada.

⁶³ Estos capiteles pueden relacionarse iconográficamente con los capiteles del castillo de Frías, datados a comienzos del siglo XIII. Sin embargo, aunque resulta tentador adjudicárselos al mismo taller, es en esta comparación donde se hace patente el aire conservador de los capiteles del castillo, frente a la nueva plasticidad de la vegetación

presente en los capiteles de la portada de Frías.

⁶⁴ Karge, *La Catedral de Burgos*, 103-109.

⁶⁵ Esta figura de torso mutilado no pudo ser encajada en la portada debido a sus grandes dimensiones. Apenas se aprecia un cinturón y parte del busto y de la cintura. En la parte inferior se intuyen unas ondas, único resto de unas nubes esponjosas, y es posible leer el fino fragmento de textura situado en la parte posterior como parte del ala de un ángel. Es imposible conocer el lugar de esta figura en la portada, pero debido a su tamaño podría haberse situado en una enjuta o pudo incluso estar en el interior de la iglesia.

⁶⁶ Rorimer, *The Cloisters*, 72-73. Jung, "The Portal of San Vicente," 370. Huerta Huerta, *Frías*, 1750-1572.

⁶⁷ Entre las personas que han trabajado esta portada Marta Poza es la única que propone una cronología tardía basándose tanto en el estilo como en la presencia de algunos episodios. Poza Yagüe, "La portada historiada," 826.

⁶⁸ Ver nota 24.

⁶⁹ Tal y como señalé en la nota 2, los análisis completos de todas las esculturas que se han realizado hasta la fecha están todavía sin publicar.

⁷⁰ Jung, "The Portal of San Vicente," 376.

⁷¹ Rorimer, *The Cloisters*, 72-73.

⁷² Braulio de Zaragoza, *Vita sancti Aemiliani*, § 2-3.

⁷³ San Millán fue un ermitaño del siglo VI considerado fundador del cenobio riojano del mismo nombre. Su vida y milagros fueron escritos en latín en el siglo VII por Braulio de Zaragoza, y vertidos al romance en el siglo XIII por Gonzalo de Berceo, que escribiría en cuaderna vía una versión ampliada de la *Vita Aemiliani* de Braulio. Comparando estas dos fuentes, se puede apreciar, como se verá, cómo las versiones visuales de la vida del santo riojano hubieron de jugar un papel importante en el enriquecimiento de la versión literaria romance con respecto a la latina. José Oroz Reta, "Sancti Braulionis Caesaraugustani episcopi Vita sancti Aemiliani," *Perficit* 9 (1978):165-215. Brian Dutton,

La vida de San Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo: Estudio y edición crítica (London: Tamesis Books, 1967) 85-159. En cuanto a la iconografía de este santo, se han conservado algunos ejemplos en soportes variados, entre los que destacan: dos miniaturas del siglo X, Soledad de Silva y Verástegui, "Miniaturas inéditas de la "Vida de San Millán de la Cogolla" en un códice del siglo X," *Berceo* 124 (1993): 61-66. La arqueta de marfil de San Millán, s. XI) Julie Ann Harris, "Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla," *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 9 (1991) 68-85. Frescos y tímpano de la iglesia de San Millán de Segovia, (s. XII-XIII), Fernando Gutiérrez Baños, "Un mural románico en la iglesia de San Millán de Segovia: transmisión de modelos textuales y de modelos visuales en el arte medieval," *Hortus artium medievalium* 19 (2013): 387-401. El cenotafio de San Millán en el monasterio de Yuso, Rocío Sánchez Ameijeiras, "Imagery and Interactivity: Ritual Transaction at the Saint's Tomb," in *Decorations for the Holy Dead. Visual embellishment on tombs and shrines of saints* ed. Stephen Lamia y Elizabeth Valdez del Alamo (Turnhout: Brepols, 2002) 21-38. Las tablas de San Millán del Museo de Logroño (s. XIV), María de los Ángeles Heras y Núñez, "Las tablas de San Millán de la Cogolla," en *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja: Logroño, 2-4 de octubre de 1985*, (Logroño: Colegio Universitario de la Rioja, 1985) vol. III, 57-71.

⁷⁴ Berceo, *La vida de San Millán*, § 203-223.

⁷⁵ Para más información sobre la influencia del arte en la Vida de San Millán de Gonzalo de Berceo ver: Sánchez Ameijeiras, "Imagery and Interactivity" y Heras y Nuñez, "La literatura emilianense y el arte medieval riojano", 224-226.

⁷⁶ Ambos autores, el monje Fernando y Gonzalo de Berceo, procedían del propio monasterio. Además, el monje Fernando ha sido identificado como el falsificador de los *Votos de San Millán*, como se comentará más abajo. Dutton, *La vida de San Millán*, 51-61.

⁷⁷ Berceo, *La vida de San Millán*, § 203-223.

⁷⁸ Estos demonios recuerdan, en parte, los tenantes esculpidos del cenotafio de San Millán. Sánchez Ameijeiras, "Imagery and Interactivity", 24.

⁷⁹ El Monasterio de San Millán de la Cogolla, institución destacada de los siglos X al XIII velaba los restos del santo riojano y, además de orquestar un culto sepulcral promocionando su capacidad de realizar milagros, intentó nutrir sus arcas, ideando la "invención" de los Votos de San Millán. En algún momento de finales del siglo XII o principios del XIII, generaron la leyenda que atribuía al santo una milagrosa aparición en la batalla de Hacinas para auxiliar al conde Fernán González, logrando así la victoria cristiana. Con ello se pretendía que los habitantes de Castilla pagasen un Voto al monasterio en señal de agradecimiento por el milagro. José Ángel García de Cortázar, *El Dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos X a XIII): introducción a la historia rural de Castilla altomedieval* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1969) 318-323.

⁸⁰ Dutton, *La vida de San Millán*, 163-195 y Aurelio Ubieto Arteta, "Los Votos de San Millán," en *Homenaje a Jaime Vicens Vives (I)* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1965) 309-324. Martín Viso, *Poblamiento*, 298.

⁸¹ García de Cortázar, *San Millán de la Cogolla*, 135. En una nota al pie

menciona un documento que confirma el intercambio de unas tierras entre el monasterio de San Millán y el concejo de Frías en 1227. *San Millán*, leg. 18, nº 65.

⁸² ADB: Legajo XXXV, Documento 12.

⁸³ Sobre la iconografía del avaro, y la representación de Judas como mercader en el camino de Santiago: Beatriz Mariño, "Judas mercator Pessimus: Mercaderes y peregrinos en la imaginaria medieval," en *Los Caminos y el Arte: actas: VI Congreso Español de Historia del Arte: CEHA: Santiago de Compostela, 16-20 de Junio de 1986*, (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1989) 31-41. En el románico burgalés son numerosos, y en Miranda de Ebro, por ejemplo, se conserva también un avaro mordido por serpientes.

⁸⁴ Margarita Ruiz Maldonado, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986) 28-34.

⁸⁵ Rorimer, *The Cloisters*, 72-73. Debo agradecer a Emeline Baude que me facilitara una foto de esta dovela, en la que se puede apreciar de cerca su singular iconografía.

⁸⁶ Jung, "The Portal of San Vicente," 381-382.

⁸⁷ Garbiñe Bilbao identifica a la figura femenina que empuja a la mujer desnuda como una alcahueta. Garbiñe Bilbao López, "Iconografía de la lujuria. La mujer y los espectáculos en la pila bautismal románica de Rebanal de las Llantas (Palencia)," *Goya* 259-260 (1997): 454.

⁸⁸ Cadiñanos Bardeci, *Frías*, 54.

⁸⁹ Mariño, "Judas," 31-41.

⁹⁰ Harris, "San Millán". Sánchez Ameijeiras, "Imagery and Interactivity", Heras y Núñez, "La literatura emilianense".

⁹¹ A pocos kilómetros de la población, entre los peñascos, se elevaba todavía el castillo de Petralada, levantado por los navarros en 1040 en una de estas oleadas, en que el valle del Tobalina pasó a formar parte del reino vecino Cadiñanos Bardeci, *Frías*, 69.

⁹² La función juradera aparece recogida en los fueros de estas ciudades como en el caso de Frías: "Et si venerit alicuius homo de foris de omni parte qui inquirat iudicium de alicuius populator respondeat in sua villa uel in ecclesia Sancti Vicencii" Martínez Díez, *Fueros locales*, 172.

⁹³ Ver supra.

⁹⁴ Arthur K. Porter, *Spanish Romanesque Sculpture* (New York: Hacker Art Books, 1969 [1928]) 28.

REFERENCIAS

- Álamo, Juan del. 1950. *Colección de San Salvador de Oña (822-1284)*. Madrid: CSIC. (OÑA)
- Alfonso Antón, Isabel, and Cristina Jular Pérez-Alfaro. 2000. "Oña contra Frías o el pleito de los cien testigos: Una pesquisa en la Castilla del siglo XIII." *Edad Media: Revista de Historia* 3: 61-88.
- Álvarez Borge, Ignacio. 2008. *Cambios y alianzas: La política regia en la frontera del Ebro en el reinado de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214)*. Madrid: CSIC.
- Ara Gil, Clementina Julia. 1992. "Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes, Pedro Pintor y Roi Martínez de Bureba." In *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, coordinado por Jaime Nuño González, 21-52. Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico.
- Barnet, Peter, and Nancy Wu. 2005. *The Cloisters. Medieval Art and Architecture*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Bilbao López, Garbiñe. 1997. "Iconografía de la lujuria. La mujer y los espectáculos en la pila bautismal románica de Rebanal de las Llantas (Palencia)." *Goya* 259-260: 451-456.
- Boto Varela, Gerardo. 2001. *Ornamento sin delito: Los seres imaginarios del claustro de silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*. Burgos: Amabardos Ediciones.
- Breck, Joseph. 1924. "The New Galleries of Mediaeval and Renaissance Art." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 19, no. 10: 231-235. <https://doi.org/10.2307/3254963>
- Brennan, Christine E. 2015. "The Brummer Gallery and the business of art." *Journal of the History of Collections* 27, 3 (November) 455-468.
- Bruzelius, Caroline, and Jill Meredith. 1991. *The Brummer Collection of Medieval Art*, Durham: Duke University Press.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio. 1978. *Frías y Medina de Pomar (historia y arte)*. Burgos: Institución Fernán González.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio. 1999. *Frías, Ciudad en Castilla*. Frías: Ayuntamiento de Frías.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio. 2009. *El Monasterio de Santa María de Vadillo*. Frías: Ayuntamiento de Frías.
- Cana García, Fernando. 1992. *Iconografía del románico burgalés*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Carder, James N. 2010. *A Home of the Humanities. The collecting and patronage of Mildred and Robert Wood Bliss*. Washington DC: Dumbarton Oaks Museum Publications
- Charette, Charlotte de. 2014. "La diffusion de l'art du second atelier de sculpture de Silos dans le nord de l'Espagne." PhD diss., Université Michel de Montaigne Bordeaux 3.
- Dominguez Herrero, Carlos. 2002. *El románico zamorano en su marco del noroeste. Iconografía y simbolismo*. Zamora: Gráficas Lope.
- Dutton, Brian. 1967. *La vida de San Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo: Estudio y edición crítica*. London: Tamesis Books.
- Forsyth, William H. 1974. "The Brummer Brothers: an Instinct for the Beautiful." *Art News* 73, 8: 106-107.
- García de Cortázar, José Ángel. 1969. *El Dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos X a XIII): introducción a la historia rural de Castilla altomedieval*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- González Amuchastegui, María José, and Enrique Serrano Cañadas. 2014. "Tobas y patrimonio en la ciudad de Frías (Burgos). El patrimonio geomorfológico como parte del conjunto histórico." In *Avances de la Geomorfología en España 2012-2014* editado por Susanne Sch-nabel y Álvaro Gómez
- Gutiérrez, 425-428. Cáceres: Sociedad Española de Geomorfología.
- González González, Julio. 1960. *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII. Estudio y documentos*. Madrid: Escuela de Estudios Medievales.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2013. "Un mural románico en la iglesia de San Millán de Seg-

- via: transmigración de modelos textuales y de modelos visuales en el arte medieval." *Hortus artium medievalium* 19: 387-401. <https://doi.org/10.1484/J.HAM.1.103592>
- Harris, Julie Ann. 1991. "Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla." *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 9: 68-85.
- Heras y Núñez, María de los Ángeles. 1985. "Las tablas de San Millán de la Cogolla." In *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja: Logroño, 2-4 de octubre de 1985*, vol III, 57-71. Logroño: Colegio Universitario de la Rioja.
- Huerta Huerta, Pedro Luis. 2002. "Frías." In *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Burgos. 1745-1752*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- Husband, Timothy B. 2013. "Creating the Cloisters." *The Metropolitan Museum Art Bulletin* 70, no. 4 (Spring 2013).
- Jung, Jacqueline E. 2004. "Portal of San Vicente de Frías Martir. Report for the Jane and Morgan Whitney Fellowship." Archivo del Museo Metropolitano.
- Jung, Jacqueline E. 2006. "42. Corbel with female head." In *Set in Stone. The face in medieval sculpture*, edited by Charles T. Little, 110-111. New York: Metropolitan Museum.
- Jung, Jacqueline E. 2015. "The Portal of San Vicente Martir in Frías: Sex, Violence, and the Comfort of Community in a Thirteenth-Century Sculpture Program at The Cloisters." In *Theologische Wissen und die Kunst*, edited by Rebecca Müller, Anselm Rau and Johanna Scheel. 369-382. Berlin: Gbr. Mann Verlag.
- Karge, Henrik. 1995 [1989]. *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Lozano, Esther. 2003. "La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico" PhD diss., Universitat Rovira i Virgili.
- Mariño, Beatriz. 1989. "'Judas mercator Pessimus': Mercaderes y peregrinos en la imaginería medieval." In *Los Caminos y el Arte: actas: VI Congreso Español de Historia del Arte: CEHA: Santiago de Compostela, 16-20 de Junio de 1986*, 31-41. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Martín Viso, Iñaki. 2000. *Poblamiento y estructuras sociales en el norte de la Península Ibérica: (Siglos VI-XIII)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Martínez de Aguirre, Javier, and Asunción de Orbe Sivatte. 1987. "Consideraciones acerca de las portadas lobuladas medievales en Navarra. Santiago de Puente la Reina, San Pedro de la Rúa de Estella y San Román de Cirauqui," *Príncipe de Viana* 48, no. 180: 41-60.
- Martínez Díez, Gonzalo. 1982. *Fueros locales en el territorio de la provincia de Burgos*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal de Burgos.
- Martínez Ruiz, María José. 2008. *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Monsalvo Antón, José María. 1999. "Los territorios de las villas reales de la vieja Castilla, ss. XI-XIV: antecedentes, génesis y evolución. (Estudio a partir de una docena de sistemas concejiles entre el Arlanza y el Alto Ebro)." *Studia historica. Historia medieval* 17: 15-86.
- Moreno Alcalde, María P. 2003. "Puertas del cielo. El arco lobulado en el arte medieval español." *Goya: Revista de arte* 295-296: 225-244.
- Oroz Reta, José. 1978. "Sancti Braulionis Caesaraugustani episcopi Vita sancti Aemiliani." *Perficit*, 9: 165-215.
- Porter, Arthur K. 1969 [1928]. *Spanish Romanesque Sculpture*. New York: Hacker Art Books.
- Poza Yagüe, Marta. 2004. "La portada historiada en Castilla y León del Románico pleno al Tardorrománico y estilo 1200." PhD diss., Universidad Autónoma de Madrid.
- Quintana, Celestino. 1887. *Historia de la Ciudad de Frías*. Vitoria: Establecimiento Tipográfico de Casiano Jáuregui.
- Rico Camps, Daniel. 2010. "Reflexiones sobre la decantación hispana de la escultura borgoñona." In *Maestros del románico en el Camino de Santiago* coordinado por Pedro Luis Huerta Huerta., 119-149. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

- Rodríguez Montañés, José Manuel. 2002. "Vallejo de Mena." In *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos*, dirigido por Miguel Ángel García de Guinea y José María Pérez González, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2089-2107.
- Rorimer, James. 1963 [1938]. *The Cloisters: the building and the collection of Medieval Art in Fort Tyron Park*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Ruiz Maldonado, Margarita. 1986. *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. 1994. "Notas sobre un arca sepulcral gótica conservada en el museo arqueológico nacional." *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 12, no. 1-2 :103-112.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. 2002. "Imagery and Interactivity: Ritual Transaction at the Saint's Tomb." In *Decorations for the Holy Dead. Visual embellishment on tombs and shrines of saints* edited by Stephen Lamia y Elizabeth Valdez del Alamo, 21-38. Turnhout: Brepols.
- Silva y Verástegui, Soledad de. 1993. "Miniaturas inéditas de la "Vida de San Millán de la Cogolla" en un códice del siglo X." *Berceo* 124: 61-66.
- Ubieto Arteta, Aurelio. 1965. "Los Votos de San Millán." In *Homenaje a Jaime Vicens Vives (I)*, 309-324. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Ubieto Arteta, Aurelio. 1976. *Cartulario de San Millán de la Cogolla: (759-1076)*. Valencia: Anubar. (SMI)
- Villasante, Agustín. 1944. *Historia de la Ciudad de Frías*. Buenos Aires: Talleres gráficos de Olivieri y Domínguez.

EL MAESTRO TRASMERANO PEDRO DE MORLOTE Y LA NUEVA CABECERA DE LA CATEDRAL DE MONDOÑEDO (1598-1603)¹

Javier Gómez Darriba

Universidade de Santiago de Compostela

Data recepción: 2018/05/30

Data aceptación: 2018/06/18

Contacto autor: javier.gomez.darriba@usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6712-2983>

RESUMEN

La catedral de Mondoñedo asistió a la mayor reforma arquitectónica de su historia entre 1598 y 1603. Entonces se demolió parte de su fábrica medieval para aumentar un tercio su tamaño gracias a la erección de una nueva cabecera, diseñada por el maestro de cantería trasmerano Pedro de Morlote. Analizaremos los motivos por los que se hizo esta obra, así como su diseño, las fases de construcción, los modelos que se siguieron y el taller que la levantó.

Palabras clave: catedral de Mondoñedo, Pedro de Morlote, Gonzalo Gutiérrez Mantilla, Cabildo de Mondoñedo, Nicolás Beche

ABSTRACT

Between 1598 and 1603, Mondoñedo Cathedral underwent the greatest architectural restructuring in its history, when part of its medieval structure was demolished to increase its size by a third thanks to the erection of a new chevet, designed by the quarry master Pedro de Morlote of Trasmiera (Cantabria). We will assess the factors that led to its construction, its design, the construction process, the models that were followed, and the workshop that erected it.

Keywords: Mondoñedo Cathedral, Pedro de Morlote, Gonzalo Gutiérrez Mantilla, the canonry of Mondoñedo, Nicolás Beche

De la vieja a la nueva catedral de Mondoñedo: el plan y los motivos para su reforma

El año de 1598 fue verdaderamente complicado para la ciudad de Mondoñedo, pues estuvo protagonizado por un brote de peste que afectó a parte de su población². Pero al mismo tiempo resultó una fecha trascendental para su edificio más emblemático, la catedral de Nuestra Señora de la Asunción, pues a partir de entonces se acometió en ella la mayor ampliación de toda su historia. Desde su dedicación en el siglo XIII apenas había sufrido alteraciones en lo que a tamaño se refiere,

por lo que el impacto urbano de las mismas había resultado prácticamente nulo. La más significativa había tenido lugar en 1548 durante el episcopado del humanista Diego de Soto. Este prelado auspició una reforma que afectó a la fachada y a la Plaza pública de la ciudad. Con la pretensión de eliminar las escaleras de fábrica que había en la iglesia nada más traspasar su portada y con la idea de agrandar dicha puerta, ordenó rebajar la cota de la Plaza inmediata a esta y construir unas nuevas escaleras en el exterior, de tal forma que desde la Plaza se descendiese por ellas hasta el

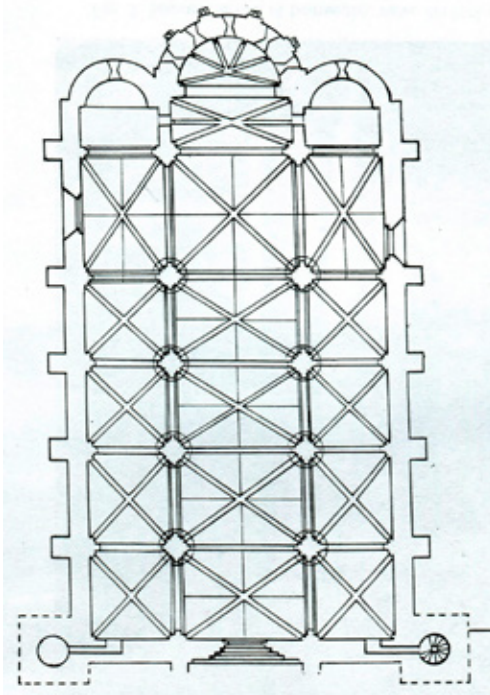


Fig. 1. Planta de la catedral de Mondoñedo en el siglo XIII según E. Carrero Santamaría



Fig. 2. Ábside mayor de la catedral de Mondoñedo visto sobre el trasdós de las bóvedas de la cabecera

nuevo atrio, dispuesto ahora al mismo nivel que el suelo del templo³. Pero dicha intervención nada tuvo que ver con la emprendida a partir de 1598, pues esta afectó al costado oriental del edificio y aumentó su tamaño en un tercio⁴. A la reforma se le conoció como la "obra del traschoro", y a su proyectista y director, Pedro de Morlote, como el "maestro del traschoro"⁵. La utilización de este

vocablo como sinónimo de girola o deambulatorio era común entonces y en *stricto sensu* aludía a la parte trasera del coro catedralicio⁶. Ello no implica que en el caso mindoniense las celebraciones corales se celebrasen tras la capilla mayor con asiduidad⁷. Cierto es que alguna reunión capitular sí se producía en ella, pero también en otros espacios, pues este Cabildo era propenso a reunirse en los sitios más insospechados de su iglesia y palacio episcopal⁸. Sea como fuere no olvidemos que las dos últimas sillerías corales, de los siglos XV y XVI respectivamente, se ubicaron en la nave central⁹.

Hasta la fecha de 1598 la catedral presentaba un plan basilical formado por tres naves de cuatro tramos. Seguía a estas un crucero no desarrollado en planta coronado por una cabecera triple. El testero lo presidía un ábside central semicircular que alojaba la capilla mayor, y lo flanqueaban dos absidiolos que desaparecieron fruto de la ampliación. Por esta razón se ignora con certeza el perfil que tendrían, aunque la historiografía defiende de forma mayoritaria que eran semicirculares¹⁰ (figs. 1-2). El del lado de la Epístola, dedicado primitivamente a San Martín, tenía entonces por titular al Santo Cristo de las Ánimas o Santo Crucifijo, mientras que el del Evangelio cobijaba la única parroquia de la ciudad, la de Santiago. A diferencia de buena parte de las catedrales de España, la de Mondoñedo apenas vio cómo su cabecera se congestionaba de múltiples capillas y sacristías entre los siglos XIV y XVI. A la de San Martín se anexó la de la Magdalena en el trescientos, cuya entrada daba al claustro. Esta debía de tener un cierre poligonal, al menos así se sobreentiende al visualizar los nervios de la bóveda que todavía conserva. Y haciendo ángulo con ella, hacia el este, se hallaba la capilla de San Andrés, conocida también como Palacio de los Caballeros por las muchas sepulturas de caballeros que había en su suelo¹¹. Levantada también en el siglo XIV aunque reformada en la segunda mitad del XVI, cumplía habitualmente las funciones de sala capitular¹², y en el momento de la reforma también las de sacristía¹³, detalle muy a tener en cuenta porque lo han obviado aquellos autores que han intentado describir cuántas sacristías había en la vieja cabecera y qué lugar ocupaban. Realmente nadie se ha puesto de acuerdo al respecto, y ello es lógico, porque lo ambiguo de

la documentación dificulta con creces su exacta localización¹⁴. Detrás de la cabecera había unas huertas propiedad del obispo y del Cabildo que alcanzaban hasta la muralla medieval. Desde antiguo a esta zona se le conocía como Pumar¹⁵. De hecho, la cerca se hallaba perforada por la Puerta del Pumar y la atravesaba a su vez la Rúa del Pumar, que desde dicha puerta subía hasta desembocar en la Plaza, discurriendo en paralelo a los citados solares y a la catedral, dejando a un lado a la capilla de Santiago y a continuación a la Puerta Pequeña, nombre con que se conocía al acceso septentrional del templo sito en su transepto¹⁶.

Conocido el aspecto que presentaba el costado oriental de la catedral a finales del siglo XVI, hemos de decir que el interés capitular por operar allí una nueva cabecera hubo de retrotraerse como mínimo a 1575. El 1 de julio de aquel año el arcediano Diego Maldonado de Paz dejó en una de sus cláusulas testamentarias 200 ducados "para ayuda del trascoro q deseo se haga en esta santa yglesia para quando se hiziere". Debía albergar cierto ánimo porque las obras se iniciasen pronto, pues recalaba que de no principiarse en el transcurso de un año su dote se rebajaría a la mitad, o sea, a 100 ducados, que serían ahora destinados a dotar una misa de réquiem anual en el día de su aniversario. Fallecido este canónigo sus albaceas incumplieron todas las mandas respecto al "comyenzo del trascoro", y lo hicieron hasta tal extremo que en el verano de 1579 fueron declarados incurso en excomunión por no haber abonado siquiera los 100 ducados a que estaban obligados¹⁷.

Es posible que la iniciativa de la nueva cabecera se diluyese con el paso de los años, pues aparte de no tener más noticias de esta, sí nos consta que en 1584 el obispo Isidro Caja de Lajara, tras girar una visita a la catedral, ordenó "q se trate de haçer una secreta detras de la capilla de Sanctiagio o donde mas comodidad ubiere". Ignoramos si llegaron a efectuarse las letrinas en tal ubicación, pero el simple hecho de idear un espacio minúsculo y servicial junto a la capilla de Santiago da a entender que por entonces no estaba en su mente el acometer una gran girola¹⁸. Pasada una década, el 18 de agosto de 1593 se celebró una reunión capitular a la que asistió un importante mercader afincado en Mondoñedo:

Nicolás Beche. Este notició a los canónigos su deseo de "hacer una Capilla con reja en parte [de la catedral] que no hiciese daño", y que una vez construida le concedería al Cabildo 2.000 ducados para "que los emplease, y dixese las Misas q^e le pareciese [...] de manera que el Cav.^o quedase contento"¹⁹. Los canónigos hubieron de ver con buenos ojos una fundación tan generosa como esta, pues aparte de hacerse en pro del culto divino suponía un jugoso beneficio para unas arcas siempre maltrechas. De ahí que el 15 de septiembre estudiasen la "utilidad y p^obecho" que para "nos y nros suçesores y pa nra mesa capitular y fabrica" acarrearía el escriturar la dotación. En virtud de la misma Nicolás Beche derrocaría "la pared de la dha catradal ygl^{ia} en cierto lugar senalado" y cubriría "de bobeda" el nuevo recinto, al cual concedería las piezas de orfebrería y demás ornamentos que le fueren necesarios²⁰. Nada más volvemos a saber de esta petición hasta finales de 1597, fecha en que el Cabildo comisionó a tres de sus miembros para que la tratasen²¹. Finalmente, el 14 de enero de 1598, los capitulares y el obispo Gonzalo Gutiérrez Mantilla declararon ante notario que tenían acordado realizar en la catedral un "trascoro por la gran falta que ay del p.^a ampliarla y perfiçionarla y azer los altares que en ella faltan", y dada la "poca renta y posibilidad" con que contaba la fábrica, el prelado, "mobido con santo celo", se comprometió a ofrecer para ayuda de la obra 800 ducados en cuatro años – 200 anuales. Los canónigos siguieron su ejemplo y acordaron entregar 400 – 100 por cada uno de los cuatro años²². Tres semanas después el pontífice entró en plena reunión capitular trayendo consigo "la traza del trascoro y los ofiçiales", ajustándose la obra en 24.000 reales²³. Y el 22 de abril el contrato se adjudicó al autor que había firmado la traza, que no era otro que el "maestro de canteria" Pedro de Morlote, trasmerano pero residente en Monforte de Lemos²⁴. No existe constancia de que se abriesen pujas para rematar la obra. Hasta es posible que el obispo cántabro se la adjudicase directamente a su paisano²⁵. Morlote se comprometió a realizar un deambulatorio compuesto por "doçe capillas" que medirían "diez y ocho pies en quadrado". De la docena, ocho se colocarían "por la parte de dentro arrimadas a la pared de la dha capilla m^{or}", mientras que las cuatro restantes habrían

de “salir afuera del dho trascoro en la cabecera que caen a la huerta del palacio episcopal y a la p^{te} de la otra huerta [...]”. El vocablo “capilla” por entonces no solo era sinónimo de recinto litúrgico, sino también de tramo abovedado. Y precisamente en el caso que nos ocupa tiene esta última acepción. Por ello, cuando el contrato menciona la hechura de “doçe capillas”, se está refiriendo a otros tantos tramos cubiertos por bóvedas²⁶. Los ocho primeros abrazarían por entero el ábside de la capilla mayor y conformarían el tránsito de la girola, mientras que los otros cuatro, abiertos a esta, albergarían sus respectivas capillas y la cerrarían por su flanco oriental. A todos ellos se sumaría un decimotercer tramo ligeramente más pequeño, de “diez y ocho pies en largo y doze en ancho” que se situaría “al lado de la dha capilla de sant^o [Santiago]”. Pedro de Morlote se comprometió a iniciar esta ampliación en el mes de mayo y a tenerla terminada en el plazo de dos años²⁷. Pero a finales de noviembre el nuevo fabriquero manifestó a los demás canónigos “que el maestre de la obra quería azer una capellanía my^{or} de sacrystia” y el Cabildo decidió estudiar este asunto²⁸. Pasados cinco días se efectuó un nuevo contrato con Morlote “sobre las sacristias y nesçess^{as} [necesarias]”. Dicha escritura demuestra que en un primer momento “estaba tratado que hiziese la sacristia mayor y menor açia la Capilla del señor santo andres donde al presente estaba el cabildo”, es decir, hacia el flanco meridional de la catedral, junto al claustro; y ahora se decidía mudarla al lado opuesto “por paresçerles [a los canónigos y al obispo] que las dhas sacrystia mayor y menor estarian mejor a la p^{te} de la nabe donde al presente esta la capilla del señor santiago”²⁹.

Con anterioridad a este acuerdo, cuando ni apenas había transcurrido un mes de la firma del primer contrato, los cumplidores del testamento de Nicolás Beche, entre los cuales se hallaba el obispo, se reunieron con el Cabildo el 17 de mayo a fin de materializar las cláusulas solicitadas por el mercader. De modo que hicieron entrega de 2.000 escudos de oro con que dotar una capilla en la que se habría de rezar una misa diaria y otra cantada en el día de san Nicolás –patrono de Beche. Quedó entonces confirmado que dicho recinto sería una de las nuevas capillas del deambulatorio, aunque sin especificarse cuál. Mientras

esta no se concluyese, las homilias se dirían en el altar de Santa Ana y/o en el de San Sebastián. Una vez terminada, los albaceas podrían colocar en su pared un letrero que referenciase al fundador y a su dotación.

Las obras de la cabecera se iniciaron a lo largo del verano de 1598. En este tiempo los testamentarios de Beche destinaron a ellas 11.000 reales provenientes del préstamo que la Ciudad había contraído con el obispo por la compra del trigo, y otros 8.759 que estaban en poder del propio prelado y de su mayordomo Juan Gutiérrez de Torices, arcediano de Montenegro y primo suyo como hemos dicho³⁰. De estos fondos comenzaron a salir las libranzas que paulatinamente se le otorgaban a Morlote por sus trabajos, y también todo lo necesario para que el fabriquero pagase el acarreo de piedra, cal y arena. Igualmente se aprobó como recinto privado del difunto Beche la capilla del ángulo del lado de la Epístola puesta bajo la advocación del Santo Crucifijo. Esta mantendría la titularidad del absidiolo medieval sito en el mismo lado, cuyo derribo, por cierto, era inminente. También heredaría su “rexa de fierro dorada”. En su interior se colocaría la mencionada “piedra con el letrero” referencial al fundador, mientras que en el exterior un campanario, tal y como lo había testado Beche. Todo ello habría de estar terminado en septiembre de 1599. La tardanza por concretar la dotación de esta capilla se debió al difícil año que vivió la urbe: “si se dexo de hacer la dha capilla antes de aora como lo mando el dho difumto fue por los casos fortuytos que ubo de hanbre y peste en esta ciudad de mon^{do} desde seys meses a esta parte”, es decir, desde marzo hasta septiembre de 1598³¹.

La Iglesia mindoniense tenía razones suficientes para engrandecer su templo y adaptarlo a los nuevos tiempos. La propia documentación revela que el “trascoro” se hizo “por la gran falta que ay del p.^a ampliarla y perfiçonarla [la iglesia/catedral] y azer los altares que en ella faltan”. No cabe duda de que la expresión “ampliarla y perfiçonarla” es ambivalente, pues tanto puede hacer referencia a que el deambulatorio engrandecería el modesto tamaño del templo, como a que las rentas de la fábrica crecerían gracias a su erección. Y es que la aparición de nuevas capillas y naves en torno a un lugar tan privilegiado como

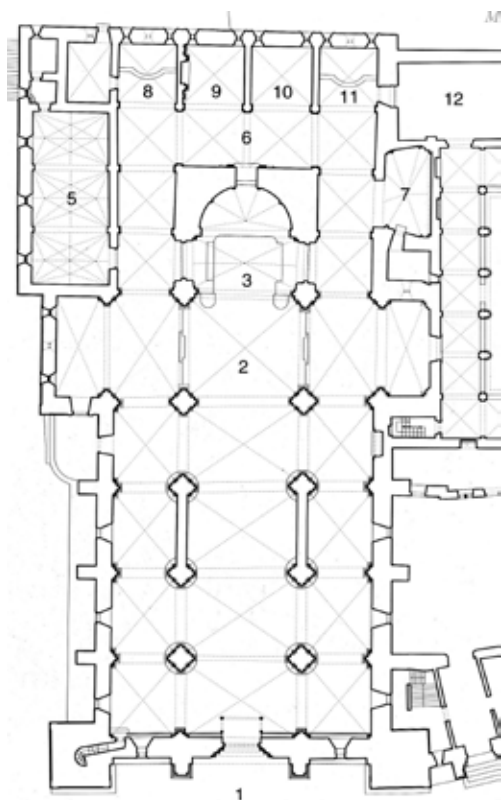


Fig. 3. Planta actual de la catedral de Mondoñedo

el altar mayor facilitaría el interés de la oligarquía local por enterrarse allí, con lo cual, a largo plazo, las rentas de la fábrica se verían recreadas. De hecho, tengo la impresión de que la génesis de esta girola devino de forma un tanto circunstancial del particular interés de un comerciante como Nicolás Beche por erigir una capilla privada. No hay más que comparar la generosa dotación que legó a esta Iglesia con el precio en que se presupuestó el "traschoro", para asumir que sin ese dinero difícilmente se pudiera haber materializado entonces. No olvidemos además que prelado y Cabildo manifestaron ante notario su deseo de hacer la cabecera justo un mes después de que se estudiase el realizar la capilla de Beche. En este sentido, hay que destacar y mucho el hecho de que el obispo Gutiérrez Mantilla fuese el albacea de este mercader, y en consecuencia estuviese obligado a cumplir lo solicitado en su testamento. Ello explica el gran interés que siguió mostrando por el avance de las obras una vez se trasladó a



Fig. 4. Nave del Evangelio en la girola de la catedral de Mondoñedo

la diócesis de Oviedo –como luego veremos. Efectivamente, aparte de Beche, otras renombradas personalidades de la esfera mindoniense no se demoraron en demasía a la hora de adquirir las nuevas capillas y convertirlas en recinto propio para su sepultura y la de sus descendientes. Es el caso del regidor Álvaro Pérez Osorio en 1615²².

El diseño de la nueva cabecera

Pedro de Morlote configuró una cabecera de planta cuadrangular que pese a albergar múltiples estancias destaca por su carácter homogéneo e integrador para con el edificio anterior (fig. 3). De hecho las propias naves de la girola casi parecen prolongaciones de las medievales. Este efecto lo consiguió gracias a la reiteración de unas bóvedas cuatripartitas de similar altura que las pretéritas y de unos arcos un tanto desiguales que, aunque tienden hacia el medio punto, tampoco distorsionan en demasía respecto a los medievales dado que estos también carecen de una perfecta simetría. Para todo ello el maestro cántabro derribó los absidiolos primitivos aunque conservando su arco ojival de ingreso, convertido



Fig. 5. Capillas abiertas a la nave perpendicular de la girola de la catedral de Mondoñedo

ahora en el acceso a las naves de la girola. Dichas naves y las cuatro capillas que a ellas se abren las articuló con pilastras toscanas, cuyos capiteles fusionan las molduras de sus flancos con unas minúsculas ménsulas de cuarto de círculo en las que se apoyan las nervaduras de las bóvedas (figs. 4-5). Estas mensulillas no aparecen junto a las semicolumnas medievales del ingreso, pues allí los nervios reposan en los ábacos de los capiteles originales y en lo poco que se conserva de las impostas primigenias. En el lado meridional del deambulatorio demolió parcialmente el testero de la capilla de la Magdalena, y ello dio lugar a un gran arco de medio punto comunicado con la girola y apoyado en pilastras de idéntico formato a las citadas³³ (fig. 6). En el arco hubo de disponer la reja quinientista sobre zócalos de cantería labrada, en cuya faz interior aparece el nombre del obispo Diego de Soto y la data de 1548³⁴. Al este de dicha capilla, como sabemos, se hallaba la sala capitular dedicada a San Andrés. Esta también debió ser cercenada por el mismo flanco que la anterior, con lo cual, hubo de acortarse su tamaño y de abrirse en su nueva pared la puerta cuadrangular que pasó a comunicarla con la capilla fundada por Nicolás Beche. En el lado opuesto del deambulatorio el maestro levantó la sacristía mayor, la sacristía de la parroquial de Santiago y las necesarias. La sacristía capitular la abrió al primer tramo de la nave por medio de una puerta cuadrangular de marco moldurado, orejeras, y ménsula en la clave del dintel. La estancia presenta una planta rectangular de tres tramos. La cubre una bóveda de terceletes atada por una espina de pez y ritmada por arcos de



Fig. 6. Arco de ingreso a la capilla de la Magdalena de la catedral de Mondoñedo

medio punto ligeramente apuntados (fig. 8). Sus nervios convergen tanto en los arcos ojivales de los muros laterales como en las medias pilastras, cuyo capitel y mensulillas anejas lucen un idéntico formato a las del deambulatorio. Ahora bien, que sus fustes no alcancen el suelo y que su remate sea multicurvilinear y con una placa superpuesta invita a pensar a que se cercenaron a principios de la década de 1770, quizá con el objeto de ubicar más cómodamente la nueva cajonera³⁵. En las juntas de los terceletes se inscriben unos medallones en los que tiene cabida la única ornamentación de todo el conjunto. Así, en el primer tramo aparecen motivos florales y los monogramas de Cristo y María. En el segundo, aparte de los elementos fitomorfos mencionados se aprecia una cruz de Alcántara y un águila. Mientras que en el tercero y último más motivos vegetales y una estrella de David, un corazón atravesado por un puñal y un jarrón. Tras la sacristía hay dos minúsculas dependencias comunicadas entre sí y con esta. Contienen una estrecha bóveda de cañón y en su origen debieron de ser las letrinas. A su lado se halla la sacristía de la parroquial de



Fig. 7. Exterior de la cabecera de la catedral de Mondoñedo Santiago, abierta a su correspondiente capilla y cubierta por una bóveda de crucería.

Una de las condiciones del contrato de la cabecera especifica emplazar la capilla de las reliquias en la capilla de San Juan, abierta al claustro, y en caso de no ser posible conducirla a la girola, junto a la capilla contigua a la de Santiago³⁶. Desconocemos dónde se ubicó dicho receptáculo y si se llegó a realizar siquiera. De lo que no hay duda es de que entre 1614 y 1615, durante el episcopado de Alfonso Mesía de Tovar, se perforó en medio de la pared que cierra la capilla mayor una hornacina a modo de trasaltar a fin de cobijar la recién llegada reliquia de san Rosendo, patrono de la diócesis³⁷.

El exterior de la cabecera llama la atención, una vez más, por su sentido unitario, pues de forma homogénea aglutina las cuatro capillas, las dos sacristías y las letrinas (fig. 7). Asimismo, cabe destacar su austeridad formal. Nada articula ni exorna sus recios muros de cantería de cuidada estereotomía. En ellos solamente se abren catorce vanos rectangulares que iluminan sus estancias y otros dos circulares que hacen lo propio con las capillas de los extremos, aportando mayor diafanidad a las naves paralelas de la girola. Otro aspecto a recalcar es su repercusión en la malla viaria. Realmente no fue demasiado notable, pues aunque el templo creció enormemente lo hizo ocupando un solar hasta entonces conformado por huertas. De todos modos el flanco correspondiente a la sacristía mayor sí mudó el perfil de la parte intramuros de la Rúa del Pumar, generando un esconce en relación con el transepto.



Fig. 8. Sacristía de la catedral de Mondoñedo

El avance de las obras

Como ya hemos referido se iniciaron en el verano de 1598. En octubre los capitulares acordaron el modo de financiarlas, y en noviembre el obispo advirtió al Cabildo que no podía entregar los 800 ducados que había prometido en enero. Aún así se comprometió a que sus albaceas satisfacerían dicha dádiva en caso de que falleciera³⁸. Desde 1599 en adelante se conservan abundantes referencias que aluden a los diversos pagos relacionados con las obras³⁹, y por fortuna coexisten con otras que atañen al avance de las mismas. Así, sabemos que a finales de abril Morlote se había "ydo fuera". Ignoramos con certeza a dónde, pero lo más probable es que acudiese a Monforte, pues entre 1598 y 1600 dirigió junto con su pariente Juan de la Sierra y luego con Gregorio Fatón las obras del templo benedictino de San Vicente do Pino, y en septiembre de 1600 se convino con Gregorio en que los oficiales Antonio Rodríguez y Pedro Domínguez terminasen la última capilla de la iglesia que ya tenían comenzada⁴⁰. El caso es que con su marcha el taller mondionense quedó descabezado, y en vista de que los oficiales reclamaban dinero, el fabriquero tuvo

que ajustar cuentas con el aparejador mientras no regresase el “maestro del trascoro”⁴¹. En junio Gonzalo Gutiérrez Mantilla, ya como obispo de Oviedo, demostró interés por las obras, algo lógico teniendo en cuenta que no solo había sido su máximo promotor sino que también era albacea de Nicolás Beche. Se escribió con los capitulares y estos decidieron que uno de ellos acudiese hasta la ciudad asturiana para informarle de las mismas⁴². El 25 de dicho mes Morlote ya había vuelto a Mondoñedo, y ante el fabriquero, escribano y testigos, midió con su “compas” y “bordoncillo” la altura de los cimientos realizados “en el canton donde se azen las necess [necesarias]”⁴³. Tres semanas después volvía a medir ante notario la altura del “zimy^o [cimiento] de la pared y esquina q se aze azerca de la puerta pequena de la dha catredal”, es decir, la puerta norte del crucero que salía a la Rúa del Pumar, cuya diferencia de cota respecto a los cimientos era de casi seis metros –veintiún pies⁴⁴. En abril de 1600 Morlote recibió una libranza de 3.000 reales⁴⁵, pero pasados dos meses el fabriquero anunció que no había dinero para la obra, por lo que el depositario Juan Gutiérrez de Torices se ofreció a dar cierta cantidad de lo que debía el ahora obispo de Oviedo⁴⁶. Dicho prelado volvió a cartearse con su antiguo Cabildo en enero de 1601 y reconoció las deudas contraídas con la Iglesia mindoniense. El cuerpo capitular le contestó el 29 de dicho mes informándole que pese a la copiosidad de sus limosnas, “el edificio es tan costoso y ba tan bueno” que de no depositar más dinero no se lograría “el fin que se desea”, pues los últimos 400 ducados donados se estaban agotando, y “trae el maestro cantidad de oficiales que como ubiese dineros nos promete con brevedad acabarla”. Desde luego las obras habían avanzado, pues le advertía que al presente se hallaban “cubiertas todas las capillas y nabe de el Crucifixo”, es decir, las del tránsito meridional de la girola; y que se iba “cerrando la nabe de la Capilla de el Cura”, o sea, la septentrional, conducente a la capilla parroquial de Santiago. Que la primera en concluirse fuese la “nabe” y “capilla” del Santo Crucifijo se explica porque urgía cumplir con las aludidas cláusulas testamentarias de Beche⁴⁷. En noviembre de 1601 se seguía extrayendo piedra de Toxoso, perteneciente al coto de Baroncelle⁴⁸, de jurisdicción capitular⁴⁹. Justo un año después,

en noviembre de 1602, los canónigos continuaban ingresando fondos para la “ayuda de acabarse el trascoro”⁵⁰. El 10 de enero de 1603 Morlote pedía dinero al fabriquero “p^a yr a su tierra”, y en dicho mes el Cabildo pasaba nuevamente serios apuros para afrontar los pagos⁵¹. En junio de 1603 la cabecera ya se hallaba terminada en lo fundamental, pues el día 9 el fabriquero Alonso de Cartas remataba su losado y el de la capilla de la Magdalena en el cantero “asistente” Francisco de Castañeda y en los carpinteros Alonso Fernández y Alonso Lorenzo, quienes se obligaron a ponerle fin durante dicho mes y el inmediato de julio a cambio de 80 ducados⁵². Llegado agosto esta actuación todavía no se había efectuado. Muy probablemente ello se debió a no tener liquidez el Cabildo, pues entonces decidió costearla de su bolsillo el obispo Diego González Samaniego adjudicándosela de nuevo a Castañeda⁵³. Entre medias, el 27 de junio se le aprobó a Morlote que levantase un “canpanaryo pequeno en la capilla de nycolao beche” en cumplimiento de la solicitud testamentaria del mercader. Para entonces el maestro ya había regresado de “su tierra”⁵⁴. El 20 de agosto el prelado ordenó al Cabildo tasar “la obra que hizo marlote” y traer para tal fin a un maestro de cantería cuya identidad no se desvela⁵⁵. La ceremonia de consagración de la girola hubo de tener lugar en este preciso 1603, por ser la fecha que antiguamente figuraba en la lauda conmemorativa de la obra y que hoy día no se consigue visualizar⁵⁶. A finales de abril de 1604 la capilla del lado de la Epístola se hallaba completamente terminada, pues los capitulares decidieron con el visto bueno del pontífice que “por agora se ponga el sancto crucifixo en la capilla de nicolao veche de prestado y esto mientras fuere voluntad del cabildo y prelado”⁵⁷. Incluso es muy probable que entonces se cerrase dicho recinto con la aludida reja de la antigua capilla⁵⁸. Finalmente, en febrero de 1606, el fabriquero Juan Pardo de Cela acordó de nuevo con Castañeda el “hazer y losar la sacrestia nueva” de la catedral “al modo que esta losado el trascoro”, utilizando para ello piedras “del mesmo grandor” que las dispuestas allí. El cantero habría de acabar la obra en marzo y cobraría 4 reales y un cuartillo por cada piedra colocada⁵⁹. A partir de entonces se supone que ya pudo estrenarse con total normalidad, pues en septiembre de 1604 las funciones de sacristía

aún las cumplía la sala capitular o capilla de San Andrés⁶⁰.

En todo este tiempo el Cabildo tuvo enormes dificultades para poder financiar las obras debido a la penuria económica de la fábrica catedralicia. No en vano la sede mindoniense se hallaba entre las más pobres de España⁶¹. Así se justifica que obispo y Cabildo aprovecharan la más mínima oportunidad para saldar las deudas contraídas por causa de la nueva cabecera. Por ejemplo, en agosto de 1602 el prelado decidía invertir en ella los 500 ducados legados para obras pías por el difunto Arias González, secretario de la Real Audiencia⁶². A inicios de 1603 se destinaron 100 más, fruto de la venta de un censo redimido⁶³. Pero las dificultades se prolongaron a lo largo del año, confesando Morlote haber cobrado a finales del mismo 4.248 reales desde febrero⁶⁴. Y todavía en noviembre de 1604 se le debían 2.000 al maestro⁶⁵, aunque hubieron de satisfacerlos inmediatamente merced a los 400 ducados que el clero de la diócesis tenía recaudados para Felipe III y a los que finalmente renunció el monarca. Lógicamente se destinaron al pago de la cabecera por la "grande neçesidad que tenya la dha fabrica desta dha catradal con el trascoro de nuevo que abia hecho"⁶⁶.

Pedro de Morlote: personalidad artística y modelos para la cabecera mindoniense

Pedro de Morlote fue un maestro de cantería vecino de Secadura, lugar perteneciente al Corregimiento de Laredo y a la Merindad de Trasmiera –hoy municipio cántabro de Voto–, que como decenas de paisanos suyos desempeñó su oficio por tierras gallegas entre fines del siglo XVI e inicios del XVII⁶⁷. El desconocimiento sobre su figura es tal que aún hoy resulta harto complejo discernir cuál de los personajes que compartían nombre y vecindad trazó y ejecutó la cabecera de la catedral de Mondoñedo. La primera noticia que tenemos de él data de abril de 1583. Ataño a los lazos matrimoniales de dos de sus hijos con los vástagos de su vecino y colega Juan de la Sierra, llamados Juan y María de la Sierra. Dicho lo cual, muy probablemente el hijo de este Pedro de Morlote heredase el nombre de su padre, pues el 14 de septiembre de 1621 María de la Sierra recibía en su localidad de Secadura la noticia de

que su esposo Pedro de Morlote había fallecido en Mondoñedo y lo habían enterrado en aquella ciudad el 16 de agosto del presente año⁶⁸. No tenemos mayores datos que aludan a su familia salvo la existencia de dos maestros canteros secadurienses como él que se llamaban Diego de Morlote y Juan de Morlote. El primero vivía en 1599 y el segundo falleció en 1628. Por desgracia se ignora qué grado de parentesco tendrían⁶⁹. Tampoco sabemos de referencias suyas desde la citada fecha del matrimonio hasta mayo de 1588, en que se cita a un "pº de morlote cantero" actuando de testigo en una escritura tomada en el monasterio de Santa María de Meira. Su presencia en el cenobio cisterciense tres años después de que en agosto de 1585 el claustro procesional le fuese rematado a Juan de la Sierra hace probable que entonces lo estuviese levantando a las órdenes de su vecino y pariente. Un lustro más tarde Morlote trabajó bajo la dirección de Juan de la Sierra en el Colegio de Nuestra Señora de la Antigua en la villa de Monforte de Lemos, y como ya hemos apuntado, en los últimos años del siglo XVI ambos volvieron a operar juntos en la iglesia de San Vicente do Pino de dicha localidad. Habida cuenta de los datos aportados y de la existencia de como mínimo dos Pedro de Morlote y dos Juan de la Sierra contemporáneos y emparentados entre sí, cabe la posibilidad de que los presentes en Meira y Monforte fuesen o bien consuegros, o bien cuñados, o incluso suegro y yerno y viceversa. Morlote acudió a Monforte en los primeros días de octubre de 1592 diciendo ser maestro de cantería y vecino de Trasmiera. Lo hizo con el objeto de pujar por las obras del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua, fundado por el cardenal Rodrigo de Castro y diseñado por el hermano jesuita Andrés Ruiz y el italiano Vermondo Resta. No logró la adjudicación de las mismas pero formó parte de la amplia plantilla de maestros y canteros que allí trabajaron a lo largo de la década de 1590, pues en abril de 1594 le encomendaron que visitase e hiciese un informe del estado de las obras en dicho colegio, y en junio del mismo año fue contratado junto a su consuegro Juan de la Sierra para llevar a cabo las adiciones de Andrés Ruiz a la traza original. Es posible que en los años siguientes continuase al frente de la fábrica monfortina, dirigida desde 1597 por el también jesuita Juan de Tolosa⁷⁰. De

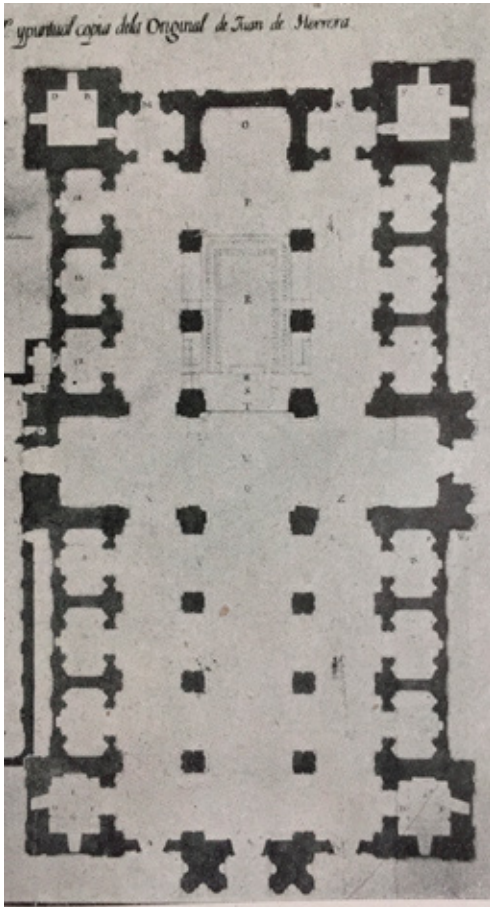


Fig. 9. Copia de la planta de Juan de Herrera para la catedral de Valladolid

lo que no hay duda, como se apuntó, es de su labor en aquella localidad al frente del cenobio benedictino de San Vicente entre 1598 y 1600⁷¹.

Por tanto, cuando a inicios de 1598 fue llamado a Mondoñedo para proyectar y ejecutar la nueva cabecera de la catedral, lo hizo siendo partícipe en Monforte de un contexto estilístico marcado por el clasicismo herreriano llevado hasta allí por arquitectos provenientes de tierras vallisoletanas⁷². Quizá ello explique la adopción de una cabecera rectangular, cuyo formato no solo era inédito en Galicia sino también poco frecuente en España⁷³. Dicha tipología la había ideado Juan de Herrera para la colegiata de Valladolid –luego catedral– hacia 1580⁷⁴ (fig. 9), proyecto que, aunque no se llevó a efecto, sí gozó de con-

tinuidad en el testero trazado por su discípulo Juan del Ribero Rada para la catedral de Salamanca en 1589, que por cierto contó con el visto bueno del propio Herrera⁷⁵. Esta posible filiación entre las catedrales castellanas y la mindoniense ya la apuntaron autores como Vila Jato o Rosende Valdés, quienes además, con gran acierto, hicieron hincapié en el pretendido unitarismo formal que vincula la vieja fábrica de Mondoñedo con la nueva, simulando ser toda ella de un mismo momento histórico⁷⁶. En este sentido no hemos de olvidar que los arquitectos y tratadistas italianos del Renacimiento apostaban antes por terminar una obra medieval en el estilo “moderno” o gótico de origen que concluirirla en el renacentista –“romano” o “antiguo”–, porque entendían que hacerlo con este último atentaba contra los preceptos vitrubianos⁷⁷. Aparte de la tipología de la cabecera, la nota clasicista más fácilmente visible de la girola mindoniense la constituyen las pilstras que visten sus naves, y que no por casualidad tanto recuerdan a los pilarcillos del claustro de las escuelas del Colegio monfortino. Por el contrario, la nota más arcaizante la supone la cobertura de la sacristía, aunque este tipo de abovedamiento todavía era frecuente en la Galicia finisecular del quinientos e incluso en la de inicios del XVII. De hecho es posible que el propio maestro lo emplease en el desaparecido claustro procesional del monasterio de Meira –siempre y cuando trabajase en él, que como hemos visto cabe la posibilidad de que sí–, pues según Lampérez y Romea sus pandas contaban con “bóvedas de crucería estrellada”. De todos modos sin lugar a dudas lo utilizó entre 1598 y 1600 en el templo monfortino de San Vicente do Pino⁷⁸. Además tampoco habría que desechar la posibilidad de que el maestro concibiese la sacristía inspirándose en la levantada durante el episcopado de Diego de Soto a mediados del XVI, que precisamente él mismo derribó a partir de 1598. Incluso no sería de extrañar que los medallones que hoy lucen las juntas de los nervios proviniesen de aquella. Ello lo argumentamos porque el contrato de la obra remarca en distintas ocasiones la necesidad de no incluir elementos decorativos para no aumentar su precio, y de hecho especifica que en la unión de las nervaduras de las bóvedas de las naves no se incluyan “formas”⁷⁹; y también porque llaman poderosamente la atención aquellos medallones

donde figuran el monograma mariano y el jarrón, dos símbolos que conforman el blasón del obispo fray Francisco de Santa María Benavides, que gobernó la diócesis entre 1550 y 1558. Precisamente su escudo aparece entre el de los obispos Gutiérrez Mantilla y González Samaniego en la lauda que conmemora la finalización de la girola, sita en el muro exterior de la sacristía que mira a la nave del Evangelio. ¿Qué hace ahí, en una zona de la catedral no construida en su época, y junto al de los obispos que promovieron y financiaron la cabecera?⁸⁰. Cabe en definitiva la posibilidad de que durante su episcopado se concluyese la sacristía levantada por su antecesor Diego de Soto, y que los motivos ornamentales de esta se reaprovechasen en la levantada por Pedro de Morlote cincuenta años después.

Volviendo a la vinculación estilística con el mundo herrero, tampoco hemos de desdeñar la posibilidad de que el pontífice que auspició la nueva cabecera conociese mínimamente esta arquitectura, pues vivió en Salamanca entre 1578 y 1583 y a continuación en San Lorenzo del Escorial desde 1583 hasta 1593, fecha esta última en que fue promovido para la sede de Mondoñedo⁸¹. Desde luego, Gutiérrez Mantilla debía de ser un partidario de este tipo de espacios litúrgicos, pues resulta llamativo que solo dos años después de haber apostado por la girola mindoniense su nuevo Cabildo de Oviedo valorase la necesidad de erigir otra en la catedral, obra que no se hizo efectiva hasta pocos años más tarde y fuera ya de su pontificado⁸².

El taller de Pedro de Morlote

De entre los muchos canteros que entre finales del siglo XVI y principios del XVII trabajaron en la antigua provincia de Mondoñedo, solo conocemos con certeza la identidad de unos pocos a las órdenes de Pedro de Morlote en las obras de la cabecera catedralicia. Cuando en junio de 1599 el maestro hizo las mediciones de los cimientos de la girola ante el fabriquero y el notario, aparecieron como testigos los siguientes “canteros y trabaxadores en la dha obra” y “rresidentes” en Mondoñedo: Domingo Alonso, Domingo de Fiallega y Francisco de Castañeda⁸³. De los dos primeros no volvemos a tener noticia alguna⁸⁴. De Castañeda, sin embargo, ya dijimos que participó en el losado de la girola

en 1603 y en el de la sacristía en 1606, obra esta última que lo cita como “vezino de la merindad de trasmyera”⁸⁵. Además, entre 1603 y 1605 dio condiciones y tomó el arreglo del cercano puente de Viloalle⁸⁶; y precisamente en este último año se adjudicó la construcción del convento concepcionista de Viveiro⁸⁷. Pero la nómina de pedreros al servicio de Morlote hubo de ser mayor. Así, el 14 de marzo de 1599, compareció ante escribano en representación del canónigo Calonge, y lo hizo para concertarse con el cantero y vecino mindoniense Juan Leal y con el labrador Alonso Valiño a fin de que ambos extrajesen dos sepulturas de “piedra de grano en las canteras de toxoso”, que carretearía hasta Mondoñedo el mencionado campesino. Aparecieron como testigos los canteros Jácome y Juan Fatón, hermanos y vecinos de Monforte de Lemos pero “hestante[s]” en Mondoñedo, así como su colega Pedro de Palacio, residente también en dicha ciudad⁸⁸. Seguramente la presencia de todos ellos implique su participación en las obras de la girola. No cabe duda de que Morlote conocía a los hermanos Fatón, pues eran hijos del maestro de cantería Gregorio Fatón y sobrinos de Gonzalo Fatón, y con dichos ascendientes Morlote ya había trabajado en Monforte durante la década de 1590, tanto en el colegio jesuita como en el cenobio benedictino de San Vicente⁸⁹. Lo que no sabemos es si el mencionado Pedro de Palacio es el mismo Pedro de Palacios que en 1592 pujó por la obra de dicho colegio⁹⁰. Un último cantero participe en la girola pudo ser Pedro Rodríguez, quien en septiembre de 1601 le debía 12 reales de préstamo y posada a Catalina Rodríguez, vecina mindoniense, la cual dio poder al “mahestro de la obra del trascoro de mon”⁹¹ Pedro de Morlote para que se los cobrase⁹¹. Por último, es de justicia señalar que después de la obra de la cabecera a Morlote le llovieron multitud de encargos en la provincia mindoniense hasta 1621. Todos ellos provenían de instituciones civiles o religiosas y siempre tenían un carácter reparador. Estos nos ofrecen una imagen de Morlote que es la propia de un maestro de obras de segunda fila. Aún así, resultó el cantero más relevante de esta provinciana ciudad durante las dos primeras décadas del siglo XVII. De todos modos, habida cuenta de que su figura todavía no es del todo conocida, nuevos datos documentales podrían hacer tambalear esta opinión.

NOTAS

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad *Memoria, textos e imágenes. La recuperación del patrimonio perdido para la sociedad de Galicia* HAR2014-53893-R, del que son investigadores principales Jesús A. Sánchez García y Alfredo Vigo Trasancos. También participa de la ayuda del Programa de consolidación de unidades de investigación competitivas do SUG, modalidade B: grupos con potencial de crecemento (GPC), concedida por la Xunta de Galicia al grupo de investigación GI-1510 HAAYDU de la Universidad de Santiago de Compostela, del que es coordinador Alfredo Vigo Trasancos y que tiene como n.º de expediente ED413B 2016/003. Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a un conjunto de personas que desinteresadamente me brindaron todo tipo de facilidades, consejos y datos que contribuyeron en buena medida a confeccionar el presente trabajo. Vaya mi reconocimiento para el M. Iltre. Sr. D. Félix Villares Moureira, canónigo-archivero de la catedral de Mondoñedo; al erudito mindoniense J. Isidro Fernández Villalba; al campanero de dicha catedral Valentín Insua Palacios; al escultor Fernando Villapol; y a José F. Gutiérrez Morlote, descendiente de Pedro de Morlote.

² En los primeros meses del año, enterado el Consistorio mindoniense de que las zonas de Betanzos, Sada y Montaos sufrían los avatares de la mortífera peste, y de que Coruña y Pontedeume tenían a guardas velando porque la epidemia no entrase en sus villas, el Ayuntamiento optó por copiar esta medida y colocó vigías en las principales entradas de la urbe. De todos modos en julio ya había penetrado, por lo que se aprobó trasladar a los "apestados" al cercano hospital de San Juan de Seivane, Archivo Municipal de Mondoñedo (a partir de ahora A.M.M.), carp. 923, Libro de Actas (1595-1608), 68r, 71v, 87r – 87v, 90v – 91v. Acerca de dicho brote en Betanzos véase Núñez-Varela y Lendoiro, José Raimundo. 1998. *La peste de 1598 en Betanzos de los Caballeros. Ciento y un días de angustia y devoción*. Betanzos: Ayuntamiento de

Betanzos, 10, 14-15, 18, 22-24, 26-30, 41-66. En el Archivo de la Catedral de Mondoñedo (a partir de ahora A.C.M.) también se verifican noticias sobre esta epidemia y de la preocupación del Cabildo por proteger la ciudad. Su interés fue tal que comisionaron a un canónigo a que vigilase una de las puertas de la muralla, computándole sus horas de vigilancia por las de asistencia a coro, A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 102r, 103v, 106v, 107v. Sobre estas cuestiones véase también Cal Pardo, Enrique. 1992. *Mondoñedo – Catedral, Ciudad, Obispado – en el siglo XVI. Catálogo de la documentación del Archivo Catedralicio*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 245, 247-248, 250; Cal Pardo, Enrique. 1999. "Episcopologio mindoniense. Siglo XVI." *Estudios Mindonienses* 15: 280; Cal Pardo, Enrique. 2000. "Episcopologio mindoniense. Siglo XVII." *Estudios Mindonienses* 16: 16; Cal Pardo, Enrique. 2003. *Episcopologio mindoniense*. Santiago de Compostela: CSIC-Xunta de Galicia, Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento", Mondoñedo-Ferrol: Estudios Mindonienses, 393, 403. Sobre esta enfermedad en Mondoñedo se recomienda la lectura de las numerosas entradas que Roberto Reigosa Méndez presenta en su blog registrado <https://mondomedieval.blogspot.com.es/>, fruto de sus diligentes investigaciones en el A.M.M. Cabe decir que afectó a numerosas poblaciones gallegas, aunque con magnitud dispar, de hecho muchas lograron esquivarla, Saavedra Fernández, Pegerto. 1985. *Economía, Política y Sociedad en Galicia: La provincia de Mondoñedo, 1480-1830*. Madrid: Xunta de Galicia, 69, 99-101; Nogueira Santiago, Paulo. 2004. "Las epidemias de peste de 1598 y 1599 en Galicia: el ejemplo de la villa de Noia." en *Año Santo Camiño da Xuventude. Mostra Filatélica Xuvenil Nacional. Noia, do 23 de xullo ao 1 de agosto do 2004*, 69-76. Noia: Grupo Filatélico e Numismático de Noia; García Oro, José, y Portela Silva, María José. 2005. "A peste, fame et bello, libera nos Domine. Galicia y la peste en el reinado de Felipe II." *Semata* 17: 231-258.

³ Así lo reseña un manuscrito de 1550 obra de Lope de Frías, antiguo secretario de dicho obispo. Se conser-

va en el A.C.M. y cuenta con una copia facsímil en Cal Pardo, Enrique. 1988. "Historia del pontificado de D. Diego de Soto." *Estudios Mindonienses* 4: 339-340, 415-416.

⁴ La mayor parte de la documentación y planteamientos presentados en este trabajo tienen un carácter inédito. Aun así es de justicia citar a aquellos investigadores que se han acercado al estudio documental de esta obra, siendo el primero Pérez Costanti, Pablo. 1930. *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago: Seminario C. Central, 397. De todos ellos, Enrique Cal Pardo merece un lugar muy destacado, tanto por su concienzuda labor dentro del A.C.M. como por lo acertado de sus interpretaciones, pues fue pionero en razonar que la sacristía se construyó al mismo tiempo que el deambulatorio y sus capillas – autocorrigiendo una publicación anterior. Antes de él, la historiografía la había creído del episcopado de Diego de Soto, retrasando medio siglo su verdadera fecha, Cal Pardo, Enrique. 1987. "Sacristía y Custodia de la Catedral Basílica de Mondoñedo." *Estudios Mindonienses* 3: 549-556; Cal Pardo, *Mondoñedo – Catedral, Ciudad, Obispado–*, 233-234, 239, 240, 244, 246, 248, 257-258, 260, 263, 265, 608, 667, 672-675, 678-679, 681, 684-686, 905, 926-927, 955, 961; Cal Pardo, "Episcopologio mindoniense. Siglo XVI," 277-282; Cal Pardo, "Episcopologio mindoniense. Siglo XVII," 16-18; Cal Pardo, Enrique. 2002. *La Catedral de Mondoñedo. Historia*. Lugo, 27-29, 76-78; Cal Pardo, *Episcopologio mindoniense*, 391-395, 403-405; Castro Fernández, Celia. 1993. *Estudio iconográfico y estilístico de los capiteles de la catedral de Mondoñedo*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 18-20. Antonio San Cristóbal transcribió los contratos referidos a la cabecera pero con algunas erratas. Además, a lo largo de su artículo demostró un escaso conocimiento de la historia del edificio, con lo cual su texto está salpicado de múltiples fallos históricos, San Cristóbal Sebastián, Antonio. 1998. "IV centenario de la ampliación de la catedral de Mondoñedo." *Cuadernos del Museo Mindoniense* 16: 47-67. Las transcripciones de A. San Cristóbal se recogen parcialmente

en Pérez Rodríguez, Fernando. 2000. "O Renacemento." en *Fontes escritas para a historia da arquitectura e do urbanismo en Galicia (Séculos XI-XX)*, coord. por Alfredo Vigo Trasancos, vol. 1, 249-253. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia; y también en Cal Pardo, *La Catedral de Mondoñedo*, 74-76. Asimismo, también acudió a las fuentes originales Carrero Santamaría, Eduardo. 1999. "De la influencia cisterciense en Santa María de Mondoñedo a la evolución arquitectónica de un proyecto basilical románico." en *Actas. II Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*, vol. 3, 1175-1176. Ourense: Deputación Ourense, Abadías Cistercienses de Galicia, Asturias y León, Concello de Ourense, Caixa Ourense, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia; Carrero Santamaría, Eduardo. 2005. *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 145 y ss.

⁵ Incluso la parte exterior de la cabecera se denomina entonces trascoro o "tras el coro", Archivo Histórico Provincial de Lugo (a partir de ahora A.H.P.L.), Protocolos Notariales, Ribadeo, Jácome Rodríguez de Labrada, leg. 1743-8, 19r; A.C.M., Actas Capitulares, vol. 10, 281r. Casi toda la documentación nomina al maestro Pedro de Morlote como "Morlote", pero él siempre firma como "Morlote".

⁶ Villaamil y Castro, José. 1889. "Los trascoros de las catedrales." *Galicia Diplomática* 4, n.º 10 (10 de marzo): 75-76; Rivas Carmona, Jesús. 1994. *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia: Universidad de Murcia, 45, nota 1. También hay que asumir la ambigüedad implícita del término "coro", como remarca García Lamas, Manuel Antonio. 2015. "Ubicación y fisionomía de cabildos y audiencias públicas en la catedral de Mondoñedo (siglos XIII-XV)." *Estudios Mindonienses* 30: 409.

⁷ Sí lo hicieron en los primeros tiempos de la catedral, Cal Pardo, *Catedral de Mondoñedo*, 15.

⁸ Aparte de las numerosísimas noticias aportadas en este sentido por Enrique Cal Pardo, conviene repasar, por su carácter compilador, el trabajo de

García Lamas, "Ubicación y fisionomía de cabildos," 391-436.

⁹ Cal Pardo, "Episcopologio mindoniense. Siglo XVI," 141-142; Cal Pardo, *Catedral de Mondoñedo*, 17-18; Cal Pardo, *Episcopologio Mindoniense*, 266-267.

¹⁰ Es el caso de Villaamil y Castro, José. 1865. *La Catedral de Mondoñedo. Su historia y descripción, sus pinturas murales, accesorios, moviliario, bronceos y orfebrería, vestiduras y ropas sagradas*. Madrid: M. Galiano, 5; Murguía, Manuel. 1888. *Galicia*, Barcelona: Daniel Cortezo y C.ª, 1122; Díaz Tie, Marta. 1999. "La catedral medieval de Mondoñedo: arquitectura, escultura y pintura monumental." *Estudios Mindonienses* 15: 356; Yzquierdo Perrín, Ramón. 2000. "Las Catedrales de la Diócesis de Mondoñedo en la Edad Media." en *El legado cultural de la Iglesia Mindoniense. I Congreso do Patrimonio da Diocese de Mondoñedo*. Ferrol, 16, 17, 18 de setembro, ed. por Fátima Díaz Platas, Juan Manuel Monterroso Montero, Manuel José Recuero Astray, 135. A Coruña: Universidade da Coruña, Lugo: Diputación de Lugo; Carrero Santamaría, "De la influencia cisterciense," 1172, 1184; Carrero Santamaría, *Las catedrales de Galicia*, 146; García Lamas, "Ubicación y fisionomía de cabildos," 430, 436. Hay quien considera que solo el ábside central era semicircular, Carro García, Jesús. 1950. *Las catedrales gallegas*. Buenos Aires: Galicia, 46; San Cristóbal Sebastián, "IV centenario de la ampliación," 47. Parte de dicho ábside se puede visualizar hoy día sobre el trasdós de las bóvedas erectas a partir de 1598 y bajo las actuales cubiertas de la cabecera, realizadas en 1996, Cal Pardo, *La Catedral de Mondoñedo*, 57. De igual modo, la parte superior del mismo se aprecia desde el exterior. Ello ocurre desde que Francisco Pons-Sorolla renovó por completo la cobertura entre 1964 y 1966. Hasta entonces la cota del tejado era superior y lo ocultaba, Castro Fernández, Belén. 2007. "Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)." Tesis Doctoral inédita, Universidad de Santiago de Compostela, vol. 2, 461-464.

¹¹ Con este apelativo se le conocía fundamentalmente en la Edad Media,

pero todavía en 1608 se le citaba como "capilla de los caballeros del s^o santo andres", A.H.P.L., Protocolos Notariales, Ribadeo, Jácome Rodríguez Labrada, leg. 1762-3, 84r. Y en 1615 como "capilla de s^o santo andres de los caballeros", A.M.M., carp. 924, Libro de Actas (1609-1622), 178v. Gracias a estos datos pierde fuelle una de las hipótesis alternativas apuntadas por García Lamas a la hora de identificar este espacio, García Lamas, "Ubicación y fisionomía de cabildos," 405.

¹² Sobre la capilla de San Andrés véase fundamentalmente Cal Pardo, "Sacristía y Custodia," 551-552; Cal Pardo, *Mondoñedo – Catedral, Ciudad, Obispado –*, 332, 334, 336, 340, 407, 414, 419, 438, 441, 501, 503, 796; Carrero Santamaría, *Las catedrales de Galicia*, 146, 148-149, 152-157; García Lamas, "Ubicación y fisionomía de cabildos," 404-406, 436.

¹³ A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 21, 75v.

¹⁴ Sobre dicha discusión véase Cal Pardo, "Sacristía y Custodia," 549-550; Cal Pardo, "Historia del pontificado," 416-417; Carrero Santamaría, *Las catedrales de Galicia*, 144-147; García Lamas, "Ubicación y fisionomía de cabildos," 406-408, 436.

¹⁵ Entre otras muchas citas, véase Cal Pardo, Enrique. 1990. *Catálogo de los documentos medievales, escritos en pergamino, del Archivo de la Catedral de Mondoñedo (871-1492)*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 79.

¹⁶ Cal Pardo, *Mondoñedo –Catedral, Ciudad, Obispado–*, 791.

¹⁷ A.C.M., Fundaciones Antiguas, arm. 3, est. 1, leg. 1, 17v – 18r, 34r, 77r, 87r – 115r.

¹⁸ A.C.M., Miscelánea, arm. 4, est. 1, leg. 2, n.º 6, s.f.

¹⁹ A.C.M., Documentos Sultos, arm. 7, est. 4, leg. 1, n.º 92, s.f.

²⁰ A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 2, n.º 18, 133r – 134r.

²¹ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 77r.

²² A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 84r; A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 21, 10r – 11v.

²³ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 85v.

²⁴ A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 21, 73r; A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 92v. Carrero Santamaría afirma que la idea de construir la girola ya era un hecho en 1596, y basa su interpretación en un contrato de julio de aquel año relacionado con la renovación de la madera en la crujía septentrional del claustro, Carrero Santamaría, *Las catedrales de Galicia*, 167. A juicio personal, aquella obra en absoluto tiene que ver con la nueva cabecera. Que entonces se extraiga “*la losa de manera que no se pierda*” no implica su reutilización en la girola dos años después, A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 22, 158r – 160v.

²⁵ El prelado era natural del lugar de Susilla, perteneciente entonces a la Merindad de Campoo y hoy día al municipio cántabro de Valderredible, A.H.P.L., Protocolos Notariales, Ribadeo, Jácome Rodríguez de Labrada, leg. 1743-8, 26r – 26v. De la misma localidad provenía su primo Juan Gutiérrez de Torices, arcediano de Montenegro en dicha catedral durante su episcopado. Su parentesco se reseña en el testamento del canónigo de 1625, A.H.P.L., Protocolos Notariales, Mondoñedo, Domingo Rodríguez Bermúdez, leg. 8376-1, 144r. El epitafio del obispo en la catedral de Oviedo también indica su lugar de procedencia. Cal Pardo ya sospechaba que entre el pontífice y el prebendado existía algún vínculo parental, Cal Pardo, “Episcopologio mindoniense. Siglo XVI,” 269-270; Cal Pardo, *Episcopologio mindoniense*, 384.

²⁶ A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 21, 73r – 73v. Esta apreciación conviene recalcarla porque muchos autores creyeron erróneamente que en un inicio estaba previsto realizar doce capillas y que finalmente se realizaron las cuatro que cierran el testero.

²⁷ A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 21, 73r – 73v, 75r. Conviene señalar que los primeros tramos de las naves paralelas del deambulatorio presentan sendos arcos abiertos a la capilla mayor. Estos se perforaron a partir de 1719, A.C.M., Actas

Capitulares, vol. 16, 185v; Cal Pardo, Enrique. 2001. “Episcopologio mindoniense. *Primera mitad del siglo XVIII.*” *Estudios Mindonienses* 17: 296; Cal Pardo, *La Catedral de Mondoñedo*, 41; Cal Pardo, *Episcopologio mindoniense*, 674.

²⁸ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 108r. Desde finales de septiembre Alonso de Cartas pasó a ocupar el cargo de canónigo fabriquero tras el fallecimiento de Pedro de Montalvo, A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 104v.

²⁹ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 108r; A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 21, 206r – 207v.

³⁰ *Vid.* nota 25.

³¹ A.M.M., carp. 923, Libro de Actas (1595-1608), 81v – 82r, 243v; A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 93v – 94r, 100r – 100v, 104v; A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 21, 92r – 95r, 161r – 163v. Conste que el letrero alusivo a la fundación, muy revelador por otra parte, no reseña que se hiciese en 2.000 escudos de oro, sino en 2.000 ducados. Dicha piedra se colocó finalmente en la capilla en 1612 y rezaba lo siguiente: “*hesta capilla hes de nycolas beche y de maria de losada su muger y de antolin de estrada su segundo marido hesta dotada en una misa perpetua dio dos myll ducados para la obra de este trascoro dexo el pan de la alhondiga a los pobres desta çuidad caso quarenta huerfanos dio quere^a myll mrs a los pobres de villafranca hiço otras muchas limosnas en esta çuidad y otras partes el ano de el hambre*”, A.C.M., Actas Capitulares, vol. 9, 386r – 386v. Por otro lado, el que se reaprovechase la reja de la capilla medieval es lógico dada su contemporaneidad, pues en 1589 el obispo Isidro Caja de Lajara había ordenado hacerla conforme “*al modo y traça de la de la capilla de sanctiago*”, A.C.M., Miscelánea, arm. 4, est. 1, leg. 2, n.º 6, s.f.

³² A.C.M., Actas Capitulares, vol. 10, 53v – 54r, 57v – 58r, 95r; A.C.M., arm. 3, est. 1, leg. 4, 42r – 46v; A.H.P.L., Protocolos Notariales, Mondoñedo, Juan Abad, leg. 7211-2, 52r – 57v, 269r – 270r; Cal Pardo, “Episcopologio mindoniense. Siglo XVII,” 48; Cal Pardo, *Episcopologio mindoniense*, 434;

Fernández Castiñeiras, Enrique, y Monterroso Montero, Juan Manuel. 2006. *A pintura mural nas catedrais galegas. Séculos XVI-XVIII*. Santiago de Compostela: Tórculo, 156.

³³ “*yten es condiçion que a de derrocar a su costa todo lo que fuere menester deshaçerse como hes la sacrestia y p^o de la capilla de la madalena y todo lo demas nesçessario que se ubiere de derribar y deshaçerse p^a haçerse la dha obra [...] yten que a de redificar ansi mesmo a su costa la capilla de la madalena reparando lo que de ella se derivare y haçiendo un arco nuevo*”, A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 21, 74v.

³⁴ Sobre esta reja véase Gallego de Miguel, Amelia. 1963. *El arte del hierro en Galicia*. Madrid: CSIC, 86-87; Cal Pardo, “Historia del pontificado,” 416; Cal Pardo, *Mondoñedo –Catedral, Ciudad, Obispado–*, 80; Cal Pardo, “Episcopologio mindoniense. Siglo XVI,” 190; Cal Pardo, *La Catedral de Mondoñedo*, 22-24; Cal Pardo, *Episcopologio mindoniense*, 311.

³⁵ A.C.M., Cuentas de la Fábrica, vol. 28/2, 242v.

³⁶ “*otrosi hes cond^çon que a de abrir la puerta p^a la capilla de san ju^o y aderezar la capilla p^a las reliqas y abiendo alli ynconbenyente ha de azer otra tanta obra anadiendo a la capilla que se aze junto a la de santo*”, A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 21, 75v.

³⁷ Dicha reliquia provino del monasterio de Celanova, A.C.M., arm. 3, *Memorias para la historia de la Santa Yglesia de Mondoñedo*, 107r (1.ª foliación); Cal Pardo, “Episcopologio mindoniense. Siglo XVII,” 45-46; Cal Pardo, *Episcopologio mindoniense*, 431-432.

³⁸ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 107r; A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 21, 11r – 11v, 186r – 187r.

³⁹ Muchos de ellos de carácter ordinario, A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 121v, 130v, 133r, 135r, 157v, 169v, 179v, 188r, 220r, 230r.

⁴⁰ Pérez Costanti, *Diccionario de artistas*, 577; Rodríguez Fernández, Carlos. 1987. “Estudio artístico de la iglesia y monasterio de San Vicente del Pino de Monforte de Lemos.” *Boletín*

do Museo Provincial de Lugo 3: 76; Goy Diz, Ana. 2009. "Nuevos datos sobre el monasterio de San Vicente del Pino de Monforte de Lemos." en *Galicia monástica. Estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*, ed. por José Miguel Andrade Cernadas, Raquel Casal García, Roberto Javier López López, 524. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Los lazos familiares entre Morlote y Juan de la Sierra los aporta Cagigas Aberasturi, Ana Isabel. 2015. "*Los maestros canteros de Trasmiera*." Tesis Doctoral inédita, Universidad de Cantabria, 66, 582.

⁴¹ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 122r.

⁴² A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 126r.

⁴³ A.H.P.L., Protocolos Notariales, Mondoñedo, Francisco Núñez de Callobre, leg. 7009-3, 152r.

⁴⁴ A.H.P.L., Protocolos Notariales, Mondoñedo, Francisco Núñez de Callobre, leg. 7009-3, 153r.

⁴⁵ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 141v.

⁴⁶ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 144v, 158v.

⁴⁷ A.C.M., Documentos Suelos, arm. 9, est. 1, leg. 8, n.º 5/2, s.f.

⁴⁸ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 177r. Ya el contrato indica que la piedra habría de extraerse de las cercanas canteras de "texosso". El trabajo de su corte y desbaste se haría a costa de Morlote, así como lo correspondiente a las cimbras y andamiaje; mientras que el acarreo de los materiales se pagaría directamente con los fondos de la fábrica catedralicia, A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 21, 73v – 74r. El monte de Toxoso se halla cerca de Mondoñedo y se inscribe hoy día en el término municipal de Abadín.

⁴⁹ Esto lo suponemos porque en 1611 se comisionó a un canónigo para que se encargase de "*demarcar y amoxonar la juron del coto de baronçelle*", A.C.M., Actas Capitulares, vol. 9, 330r – 330v.

⁵⁰ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 206v.

⁵¹ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 212v – 213r.

⁵² A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 26, 18r – 19v.

⁵³ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 233v.

⁵⁴ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 227v.

⁵⁵ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 233v – 234r, 235v.

⁵⁶ La reseña en 1763 el canónigo Francisco Antonio Villaamil y Savedra, A.C.M., arm. 3, *Memorias para la historia de la Santa Yglesia de Mondoñedo*, 105v (1.ª foliación).

⁵⁷ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 255v.

⁵⁸ Nos lo hace suponer esta vaga referencia: "*Mandaron dar libranza a luis fr^e [Fernández] de siete r^{rs} de la rexa*", A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 258r.

⁵⁹ A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 4, n.º 27, 36r – 37v.

⁶⁰ Así consta en la visita pastoral girada por el obispo Samaniego, A.C.M., arm. 3, n.º 41, 1r.

⁶¹ Domínguez Ortiz, Antonio. 1970. *La sociedad española en el siglo XVII. El estamento eclesiástico*. Madrid: CSIC, 268-269; Pérez López, Segundo Leonardo. 1985. "Las primeras «Relationes ad limina» de la Diócesis de Mondoñedo." *Estudios Mindonienses* 1: 92-93.

⁶² A.H.P.L., Protocolos Notariales, Mondoñedo, Juan Abad, leg. 7210-4, 62r – 63r.

⁶³ A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 26, 4r – 10r.

⁶⁴ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 243r; idem, Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 22, 192r – 193r.

⁶⁵ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 271v, 272v – 273r.

⁶⁶ A.C.M., Actas Capitulares, vol. 8, 188r; A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 22, 79r – 80v; A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 25, 80r.

⁶⁷ Entre los distintos documentos que indican su vecindad, destacamos A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 21, 73r. El pionero en ofrecer noticias suyas fue Pérez Costanti, *Diccionario de artistas*, 397,

585-586, cuyos datos reiteró Sojo y Lomba, Fermín de. 1935. *Los Maestros Canteros de Trasmiera*. Madrid: Huelves y Compañía, 109. Dentro de la abundante bibliografía referente a la actividad de los trasmeranos en Galicia, aparte de estas dos obras, conviene conocer: Bonet Correa, Antonio. 1966. *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid: CSIC; Alonso Ruiz, Begoña, Aramburu-Zabala Higuera, Miguel Ángel, González Echegaray, María del Carmen, y Polo Sánchez, Julio Juan. 1991. *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*. Santander: Universidad de Cantabria; Alonso Ruiz, Begoña. 1992. *El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*. Santander: Universidad de Cantabria; Goy Diz, Ana. 1993. "Los trasmeranos en Galicia: la familia de los Arce." en *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio. Camargo, 14-17 julio 1992*, dir. por Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera, coord. por Javier Martínez Gómez, 147-163. Santander: Fundación Obra Pia Juan de Herrera, Universidad de Cantabria; Dúo Rámila, Diana. 2011. "Maestros canteros de Trasmiera en Galicia (siglo XVI)." *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 24: 81-100; Cagigas Aberasturi, Ana Isabel, *Los maestros canteros de Trasmiera*.

⁶⁸ Cagigas Aberasturi, Ana Isabel, *Los maestros canteros de Trasmiera*, 66, 582. La noticia acerca de la muerte de Morlote indica que le sobrevivieron dos hijos legítimos con María de la Sierra: Pedro y María de Morlote. Dichos datos se extraen del Archivo Histórico Diocesano de Santander, Fondo Parroquial de San Juan Bautista de Secadura, leg. 2, fol. 156r, y me fueron proporcionados de forma altruista por José F. Gutiérrez Morlote, a quien agradezco su generosidad.

⁶⁹ Sojo y Lomba, *Los maestros canteros de Trasmiera*, 108-109; Alonso Ruiz y Aramburu-Zabala Higuera et. al., *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, 441.

⁷⁰ La presencia de Morlote en Meira en 1588 se reseña en el Archivo Histórico Nacional, Clero Secular Regular, leg. 6447, 263v – 264r (323v – 324r), dato que me fue proporcionado desin-

teresadamente por Fernando Villapol, a quien agradezco su gesto. Produce gran desconcierto que en 1640 el supuesto hijo del Pedro de Morlote fallecido en 1621 en Mondoñedo –pues se declara vástago de Pedro de Morlote y de María de la Sierra, vecinos de Secadura– diga que su abuelo era Juan Gómez de Morlote y su bisabuelo Pedro Gómez de Morlote, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de Ejecutorias, caja 2706-66, s.f. En cuanto al resto de información *vid.* Pérez Costanti, *Diccionario de artistas*, 167, 514, 529, 585-586; Cotarelo Valledor, Armando. 1945-1946. *El cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos*. Madrid: Magisterio Español, vol. 1, 297-303, 305, 310, y vol. 2, 86, 123, 264-292; Lorenzana Lamelo, María Luísa. 1989. *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el convento de las clarisas*. Lugo: Diputación Provincial, 53-59; Rivera Vázquez, Evaristo. 1989. *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*. La Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 569, 570-573; Pérez Rodríguez, Fernando. 1995. “Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos (Lugo), 1592-1619.” en *Monjes y Monasterios Españoles. Arte, Arquitectura, Restauraciones, Iconografía, Música, Hospitales y Enfermerías, Medicina, Farmacia, Mecenazgo, Estudiantes. Actas del Simposium (1/5-IX-1995)*, ed. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 501, 503, 508-510. San Lorenzo del Escorial: Estudios Superiores del Escorial, R.C.U. “Escorial-M.^a Cristina”; Martínez González, Esteban. 2000. *Colegio Ntra. Sra. de la Antigua (Monforte de Lemos)*. León: Everest, 14, 23.

⁷¹ *Vid.* nota 40.

⁷² Bonet Correa, Antonio. 2001. “El Colegio del Cardenal y el clasicismo.” en *Xornadas sobre o cardenal Rodrigo de Castro. Actas das xornadas realizadas pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Monforte de Lemos os días 5 e 6 de outubro de 2000*, 116. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

⁷³ Su singularidad tipológica ya la destacaron autores como Yzquierdo

Perrín, Ramón. 1985. “La arquitectura románica cisterciense.” *Galicia Arte*, ed. por Francisco Rodríguez Iglesias, vol. 12, 59. A Coruña: Hércules; Yzquierdo Perrín, “Las Catedrales de la Diócesis,” 141; San Cristóbal Sebastián, “IV centenario de la ampliación,” 48. Por aquel entonces la catedral de Sevilla ya contaba con un deambulatorio recto, y Andrés de Vandelvira había diseñado otro para la catedral de Jaén en la década de 1550. Pero establecer nexos de unión con esta última puede resultar resbaladizo e infructuoso, pues sufrió diversas alteraciones y sus fases constructivas se postergaron largamente en el tiempo. Sobre la catedral giennense *vid.* fundamentalmente: Higuera Maldonado, Juan. 2009. *La catedral de Jaén. Su construcción renacentista (S. XVII-XVIII)*. Jaén: Universidad de Jaén; Galera Andreu, Pedro. 2009. *La Catedral de Jaén*. Barcelona-Madrid: Lunwerg.

⁷⁴ Chueca Goitia, Fernando. 1947. *La catedral de Valladolid. Una página del Siglo de Oro de la arquitectura española*, Madrid: CSIC, 39-40; Bustamante García, Agustín. 1983. *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 121; Navascués Palacio, Pedro. 1998. *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 76-77.

⁷⁵ Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 1991. “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a partir del Concilio de Trento.” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 3: 46-48; Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 1993. “La arquitectura religiosa de Juan de Herrera y la Contrarreforma.” en *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio. Camargo, 14-17 julio 1992*, dir. por Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera, coord. por Javier Martínez Gómez, 197, 200. Santander: Fundación Obra Pia Juan de Herrera, Universidad de Cantabria; Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 2003. “Gótico versus Clásico: el principio de uniformidad de estilo en la construcción de la catedral nueva de Salamanca.” en *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, ed. por Germán Ramalla Asensio, 17. Murcia: Universidad

de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Fundación Cajamurcia.

⁷⁶ Vila Jato, María Dolores. 1998. “Los espacios construidos en tiempos de Felipe II.” en *El Reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*, coord. por Antonio Eiras Roel, 510-511. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia; Vila Jato, María Dolores. 1999. “La actividad artística en la provincia de Mondoñedo durante el Renacimiento.” *Estudios Mindonienses* 15: 466-467. Andrés Rosende fue más allá y consideró esta obra una intervención en estilo, presidida “por el deseo de no violentar la tradición”, resultando “una de las primeras actuaciones historicistas que se hayan llevado a cabo en Galicia [...] con un firme propósito de neomedievalismo”, Rosende Valdés, Andrés A. 2001. “La modificación de las tipologías tradicionales en el mundo moderno: la ampliación y reforma de las catedrales gallegas.” en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, ed. por Miguel Ángel Castillo Oreja, 64. Madrid: Fundación BBVA, A. Machado Libros. Por su parte, Paz Míguez, sin fundamento alguno, defiende que esta obra y su consonancia estilística con la fábrica anterior responden a una imposición de Gutiérrez Mantilla justificada en la admiración que le despertaba la catedral de Santiago de Compostela, Paz Míguez, María. 2006. “Catedrais de Lugo e Mondoñedo.” en *Artistas gallegos arquitectos. O Renacemento*, ed. por Carlos del Pulgar Sabin, 67. Vigo: Nova Galicia.

⁷⁷ Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, “Gótico versus Clásico,” 16.

⁷⁸ Lampérez y Romea, Vicente. 1909. *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los Elementos y los Monumentos*. Madrid, vol. 2, 450; el claustro meirego, al igual que la gran mayoría de las dependencias abaciales, desapareció a lo largo de los siglos XIX y XX. Sobre esta cuestión véase Barral Rivadulla, María Dolores. 2002. “El monasterio de Santa María de Meira. Crónica de la desaparición y recuperación de una fábrica.” en *Estudios sobre patrimonio artístico. Homenaje del departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad*

de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. M^a del Socorro Ortega Romero, coord. por María Dolores Barral Rivadulla, José Manuel López Vázquez, 611-626. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia; Vila Jato, "La actividad artística en la provincia de Mondoñedo," 467.

⁷⁹ "yten es condición que los cruzeiros y nabes destas treze capillas an de ser de piedra de grano de texosso buena piedra y bien labrada y no aber de llebar cada capilla mas de una nabe y un cruzero sin formas // y si se echa ren las dhas formas se an de pagar por demasia", A.C.M., arm. 2, est. 2, leg. 3, n.º 21, 74r.

⁸⁰ Acerca de este escudo, véase Cal Pardo, "Episcopologio Mindoniense. Siglo XVI," 197, 202, 212; Cal Pardo, *Episcopologio Mindoniense*, 317, 322, 332; Rúa Veloso, Olalla. 2005. *Heráldica del Municipio de Mondoñedo*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 25-27. Santos San Cristóbal, por su parte, lo considera un símbolo del Cabildo mindoniense, San Cristóbal Sebastián, Santos. 1989. *La Catedral de Mondoñedo*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 58.

⁸¹ Cal Pardo, "Episcopologio Mindoniense. Siglo XVI," 269; Cal Pardo, *Episcopologio Mindoniense*, 384.

⁸² Losada Varela, Celestina. 2007. *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda (1590-1638)*. Santander: Universidad de Cantabria, 288 y ss. Aparte de Mondoñedo y Oviedo, hubo otras catedrales españolas cuyas cabeceras se vieron ampliadas con sus respectivas girolas entre fines del siglo XVI y principios del XVII. Es el caso de Calahorra, Sigüenza u Ourense, Ramallo Asensio, Germán. 2003. "Aspectos generales de las catedrales españolas en el Barroco y su proyección al siglo XIX." en *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, ed. por Germán Ramallo Asensio, 19. Murcia: Universidad de Murcia. En todas ellas, salvo en la mindoniense, se apostó por el clásico deambulatorio semicircular.

⁸³ A.H.P.L., Protocolos Notariales, Mondoñedo, Francisco Núñez de Callobre, leg. 7009-3, 152r.

⁸⁴ En 1643 había un Domingo de Fiallega avecindado en el lugar de Mourelle –perteneciente a la parroquia de Santa María de Bretoña, A Pastoriza, Lugo–, pero ignoramos si se trata del mismo personaje, ídem, Protocolos Notariales, Mondoñedo, Marcos Fernández de Luaces, leg. 7029-3, 25r – 25v.

⁸⁵ A.C.M., Protocolos Notariales, arm. 2, est. 2, leg. 4, n.º 27, 36r.

⁸⁶ A.M.M., carp. 923, Libro de Actas (1595-1608), 221r, 223v, 248r – 249r, 270r.

⁸⁷ Pérez Costanti, *Diccionario de artistas*, 91-92.

⁸⁸ A.H.P.L., Protocolos Notariales, Mondoñedo, Juan Abad, leg. 7210-2, 36r – 37r.

⁸⁹ Pérez Costanti, *Diccionario de artistas*, 166-167, 578; Cotarelo Valledor, *El cardenal Don Rodrigo de Castro*, vol. 1, 307-308, y vol. 2, 122, 309-323; Lorenzana Lamelo, *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas*, 60-61, 64; Rivera Vázquez, *Galicia y los jesuitas*, 569, 572-574; Pérez Rodríguez, "Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio," 503-521; Martínez González, *Colegio Ntra. Sra.*, 14, 22-23.

⁹⁰ Cotarelo Valledor, *El cardenal Don Rodrigo de Castro*, vol. 1, 305; Pérez Rodríguez, "Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio," 503.

⁹¹ A.H.P.L., Protocolos Notariales, Mondoñedo, Bartolomé Arias Maseda y Baamonde, leg. 7006-4, 87r – 87v.

REFERENCIAS

- Alonso Ruiz, Begoña. 1992. *El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Alonso Ruiz, Begoña, Aramburu-Zabala Higuera, Miguel Ángel, González Echegaray, María del Carmen, y Polo Sánchez, Julio Juan. 1991. *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Barral Rivadulla, María Dolores. 2002. "El monasterio de Santa María de Meira. Crónica de la desaparición y recuperación de una fábrica.", In *Estudios sobre patrimonio artístico. Homenaje del departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. M^a del Socorro Ortega Romero*, edited by María Dolores Barral Rivadulla, José Manuel López Vázquez, 611-626. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Bonet Correa, Antonio. 1966. *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid: CSIC.
- Bonet Correa, Antonio. 2001. "El Colegio del Cardenal y el clasicismo." In *Xornadas sobre o cardeal Rodrigo de Castro. Actas das xornadas realizadas pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Monforte de Lemos os días 5 e 6 de outubro de 2000*, 115-120. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Bustamante García, Agustín. 1983. *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- Cagigas Aberasturi, Ana Isabel. 2015. "Los maestros canteros de Trasmiera." Tesis Doctoral inédita, Universidad de Cantabria.
- Cal Pardo, Enrique. 1987. "Sacristía y Custodia de la Catedral Basílica de Mondoñedo." *Estudios Mindonienses* 3: 549-570.
- Cal Pardo, Enrique. 1988. "Historia del pontificado de D. Diego de Soto." *Estudios Mindonienses* 4: 339-437.
- Cal Pardo, Enrique. 1990. *Catálogo de los documentos medievales, escritos en pergamino, del Archivo de la Catedral de Mondoñedo (871-1492)*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.
- Cal Pardo, Enrique. 1992. *Mondoñedo –Catedral, Ciudad, Obispado– en el siglo XVI. Catálogo de la documentación del Archivo Catedralicio*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Cal Pardo, Enrique. 1999. "Episcopologio mindoniense. Siglo XVI." *Estudios Mindonienses* 15: 125-286.
- Cal Pardo, Enrique. 2000. "Episcopologio mindoniense. Siglo XVII." *Estudios Mindonienses* 16: 13-291.
- Cal Pardo, Enrique. 2001. "Episcopologio mindoniense. Primera mitad del siglo XVIII." *Estudios Mindonienses* 17: 277-422.
- Cal Pardo, Enrique. 2002. *La Catedral de Mondoñedo. Historia*. Lugo.
- Cal Pardo, Enrique. 2003. *Episcopologio mindoniense*. Santiago de Compostela: CSIC-Xunta de Galicia, Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento", Mondoñedo-Ferrol: Estudios Mindonienses.
- Carrero Santamaría, Eduardo. 1999. "De la influencia cisterciense en Santa María de Mondoñedo a la evolución arquitectónica de un proyecto basilical románico." In *Actas. II Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*, vol. 3, 1165-1186. Ourense: Deputación Ourense, Abadías Cistercienses de Galicia, Asturias y León, Concello de Ourense, Caixa Ourense, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Carrero Santamaría, Eduardo. 2005. *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Carro García, Jesús. 1950. *Las catedrales gallegas*. Buenos Aires: Galicia.
- Castro Fernández, Belén. 2007. "Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)." Tesis Doctoral inédita, Universidade de Santiago de Compostela, vol. 2.
- Castro Fernández, Celia. 1993. *Estudio iconográfico y estilístico de los capiteles de la catedral*

- de Mondoñedo. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.
- Chueca Goitia, Fernando. 1947. *La catedral de Valladolid. Una página del Siglo de Oro de la arquitectura española*, Madrid: CSIC.
- Cotarelo Valledor, Armando. 1945-1946. *El cardenal Don Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos*. Madrid: Magisterio Español, vols. 1-2.
- Díaz Tie, Marta. 1999. "La catedral medieval de Mondoñedo: arquitectura, escultura y pintura monumental." *Estudios Mindonienses* 15: 343-373.
- Domínguez Ortiz, Antonio. 1970. *La sociedad española en el siglo XVII. El estamento eclesiástico*. Madrid: CSIC.
- Dúo Rámila, Diana. 2011. "Maestros canteros de Trasmiera en Galicia (siglo XVI)." *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 24: 81-100. <https://doi.org/10.5944/etf-vii.24.2011.1402>
- Fernández Castiñeiras, Enrique, and Juan Manuel Monterroso Montero. 2006. *A pintura mural nas catedrais galegas. Séculos XVI-XVIII*. Santiago de Compostela: Tórculo.
- Galera Andreu, Pedro. 2009. *La Catedral de Jaén*. Barcelona-Madrid: Lunwerg.
- Gallego de Miguel, Amelia. 1963. *El arte del hieirro en Galicia*. Madrid: CSIC.
- García Lamas, Manuel Antonio. 2015. "Ubicación y fisionomía de cabildos y audiencias públicas en la catedral de Mondoñedo (siglos XIII-XV)." *Estudios Mindonienses* 30: 391-436.
- García Oro, José, and María José Portela Silva. 2005. "A peste, fame et bello, libera nos Domine. Galicia y la peste en el reinado de Felipe II." *Semata* 17: 231-258.
- Goy Diz, Ana. 1993. "Los trasmeranos en Galicia: la familia de los Arce." In *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio. Camargo, 14-17 julio 1992*, dir. Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera, coord. Javier Martínez Gómez, 147-163. Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria.
- Goy Diz, Ana. 2009. "Nuevos datos sobre el monasterio de San Vicente del Pino de Monforte de Lemos." In *Galicia monástica. Estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*, edited by José Miguel Andrade Cernadas, Raquel Casal García, Roberto Javier López López, 517-535. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Higueras Maldonado, Juan. 2009. *La catedral de Jaén. Su construcción renacentista (S. XVII-XVIII)*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Lampérez y Romea, Vicente. 1909. *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los Elementos y los Monumentos*. Madrid, vol. 2.
- Lorenzana Lamelo, María Luísa. 1989. *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el Colegio de la Compañía y el convento de las clarisas*. Lugo: Diputación Provincial.
- Losada Varela, Celestina. 2007. *La arquitectura en el otoño del Renacimiento. Juan de Naveda (1590-1638)*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Martínez González, Esteban. 2000. *Colegio Ntra. Sra. de la Antigua (Monforte de Lemos)*. León: Everest.
- Murguía, Manuel. 1888. *Galicia*, Barcelona: Daniel Cortezo y C.ª.
- Navascués Palacio, Pedro. 1998. *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Nogueira Santiago, Paulo. 2004. "Las epidemias de peste de 1598 y 1599 en Galicia: el ejemplo de la villa de Noia." In *Ano Santo Camiño da Xuventude. Mostra Filatélica Xuvenil Nacional. Noia, do 23 de xullo ao 1 de agosto do 2004*, 69-77. Noia: Grupo Filatélico e Numismático de Noia.
- Núñez-Varela y Lendoiro, José Raimundo. 1998. *La peste de 1598 en Betanzos de los Caballeros. Ciento y un días de angustia y devoción*. Betanzos: Ayuntamiento de Betanzos.
- Paz Míguez, María. 2006. "Catedrais de Lugo e Mondoñedo." In *Artistas galegos arquitectos*.

- O Renacemento, ed. por Carlos del Pulgar Sabín, 64-103. Vigo: Nova Galicia.
- Pérez Costanti, Pablo. 1930. *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Santiago: Seminario C. Central.
- Pérez López, Segundo Leonardo. 1985. "Las primeras «Relationes ad limina» de la Diócesis de Mondoñedo." *Estudios Mindonienses* 1: 83-103.
- Pérez Rodríguez, Fernando. 1995. "Algunas consideraciones sobre la construcción del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos (Lugo), 1592-1619." In *Monjes y Monasterios Españoles. Arte, Arquitectura, Restauraciones, Iconografía, Música, Hospitales y Enfermerías, Medicina, Farmacia, Mece-nazgo, Estudiantes. Actas del Simposium (1/5-IX-1995)*, edited by Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 497-521. San Lorenzo del Escorial: Estudios Superiores del Escorial, R.C.U. "Escorial-M.^a Cristina".
- Pérez Rodríguez, Fernando. 2000. "O Renacemento." In *Fontes escritas para a historia da arquitectura e do urbanismo en Galicia (Séculos XI-XX)*, coord. Alfredo Vigo Trasancos, vol. 1. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Ramallo Asensio, Germán. 2003. "Aspectos generales de las catedrales españolas en el Barroco y su proyección al siglo XIX." In *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, edited by Germán Ramallo Asensio, 11-40. Murcia: Universidad de Murcia.
- Rivas Carmona, Jesús. 1994. *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Rivera Vázquez, Evaristo. 1989. *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*. La Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- Rodríguez Fernández, Carlos. 1987. "Estudio artístico de la iglesia y monasterio de San Vicente del Pino de Monforte de Lemos." *Boletín do Museo Provincial de Lugo* 3: 69-85.
- Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 1991. "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a partir del Concilio de Trento." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 3: 43-52.
- Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 1993. "La arquitectura religiosa de Juan de Herrera y la Contrarreforma." In *Juan de Herrera y su influencia. Actas del Simposio. Camargo, 14-17 julio 1992*, dir. Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera, coord. Javier Martínez Gómez, 197-203. Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera, Universidad de Cantabria.
- Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. 2003. "Gótico versus Clásico: el principio de uniformidad de estilo en la construcción de la catedral nueva de Salamanca." In *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, edited by Germán Ramallo Asensio, 15-22. Murcia: Universidad de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Fundación Cajamurcia.
- Rosende Valdés, Andrés A. 2001. "La modificación de las tipologías tradicionales en el mundo moderno: la ampliación y reforma de las catedrales gallegas." In *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, edited by Miguel Ángel Castillo Oreja, 51-84. Madrid: Fundación BBVA, A. Machado Libros.
- Rúa Veloso, Olalla. 2005. *Heráldica del Municipio de Mondoñedo*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.
- Saavedra Fernández, Pegerto. 1985. *Economía, Política y Sociedad en Galicia: La provincia de Mondoñedo, 1480-1830*. Madrid: Xunta de Galicia.
- San Cristóbal Sebastián, Santos. 1989. *La Catedral de Mondoñedo*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.
- San Cristóbal Sebastián, Antonio. 1998. "IV centenario de la ampliación de la catedral de Mondoñedo." *Cuadernos del Museo Mindoniense* 16: 47-67.
- Sojo y Lomba, Fermín de. 1935. *Los Maestros Canteros de Trasmiera*. Madrid: Huelves y Compañía.
- Vila Jato, María Dolores. 1998. "Los espacios construidos en tiempos de Felipe II." In *El Reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*,

- coord. Antonio Eiras Roel, 499-521. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Vila Jato, María Dolores. 1999. "La actividad artística en la provincia de Mondoñedo durante el Renacimiento." *Estudios Mindonienses* 15: 459-468.
- Villaamil y Castro, José. 1865. *La Catedral de Mondoñedo. Su historia y descripción, sus pinturas murales, accesorios, mobiliario, bronce y orfebrería, vestiduras y ropas sagradas*. Madrid: M. Galiano.
- Villaamil y Castro, José. 1889. "Los trascoros de las catedrales." *Galicia Diplomática* 4, no. 10 (Marzo 10): 75-76.
- Yzquierdo Perrín, Ramón. 1985. "La arquitectura románica cisterciense." In *Galicia Arte*, edited by Francisco Rodríguez Iglesias, vol. 12, 20-67. A Coruña: Hércules.
- Yzquierdo Perrín, Ramón. 2000. "Las Catedrales de la Diócesis de Mondoñedo en la Edad Media." In *El legado cultural de la Iglesia Mindoniense. I Congreso do Patrimonio da Diocese de Mondoñedo. Ferrol, 16, 17, 18 de setembro*, edited by Fátima Díaz Platas, Juan Manuel Monterroso Montero, Manuel José Recuero Astray, 103-163. A Coruña: Universidade da Coruña, Lugo: Diputación de Lugo.

DESARRAIGO DEL OJO: EVOLUCIÓN DEL ESPECTADOR COMO TURISTA DE LA IMAGEN EN EL SIGLO XIX

Javier Luri Rodríguez
Universidad de La Laguna

Data recepción: 2017/05/31

Data aceptación: 2018/05/21

Contacto autor: luri.javier@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2086-3797>

RESUMEN

La actual relación del espectador con las imágenes se asienta en hábitos relacionados con el viaje de ocio. Este componente turístico de la imagen recreativa se empieza a manifestar con claridad a lo largo del siglo XIX, cuando el viaje comienza a popularizarse como divertimento. La gran variedad de espectáculos visuales desarrollados en este siglo tiene en común una inclinación a desconectar el espectador de su entorno para hacer que se sienta transportado. Atracciones decimonónicas como los panoramas o los dioramas, reflejan esta característica de la imagen como medio de transporte virtual; una peculiaridad propia también del actual ecosistema visual, como se hace especialmente patente en la imagen esférica y la realidad virtual.

Palabras clave: turismo, realidad virtual, imagen, panorama

ABSTRACT

The current relationship between spectator and image is founded on habits relating to leisure travel. The use of recreational images for the purposes of tourism began in the 19th century, when travel became a popular form of entertainment. The wide variety of visual spectacles staged during the course of the century all share a desire to disconnect the spectator from their environment and give them the sense that they were taking a trip. Nineteenth-century spectacles such as panoramas and dioramas exemplify this metaphor of images as visual transportation. The same can also be said of the current visual ecosystem, particularly in spherical images and virtual reality.

Keywords: tourism, virtual reality, image, panorama

Viajar virtualmente mediante la imagen es un anhelo del espectador que viene manifestándose con intensidad desde los últimos dos siglos. Este espíritu viajero del ojo está relacionado con una serie de cambios históricos, sociales y tecnológicos que conviene describir y contextualizar.

Hoy podemos visitar virtualmente rincones lejanos del planeta mediante la visualización de videos y fotos esféricas. Con gafas de realidad

virtual la inmersión en estas imágenes nos hace aislarnos del mundo que nos rodea para situarnos con gran verismo en los entornos representados. Estas imágenes esféricas suponen un ejemplo central de esta cualidad de la imagen como medio de transporte, aunque dicha cualidad la encontramos, en cierta medida, también en el resto de imágenes de las que nos rodeamos. Estamos acostumbrados a dejarnos llevar por las imágenes.

La mirada contemporánea es cosmopolita, viajera, cada vez más desapegada de su entorno natural. Es común estar contemplando gente o paisajes desconocidos y lejanos en cualquier red social para al instante siguiente apagar el móvil, coger un autobús y una vez dentro dejarnos transportar de nuevo por nuestro dispositivo o cualquier otra pantalla cercana. Nuestro ojo ya no es lo que era.

Nuestra forma de relacionarnos con el entorno visible ha sufrido modificaciones a lo largo de la historia. Desde principios del siglo XIX, una serie de cambios redefinieron al observador y marcaron el rumbo de las nuevas producciones visuales. Estas transformaciones implican al espectador y a las variadas imágenes que le rodean, ya que todo ello forma parte de un conjunto vitalmente interrelacionado que podríamos denominar "ecosistema visual".

Si bien el siglo XIX es el del nacimiento de la fotografía, el del cine, e incluso el siglo de los panoramas, no debe reducirse todo a que estas revoluciones en la tecnología visual generaron los cambios perceptivos que han configurado al espectador moderno, más bien, acorde a los estudios genealógicos de Foucault, deben entenderse estas innovaciones tecnológicas como manifestaciones de complejos cambios en las fuerzas y reglas que componen la propia práctica perceptiva.¹ Por tanto, aunque el siglo XIX y sus aparatos visuales pueden servirnos como eje principal al que recurrir para contextualizar al espectador contemporáneo, parece necesario evitar lecturas históricas excesivamente lineales.

Este texto pretende destacar aspectos que han sido cruciales en el modelado del espectador y su entorno visual, que parten de lo que hemos llamado "desarraigo del ojo"². Para ello se relacionará la puesta en circulación de la imagen como mercancía, con la conquista de la autonomía de la visión y, de manera más precisa, con los impulsos viajeros del ojo. Con esto, se trazará el contorno de un ojo voraz, extirpado, a la fuga y mareado.

La imagen en circulación

La tecnología visual decimonónica experimentó un significativo desarrollo alimentado por un

público con marcada disposición a consumir imágenes. Este tipo de espectador ya podemos verlo reflejado en la temprana Edad Moderna en la que las instituciones pierden el monopolio de la imagen, rompiendo la antigua distancia que separaba hasta entonces al pueblo de las imágenes sagradas. Así como en la Edad Media una institución tenía el derecho exclusivo de administrar la exhibición y producción visual, con posterioridad lo visual fue y ha sido un producto disponible, que se ofrece al espectador, que se modela para el espectador.³

Tras la Edad Media, la imagen privada pasa a ocupar un lugar protagonista, se generaliza el uso del lienzo como soporte ligero y fácil de transportar. La imagen madura como producto óptimo para el intercambio. La enorme demanda de imágenes privadas religiosas durante el final de la Edad Media, ya requirió de técnicas como la xilografía y la calcografía que permitieron la producción de imágenes devocionales más económicas. A partir del siglo XV las ilustraciones científicas, como las artísticas, participaron en una creciente densificación iconográfica asociada a un renacimiento de la cultura; en el siglo XIX las impresiones a color ya se producen a gran escala.⁴

En la evolución de la imagen como producto óptimo para el intercambio podemos ver descrito el florecer del cosmopolitismo del ojo moderno.

El propio desarrollo de las técnicas de reproducción es una expresión de la tendencia viajera de la imagen. Al poner en movimiento una imagen, la mirada es la que se ve liberada de las ataduras espaciales; nuestro ojo se deja transportar a lugares. Este acercamiento del mundo a través de reproducciones ha ido modelando al espectador y a la propia imagen.

[...] acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la aprestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la perduración están imbricadas una en otra de manera tan estrecha como lo están en

*aquella la fugacidad y la posible repetición. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible.*⁵

Las observaciones de Benjamin en la primera mitad del siglo XX, podrían parecer descripciones del actual panorama visual, en el que las pantallas nos han acercado cada lejano rincón del mundo. La inmediatez de internet y el formato digital parece haber abierto una ventana por la que el ojo puede fugarse hacia cualquier sitio, y gracias a la cual cualquier sitio o situación adquiere un nuevo sentido a su existencia: ser visto por otros, publicado y compartido.

Este tránsito de ojos y cosas pertenece, como decimos, a este valor de la imagen de producto adaptado para el intercambio, evolucionado para el movimiento y el consumo, valor del que no escapa ningún rincón observable, espacios que han pasado a ser vistos como parcelas a explotar, existencias disponibles.

*La esencia de la técnica moderna pone al hombre en camino de aquel hacer salir de lo oculto por medio del cual lo real y efectivo, de un modo más o menos perceptible, se convierte en todas partes en existencias.*⁶

Ver el mundo, desde sus objetos, vivencias y hasta sus paisajes, como algo almacenable y distribuible, convertir todo lo que existe en existencias, es un carácter distintivo (acaso patológico) de nuestra cultura.⁷

El entorno visible no puede abstraerse de este impulso que todo cosifica y administra. Los paisajes con los que se empezaba a comerciar con los panoramas decimonónicos, suponían una forma de control sobre el espacio y la visualidad de un público que empezaba a disponer de tiempo libre y dinero para pagarse bellas vistas, cómodas experiencias visuales de viajes y maravillas naturales, sin salir de la ciudad. Estos viajes virtuales vienen demandados por un público que se va formando en esta libertad visual. Mientras el tren se populariza, pero los grandes viajes aún son muy costosos para la mayoría, el ojo se va haciendo ya cosmopolita.

La modernización del siglo XIX está relacionada con el desarraigo producido por un capitalismo que lo convierte todo en móvil, que todo lo pone en circulación. Una "desterritorialización"⁸.

Tal nomadismo es parte esencial del ojo moderno, que ha ido despegándose de su espacio original.

*Muchos alemanes han perdido su tierra natal, tuvieron que abandonar sus pueblos y ciudades, expulsados del suelo natal. Otros muchos, cuya tierra natal les fue salvada, emigraron sin embargo y fueron atrapados en el ajetreo de las grandes ciudades, obligados a establecerse en el desierto de los barrios industriales. Se volvieron extraños a la vieja tierra natal. ¿Y los que permanecieron en ella? En muchos aspectos están aún más desarraigados que los exiliados. Cada día, a todas horas están hechizados por la radio y la televisión. Semana tras semana las películas los arrebatan a ámbitos insólitos para el común sentir, pero que con frecuencia son bien ordinarios y simulan un mundo que no es mundo alguno. En todas partes están a mano las revistas ilustradas. Todo esto con que los modernos instrumentos técnicos de información estimulan, asaltan y agitan hora tras hora al hombre todo esto le resulta hoy más próximo que el propio campo en torno al caserío; más próximo que el cielo sobre la tierra; más próximo que el paso, hora tras hora, del día a la noche; más próximo que la usanza y las costumbres del pueblo; más próximo que la tradición del mundo en que ha nacido [...] La pérdida de arraigo procede del espíritu de la época en la que a todos nos ha tocado nacer.*⁹

Aunque el texto de Heidegger es escrito en 1955, esta idea de desarraigo del individuo de su entorno inmediato para habitar los medios de comunicación y la imagen resulta perfectamente actual, y conviene incluir también en este contexto, valorando su carácter incoativo, al siglo XIX, en el que se culmina el profundo modelado que supuso la Revolución Industrial. Esta etapa de revoluciones técnicas y científicas, y de profundas transformaciones en las formas de actuar y de pensar de la sociedad configuraron a un nuevo observador, marcado desde entonces por un ojo desarraigado.



Fig. 1. Jacob, Nicolas-Henri, ilustración del libro Bourgey, Jean Baptiste. 1840. *Traité complet de l'anatomie de l'homme: comprenant la médecine opératoire*. (Vol. 7 Atlas). Paris: De-launay. Ed. digital Biblioteca de la Universidad de Heidelberg

Ojo extirpado

[...] en el siglo XIX se produce una reorganización del observador con anterioridad a la aparición de la fotografía. Lo que tiene lugar aproximadamente desde 1810 hasta 1840 es un desarraigo de la visión con respecto a las relaciones estables y fijas encarnadas por la cámara oscura. Si la cámara oscura, en tanto concepto, subsistía como base objetiva de verdad visual, diversos discursos y prácticas —en filosofía, en ciencia y en los procedimientos de normalización social— tienden a abolir los fundamentos de esa base a principios del siglo XIX. En cierto sentido, lo que ocurre es una nueva valoración de la experiencia visual: se le da una movilidad e intercambiabilidad sin precedentes, abstraída de todo lugar o referente fundantes.¹⁰

Para esta abstracción de la visión fue condición indispensable la disociación de la vista del resto de los sentidos. La experiencia visual venía independizándose en esta dirección, mediante el mencionado protagonismo de la imagen privada y su optimización como mercancía móvil, descontextualizada, pero es en este siglo XIX donde se consolida esta separación del ojo (fig. 1).

Esta autonomización de la vista, que tuvo lugar en diferentes ámbitos, fue una condición histórica para la reconstrucción de un observador hecho a la medida de las tareas del consumo «espectacular». El aislamiento empírico de la visión no sólo posibilitó su cuantificación y homogeneización, sino que también permitió a los nuevos objetos de

la visión (fuera mercancías, fotografías o el acto de percepción en sí mismo) asumir una identidad mistificada y abstracta, escindida de toda relación con la posición del observador dentro de un campo unificado cognitivamente.¹¹

La visión fue en esta época estudiada como elemento aislado, disociado totalmente del resto de sentidos, lo que fue configurando una nueva concepción de la vista más autónoma y neutral en la que el observador es reducido a un estado teóricamente rudimentario.

Este aislamiento de la visión rompía con nociones imperantes hasta entonces apoyadas en pensadores como Descartes, que defendió la indisoluble conexión entre los sentidos, especialmente la vista y el tacto,¹² y que intelectuales como Diderot se encargaron de reafirmar.¹³ Estas teorías inmediatamente anteriores al siglo XIX concebían el ojo más como anexo de una mente racional que como órgano fisiológico. En lo posterior, observaciones sobre la visión desde distintas disciplinas, especialmente la fisiología, fueron independizando la vista del tacto y del resto de los sentidos.

Tal disección de la mirada como elemento para la investigación, es perceptible también en la creación artística de la segunda mitad del siglo XIX. Cierta tipo de neutralidad óptica, que investiga y experimenta con el ojo del espectador, fue el objetivo que caracterizó a gran parte del arte pictórico de la época. Desde la pintura impresionista se construyeron profundos y variados estudios sobre óptica, la imagen, el color y la luz. Este interés por la visión no solo se sustentó en una profusa experimentación formal, sino que la propia mirada se convirtió en la temática predilecta de muchos de estos artistas.¹⁴

Muy diversas disciplinas reflejan, por tanto, este profundo cambio en el siglo XIX que atiende a la visión como elemento aislado.¹⁵ Esta neutralidad óptica, este análisis del espectador que vemos reflejado en la experimentación artística de la segunda mitad del siglo XIX, en los estudios fisiológicos de la época, y en otros observadores y pensadores coetáneos, guarda una estrecha relación con la formación de un observador capaz de consumir la gran cantidad de imaginaria visual que estaba empezando a circular entonces.

Estos nuevos análisis no solo aislaron la vista del resto de estímulos, también lograron separar lo percibido de su objeto.

El taumatropo, que el doctor John Ayrton Paris popularizó en Londres en 1825, hacía patente la naturaleza alucinatoria de la imagen. El sencillo objeto constaba de un disco en el que en cada cara había una imagen, mediante unos cordones en los extremos del disco se podía hacer girar éste, combinándose en nuestro ojo ambas imágenes, por ejemplo, el dibujo de un pájaro en una cara y el de una jaula en la otra hacía, al girar los cordones, que se viese el pájaro enjaulado.

El científico belga Joseph Plateau, por aquella época, realizó numerosos experimentos y desarrolló influyentes teorías sobre la "persistencia de la visión". En la década de 1830 construyó el fenaquistiscopio (literalmente "vista engañosa") en la que alrededor de un disco se dibujaban figuras en distintas posiciones, al girar el disco y mirando por unas rendijas, el observador podía ver el efecto de movimiento que creaba la rápida sucesión de figuras.

Estas rudimentarias imágenes animadas se empezaron a comercializar en Londres mientras surgían aparatos visuales similares como el estroboscopio, inventado por matemático alemán Stampfer o el zootropo de William G. Horner. Este último era un dispositivo que podían usar varios espectadores simultáneamente, situándose éstos alrededor de un cilindro que giraba con dibujos en su interior, a través de unas rendijas en el propio cilindro los espectadores disfrutaban del efecto de movimiento en secuencias a menudo de bailarines, malabaristas, boxeadores o acróbatas (fig. 2).

Estos dispositivos eran fruto de estudios sobre el observador mientras se convertían en productos de gran aceptación para un público inquieto y voraz.

La invención del estereoscopio estuvo también ligada a las investigaciones ópticas de la época.¹⁶ Hacia 1850 la difusión comercial de este aparato óptico se extiende por Europa y Norteamérica, dotando al público de unas experiencias visuales en las que la ilusión de presencia evoluciona hacia el efecto de imagen tangible.



Fig. 2. Zootropo. Museum of the History of Science, Oxford

El estereoscopio logra un efecto tridimensional mediante dos imágenes con ángulos ligeramente distintos. El espectador mira esa imagen, situando un ojo en cada parte, dividiendo su mirada para participar en un proceso de reconstrucción. En esta imagen descompuesta se hace palpable el nuevo estatus de la imagen; el espectador estereoscópico no ve una copia, no ve una imagen enmarcada, sino que se relaciona con un aparato que recompone una imagen reproducida y fragmentada.

Se transgrede el punto de vista clásico, ese que se basaba en una perspectiva que ordena el espacio en base a la situación del observador frente a la obra; ahora el observador entra en el espacio virtual mientras la imagen simula la estructura anatómica de la mirada.

Queda disuelta ya cualquier conexión residual entre la imagen y su entorno físico, entre el espectador y el suelo que pisa.

Ojo a la fuga

El estereoscopio también refleja otra característica de las nuevas imágenes: la opulencia y la saturación. Para una óptima ilusión de presencia,

el aparato necesita de imágenes con elementos que obstruyan la visión, que se interpongan en el campo de visión en los planos medios y cercanos. Si antes la perspectiva implicaba un espacio homogéneo y medible, este nuevo espacio aparece como desunificado, entrecortado y errático. La imagen estereoscópica más espectacular aparece llena de objetos, afín, por otro lado, al horror al vacío característico del burgués decimonónico.

El panorama, como espectáculo típico decimonónico, representaba ya esta nueva visualidad relacionada con la opulencia visual, así como la mencionada transgresión del punto de vista y la pérdida de contacto con el entorno inmediato ilustrada con la pérdida del marco en la imagen. En cuanto a la opulencia, baste destacar las dimensiones de los panoramas expuestos, que podían superar los 60 metros de altura y los 33 metros de diámetro, componiendo un gigantesco mirador plagado de detalles en los que el espectador podía recrearse. En lo que atañe a la ruptura con el punto de vista de la representación clásica, los panoramas se destacaron por otorgar al espectador una ubicuidad y movilidad sin precedentes, en ellos el público habitaba la imagen, la recorría físicamente, la mirada podía pasearse alrededor de unas instalaciones diseñadas para el movimiento del espectador por el paisaje pintado que le rodeaba. De hecho, tal opulencia no puede ser entendida sin el espíritu móvil de un ojo que demanda viajar por los detalles que, cuanto más variados y abundantes, más recorrido visual requieren.

La mirada en el siglo XIX es ya móvil y desconectada de un referente estable. Alejándose de modelos representacionales más inflexibles como la cámara oscura, en la que la imagen es reflejo directo del entorno del observador, se consolida un espectador familiarizado con experiencias ópticas que le transportan, le sacan de su contexto para situarle en autónomos entornos virtuales.

Esta separación del ojo de su entorno que venimos describiendo, viene acompañada por este desarrollo en la autonomía de la imagen, que va logrando, cada vez más, aislarse y aislar al espectador de su entorno directo.

Tras la revolución industrial, queda en las ciudades un paisaje opaco, de poca visibilidad. La funcionalización a la que se somete el espacio

urbano limita al transeúnte la visión del horizonte o de perspectivas panorámicas. La vista cercana, los callejones y las esquinas configuran un nuevo paisaje más estrecho, entrecortado, de paso. Cierta nostalgia hacia la amplitud de los entornos rurales sumada a un claro ensalzamiento del dominio visual, contribuyó determinadamente en la generación de miradores, y vistas virtuales como la de los panoramas, que suponían una forma de recuperar el control del desmadejado espacio colectivo.

Esta necesidad de control y evasión que desarrolló el espectador en esta época fue la que demandó e hizo desarrollar ese tipo de imágenes sustitutas de lo real, pero, por otro lado, fue ese tipo de imágenes las que formaron ese nuevo espectador, y aún más, son esas imágenes la que construyeron la nueva realidad que nos rodea, un nuevo entorno visual. Sustentado en la gran variedad de tipos de imágenes y espectáculos visuales decimonónicos, el panorama, especialmente, representa un cambio en el ecosistema visual.

Un doble sueño se hizo realidad, uno de totalidad y posesión; enciclopedismo de forma barata.

Pero haciendo la transición de la representación a la ilusión, el panorama también introdujo una nueva lógica cargada de consecuencias. Una de sus muchas culminaciones es la televisión moderna, cuya evolución ha sido particularmente esclarecedora. La imagen ya no pretende presentar la naturaleza en un estado ideal o incluso idealizado. Remplaza la realidad, elimina la necesidad de experiencia práctica, y pronto se priva a los observadores de experiencias personales que les ayuden a ver y adquirir conocimiento. Bajo la apariencia de entretenimiento, ilustración o educación, se forma un imaginario colectivo que, tarde o temprano, la propaganda, la publicidad o el comercio pueden llegar y reclamar.¹⁷

En los panoramas desaparece el punto de fuga único que ordenaba la representación clásica, en su lugar se otorga al espectador un espacio virtual por el que moverse, en el que fugarse él mismo. La propia fuga parece ser gran parte de la esencia de estas imágenes, como la de las estereoscópicas, o como con la imagen audiovisual actual: se trata de una vía de escape, un espacio atractivo ajeno a la realidad que rodea al espectador.

Siempre ha existido lo que el poeta decimonónico Samuel Taylor Coleridge denominó la “suspensión voluntaria de la incredulidad que constituye la fe poética”¹⁸; ante diversas manifestaciones artísticas el espectador adopta una actitud abierta a la irrealidad, su sentido crítico queda a un lado para dejarse llevar por una ficción y así sentirse inmerso en la obra, disfrutando del mundo ficticio creado para él. En esta suspensión de la incredulidad, el espectador, ignorando incoherencias y todo tipo de incompatibilidades, se deja convencer por la ficción para, a cambio, poder ser guiado por la narración literaria.

Es con los espectáculos visuales de esa época en adelante, en cambio, cuando tal suspensión viene alentada por un despliegue técnico especializado en atacar esa incredulidad. Ahora la virtualidad parece ser un fin en sí mismo, y no ya una actitud aportada por un espectador que, dejando de lado su desconfianza en lo que es o no creíble, se centra en escuchar una narración artística concreta. Con los panoramas, como con el estereoscopio, o incluso con el rudimentario zootropo, la ilusión no necesitaba narración, la mera alucinación es suficiente espectáculo. En estas imágenes la incredulidad del espectador no se suspende de manera totalmente voluntaria, el creador de estas representaciones es el que debe esforzarse en lograr un entorno lo más creíble posible; el público se deja transportar a entornos virtuales elaborados sin la necesidad de poner mucha imaginación por su parte.¹⁹ Aquí no tiene sentido pasar por alto incoherencias a favor de una narración, ya que esta no existe. En estas nuevas ficciones la ambientación es el único fin.

Es por esto que con los panoramas las escenas representadas no pertenecían a mundos ficticios y personajes fantásticos. El creador de los panoramas Robert Barker, tras un primer panorama exhibido en su casa sin mucho éxito, realizó la imagen “Londres desde el tejado de Albion Mills”, que fue presentada en 1792 en una sala diseñada especialmente para la imagen, en la calle Castle Street 28 (calle que ahora es Charing Cross). En el periódico *The Times* apareció un anuncio de este espectáculo el 10 de enero de ese año en el que se utilizaba por primera vez la palabra “panorama”. Esta exhibición, que resultó un gran éxito, presentaba al público una imagen de la propia

ciudad que estaba habitando. Lo que podían ver los maravillados espectadores era una vista virtual, copia detallada y fiel de unas vistas situadas a menos de cuatro kilómetros de la sala donde se exponía la imagen.

Desde esos inicios, los panoramas atrajeron al público por la capacidad de estos para transportar. Aunque fuera un viaje virtual de solo unos pocos kilómetros de distancia, la imagen lograba sacar del sitio al espectador, y éste, sintiéndose transportado, actuaba entonces con la mirada curiosa y lúdica de un turista. Turista, en este caso, de su propia ciudad virtualizada.

Esta paradójica cercanía la encontramos también en el nacimiento del cine, cuando en 1895 se presenta la filmación, dirigida y producida por Louis Lumière, “Salida de obreros de la fábrica” en la “Sociedad para el fomento de la industria” de París (*Société d’Encouragement à l’Industrie Nationale*). La escena se limitaba a mostrar, en plano fijo, cómo iban saliendo los distintos obreros de la fábrica Lumière y después cómo salía el coche de caballos de los patronos. No parece que fuera muy exótico para el público reunido en esa sede relacionada con la industria ver a personas salir de una fábrica situada en el mismo país. Sin embargo, en estos principios del cine, ya suponía un viaje gratificante tal recreación.

Si bien tanto los panoramas de Barker como las filmaciones de los hermanos Lumière pronto mostrarían paisajes más lejanos, incitando al público a vivir experiencias más viajeras, la cercanía entre lo representado y el público en estas primeras representaciones pone de manifiesto el poder que tiene este tipo de imágenes, que no necesitó para triunfar mostrar nada fantástico ni tan siquiera lejano.

La falta de ficción e incluso de narración era generalizada en los inicios del cine. Y aun cuando el cine representó obras ficticias, la narración no era algo central en la película, dependían de que las conociera el espectador o las narrase alguien durante la proyección.

Tenemos la impresión de que se daba por sabido que la historia y los personajes eran conocidos por el público, o que este conocimiento iba a serle proporcionado al margen de la proyección.

[...] este apartamiento de la instancia narrativa, esta afirmación tácita de que la palabra del relato está fuera de la imagen —en la cabeza del espectador o en la boca del comentarista— afectará al cine durante veinte años o más. [...] Hoy damos por sabido que una película tiene que contar su propia historia, de modo que muchas veces nos sentimos incapacitados para leer estos relatos.²⁰

Estas primeras películas no narrativas solían ser disfrutadas por los espectadores varias veces, en algunas ocasiones incluso con sucesivas proyecciones seguidas. Lo mismo ocurría con los panoramas, no se consumían de una sesión, sino que se visitaban repetidamente. El sentido de esta práctica no puede reducirse a un simple deseo de ser “sorprendido” una y otra vez por lo mismo, este tipo de imágenes parecen indicadas para ser vistas una y otra vez y, una y otra vez, sentirse transportado por ellas. No cabe duda de que todos estos artilugios visuales generaron una fuerte fascinación por la novedosa experiencia que procuraban; el propio ilusionismo del zootropo, del cine, o de los panoramas, ya fue suficientemente atractivo en un principio como para necesitar narración. Pero esta capacidad alucinatoria va más allá de la curiosidad de un espectador que se encuentra con lo imprevisto o que se ve atraído por los trucos de magia, el público dejó claro desde entonces su decidida atracción por la experiencia virtual recreativa, que, aunque puede enriquecerse con una buena narración, es una experiencia autónoma, capaz de operar con independencia a los mecanismos narrativos.

No son por tanto espectáculos que atraigan exclusivamente por lo novedoso de su técnica o lo sorprendente de su efecto, los entornos que nos acerca esta tecnología funcionan como deseables destinos hacia los que fugarse.

Este alejamiento de la narración para especializarse en la recreación de ambientes en los que situar al público también puede ilustrarse con el desarrollo de ciertos espectáculos que nacieron de la escenografía teatral pero que se desarrollaron hacia diversas formas de paisaje autónomo como el diorama y otros antecedentes similares.

Jean Nicolas Servandoni fue una figura muy relevante en el diseño y creación de decorados para teatro y ópera. En 1738, decidido a hacer algo diferente, presenta un espectáculo visual en

el que lleva la pintura decorativa barroca a sus límites en un “teatro sin actores”. Era de 21 metros de largo y 13 de ancho y mostraba el interior de la basílica de San Pedro en Roma (hoy Vaticano). Intercalaba pintura sobre lienzo, dispuesta en distintos trozos estratégicamente situados, con algunas partes con relieve tridimensional, todo para componer un detallista espacio para el deleite que, si bien no requirió de nuevos medios o técnicas ajenas al diseño escenográfico, sí logró elevar éstos a un nuevo nivel de perfección. Ahora el decorado no era un fondo para los actores, aquí solo actuaba el paisaje, que con sus efectos lograba trasladar al espectador.

Posteriormente el exitoso pintor Philippe-Jacques Loucherbourg, diseñó el *Eidophusikon*, que haría más literal eso de poner al paisaje a actuar. Este nuevo espectáculo, que también fue descrito como “teatro a pequeña escala sin actores”, fue exhibido en Londres desde 1781 a 1793 por el mismo Loucherbourg, y por otros comenzado el S. XIX. La imagen esta vez era de apenas 2 metros de ancho, pero con 2,5 metros de profundidad. En este espacio se representaba un paisaje en recortes de cartón y otras superficies, con distintos materiales imitando las texturas de la naturaleza, todo colocado en una perspectiva muy estudiada. Los espectadores podían ver, al levantarse un telón, una escena natural al amanecer, con una elaborada iluminación. El paisaje comienza entonces a actuar ante el público, al aparecer una tenue luz en el horizonte que va cambiando la tonalidad de la escena, hasta que se ve aparecer un sol que ilumina primero las copas de los árboles y las colinas, y finalmente el paisaje entero, revelando una brillante mañana de verano. Las nubes se movían con naturalidad mientras los espectadores veían pasar el tiempo en aquel campo.

Los logrados efectos usaban complejos sistemas de iluminación con lámparas y vidrios de colores para cambiar las tonalidades, así como superficies semitransparentes móviles para las nubes. Los lienzos se movían sincronizados con las luces y los efectos sonoros creando una escena vívida. Loucherbourg mostró distintas escenas naturales incluida alguna de tormenta en el mar, con olas tridimensionales dotadas de movimiento, relámpagos y otros recursos efectistas.

Otros paisajes artificiales dinámicos se lograban con pinturas sobre soportes transparentes como las de Franz Niklaus König que empezó en 1811 mostrando imágenes de su Suiza natal. Inspirándose en los por entonces muy populares panoramas, las llamó "diaphanoramas". La escena más grande que se conserva tiene apenas un metro de largo, pero la sensación de inmersión en sus paisajes era considerable, gracias a unos cambios lumínicos que transformaban el paisaje de manera muy natural.

Louis Daguerre, antes de conocer la técnica fotográfica que le llevaría a su popular daguerrotipo, también era pintor y decorador teatral. Supo ver los deseos de un público que venía reclamando ese tipo de espectáculos de presencia virtual, e invirtió mucho en el negocio de las experiencias visuales. Daguerre cogió construcciones escénicas que ya se estaban mostrando en la época, como las transparencias de König y las realizó en gigantescas proporciones, las llamó "dioramas" y las presentó en un edificio especial, acondicionado para todo un espectáculo de masas. Empezó en 1822 con dos imágenes de más de 21 por 13 metros, preparadas para ser iluminadas por detrás y por delante y así hacer aparecer y desaparecer detalles pintados en ambas caras. Mediante esta técnica de pintura opaca, pintura traslúcida, técnicas de manipulación de la luz y efectos sonoros, conseguía paisajes animados de gran naturalidad. Los más de trescientos espectadores contemplaron primero, sentados en sus butacas, cómo un paisaje suizo se desplegaba ante sus ojos en un amanecer que iba cambiando hasta el anochecer, un período de doce horas que se condensó en quince minutos de visionado de tal mirador artificial. Tras la contemplación de este paisaje, bajaba el telón y la plataforma en la que estaban los asientos del público giraba lentamente haciendo cambiar el punto de vista de los presentes para mostrarles una segunda escena. Estas actuaciones se daban diariamente entre las 11:00 y las 16:00h. y aunque no eran baratas tuvieron mucho éxito. El diorama de París estuvo casi veinte años funcionando, ofreciendo sus virtuales vistas al público.

Los espectadores ya no necesitaban ni siquiera caminar alrededor de la plataforma como en los panoramas, podían mantenerse sentados mien-

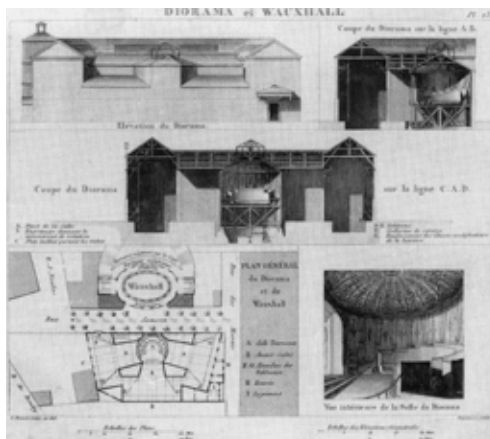


Fig. 3. Diorama de Daguerre en París. *Architectonographie des Théâtres*, A. Donnet, J. Origiazzi y J.A. Kaufmann, 1837-40 en Oettermann, Stephan. 1997. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books. p. 76

tras el paisaje se desarrollaba ante sus ojos y una vez disfrutada esa vista, los asientos giraban para mostrar otra nueva escena en la que recrearse. Posiblemente, aquellos viajeros virtuales a menudo llegaron a sentir que nunca se había visto tanto moviéndose tan poco.

El diorama en cierta forma culminó el proceso que venía desarrollando la tecnología visual de hacer viajar al ojo sin mover al individuo. Este desarraigo del ojo, este arrancar de su raíz original la mirada, logra su definitivo despegue con estos viajes inmóviles, desde las butacas de las salas de dioramas, para dejar el testigo a las butacas de un joven cine que inmediatamente después dejaría notar su gran potencial como medio de transporte virtual (fig. 3).

Es muy representativo de los espectáculos decimonónicos, acompañar ese alejamiento de la narratividad con un acercamiento a la temática paisajística. Tal protagonismo del paisaje natural no solo lo encontramos desde los panoramas a los dioramas, sino que continúa con el cinematógrafo de la mano de las proyecciones de distintos lugares del mundo que los hermanos Lumière mostraron en sus sesiones, antes de que el cine se decantase de manera generalizada por un desarrollo como medio narrativo.

También encontramos cierto alejamiento de la narración y acercamiento al paisaje en la pintura del siglo XIX. El rechazo al racionalismo de la



Fig. 4. Friedrich, Caspar David Friedrich, *Puesta de sol (hermanos)*, 1830-35. Óleo sobre lienzo, Hermitage Museum, St. Petesburg

Ilustración y al Neoclasicismo haría que el Romanticismo trajese la emoción y el paisaje natural a la primera línea de la creación pictórica.

Pinturas como las de Caspar David Friedrich reflejan la misma fascinación por el poder y la belleza de la naturaleza que encontramos en los distintos espectáculos visuales de su época. Tormentas sobrecogedoras como las recreadas con el *Eidophusikon*, o calmados paisajes donde la luz es protagonista como en la mayoría de los entornos representados en los dioramas, son también temas predilectos para los cuadros de la época. Son lugares que un público empezaba a reclamar como destinos, ya sea mediante la pintura, la fotografía, o cualquier otro medio capaz de facilitar tal viaje (fig. 4).

No obstante, aunque los cuadros fueron reflejo de las inquietudes visuales de su época, la imagen como se conocía hasta ahora, como la de los lienzos planos, no parece haber sido suficiente para el espíritu viajero del ojo decimonónico, ya que éste se caracterizó por su perseverante innovación técnica en busca de la total sensación de presencia en sus imágenes.

Loutherbourg, por ejemplo, pasó de representar amaneceres y tormentas en sus cuadros, a animar el mismo tipo de escenas con su *Eidophusikon*.

Pero no solo muchos pintores se adaptaron a la nueva realidad visual cambiado de formato, la propia pintura del siglo XIX se transformó para participar de esa experimentación óptica, ilusionista, viajera. Los paisajes naturales estaban muy



Fig. 5. Turner, William, *Tormenta de nieve- Barco de vapor en la bocana de un puerto*, 1842. Óleo sobre lienzo, Tate Gallery, London

presentes en los cuadros, pero muy frecuentemente enfocando lo remoto, cediendo el protagonismo al horizonte o a las nubes. Al enfocar a los cielos, la pintura se encontró con el vapor del ferrocarril, con el humo de las ciudades industrializadas, y, en general, con una nueva visualidad etérea.

El crítico John Ruskin describió la pintura de su tiempo explicando cómo la turbiedad y la mutabilidad caracterizaban un nuevo paisaje que encuadraba los elementos que momentáneamente cambiaban o se desvanecían.

[...] el cielo se considera de tanta importancia, que una masa principal del follaje, o un primer plano entero, se echa sin vacilar en sombra simplemente para realzar una nube blanca. De modo que, si se necesitaba un nombre general y característico para el arte paisajístico moderno, ninguno mejor podría ser inventado que "al servicio de las nubes".²¹

La pintura decimonónica vuela. Vuela, por un lado, por ese impulso viajero del espectador, ese que le estaba llevando a conquistar los cielos con los globos aerostáticos o a conquistar el horizonte con la locomotora. Pero vuela también por los espectáculos ópticos que estaban trayendo ilusionismo y virtualidad, sensaciones ajenas al suelo que pisaba el espectador. Como resultado de tales estímulos se configuraría una pintura alejada de lo terrenal, pero no elevada hacia lo divino, sino hacia la inmaterialidad cotidiana como la del humo de las ciudades o las nubes, cuerpos visibles pero sin superficie, como los cuerpos que

se comenzaban a ver en numerosos espectáculos ópticos.

John Constable, experto pintor de nubes, ejemplifica en cada uno de sus cuadros el interés por tales elementos inmateriales y etéreos.²² Pero, tal como identificó Ruskin, es en los cuadros de William Turner donde podemos encontrar con mayor radicalidad la descorporeización de la imagen acontecida en el siglo XIX. Las nubes, nieblas, vapores y humos de Turner producen un efecto ilusionista y espectral que trasciende la descripción atmosférica para dejar ver, entre brumas, las inquietudes ópticas propias de su época²³ (fig. 5).

Las imágenes que ofrecen los pintores románticos muestran paisajes naturales dinámicos donde la fugacidad se presenta como un elemento clave. Paisajes efecistas de lo fugaz, para espectadores deseosos de emoción y aventura. Fugacidad en la que fugarse.

Y es que ese gusto por contemplar el paisaje no podemos disociarlo de lo que venimos describiendo como un deseo de fuga, un anhelo viajero que busca maximizar la sensación de estar en otro sitio.

El viajero aprecia la libertad de movimiento porque suele verse limitado en su vida cotidiana. Las limitaciones espaciales, pero también las temporales y otras opresiones que el hombre moderno siente como matriz de sus descontentos con la rutina diaria, son una fuente primordial de propulsión de los viajes turísticos.²⁴

La historia de que a Robert Barker se le ocurrió el panorama cuando estaba encerrado en una prisión²⁵ es tan significativa como el hecho de que, el mismo año de la aparición de sus panoramas, se presentara el revolucionario modelo de prisión circular, el panóptico de Bentham.

La búsqueda de una vía de escape parece una constante en la mirada de la época.

La literatura romántica también se puso al servicio de estas aspiraciones burguesas,²⁶ pero en este siglo parece haber llevado las riendas del viaje virtual una joven industria visual que estaba desplegándose enérgicamente, nutrida de las demandas de un nuevo espectador.

Escapar del mundo cotidiano para disfrutar de vívidas sensaciones exóticas fue el gran reclamo

de aquellas imágenes envolventes como los panoramas, los dioramas o las primeras proyecciones cinematográficas.

La ilusión de presencia pasa a ser una característica de primer orden en las representaciones visuales lúdicas. Una ilusión basada en la ya comentada cualidad alucinatoria de la imagen, esa que llamó tanto la atención de investigadores y consumidores de imágenes decimonónicas. El público, especialmente desde el siglo XIX, busca en la imagen esa impresión autónoma, independiente de su entorno sensorial directo, quiere sentirse en otro sitio, quiere, en definitiva, sentirse transportado por la imagen.²⁷

Mareos

El deseo viajero del público de los panoramas, manifiesto también en disciplinas como la literatura o la pintura de la época, se convirtió en parte fundamental del carácter del consumidor de ocio decimonónico.

Durante el siglo XIX, la popularización del espíritu viajero y el desarrollo de la infraestructura relacionada con ello, llevó a los medios de transporte de masas a alcanzar niveles de sofisticación técnica y relevancia social sin precedentes. En este sentido, si el panorama podemos considerarlo representativo como medio de transporte virtual, el ferrocarril es un representante igualmente clarificador en el campo del transporte no virtual. Ambos medios ejemplifican con claridad la revolución puesta en marcha por ese espíritu viajero y que podemos relacionar con el actual turismo de masas en el que las infraestructuras y los consumidores han seguido creciendo en la misma dirección.²⁸

Esta turistización conlleva una nueva relación del espectador con las imágenes, una en la que el paisaje ajeno suele funcionar como producto al que recurrir para evadirse del entorno inmediato. El turista, de imágenes virtuales o de viajes físicos, busca desconectar rápidamente de su cotidianidad, para aprovechar el valioso tiempo libre que le deja su ajetreada vida laboral en consumir experiencias placenteras. El viaje en sí no suele ser más que un trámite incómodo hasta alcanzar el deseado destino. Mientras las agencias de viajes procuran viajes rápidos, directos y económicos,

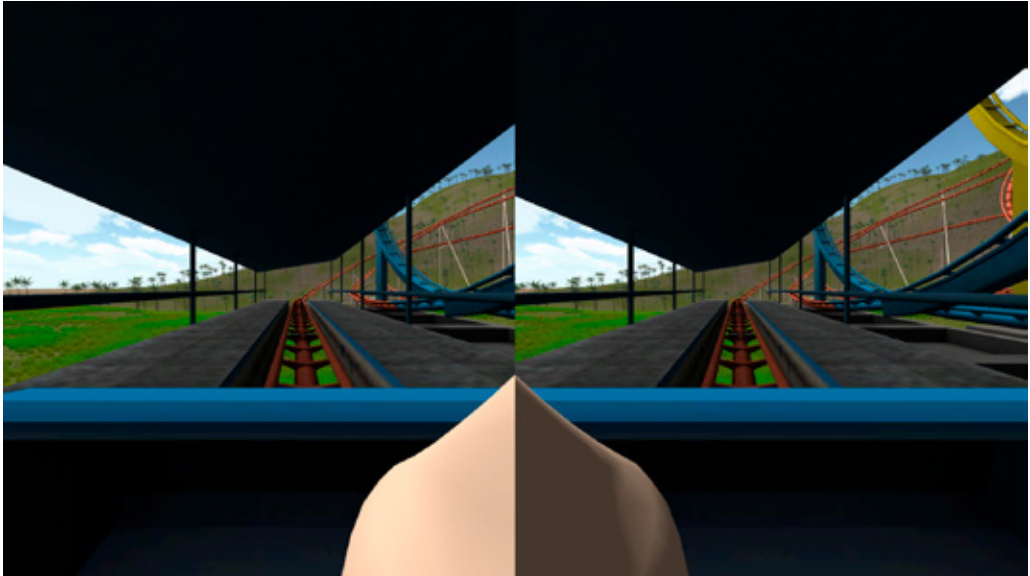


Fig. 6. Añadir una nariz en las imágenes virtuales para reducir el efecto "simulator sickness", David Matthew Whittinghill, Bradley Ziegler, James Moore, and Tristan Case, Universidad Purdue, Indiana

los entornos virtuales, de manera similar, ofrecen experiencias vicarias instantáneas.

Desde la época de los panoramas hasta la actualidad, mediante un recinto para pinturas envolventes o un globo aerostático, mediante unas gafas de realidad virtual o un avión, ha ido extendiéndose este hábito de desconectarse velozmente del mundo cotidiano. En esta urgente fuga de la rutina, se busca sentirse lo más transportado posible, de la manera más inmediata posible.

Parece lógico que tal velocidad, en los viajes reales, pero también en las imágenes alucinatorias, trajese los típicos efectos secundarios del viaje: mareos.

Los mareos propios del viaje son causados por información sensorial contradictoria que recibe nuestro cerebro, como por ejemplo sentirse quieto y ver el paisaje moverse velozmente. El sentido del equilibrio, la vista o nuestro propio movimiento ha estado tradicionalmente anclado. Hasta que empezamos a viajar. Con el viaje, el físico, pero también el virtual mediante la imagen, se desunen bruscamente estos lazos entre los distintos estímulos. El mareo es pues un síntoma físico ocasionado por la subversión de los sentidos.

En la época de los panoramas se dieron mucho estos efectos secundarios en los espectadores que, por ejemplo, enfocaban a un horizonte lejano virtual que en verdad estaba pintado en un cilindro cercano que le rodeaba. Estos vértigos se lograron atenuar separando las pinturas en cúpulas más grandes, tratando con ello también el desfase que sentía el observador al caminar por la plataforma del panorama y verse trasladado desproporcionadamente en el paisaje.

En 1793 Rober Barker, inaugurando su nuevo recinto construido para exponer varios panoramas simultáneos, presentó la imagen "Vista de la flota en Spithead", un paisaje marino lleno de barcos que rodeaba al espectador que, para mayor inmersión en la experiencia marina, se situaba en una plataforma disfrazada de cubierta de una fragata. La familia real acudió a contemplar el espectáculo del ya reconocido Barker, y la propia reina Charlotte admitió haberse sentido mareada cuando se encontró en medio de ese mar, rodeada de barcos.²⁹

También han sufrido ocasionales mareos los que han contemplado imágenes esféricas mediante gafas de realidad virtual. Numerosas investigaciones tratan actualmente este efecto secundario. Algunas soluciones al "simulator sic-

kness" pasan por añadir una nariz a la imagen para que su presencia ayude al cerebro a situarse en la escena,³⁰ o el desarrollo de sistemas para generar de manera dinámica una sombra periférica del campo de visión en los entornos virtuales, alterando los contornos de la imagen con una sombra variable que estrecha o amplía el campo de visión según la velocidad del movimiento dentro de las imágenes³¹ (fig. 6).

Como ante el envolvente mar del panorama de Barker que mareó a la reina, navegar por los entornos virtuales actuales puede ocasionar incómodos vértigos en el viajero. Pero estos desagradables síntomas suponen un valioso estímulo para el desarrollo de imágenes con mayor naturalidad, con lo que los mareos han sido y siguen siendo un importante indicador de aspectos a corregir para mejorar la experiencia viajera.

Los mareos y el desarrollo de soluciones por parte de la industria de la imagen, ilustran con claridad un tenaz esfuerzo por amoldar los sentidos a un ecosistema visual alejado de las raíces originales del ojo.

El impulso turístico del ojo, por un lado, y una complaciente industria del espectáculo por otro, alientan el desarrollo de un sistema de transporte virtual que va perfeccionándose en su objetivo de lograr un desplazamiento lo más confortable posible para el pasajero.

Este consumo de experiencias a través de la imagen se expande aceleradamente animado por nuestra creciente conectividad. Con la consolidación de este nuevo ecosistema visual, nuestro ojo desarraigado parece haber encontrado un entorno fugaz, dinámico, e inconmensurable donde echar nuevas raíces.

NOTAS

¹ [...] la tecnología se equivoca al considerar las herramientas por sí mismas: las herramientas sólo existen en relación con las mezclas que ellas hacen posibles o que las hacen posibles. El estribo entraña una nueva simbiosis hombre-caballo, que entraña a su vez nuevas armas y nuevos instrumentos. Pues las herramientas son inseparables de las simbiosis o alianzas que definen un agenciamiento maquínico. *Naturaleza-sociedad. Presuponen una máquina social que las selecciona y las incluye en su filum: una sociedad se define por sus alianzas y no por sus herramientas.* Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix. 2002. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pre-textos. p. 94.

² Una idea semejante a esta premisa de desarraigo del ojo se desarrolla, en los términos de "ojo desorbitado" en: Díaz Cuyás, José. 2008. "Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y aeronauta." *Acto: Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, no. 4: 84-123. El autor describe cómo los vuelos aerostáticos y los nuevos espectáculos visuales de S XIX subrayan un panorama de descorporeización de las imágenes ligada a un anhelo de liberación de la mirada.

³ Sobre cómo cambió la fisionomía de las imágenes con esta disponibilidad del contenido iconográfico a los deseos del observador inaugurada al finalizar la Edad Media: Cfr. Belting, Hans. 2009. "El diálogo con la imagen. La era de la imagen privada en las postrimerías de la Edad Media." In *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, 545-605. Madrid: Akal.

⁴ Cfr. Klingender, Francis. 1983. "Ilustración documental." In *Arte y revolución industrial*, 97-123. Madrid: Cátedra.

⁵ Benjamin, Walter. 1989. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." In *Discursos Interrumpidos I*, 15-57. Madrid: Taurus. pp. 24 y 25. En el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* al que pertenece la cita, el autor se centra especialmente en analizar cómo esta reproductividad ha afectado al arte: [...] en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor

cultural, fue en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística -la que nos es consciente- se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria. *Ibidem*, p. 30

⁶ Heidegger, Martin. 1994. "La pregunta por la técnica." In *Conferencias y artículos*, 9-37. Barcelona: Serbal. p. 26.

⁷ Heidegger ha visto en la voluntad de poder y en la imagen técnico-científica del mundo una clave fundamental para interpretar la devaluación ontológica acontecida en Occidente. *La relación que por medio de la técnica moderna el hombre establece con el mundo ya no hace honor al sentido de "bestellen", cuidar con solicitud, que pudo caracterizar la actitud -por ejemplo- del campesino en otro tiempo. Se trata ahora de un "stellen", de un poner la técnica a la naturaleza, de un impulso a someter todo lo dado y a convertirlo en disponible para el hombre, de transfigurar el mundo en algo almacenable, distribuible y domeñable.* Sáez Rueda, Luis. 2001. *Movimientos filosóficos actuales.* Madrid: Trotta. p. 146.

⁸ Cfr. Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix. 1985. *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia.* Barcelona: Paidós.

⁹ Heidegger, Martin. 1989. *Serenidad.* Barcelona: Ediciones del Serbal., pp. 20-21.

¹⁰ Cray, Jonathan. 2008. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX.* Murcia: Cendeac. p. 32.

¹¹ *Ibidem*, p. 39

¹² [...] lo que dará ocasión al alma para sentir la situación, la figura, la distancia, la dimensión y otras cualidades percibidas que no se relacionan únicamente con un solo sentido, tal como es el caso de las que hasta ahora he mencionado, sino que son comunes al tacto y a la vista, así como, de algún modo, a los otros sentidos. Descartes, René. 1980. *Tratado del hombre.* Madrid: Editora Nacional. p.85.

¹³ El uso del tacto como modelo para explicar la visión que Descartes usó en el siglo XVII lo apoyó explícitamente Diderot a mediados del siglo XVIII en el

texto *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*, en el que articula su discurso en torno a las experiencias de las primeras operaciones de cataratas de la época y a conversaciones con ciegos de nacimiento como el ciego de Puiseaux: ¿Qué creéis que son los ojos?, le dijo el señor de... "Es -le respondió el ciego- un órgano en el que el aire actúa como el bastón sobre mi mano." [...] Señora, abrid La Dióptrica de Descartes y veréis los fenómenos de la vista relacionados con los del tacto, y figuras de óptica llenas de figuras de hombres ocupados en ver con bastones. *Descartes, y todos los que vinieron después, no han podido darnos ideas más claras sobre la visión.* Diderot, Denis. 2002. *Carta sobre los ciegos seguido de Carta sobre los sordomudos.* Valencia: Pre-textos. p.13.

¹⁴ Si existe algo profundamente nuevo en la pintura de Manet, Monet, Degas o Caillebotte, es el hecho de que sus obras hacen de la reflexión sobre la visión uno de sus temas centrales. *El impresionismo «piensa la mirada» con una voluntad de innovación que no pretende ignorar la tradición, sino dialogar con ella.* Esta «tematización de la mirada» es «moderna» por abarcar los límites de la visión y de la pintura. Stoichita, Victor I. 2005. *Ver y no ver: La tematización de la mirada en la pintura impresionista.* Madrid: Sruela. p. 12.

¹⁵ Esta tendencia tiene, no obstante, contrapuntos reseñables como el interés por la sinestesia de los simbolistas y las pretensiones wagnerianas de "obra de arte total", todo ello también en el siglo XIX, siglo en el que además surgió el término de "sinestesia". La exploración de los límites de la percepción sensorial llevo a diferentes artistas, especialmente a final de siglo, a investigar sobre la conexión de los sentidos. Cfr. Hernández Barbosa, Sonsoles. 2013. *Sinestias: arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900).* Madrid: Abada Editores.

¹⁶ Charles Wheatstone y Sir David Brewster, asociados a la invención del estereoscopio, habían teorizado antes sobre ilusiones ópticas, teoría del color, postimágenes y otros fenómenos visuales. Cfr. Cray, Jonathan, *op. cit.*, pp. 157-170.

¹⁷ Comment, Bernard. 2000. *The Painted Panorama.* New York: Harry N. Abrams. p. 19.

¹⁸ Cfr. Coleridge, Samuel Taylor. 1817. *Biographia Literaria: Biographical Sketches of my Literary Life & Opinions*. London: R. Fenner. (Cap. XIV).

¹⁹ No obstante, cabe precisar que en entornos virtuales como los panoramas no se trataba de engañar totalmente al ojo, sino de crear vívidas experiencias con gran poder a la hora de movilizar la imaginación del espectador. En este sentido hablamos más de "ilusionismo" que de "trampantojo", de acuerdo con la distinción de d'Orange Mastai, que aclara que el trampantojo (término español equivalente al francés, de uso universal, "trompe l'oeil") busca la confusión del espectador, que por un momento toma lo pintado por real, mientras que el ilusionismo pictórico produce la sensación de estar en otro sitio, en un espacio imaginario que le invita a soñar. El trampantojo, elemento primordial en la historia del bodegón desde el siglo XVII pero presente en la pintura desde el siglo V a.C. (según narraciones de Plinio el Viejo sobre la pintura de Zeuxis), es un deliberado intento de engañar con algún fragmento o elemento concreto, mientras que el ilusionismo pictórico-arquitectónico, muy frecuente en frescos romanos y en la pintura renacentista, lo que busca es modificar el espacio real por medio de la pintura. En otras palabras, el ilusionismo funciona como simulacro, no es un juego de engaño como el trampantojo. Cfr. Mastai, Marie-Louise d'Orange. 1975. *Illusion in art: trompe l'oeil: a history of pictorial illusionism*. New York: Abaris Books. p. 11.

²⁰ Burch, Noël. 2011. *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra. p. 195-196.

²¹ Ruskin, John. 1903. *The works of John Ruskin. (Library Edition Volumes III-VII)*. Ed. E. T. Cook, and Alexander Wedderburn. London: George Allen. pp. 317-318.

²² Constable estudió en profundidad el cielo y agregaba muchas veces notas meteorológicas a sus bocetos, creía que en una pintura de paisaje el cielo era "la nota clave, lo estándar de la escala y el órgano principal de lo sentimental". Parkinson, Ronald. 1998. *John Constable: The Man and His Art*. London: V&A. p. 110.

²³ *Visiones aéreas [...]. En esta equivoicidad entre el pictoricismo de Turner y el efecto óptico y espectral de la imagen, en estas vistas que se convierten en visiones, descubrimos en la nube un valor de puesta en escena, una nueva función de espectacularidad e ilusionismo, que ya no cabe relacionar como antaño con el teatro religioso y popular, sino con los recursos escénicos propios de nuevos espectáculos de óptica*. Díaz Cuyás, José. 2010. "Notas sobre fantasmagoría y pintura." In *Un art d'espectres: mágia i esoterisme en el cinema dels primers temps*, 23-45. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.

²⁴ Desde la antropología del turismo se ha descrito, como motivo principal del viaje de ocio, la búsqueda de experiencias auténticas apoyada en la autopercepción de la vida ordinaria como inauténtica. Cfr. MacCannell, Dean. 2003. "La modernidad y la producción de experiencias turísticas." In *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, 25-51. Barcelona: Melusina.

²⁵ Cfr. Oettermann, Stephan. 1997. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books. p. 39.

²⁶ La literatura romántica está relacionada con esta aspiración de fuga. Los temas tratados pasan de la naturaleza a la mitología, pero podemos ver ejemplos de esta atracción por la fuga más literalmente en obras como *Las penas del joven Werther* (1774), obra de gran trascendencia en la época, y en la que las ideas de "prisión" y "libertad" son centrales. *El Conde de Montecristo* (1844) es otro clásico de la época que también se apoya en dichas pasiones. Friedrich von der Trenck se hizo muy popular en Europa por las aventuras sobre su encarcelamiento por amor y su posterior fuga, relatadas en sus memorias de 1787; un año más tarde Casanova publicó también un relato de su huida de las mazmorras de Venecia. Fugas menos literales, pero igualmente representativas de este espíritu viajero del Romanticismo plagan la literatura de final del siglo XVIII y principios del XIX por toda Europa.

La curiosidad por la otredad, en una época en que lo exótico, lo fantástico y lo insólito contribuyen de manera decisiva a un nuevo imaginario colecti-

vo, produce un extraordinario aumento de "notas", "diarios", "epistolarios", "guías" y "memorias" de viajes. Díaz Larios, Luis F. 2002. "La visión romántica de los viajeros románticos." In *Romanticismo 8: Los románticos teorizan sobre sí mismos. Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002)*, 87-99. Bologna: Il Capitello del Sole.

²⁷ *Aquellos que vivieron el nacimiento de la fotografía aceptaron con mucho gusto y como expresión de un logro social convertirse en observadores pasivos de la realidad, en espectadores inmóviles, en viajeros estáticos. [...] El viaje desde la fotografía suponía aceptar la imagen como un "medio de transporte"*. Vega, Carmelo. 2011. *Lógicas turísticas de la fotografía*. Madrid: Cátedra. pp. 97 y 101.

²⁸ *El ferrocarril transformó el mundo de las tierras y los mares en un panorama que podría ser experimentado. [...] ahora que los viajes se habían vuelto tan cómodos y comunes, desvió la mirada de los viajeros hacia afuera y les ofreció el opulento alimento de las imágenes siempre cambiantes que eran lo único que se podía experimentar durante el viaje*. Sternberger, Dolf. 1955. *Panorama, oder Ansichten vom 19*. Hamburg: Claassen. p. 50. Cit. por Schivelbusch, Wolfgang. 1986. *The railway journey: The industrialization of time and space in the nineteenth century*, California: Univ of California Press, p. 62.

²⁹ Así lo contó el cocreador de esta imagen, e hijo del inventor del Panorama, Henry Aston Barker: Cfr. Corner, George Richard. 1857. "The Panorama with memoirs of its inventor, Robert Barker, and his son, the late Henry Aston Barker." *The Art Journal*, vol. III: 46-47.

³⁰ Whittinghill, David Matthew, Ziegler, Bradley, Moore, James, and Case, Tristan. 2015. "Nasum Virtualis: A Simple Technique for Reducing Simulator Sickness." *Game Developers Conference, San Francisco*. <https://www.gdcvault.com/play/1022287/Technical-Artist-Bootcamp-Nasum-Virtualis>

³¹ Fernandes, Ajoy S., and Feiner, Steven K. 2016. "Combating vr sickness through subtle dynamic field-of-view modification." *3D User Interfaces (3DUI), 2016 IEEE Symposium on*: 201-210.

REFERENCIAS

- Belting, Hans. 2009. "El diálogo con la imagen. La era de la imagen privada en las postrimerías de la Edad Media." In *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, 545-605. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter. 1989. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." In *Discursos Interrumpidos I*, 15-57. Madrid: Taurus.
- Burch, Noël. 2011. *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1817. *Biographia Literaria: Biographical Sketches of my Literary Life & Opinions*. London: R. Fenner.
- Comment, Bernard. 2000. *The Painted Panorama*. New York: Harry N. Abrams.
- Corner, George Richard. 1857. "The Panorama with memoirs of its inventor, Robert Barker, and his son, the late Henry Aston Barker." *The Art Journal*, vol. III: 46-47.
- Crary, Jonathan. 2008. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix. 1985. *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix. 2002. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Descartes, René. 1980. *Tratado del hombre*. Madrid: Editora Nacional.
- Díaz Cuyás, José. 2008. "Visiones aéreas: Robertson, fantasmagorero y aeronauta." *Acto: Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, no. 4: 84-123.
- Díaz Cuyás, José. 2010. "Notas sobre fantasmagoría y pintura." In *Un art d'espectres: màgia i esoterisme en el cinema dels primers temps*, 23-45. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona.
- Díaz Larios, Luis F. 2002. "La visión romántica de los viajeros románticos." In *Romanticismo 8: Los románticos teorizan sobre sí mismos. Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002)*, 87-99. Bologna: Il Capitello del Sole.
- Diderot, Denis. 2002. *Carta sobre los ciegos seguido de Carta sobre los sordomudos*. Valencia: Pre-textos.
- Hernández Barbosa, Sonsoles. 2013. *Sinestias: arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*. Madrid: Abada Editores.
- Fernandes, Ajoy S., and Steven K Feiner. 2016. "Combating vr sickness through subtle dynamic field-of-view modification." *3D User Interfaces (3DUI), 2016 IEEE Symposium on*: 201-210.
- Heidegger, Martin. 1989. *Serenidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, Martin. 1994. "La pregunta por la técnica." In *Conferencias y artículos*, 9-37. Barcelona: Serbal.
- Klingender, Francis. 1983. "Ilustración documental." In *Arte y revolución industrial*, 97-123. Madrid: Cátedra.
- MacCannell, Dean. 2003. "La modernidad y la producción de experiencias turísticas." In *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, 25-51. Barcelona: Melusina.
- Mastai, Marie-Louise d'Orange. 1975. *Illusion in art: trompe l'oeil: a history of pictorial illusionism*. New York: Abaris Books.
- Oettermann, Stephan. 1997. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books.
- Parkinson, Ronald. 1998. *John Constable: The Man and His Art*. London: V&A.
- Ruskin, John. 1903. *The works of John Ruskin. (Library Edition Volumes III-VII)*. Ed. E. T. Cook, and Alexander Wedderburn. London: George Allen.
- Sáez Rueda, Luis. 2001. *Movimientos filosóficos actuales*. Madrid: Trotta.
- Schivelbusch, Wolfgang. 1986. *The railway journey: The industrialization of time and space in the nineteenth century*. California: Univ of California Press.

Stoichita, Victor I. 2005. *Ver y no ver: La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela.

Vega, Carmelo. 2011. *Lógicas turísticas de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

Whittinghill, David Matthew, Bradley Ziegler, James Moore, and Tristan Case. 2015. "Nasum Virtualis: A Simple Technique for Reducing Simulator Sickness." *Game Developers Conference, San Francisco*. <https://www.gdcvault.com/play/1022287/Technical-Artist-Bootcamp-Nasum-Virtualis>.

REPRESENTACIÓN PLÁSTICA Y ESCRITA DE ARANJUEZ (ESPAÑA) EN EL MANUSCRITO DE HIERONIMUS GUNDLACH *NOVA HISPANIAE REGNORUM DESCRIPTIO* (1606): LA IDEALIZACIÓN DE UN REAL SITIO

Magdalena Merlos Romero

UNED

Data recepción: 2017/09/08

Data aceptación: 2018/09/27

Contacto autora: mmerlos@aranjuez.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1730-2238>

RESUMEN

El presente artículo ejemplifica el proceso de idealización del Real Sitio de Aranjuez durante el Renacimiento con base en el manuscrito *Nova Hispaniae Regnorum Descriptio* (Biblioteca Nacional de Austria), obra de 1606 del médico alemán Hieronimus Gundlach (1575-1608) en el que relata su viaje por España y Portugal entre 1598 y 1599.

Por una parte se establece el grado de correspondencia entre la imagen plástica del lugar y la descripción que la acompaña en el libro; por otra se analiza el grado de autenticidad de ambas ékfrasis respecto de la identidad física del enclave.

El estudio asimismo aborda una comparación de esta imagen de Aranjuez con el tratamiento visual y escrito que el manuscrito ofrece de otras sedes de la Corona española: el Alcázar de Madrid, El Escorial y El Pardo.

Palabras clave: iconografía de la ciudad, Aranjuez (Madrid, España), Hieronimus Gundlach (1575-1608), literatura de viajes, reales sitios

ABSTRACT

This article provides examples of the idealisation of the Royal Palace of Aranjuez during the Renaissance, based on the manuscript *Nova Hispaniae Regnorum Descriptio* (Austrian National Library). Written in 1606 by the German physician Hieronimus Gundlach (1575-1608), it provides an account of his travels through Spain and Portugal in 1598 and 1599.

The article identifies the level of correspondence between the graphic representation of the site and the description of it in Gundlach's book, while also analysing the authenticity of both ekphrases in relation to the physical identity of the place.

This historical-artistic study also compares the image of Aranjuez with the images and written descriptions that the manuscript provides of other royal Spanish sites: the Alcázar of Madrid, El Escorial and El Pardo.

Keywords: iconography of the city, Aranjuez (Madrid, Spain), Hieronimus Gundlach (1575-1608), travel literature, royal sites

Introducción

A partir de los últimos años del siglo XVI y durante una centuria conviven dos formas de representar Aranjuez, por una parte vistas imbuidas de valor y función documental, y por otra, vistas sintetizadas e idealizadas. Éstas, por lo general apuntes de viaje o imágenes construidas sobre descripciones literarias, suelen ceñirse al palacio y al jardín, siempre no obstante, contextualizados en el paisaje.

La más antigua de las imágenes sintéticas es un dibujo, acompañado de una descripción escrita, incluido en *Nova Hispaniae Regnorum Descriptio*, manuscrito de 1606¹ del médico alemán Hieronimus Gundlach (1575-1608)² en el que relata su viaje por España y Portugal entre 1598 y 1599³ (fig. 1).

Se trata de una fuente apenas tratada por la historiografía hispana, con las excepciones de estudios locales referidos a Complutum⁴, Málaga⁵ y el Alcázar de Madrid⁶ y de la reproducción de la imagen de Aranjuez con una breve referencia al texto descriptivo⁷.

Pese a los escasos datos biográficos que se tienen se sabe que Hieronimus Gundlach nació en Nürnberg⁸. Para Gimeno⁹ gozó de una buena posición social y económica y tuvo una buena formación humanística. Salamanca¹⁰ va más allá a partir de la lectura de la obra, deduciendo que “no es improbable que...hubiera pertenecido a la corte imperial... tal vez al servicio del emperador”, argumentándolo sobre la magnitud de la obra y el empleo de fuentes dignas de una biblioteca muy bien nutrida, el nivel cultural del autor y su interés por la península Ibérica. También lo corrobora el hecho de que el manuscrito formase parte de la misma biblioteca palatina.

En este sentido aunque algunos autores hayan puesto en duda la presencia del médico de Nürnberg en la Península –y así parece atestiguar en los errores detectados en los escasos estudios del manuscrito, como es el caso del dedicado a Málaga¹¹–, no es menos cierto que la precisión y algunos detalles en las descripciones y representaciones de los reales sitios parecen confirmar que sí que los conoció personalmente. Aunque el texto, por estar manuscrito en 1606 hace referencia a Felipe III, o a algunos acontecimientos



Fig. 1. HIERONIMUS GUNDLACH. *Arançoys* (Aranjuez). 1606. Viena, © Österreichische Nationalbibliothek

posteriores al viaje (como el incendio del palacio de El Pardo¹²) todo apunta a que el viaje se realizó entre 1598 y 1599, que Gundlach transitó por España, y que al menos visitó los reales sitios. En cualquier caso, si no es el autor, ha bebido directamente de los testimonios de quienes conocen la realeza española, y estos testimonios han de ser los de los diplomáticos que viajan entre la corte de Praga y la de Madrid.

En este contexto ha de comprenderse la obra de Gundlach. El viaje ha de encuadrarse en los de carácter científico e interés por la Península y particularmente los que se realizan desde el mismo Sacro Imperio, y entenderse como una muestra de las transferencias culturales entre las ramas Habsburgo hispana y germana. Por las fechas, el viajero debió llegar en los días de la enfermedad y muerte de Felipe II, incluso tal vez como miembro de una delegación con motivo de los funerales del Rey Prudente. Las relaciones familiares de los Austrias con los Habsburgo, bastante conocidas y estudiadas, contemplaron desplazamientos e intercambios entre las respectivas cortes imperiales (Madrid, Viena-Praga).

El hecho más determinante fue la estancia de ocho años del futuro emperador Rodolfo II en la corte española (1564-1571), en la que el adolescente inicia su formación científica, despertando su interés por la historia natural y por el Nuevo Mundo que luego desarrollaría en su corte en Praga¹³, en la *Kunstammer* del castillo bohemio, la mayor colección de objetos de Europa. Se ha

destacado la importancia del viaje de Rodolfo y su hermano Ernesto, acompañados de su tutor Adam von Dietrichstein, a Sevilla, donde de primera mano vieron cómo llegaban animales, plantas y objetos procedentes de las Indias con destino a los sitios reales¹⁴. En Aranjuez el joven Rodolfo conoció la alquimia, por la que sentiría toda su vida especial pasión.

Los lazos entre los imperios germano e hispánico quedan sellados con el matrimonio de Felipe II con Ana de Austria, boda en la que el hermano de ésta, Rodolfo, ejerce de padrino antes de abandonar España y regresar a Viena.

Más allá de la curiosidad y de la moda, lugares comunes de las cortes europeas, Felipe II incluye el interés por la ciencia en su estrategia imperial mediante la promoción de grandes expediciones científicas al nuevo continente para el conocimiento geográfico, cosmográfico y natural y con la creación de instituciones para la investigación que se focalizaría fundamentalmente en entidades ahora creadas como la biblioteca de El Escorial (iniciada en 1565), el laboratorio de destilación del palacio de Madrid (1572), o la Academia de Matemáticas de Madrid (1582), y en el gran proyecto experimental de Aranjuez. Aquí especialmente en el jardín botánico para la aclimatación de nuevas especies (a sugerencia del médico Andrés Laguna, quien los había conocido en Italia), en el jardín medicinal y en el laboratorio de destilación creado en 1564 (bajo la dirección del flamenco Francisco Holbeque)¹⁵ para la obtención de esencias con fines terapéuticos, cosméticos, pero también económicos (no descartando Felipe II aun escéptico la alquimia como la solución a sus problemas financieros —el mito de la quintaesencia y la producción de metales preciosos— que finalmente habría de desechar¹⁶). Si bien plantas, animales, huertos, colecciones de pinturas y objetos singulares se distribuían por todos sus reales sitios (que no escapan a las observaciones de Gundlach para Madrid, El Pardo o El Escorial), Aranjuez fue pieza fundamental del programa científico de Felipe II.

El manuscrito

La escasa bibliografía sobre la obra se hace eco de los principales caracteres externos e internos del manuscrito. Está escrito en latín, la lengua

universal del conocimiento en la Edad Moderna, si bien en nuestra opinión no se trata de un conocimiento perfecto del latín clásico, a la vista de ciertos errores de ortografía y de la incorporación de palabras inexactas o directamente sin traducción, tomadas de lenguas vivas como el español o el francés. Esto se puede corroborar simplemente en la transcripción del texto dedicado a Aranjuez, con la presencia de términos como *leúcas*, *strudiocameli* o *grues* (vid. Anexo 1).

La temática del libro es la descripción geográfica e histórica de la Península, con valores que alcanzan aspectos etnográficos, artísticos, culturales, con especial mirada a la Antigüedad (destacan las transcripciones epigráficas, tomadas de fuentes consultadas) y sobre todo científicos, aquí la botánica, lo que no es sorprendente en el caso de un profesional de la medicina.

Con metodología y rigor Gundlach incluye un índice topográfico-onomástico y la relación de las fuentes documentales usadas, entre las que destacan Adolphus Occo, Johanes Gruterus, Andrés Schottus, Jacobo Strada y los botánicos Carolus Clusius y Augerius Busbecquius; autores como Florian Docampo, Francisco Tarrafa, Gómez de Castro; el viajero Andrea Navagiero y el siciliano asentado en la corte española, Lucio Marineo Siculo; y también españoles como Antonio de Nebra, Arias Montano, Juan de Mariana, Andres Resende y Ambrosio de Morales. Ello no es óbice para que aparezcan inexactitudes y errores, sobre todo en materia de epigrafía¹⁷.

Desde el punto de vista cartográfico bebe del trabajo de Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum* (1570) del que también toma información escrita, así como de los clásicos Ptolomeo y Estrabón; y a nivel gráfico la muy difundida *Civitas Orbis Terrarum* editada por Georg Braun (Colonia, 1572-1603).

Cada entrada topográfica se cumplimenta con la información que aportan estos autores a modo de compendio. La selección de los enclaves del relato está determinada por los propios hitos de las fuentes que consulta, mientras que la ilustración con dibujos para algunos de ellos parece seguir un criterio guiado por la inclusión o no de los lugares en los álbumes de vistas que conoce y utiliza.



Fig. 2 a y 2 b. HIERONIMUS GUNDLACH. *Madrid* 1606. Viena, © Österreichische Nationalbibliothek

Los dibujos que acompañan la narración del periplo por España y Portugal parecen a priori de manos distintas y de difícil adscripción¹⁸. Sin embargo una visión más detallada permite corroborar una única mano, si bien en unos casos son copia y en otros invención. Esa única mano es la del propio Gundlach, como ya se comprueba en el título y el subtítulo del manuscrito: “Nova Hispaniae Regnorum Descriptio industriam atque; manu Hieremiae Gundlach conscripta & delineata”¹⁹.

Como han observado otros autores²⁰, las copias toman como modelo los grabados de ciudades de Joris Hoefnagel, obra a la que Gundlach debió acceder sin dificultad: recuérdese además que el artista flamenco llega en 1591 a trabajar en la corte de Rodolfo II. Las imágenes copiadas serían aquellas que ocupan doble página, formato determinado por el carácter de vistas de los originales que reproduce. No ha de descartarse que conociese los originales de Anton Wyngaerde, encargo de Felipe II, que en su mayoría –y entre ellos el de Madrid– tuvieron como destino la biblioteca vienesa.

Tanto los textos sin referente previo alguno como las imágenes parejas que no tienen apoyo en los repertorios gráficos de la época y que por lo tanto habrían de ser propios, ofrecen altos visos de veracidad y precisión, sin ser fieles reflejos de la realidad. Todo parece apuntar a que sobre el bastidor de un viaje a la corte española se completase el panorama peninsular y la *nova descrip-*

tio con el recurso a otras fuentes. De hecho, en los textos dedicados a los reales sitios es donde menos referencias a otros autores se detectan.

El libro se estructura en cinco partes²¹. El primer apartado se dedica a la historia y geografía y el quinto a curiosidades, mientras que las tres secciones centrales siguen un peculiar por caduco criterio geográfico, pues se corresponden con la división territorial romana: Bética, Tarraconense y Lusitania.

El peso de la historia explica el índice general del libro y también el anacronismo al referir enclaves de fundación medieval y moderna, como se constata en la inclusión en la Tarraconense de los reales sitios, lugares no recogidos en las fuentes y repertorios escritos y gráficos tradicionales, y sin una trayectoria en el tiempo que permitiese remontar el relato a la edad antigua.

Los dibujos de los Reales Sitios

Gundlach, tras describir la antigua capital, Toledo y referenciar brevemente el real sitio de Aceca²², continúa con Madrid (fig. 2 y 3), y los reales sitios de El Pardo (fig.4), Aranjuez (fig. 1) y El Escorial (fig. 5)²³.

La autoría de Gundlach, ya anunciada en el subtítulo de la obra, está documentada para el caso del dibujo del alcázar de Madrid: “... Y así en el Palacio Real (que hemos reproducido al final lo mejor que nuestra mano ha podido con sencillos trazos y sombras)”²⁴; y el de El Pardo:



Fig. 3. HIERONIMUS GUNDLACH. *Alcázar de Madrid*. 1606. Viena, © Österreichische Nationalbibliothek

“Intueri si placet rudem eius delineationem et xeopgrafiam, quam utcumque apposuimus”²⁵, adscripción que se hace extensible a los otros tres reales sitios por la semejanza formal.

El dibujo del alcázar si bien sigue de cerca la representación de la vista de Madrid de Hoefnagel (fig. 6) –y éste la de Anton van Wyngawrde (fig. 7)–, vista que el mismo Gundlach reproduce íntegra en páginas anteriores del manuscrito (aunque para ello eleva la vista desde la altura de los ojos del original a la de pájaro), también parece en la misma medida que sirve de plantilla estilística para los de El Pardo y Aranjuez, aunque las características tanto descriptivas como creativas de éstas últimas hacen pensar en apuntes de viaje y elementos incorporados desde la memoria, luego fusionados tras el regreso a la tierra de origen. Algunos elementos son inventados, como los remates nórdicos de las arquitecturas, que si bien son rasgos de la tipología palatina filipina, no alcanzan a las exuberancias formales de los dibujos de Gundlach.

Ambas estampas no tienen referente iconográfico alguno, y posiblemente sean fruto de la observación directa. En el periodo que transcurre entre el viaje del médico y el manuscrito no existe fuente gráfica editada que haya podido servir de modelo. Sólo se tiene noticia de las vistas de los reales sitios que Jehan L’Hermitte, cortesano flamenco al servicio de Felipe II entre 1587 y 1602, incorpora a su manuscrito *Les passetemps* (no publicado hasta el siglo XIX), inspiradas por las



Fig. 4. HIERONIMUS GUNDLACH. *Barde (El Pardo)*. 1606. Viena, © Österreichische Nationalbibliothek

que pudo ver en el alcázar madrileño²⁶; pero las diferencias entre los dibujos del flamenco y del germano hacen descartar relación alguna entre ellas; como ejemplo sirva la ausencia en Gundlach de elementos narrativos y de representación animal y humana, tan característicos de L’Hermitte.

No obstante, y reafirmaría la relación de Gundlach con el círculo cultural de la corte praguense, cabe otra posibilidad, y es que el médico germano conociese, bien en España o ya de regreso a su tierra, aquellos oleos que el monarca español ordenase pintar de Aranjuez y Valsáin para Rodolfo II²⁷, y que junto con varios grabados de El Escorial (posiblemente la serie que Juan de Herrera encarga a Pedro Perret en 1587) le envía en 1589. El germano afirma haber visto en una estancia de la torre dorada del alcázar de Madrid representaciones de El Escorial que bien podrían ser éstas:

*in eadem turri aliud est conclauo varias picturas et artificiosissimas imaginum formas, inter quas xeografia Escuarialis mira cum voluptate cernitur, continens habensque alias geometricas e justem monasterij dilineationes, ac descriptiones*²⁸

Además es sabido que Felipe II encargaba vistas y dibujos de sus propiedades para decorar las paredes de sus palacios con una finalidad tanto ornamental como coreográfica, y que en última

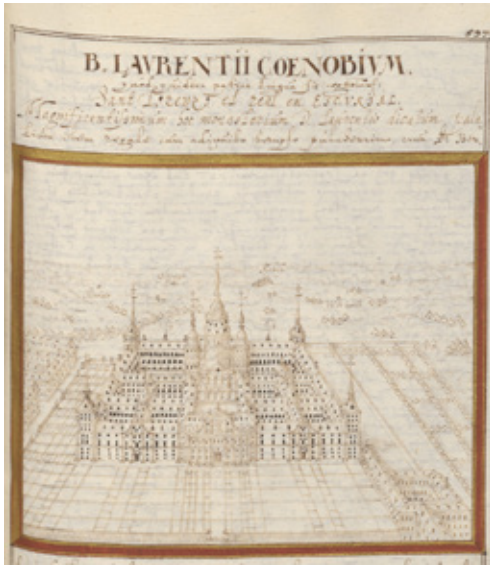


Fig. 5. HIERONIMUS GUNDLACH. *B. Laurentii Coenobium* (San Lorenzo de El Escorial). 1606. Viena, © Österreichische Nationalbibliothek



Fig. 6. JORIS HOEFNAGEL. *Madrid*. 1603 (Braun, *Civitatís Orbis Terrarum*)

instancia venían a instruir a los visitantes sobre la vasta magnitud de su patrimonio.

Sin embargo este argumento no sería válido para la vista de El Pardo, habida cuenta además de que Valsaín no está entre los reales sitios que Gundlach selecciona.

Todos los dibujos comparten la sencillez de su factura y el formato cuadrangular que ocupa parte de la página en que se insertan, dejando espacio para el texto. No son dibujos de elevada calidad artística, si bien son propios de una persona aficionada y habituada al dibujo, posiblemente como soporte del trabajo científico. En las tres representaciones de El Pardo, Aranjuez

y El Escorial (figs. 1, 4, 5) la arquitectura ocupa la mayor parte de la superficie, en una vista de pájaro que deja un espacio proporcionalmente pequeño para contextualizar la casa del rey en el territorio. El efecto aéreo se basa en una perspectiva caballera que apenas contempla los efectos de la escala para marcar la lejanía. Son por otra parte imágenes que se recrean en minuciosos detalles arquitectónicos siguiendo el gusto nórdico, que casi representan sillar por sillar, en contraste con la simplicidad de la composición general. Se observan asimismo idénticas formas en la representación de los árboles y en la disposición casi reticular de los caminos. El primer plano lo ocupan las fachadas de los edificios, paralelas al encuadre.

Y aquí comienzan las diferencias, pues mientras que la representación de El Escorial parte de un eje de simetría central y vertical, las otras dos presentan la crujía lateral a 45 grados, al modo del dibujo del alcázar madrileño y de la vista de Madrid con perspectiva caballera y punto de vista elevado que no aparece en los grabados de la capital de Wyngaerde y Hoefnagel, de los que bebe. Los originales del primero pudo conocerlos en la misma biblioteca palatina de Rodolfo II donde se custodiaban.

La fidelidad alcanzada en el dibujo del monasterio no es tan contundente en las vistas de los otros dos reales sitios aunque la forma de representación sea similar. La fuente del dibujo de El Escorial parece ser uno de los muy difundidos grabados del amberino Pedro Perret²⁹ realizado en 1587 e incluido en 1603 en la reedición del *Teatrum Orbis Terrarum*, grabado del que copia tanto la perspectiva y la composición como el tratamiento de superficies, vegetación y arquitecturas (fig. 8).

Aranjuez dibujado

El dibujo a tinta sobre papel posee una función ilustrativa³⁰. La representación se centra en los hitos arquitectónicos y urbanísticos proyectados por Juan Bautista de Toledo y continuados por sus sucesores, principalmente Juan de Herrera: el palacio, el jardín, las calles arboladas y los puentes³¹.

La composición, un espacio ajardinado centrado por el palacio y con la curva del río bajo él, de



Fig. 7. ANTON VAN WYNGAERDE. *Madrid*. Viena, © Österreichische Nationalbibliothek

alguna manera representa esa circunferencia de más de ocho leguas a la que se refiere el texto “hortus omnium deliciarum generibus opulentissimus ac refertissimus cuius circumferentia fore octo leucas Hispanicis excedit”. No existe una correspondencia topográfica absoluta con la realidad si bien el resultado obtiene alta credibilidad. Puede llegar a identificarse la ubicación del palacio respecto de las casas de oficios, enlazados por arcos, las calles arboladas, el espacio de la plaza al sur de palacio, los puentes, los ríos, la representación del territorio ordenado (posiblemente el cruce de calles de Picotajo) y del jardín de la Isla.

Para comprender la lógica topográfica del dibujo va a ser útil la comparación con el fiel, aunque sin pretensiones, referente contemporáneo de Jehan L’Hermitte³² (fig. 9). Parece que Gundlach no ha comprendido la ordenación geométrica del territorio, que representa, por inercia, de un modo muy similar al de su vista de El Escorial, mediante hileras de árboles monopódicos. Destaca la inexactitud topográfica del alemán en la representación de los dos puentes en primer plano, fruto una confusión de los dos ríos, habitual por otra parte, entre los viajeros, puesto que los meandros del Tajo y la desembocadura del Jarama conforman un laberinto de agua. La representación no distingue ambas corrientes, pues la calle de Entrepuentes, que cruza las huertas de Picotajo, no aparece, de tal modo que los puentes sobre Jarama y Tajo que acotan dicha calle se hacen corresponder con un mismo cauce. Lo cual no impide que se plasme la misma percepción que recibe el visitante que llega por estos puentes desde el camino de Madrid –ubicados en la parte baja del dibujo por donde se inicia la lectura visual– al encontrarse frente a la fachada del edificio, encuadrado entre las líneas

rectas de calles arboladas perpendiculares y paralelas. Las torrecillas junto a los puentes pueden emparentarse con los miradores del jardín de la Isla que se representan en las vistas de L’Hermitte y del Museo del Prado³³, y a las que hace mención entre otros, el viajero flamenco Lamberto Wyts³⁴.

Esto no contradice el hecho de que la delimitación del agua y la misma denominación del jardín, ciertamente una isla formada mediante un canal en un meandro del río, desconcierte a los visitantes. Prevalece la imagen de un palacio y de un jardín ubicados en el fondo de un valle, rodeados de agua por todas partes, a los que se llega por numerosos puentes. Esta visión grabada en la memoria es la que se transfiere al papel. Es la misma de las islas caballerescas³⁵ en la que el agua rodea por todas partes uno de esos palacios de fantasiosas arquitecturas en sus chapiteles y torres³⁶; es la de las *isolas* e ínsulas fantásticas, donde los puentes son puertas de iniciación; es la de la isla entre ríos de Francesco Colonna y su Sueño de Polifilo, y también la de una Sforzinda que Filarete estructura mediante canales que parten y derivan del río, y cuya misión es comunicar la ciudad con el territorio.

Esta iconografía de “isla con jardín y palacio” en que se convierten el palacio y el Jardín de la Isla con variaciones formales, será recurrente en futuras descripciones. Cítese la de un anónimo viajero (tal vez Antoine de Brunel) en 1612³⁷, quien hace del Tajo la arteria que cruza la propiedad real y el cerco de la isla jardín a la que se accede por dos puentes de madera, como los del dibujo: “le tag passe au milieu du parc et des jardins de l’Aranjuez où il fait une isle que est un jardin tres bon où passe por des ponts de bois”; y donde el Jardín de la Isla se describe como *isla*



Fig. 8. PETRUS PERRET. Petrus Perret, *Scenographia totius fabricae, S. laurentii in Escoriali* (Séptimo Diseño). 1587. Madrid, © Biblioteca Nacional de España



Fig. 9. JEHAN LHERMITTE, *Aranjuez*. C. 1596. (L'Hermitte, Jehan, *El pasatiempos...*)

que es un jardín, identidad sugerente desde el punto de vista semántico, de gran carga simbólica (el jardín como isla, otra variante del jardín cerrado, íntimo, de limitado y controlado acceso). Otros ejemplos son el de Baltasar de Monconys, en Aranjuez en 1618:

Le jardin est tout entouré d'eau que le rend une isolé par les deux rivieres de Tajo & de Garama, qui se vont iondre au bas des petits ponts de bois tous peints: on y entre du costé de l'eau; tout à l'entour regne une muraille³⁸

El de Francois Bertaut en 1659: "Felipe II hizo cortar el célebre río para hacerlo pasar todo alrededor de su jardín o de su parque, que por ese medio es la isla más agradable del mundo"³⁹. Y también el testimonio de Bernardin Martin publicado en 1699: "El Tajo y el Jarama, que son dos ríos considerables, atraviesan allí el parque y en varios sitios forman islas muy agradables"⁴⁰.

Por otra parte, no deja de ser una constante en imágenes tal que la de 1699, atribuida a Ro-

meyn de Hooghe⁴¹ (fig. 10) que acompaña este mismo texto de Bernardin Martin, o las que se adentran en el siglo XVIII, como la de los editores Chatelain⁴² y sus reinterpretaciones más o menos delicadas⁴³, como la de Hommans, con el palacio y el jardín en un valle rodeados de colinas y agua con el río en primer plano (fig. 11).

En cualquier caso hay una mirada individualizada para aquellos elementos destacados, quedando resuelto el conjunto mediante la combinación de detalles más o menos fidedignos que el texto ha enfatizado con aquellos inventados o inspirados en otras descripciones tópicas. El observador ha sintetizado su recuerdo en un dibujo tan ideal como esencial, un valle entre cerros en el que tienen cabida todos los hitos tangibles del Aranjuez de Felipe II —el territorio sometido al orden de la geometría y ordenado por calles arboladas, los puentes, la casa de oficios, los caracteres arquitectónicos del palacio, incluso los no mencionados en el texto como los ríos. Pese a estar sobredimensionado este palacio entre los meandros y las ondulaciones montañosas y las mismas calles arboladas, alineadas y repetitivas, resulta integrado en la naturaleza. El efecto de transición es evidente, y como sucede con la palabra latina *hortus* (huerta o jardín) usada en el texto, no hay nada que señale dónde acaba la naturaleza y comienza el artificio.

La composición enmarca adecuadamente el entorno, de tal modo que la naturaleza abierta y el territorio se convierten en el escenario geográfico del núcleo palatino. La lectura se realiza mediante una línea de penetración clásica, de izquierda a derecha, a partir del ángulo inferior y mediante un ascenso en diagonal que marca la profundidad, aunque sin recurrir a la escala de la distancia. Se sigue la vista de pájaro de tradición nórdica para abarcar el conjunto y comprender Aranjuez en su amplia dimensión espacial, a la que hace referencia el texto, pero se emplea una perspectiva caballera y un foco muy cercano que la aleja de las vistas citadas de L'Hermitte y del óleo anónimo del Prado, si bien coinciden en la orientación hacia levante con el palacio como referencia focal; la misma que el visitante tiene del lugar cuando llega a él desde Madrid, a través de las huertas de Picotajo. Aún quedan 150 años para que se forme la ciudad de Aranjuez a espal-

das del palacio: ahora no existe sino el palacio inserto en la naturaleza y acotado por los ríos.

En este sentido el dibujante logra captar las tres zonas de intervención gradual que caracterizan la ordenación territorial de Aranjuez: palacio; jardín y río; puentes, calles arboladas y huertas como anillo de vegetación de transición hacia la naturaleza sin intervenir.

Como se decía, algunos datos gráficos tal que la inclusión selectiva de detalles arquitectónicos de gran fidelidad, que contrastan con la ausencia de pormenores recogidos en la descripción escrita, inducen a pensar que Gundlach conoció Aranjuez. Queda definido el perímetro del paisaje ordenado, tan exacto en algún detalle como fantasioso en otros, pero sobre todo rico en su expresión sintética, que evidencia qué llamó la atención del autor. La tradición nórdica del dibujo se constata en la eficiencia lineal, la ausencia de difuminados y el nivel de detalle de la representación, idéntico para cualquiera de las zonas del dibujo, desde el primer plano hasta el del fondo. Así se observa la minuciosidad de los sillares, vanos y puertas del palacio, o las arquerías que enlazan al este con las de la casa de oficios. La imagen documenta el volumen del palacio inacabado, con su *cortile* y la gran torre con cúpula en el ángulo suroeste, la casa de oficios y la gran explanada en el ángulo resultante y nunca ajardinada por su función como escenario de espectáculos; hitos presentes también en las dos las vistas más cercanas en el tiempo, la de L'Hermitte (fig. 9) y la anónima del Museo del Prado.

Es la torre la que domina el conjunto, el volumen de la capilla con su cúpula-chapitel resuelta con plena inventiva a la manera de las nórdicas (algo similar aunque con menos exageración en una obra de un siglo después, la de Bernardin Martin, pero también de origen septentrional⁴⁴) (fig.10). Es la misma torre que Lambert Wyts, el acompañante de María de Austria, la futura esposa de Felipe II, y de los archiduques de Austria Alberto y Wenceslao en su viaje a España en 1570⁴⁵, describe situada en el paseo más largo de Aranjuez (la calle de la Reina), construida a la manera antigua y con una importante colección de pinturas en su interior⁴⁶. En cualquier caso no ha de obviarse la influencia de la tipología de los palacios y jardines clasicistas de los Países



Fig. 10. ROMEYN DE HOOGHE (atrib.) [Aranjuez] (1699 (B. Martin, *Voyages...*) Madrid, © Biblioteca Regional de Madrid

Bajos en los reales sitios españoles, que Felipe príncipe había conocido en su "felicísimo" viaje por Europa entre 1548 y 1551. Aranjuez es una trasposición de las residencias nórdicas, con rasgos como los tejados de ángulo pronunciado y punteados de chimeneas, tan característicos de las arquitecturas filipinas de El Pardo, Valsaín y de la reforma del Alcázar de Segovia.

En otro orden de cosas, no escapa al autor representar el palacio medieval de los maestros de la Orden de Santiago que se mantuvo en pie hasta el reinado de Felipe V.

También destaca el edificio a la izquierda, al otro lado de la ría o canal, que tal vez se corresponda con la oficina de destilación, la Casa de Destilación que los documentos contemporáneos ubican a la entrada del Jardín de la Isla⁴⁷, y que pasa desapercibida en imágenes más o menos



Fig. 11. Aranjuez [1735]. (Accurater... Ed. Iohann Bapt. Homanns). Madrid, © Instituto Geográfico Nacional

contemporáneas como el recurrente dibujo de L'Hermitte, o la vista anónima flamenca del Museo del Prado, y cuyo protagonismo en el dibujo ilustraría las líneas de Gundlach dedicadas al laboratorio químico y a la oficina teofrástica (en referencia a la clasificación de las plantas por sus propiedades médicas del *Sistema Naturae* de Teofrasto) y a su vez ejemplificaría esa mirada selectiva del médico hacia sus propios intereses científicos.

La ilustración de Gundlach, con la serpentina del río, el palacio y el jardín en su jaula de agua y el olvido selectivo de la memoria ha trazado un ideal paisaje tan fantástico como literario, y sin embargo, sustentado en la realidad.

La éfrasis escrita de Aranjuez

La estructura del texto sigue el patrón utilizado en otras entradas topográficas de la obra (como en los demás reales sitios o en Alcalá de Henares), que comienzan con la referencia al nombre vulgar del lugar, situación geográfica, un apunte sobre el territorio y la dimensión espacial, para pasar a enumerar los hitos físicos característicos del lugar.

El texto de Gundlach (fig. 12 y Anexo 1) se inicia subrayando la crucial situación geográfica de la casa del rey. Así apunta su emplazamiento a mitad de camino entre Madrid y Toledo, aunque no su relación con los ríos: "Arençoys vulgari lingua sic dictum est palatium regium medio in itinere inter Madrid et Toletum situm".

A continuación ensalza las grandes proporciones del enclave y, consciente del significado que las mismas tienen en la percepción de la singularidad del espacio, lo hace coincidir con el *hortus* "cuius circumferentia fore octo leucas Hispanicas", excepcionalidad que se acentúa al no recurrir Gundlach a comparación alguna con otros mitos geográficos, a diferencia de lo habitual en las literaturas de viaje destinadas a hacer memoria, nombre y fama sin ningún interés específico. El empleo de la palabra *hortus*, que en latín indistintamente significa huerto y jardín, en número singular contribuye a resaltar tanto las grandes proporciones del territorio intervenido como su coherencia conceptual. Este gran huerto, uno solo y por tanto único jardín paradisiaco, está definido por la abundancia y la variedad.

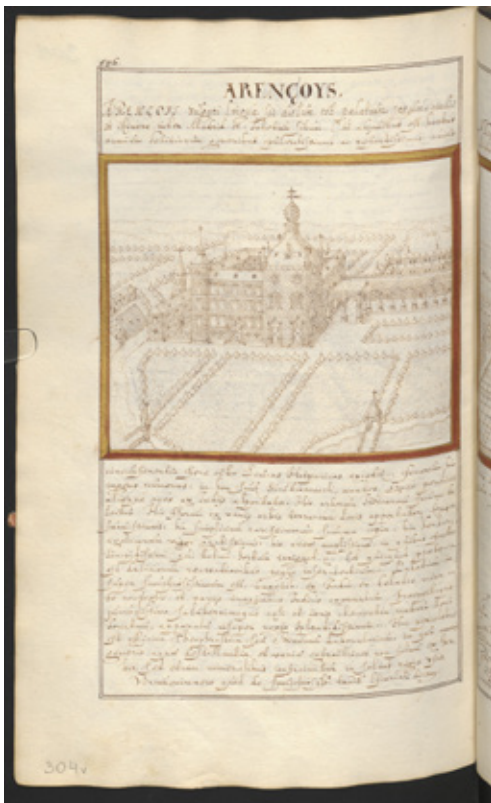


Fig. 12. HIERONIMUS GUNDLACH. *Arançoys* (Aranjuez). 1606. Página completa. Viena, © Österreichische Nationalbibliothek

El texto eminentemente descriptivo, apoyado en una sintaxis casi telegráfica, se caracteriza por el predominio de sustantivos y adjetivos sobre los verbos, para dar relieve a la magnificencia y singularidad del lugar, que se expresa a través del empleo sistemático de superlativos, propios por otra parte de una protocolaria adulación a la Corona.

Al referir Aranjuez, Gundlach no utiliza las fuentes escritas recurrentes en otros apartados del manuscrito, lo cual induce a pensar en la visión directa del sitio o en el empleo de noticias que han llevado a la corte de Rodolfo II quienes conocen las residencias del rey español. Sirva de ejemplo cómo las descripciones de Ambrosio de Morales que utiliza para otras poblaciones, no quedan reflejadas en la redacción del texto de Aranjuez, ajeno totalmente a las palabras del historiador hispano.

No ha de olvidarse, por otra parte, la cronología del viaje de Gundlach y de su manuscrito, que resulta difícil poner en conexión directa con otros contemporáneos, como Jehan L'Hermitte; Gundlach desde luego no desciende a las anécdotas de L'Hermitte, dejando clara la diferencia entre quien visita un lugar y quien reside en él.

Más plausible es que conociese testimonios literarios de la segunda mitad del siglo XVI, como los poemas de Argensola y García de Tapia o el sintético verso de 1578 de Alonso de Ercilla "Aranjuez, donde natura vertió todas sus flores y verdura"⁴⁸, que pueden explicar cómo la veracidad de las palabras del médico se sostiene en lugares comunes (la abundancia, la feracidad de las tierras, de la flora y de la fauna) que también se observan en el mismo L'Hermitte.

Ahora bien, Gundlach ejemplifica estos tópicos del lugar con detalles que el dibujo no puede precisar y que enumera casi en forma de catálogo. De este modo, se constata un interés especial por los temas naturales y científicos, fundamentalmente fauna y flora.

Las palabras de Gundlach vienen así a potenciar los valores paisajísticos reflejados en el dibujo. De alguna manera allí donde el dibujo no alcanzaba llegó la letra, complementándose la imagen plástica y la escrita. La écfrasis del palacio es un ejemplo elocuente. Mientras que en el

gráfico el palacio es el protagonista y ocupa la mayor parte de la superficie, en el texto se limita a un lugar marginal, tanto por la brevedad de los comentarios como por la inserción de los mismos como un punto más a enumerar, entre otros hitos. La tipología del palacio que se muestra gráficamente no aparece en el texto, pero éste se detiene en detalles que plásticamente no se han podido plasmar, algunos sencillamente porque están de puertas adentro. En principio se enfatiza la suntuosidad de un edificio "palatium in super sumptuosissimum est" del que habitualmente los viajeros apuntan la modestia y rusticidad de una casa de campo, a la manera de las villas italianas, una residencia indiscutiblemente excepcional desde el punto de vista artístico, pero construida en piedra y ladrillo e inacabada. Cabe pensar que el epíteto superlativo más bien pueda estar dirigido a las colecciones reales (el coleccionismo como otra de las constantes de los príncipes del Renacimiento), de las que cita los tapices de las Indias entre otras maravillas y rarezas que refiere del nuevo mundo "tapetib.[us] Ex India eo delatis mira arte contextis et varijs imaginibus Indicis ex ornatum prospectuque jucundissimo sabuberrimaque", algunas no importadas, sino producidas en el mismo lugar "ex si et atris elementia natura loci donatum, apparatu insuper regio splendidissimum". Esta atención al interior del palacio en su exuberancia no es frecuente en estas fechas, aunque tiene muestras como la de Wyts ya citada (en referencia a las preciosas pinturas alojadas en la torre⁴⁹) y algunas tan memorables como los versos de Lope de Vega en *La noche toledana* (1605):

*Notable es aquel palacio,
galerías, salas, cuerdas
mármoles y jaspes lisos,
la capilla y corredores
y aquel retablo divino
del Ticiano, y el reloj,
de tan notable artificio*⁵⁰.

La característica conjugación del carácter lúdico del lugar "et quicquid prateria est deliciarum recreationibus regijs insernentium" con su función representativa, productiva y científica, que subraya la personalidad de Felipe II como auténtico príncipe del Renacimiento, será recurrente en la descripción de Gundlach.

La descripción de Aranjuez pivota en torno al espacio inmenso de paseos arbolados y huertas, a la fauna y a la flora, y a sus recursos estéticos y científicos “cui adjunctus est hortus omnium delitiarum generibus opulentissimus ac refertissimus”.

Todo este amplio espacio cultivado se mantiene mediante el riego “hic areae amplissimae in quibus fontes limpidissimi qui totum hortum irrigant”. Sobre estas fuentes no se enfatiza su carácter ornamental sino funcional, apuntando en última instancia al sistema hidráulico. Resulta curioso, en este sentido, la ausencia de mención a los ríos, que sin embargo se representan en el dibujo.

En este contexto precisa sobre animales y árboles y otras especies botánicas, algo que no tendrá correspondencia en la imagen gráfica. Así cita a las fieras y destaca las aves (avestruces, cisnes, grullas, perdices) “ferarum hic ingens numerus: in hoc sunt strudicameli, anates grues perdices aliaque aves ex Indijs a sportatae”.

El exotismo de algunos animales, en esa referencia a las Indias, se detecta también en las especies botánicas. Gundlach distingue entre árboles (sin mención a las calles arboladas que sí ha representado visualmente) “hic arborum Indicarum summo delectus”, flores traídas del todo el mundo “hic florum ex varijs orbis terrarum locis apportatorj fragor suauissimus” y resalta entre las plantas los simples y las hierbas exóticas —el jardín medicinal⁵¹— con valor de coleccionismo en su rareza “hic simplicium rarissimorum summa copia, hic herbar[um] exoticarum vigor gratissimus” pero que también reafirman la cualidad científica de Aranjuez, comparable con jardines contemporáneos como el de los simples de Padua o los botánicos europeos. La creación, estrechamente supervisada por el rey, de jardines botánicos (Casa de Campo, El Escorial y Aranjuez), parece derivar de la sugerencia que recibe del médico Andrés Laguna en 1555, quien ha visto los conformados en Italia, si bien en la península Ibérica existe un sustrato fundamental, el de los jardines botánicos taifas de Sevilla o Toledo.

Está documentada la presencia en Aranjuez de animales exóticos (camellos, avestruces) y la variedad de aves, con espacios para su cría, como la faisana o los estanques, así como la plantación

y cultivo de árboles, plantas ornamentales y medicinales y productos hortícolas⁵², aunque curiosamente la enumeración del texto no se trasluce en el dibujo, como sí se aprecia en otras imágenes contemporáneas, como la minuciosa y a su vez ingenua vista de Jeahn Lhermitte (fig. 9).

Todos esos datos van conformando implícitamente la imagen de un lugar paradisiaco, construido artificialmente con la traída de animales casi a la manera del arca de Noé, y que más allá de estar recogidos en una *ménagerie* a la moda coleccionista renacentista⁵³, tienen su habitat en el espacio abierto y ajardinado, en el que confluyen plantas de todo el mundo, especialmente de las Indias. Y así sobre un fundamento científico se desarrolla el tema de lo exótico orientado hacia la maravilla y la sorpresa. Tal vez por ello Gundlach no repare en las huertas, el jardín productivo por excelencia que preserva la tradición medieval hispana tanto cristiana como islámica.

La enumeración botánica y zoológica de Gundlach es tan cierta como los testimonios contemporáneos. Puede mencionarse al propio médico de cámara de Felipe II y expedicionario Francisco Hernández al hablar sobre Aranjuez:

*muchos de los cuales [árboles exóticos] nos ha hecho familiares la grandeza y cuidado del invictísimo Felipe II, de tal manera que lo que la peregrinación no permitía a nadie en muchos años pueda verse junto en pocos días y lo que la naturaleza repartió en muchas regiones... se vea junto en un rincón de España... Se ocupó en él de un amplio número de árboles, arbustos y plantas con flores, entre ellos, muchos... van viniendo cada día de las Indias y de otras muchas partes*⁵⁴.

O la descripción de Aranjuez de Luis de Zapata en 1592

*la mas alta, la mas amena, la mas admirable y singular cosa del mundo, traza del paraíso terrenal, donde están juntos cuantas plantas, árboles, yerbas, fuentes, lagos, animales, aves y pescados que en diversas partes en todo el mundo ha*⁵⁵.

De este modo queda subrayado el poder de Felipe II en el planeta, en su intención por reconstruir la creación bíblica en un paraje estratégico a orillas de un río mítico, que ocupa geográficamente el centro de la península Ibérica, y por extensión, del imperio.

Algunas de las observaciones de Gundlach de carácter sensorial enlazan con la poesía del momento, como la mención a la limpieza de las aguas o al perfume del aire. Pero también se trasluce el interés científico, y por qué no, la intencionalidad ostentosa de quien impera en todo el orbe por conformar este real sitio a imagen de su poder. Junto al mito y los tópicos, en cualquier caso resulta evidente el papel de Felipe II como príncipe renacentista, al aunar el carácter representativo y lúdico del lugar con el interés personal por la ciencia, y de modo concreto por el conocimiento de la biodiversidad, con la amalgama tan ecléctica como manierista en Aranjuez de las tradiciones autóctonas, flamencas, italianas, y las novedades que el descubrimiento de América aporta.

Así se entiende que junto a valores sensoriales fruto de la abundancia y la feracidad de la vega, aparezca la mención a la oficina teofrástica y al laboratorio químico, a la destilación del agua y a la extracción de hierbas y minerales, esencias para uso exclusivo del rey:

Hic percelebris est officina theophrastica seu e chemicum laboratorium in qua omnis generis aqua destillantur et variae extractiones non solum ex herbis sed etiam mineralibus conficuntur in solius regis usus.

El jardín científico, a modo de jardín de aclimatación, contaba con flora nórdica y autóctona a la que se incorporaron exóticas especies, cuya selección no respondía sólo a su procedencia y al afán coleccionista, sino a su finalidad. La experimentación científica y su aplicación práctica mediante la destilación atienden a la medicina (con destino a la botica escorialense, y a partir del siglo XVII la Botica Real de Aranjuez), en la misma medida que al lujo cortesano de la perfumería.

La oficina teofrástica y la transformación de minerales resultan ser noticias, sin embargo, más insólitas y por ello sugerentes. Gundlach, como médico, repara en esta oficina inspirada por los principios de Paracelso, el alquimista, botánico y médico, quien inició su carrera precisamente en Austria, y cuyo nombre era Theophrastos, un homenaje al griego autor de los primeros tratados de botánica y del uso medicinal de las plantas. La práctica inexistencia de referencias a la alquimia y al laboratorio como oficina teofrástica

en las descripciones de Aranjuez, y esta curiosa atención que le presta el médico podría ser un dato para indagar en la formación de Gundlach, y en la relación de éste con la corte de Rodolfo II. Por otra parte, la información podría conducir a Diego de Santiago, el paracelsiano destilador real que trabajó en los reales sitios, incluido el círculo de Aranjuez⁵⁶. El difuso conocimiento de la presencia física e influencia científica en España de Paracelso⁵⁷, algunas de cuyas obras pasaron a integrar la biblioteca real de El Escorial⁵⁸, tiene en la existencia de esta oficina teofrástica un punto de reflexión sobre el papel de Aranjuez en la recepción hispana de la obra de Paracelso de la mano de la corona y su posterior introducción en la corte de Praga. Esta asimilación del paracelsismo pudo ser paralela a la constatada afición del futuro emperador austriaco a la alquimia –iniciado por su tío Felipe II durante su estancia en España. A imitación del monarca hispano, para quien la alquimia fue una de sus máximas predilecciones, Rodolfo II concentró en su corte a los grandes alquimistas del momento, creando la Academia Alquimista Praguense.

En cualquier caso todo el texto muestra la coincidencia de los intereses del profesional Gundlach con los del emperador Habsburgo; aunque su misma formación es la que determina tanto el interés por lo científico antes que por lo estético, como su mirada a la naturaleza en detrimento del arte, relegado a un segundo plano.

Las relaciones de Aranjuez con el Sacro Imperio

Lo que Gundlach ensalza de alguna manera había sido exportado desde España a las cortes de Viena y Praga, con Maximiliano II y Rodolfo II. El mismo Clusius que reseña en su libro de viajes fue posiblemente encargo de Maximiliano II⁵⁹, editado en 1576, coincidiendo con la sucesión de su hijo Rodolfo.

Maximiliano II acomete las obras de su nuevo palacio de Viena durante los últimos años de la estancia de sus hijos en España, que regresarán a la capital centroeuropea en mayo de 1571. Para esta casa de placer Maximiliano ha tomado los modelos hispanos y especialmente Aranjuez para el diseño de la zona residencial. No sólo hace aco-

pio de animales, entre ellos camellos y elefantes. En 1565 había recibido los planos de Aranjuez, y en 1568 pide a través de su hermano el archiduque Carlos II, que está en Aranjuez, dibujos de los jardines, y también simientes que desde entonces se harán llegar periódicamente a Viena y Praga⁶⁰.

Ahora bien, el jardín, el gran huerto de Aranjuez no deja de responder a los cánones italianos de simetría, equilibrio y armonía del arte del jardín, inaugurados en Florencia sobre las premisas de Alberti, símbolo de buen gobierno y del control absoluto de la naturaleza por parte del hombre. Las reglas matemáticas con las que Dios crea el mundo y ordena el universo se reflejan en el espacio; y en última instancia contribuyen a fortalecer la idea de paraíso de Aranjuez que Maximiliano II importa para su corte de Viena.

Por su parte, Rodolfo II –quien accede al trono en 1576 y traslada la capital de Viena a Praga en 1583, donde fallece en 1612– transforma el castillo bohemio orientado por la estética de los reales sitios de Felipe II. En abril de 1588 había solicitado a Hans Khevenhüller, su embajador en Madrid⁶¹, dibujos de las que llama casas de placer (*Iusthäuser*) de Felipe II, Aranjuez y El Escorial⁶², y que deben corresponderse con los dibujos que parecen fueron encargados a Federico Zuccaro, según se deduce de la correspondencia que mantuvo el embajador germano en España con Rodolfo II a lo largo de ese año⁶³. Lo cierto es que los diseños fueron solicitados reiteradamente⁶⁴, y que incluso aun conocido el definitivo regreso del italiano a Roma, en diciembre de ese año 1588 aún promete al embajador entregarlos pronto “die Zeichnungen von Aranjuez und dem Escorial werde er nächstens übersenden”⁶⁵. Debíó dejar sin cumplir el encargo, pues a la vista de los documentos parece que Felipe II personalmente se hizo cargo de atender la demanda de Rodolfo II. Así se entiende el informe de Khevenhüller en abril de 1589 en el que indica que Felipe II había ordenado pintar para Rodolfo II óleos de Aranjuez y Valsain, mientras que de El Escorial enviaba grabados⁶⁶. Parece ser que ésta es la respuesta final al encargo fallido de sendas pinturas a Federico Zuccaro.

El texto de Gundlach coincide plenamente con el mito que se forja en el siglo XVI⁶⁷, y de modo particular con viajeros y diplomáticos vinculados

a la corte del Sacro Imperio. Había sido el mismo Carlos, Archiduque de Austria, quien en aquel año de 1569 lo había definido en su misiva a Felipe II, elogiando Aranjuez como “la cosa más rara del mundo”⁶⁸. En 1583 dedica laudatorias palabras al lugar otro viajero germano, Adam Hochreiter de Wasserburg, del que destaca el jardín alrededor del palacio⁶⁹. Pero los ejemplos más significativos son los de Lamberto Wyts y Hans Khevenhüller.

El flamenco Lamberto Wyts estuvo en España entre 1570 y 1571, encargado de supervisar el viaje de vuelta a Viena a los archiduques Rodolfo y Ernesto. Wyts deja anotado en su libro el jardín, las especies y los juegos de agua de Aranjuez, la extensión de ricas praderas alrededor de palacio que por esas fechas se está construyendo y la presencia de los hermanos flamencos Holbeque, uno al frente de los jardines, otro de la destilación de plantas⁷⁰.

El embajador imperial Hans Khevenhüller, quien permanecerá en la corte de Felipe II tras el regreso de los jóvenes hasta su fallecimiento en 1606, tiene ocasión de conocer El Escorial, la casa de Valsain y Aranjuez, “el sitio más apacible y deleitable que su mag[esta]d tiene”, a donde le acompaña Juan de Austria⁷¹. En su diario dejará testimonio de su interés por el lugar, especialmente por la vocación botánica de Aranjuez⁷².

Conclusiones

La mirada de Gundlach sobre Aranjuez se inscribe en la fama del real sitio forjada en toda Europa durante la segunda mitad del siglo XVI y los años iniciales del XVII. Si bien respecto de la descripción escrita viene a sumarse a los testimonios que durante el reinado de Felipe II se suceden, respecto de la imagen gráfica puede afirmarse que se trata de una de las primeras que de Aranjuez se conservan junto con la de Jehan L’Hermitte, desaparecidas o en paradero desconocido otras que las fuentes y los testimonios contemporáneos refieren. Ambas éfrasis, complementarias y de elevado grado de autenticidad respecto de la identidad física del enclave, poseen la cualidad de equilibrar realidad e ideal, armonizando la fidelidad de la corografía nórdica con los tópicos literarios del sitio como lugar paradisiaco.

Gundlach se manifiesta preciso en la selección tanto en el texto como en el dibujo de los lugares comunes culturales, artísticos y científicos, si bien construye una insólita imagen visual en la historia iconográfica de Aranjuez.

La ékfrasis escrita corrobora la función referencial geopolítica del real sitio. La veracidad de la información y la minuciosa enumeración especialmente de los aspectos naturales, geográficos y científicos del lugar que aporta el médico germano alcanzan un elevado valor documental, con independencia del tono superlativo de sus palabras. Gundlach, además de dejar constancia de sus intereses culturales, viene a confirmar las impresiones de los testimonios contemporáneos, y especialmente los procedentes del Sacro Imperio. Son estas impresiones la riqueza y la feracidad, la excepcionalidad del lugar, y la identificación de su misión tanto lúdica como utilitaria, fruto de la equilibrada y bien resuelta conjunción del arte y la naturaleza.

El dibujo de Aranjuez parece construirse desde su visión directa, tal vez apoyada en alguna representación gráfica; pero siempre con margen al ilustrador para incorporar desde el recuerdo o la imaginación algún elemento ajeno al lugar. Es

evidente que el autor no encuentra en la descripción escrita los elementos para construir una imagen que, aunque se ciñe a los cánones del paisaje nórdico, por su singularidad no parece tener precedentes, como tampoco tendrá trascendencia iconográfica.

Por otra parte junto con los otros reales sitios que describe en su obra, Gundlach a través de Aranjuez no sólo deja testimonio de las virtudes de Felipe II como príncipe renacentista, en su interés por la ciencia, la botánica, la fauna, la jardinería, el coleccionismo, una imagen que se aleja del estereotipo saturnino propiciado por la leyenda negra; sino que también a través del real sitio permite que trasluzcan los intereses comunes culturales entre las cortes imperiales hispana y germana. Gundlach viene a constatar la armoniosa fusión de la naturaleza y el artificio que define el paisaje cultural de Aranjuez desde sus orígenes en el siglo XVI.

En última instancia, Gundlach supone una fuente esencial para conocer cómo influyeron la cultura científica de la España del XVI y los intereses personales de Felipe II en la corte y en la figura de Rodolfo II; así como la forma en que se desarrollaron las relaciones entre ambos imperios.

ANEXO 1. TRANSCRIPCIÓN Y TRADUCCIÓN LITERAL DEL TEXTO SOBRE ARANJUEZ

Transcripción

ARENÇOYS. Arençoys vulgari lingua sic dictum est palatium regium medio in itinere inter Madrid et Toletum situm. Cui adjunctus est hortus omnium delictiarum generibus opulentissimus ac refertissimus, cuius circumferentia fore octo leúcas Hispanicas excedit. ferarum hic ingens numerus: in hoc sunt strudiocameli, anates, grues perdices aliaque aves ex Indijs a sportatae. Hic arborum Indicarum summo de lectus. Hic florum ex varijs orbis terrarum locis apportatorj fragor suauissimus: hic simplicium rarissimorum summa copia: hic herbar(um) exoticarum vigor gratissimus: hic areae amplissimae in quibus fontes limpidissimi, qui totum hortum irrigant. Et quicquid praeteria est delictiarum recreationibus regijs insernentium. Palatium in super sumptuosissimum est, tapetib. [us] Ex India eo delatis mira ar te contextis et varijs imaginibus Indicis ex ornatum prospectuque jucundissimo saluberrimaque ex si et atris elementia natura loci donatum, apparatu insuper regio splendidissimum. Hic percelebris est officina theophrastica seu chemicum laboratorium in qua omnis generis aquae destillantur, et variae extractions non solum ex her bis sed etiam mineralibus conficiuntur in solius regis usus.

Traducción literal

Aranjuez según se dice en lengua vulgar es un palacio regio situado en medio del camino entre Madrid y Toledo, al cual está adjunto un huerto (jardín) opulentísimo y repletísimo en géneros de todas la delicias, cuya circunferencia ha de ser ocho leguas hispánicas. Aquí excede el número ingente de fieras, aquí (hay) avestruces, cisnes, grullas, perdices y otras aves traídas de las Indias, aquí (hay) lo más selecto de árboles indios, aquí al lugar ha de llegar el fragor suavísimo de flores de varios orbes de la tierra, aquí (hay) gran copia de simples rarísimos; aquí (se encuentra) el grátísimo vigor de hierbas exóticas; aquí (hay) áreas amplísimas en las cuales (hay) fuentes limpísimas que riegan todo el huerto, y cualquiera que sea además está rebosante de delicias para recreación del rey. El palacio es suntuosísimo sobremanera, con tapices de la India de arte maravillosa a éste traídos juntos y con varias imágenes indias para el adorno y la agradabilísima contemplación; y sanísimos elementos de sí y de otros, regalo por la naturaleza del lugar, esplendísimo sobremanera en su aparato regio. Aquí es muy celebrada la oficina teofrástica o laboratorio químico en la cual se destilan aguas de todo género y se recogen varias extracciones no sólo de hierbas sino también de minerales para uso exclusivo del rey.

NOTAS

¹ H. Gundlach, *Nova Hispaniae Regnorum Descriptio*, 1606. Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 6481, p. 4, cfr. V. Salamanqués Pérez, "Alcalá de Henares en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Austria (1598-1599)" en *Actas del VII Encuentro de historiadores del Valle de Henares*, Guadalajara, 2001, pp. 219-231, p. 219, n. 4.

² *IBN Index-bio-bibliographicus notorum hominum* (eds. G. de Olanda B G. O. Gunner), 1973-2000, vol. 97, p. 396; cfr. V. Salamanqués Pérez, *op. cit.*, p. 221, n. 9.

³ La fecha del viaje en 1598 en H. Gundlach, *op. cit.*, p. 354; cfr. F. Von Unterkircher, «Hieremias Gundlach: Nova Hispaniae Regnorum Descriptio (Cod. 6481 der Österreichischen Nationalbibliothek)», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, t. 56, 1960, pp. 165-196.

⁴ V. Salamanqués Pérez, *op. cit.*

⁵ C. González Cravioto, "Málaga y su provincia en el relato manuscrito de Hieremias Gundlach", *Péndulo, Revista de Ingeniería y Humanidades*, t. 36, 2015, pp. 101-115, pp. 103-104.

⁶ J. Herranz, "Dos "nuevos" dibujos del maestro real Gaspar de Vega: El primer plano del Alcázar de Madrid, atribuido a Alonso de Covarrubias, y el plano de la casa de servicios del Palacio de El Pardo", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte UAM*, t. 9-10, 1997-1998, pp. 117-132, pp.117-119.

⁷ Dado a conocer en K. Friedrich Rudolf "Antiquitates ad ornatum hortorum spectantes", Coleccionismo, antigüedad clásica y jardín durante el siglo XVI en las cortes de Viena y Praga" en *Adán y Eva en Aranjuez*, [Cat. Exp. Museo del Prado]. Madrid, 1992, pp. 15-34, p. 31.

⁸ Paulus Ienisius, *Annaebergae Misniae urbis historia in 2 libros digestae*, Dresde, 1605; cfr. H. Gimeno Pascual, *Corpus Inscriptionum Latinarum. Anticuarios y epigrafistas. Hieremias Gundlach*, s.f. [Consulta: 21/09/2017].

http://www3.uah.es/imagenes_cilii/Anticuarios/Textos/hgundlach.htm

⁹ H. Gimeno Pascual. *op. cit.*

¹⁰ Para el periplo del manuscrito V. Salamanqués Pérez, *op. cit.* p. 221

¹¹ C. González Cravioto, *op. cit.*, pp. 103-104.

¹² H. Gundlach, *op. cit.*, p. 595.

¹³ W. Eamon, "The Scientific Education of a Renaissance Prince: Archduke Rudolf in the Spanish Court / Vědecké vzdělání renesančního vladářevicévod: a Rudolf u španělského dvora", in *Alchymie a Rudolf II Prague* [exhibition catalogue], Artefactum, Prague, 2011, pp. 129-138.

¹⁴ E. Meyer-Löwenschwerdt, *Der Aufenthalt der Erzherzöge Rudolf und Ernst in Spanien. 1564-1571*, Viena, 1927, p. 60. Cfr. W. Eamon, *op. cit.*

¹⁵ M. Rey Bueno, M. E. Alegre Pérez, "Los destiladores de su majestad. Destilación, espagaria y paracelsismo en la corte de Felipe II", *Dynamis*, t. 21, 2001, pp. 323-350.

¹⁶ F. J. Puerto Sarmiento, "La panacea aurea. Alquimia y destilacion en la corte de Felipe II (1527-1598)", *Dynamis*, t. 17, 1997, pp. 107-40.

¹⁷ V. Salamanqués Pérez, *op. cit.* y C. Gozábez Cravioto, *op. cit.*

¹⁸ V. Salamanqués Pérez, *op. cit.*

¹⁹ H. Gundlach, *op. cit.* p. 4; cfr. V. Salamanqués Pérez, *op. cit.*, p. 219 n. 3.

²⁰ V. Salamanqués Pérez, *op. cit.*, H. Gimeno Pascual. *op. cit.*, C. Gozábez Cravioto, *op. cit.*

²¹ Sobre la estructura, contenido y caracteres externos del manuscrito V. Salamanqués Pérez, *op. cit.*, pp. 222-223.

²² Aquí se reseña Alcántara, que si bien está a orillas del Tajo, se ubica fuera de la Carpetania, muy cercana a la actual frontera con Portugal. Este dato hace pensar desde luego en que no se trata del itinerario de un viaje, sino de un error producto del desconocimiento de los alrededores de Toledo.

²³ H. Gundlach, *op. cit.*, pp. 584-597. Imágenes: Madrid (pp. 584-585), Alcázar de Madrid (p. 589), El Pardo (p. 595), Aranjuez (p. 596), El Escorial (p. 597).

²⁴ Advertencia de Gundlach al lector detectada por J. Herranz, *op. cit.*, p. 117.

²⁵ H. Gundlach, *op. cit.* p. 595.

²⁶ Valoración de Sáenz de Miera en J. L'Hermite, *El pasatiempos de Jean Lhermite. Memorias de un gentil hombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*. (ed. J. Sáenz de Miera), Fundación Carolina, Ed. Doce Calles, Madrid, 2005.

²⁷ ÖLA Khevenhüller archiv, 4, 335v.; cfr. K. Friedrich Rudolf, *op. cit.*, p. 31.

H. Voltelini, "Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien", *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, t. 13, II, 1892, pp. XXVI-CLXXIV, Reg. 9615. 1589, abril 29. Graz.

"Aranjuez y la casa des bosque de Segovia läst der khünig in öhlfarben stellen, hat aber darumben, das vill weil bedarf, auf dies mall nicht khunen fertig werden; solle, geliebt's gott, volgen".

²⁸ H. Gundlach, *op. cit.* p. 585.

²⁹ Petrus Perret, *Scenographia totius fabricae, S. lavrentii in Escoriali* (Séptimo Diseño). 1587. Biblioteca Nacional de España.

Fue también incluido en el último volumen de 1617 de la obra de Braun *Civitates Orbis Terrarum*, por lo que numerosos repertorios y fuentes adscriben erróneamente el dibujo a Hoefnagel, quien había visitado la península entre 1563 y 1567, fechas en la obra de El Escorial estaba en sus inicios.

³⁰ F. von Unterkircher, *op. cit.*, pp. 190, 235.

³¹ Para Aranjuez en el siglo XVI M. Merlos Romero, *Aranjuez y Felipe II, idea y forma de un real sitio*, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid, Madrid, 1998.

³² J. L'Hermite, *op. cit.*

³³ Anónimo, *Vista del Real Sitio de Aranjuez*, hacia 1620 (data del Museo h. 1636), Museo del Prado. P07090.

³⁴ *Codex Vindobonensis Palatinus (CVP)*, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 3325, fol. 50v.; cfr. K. Friedrich Rudolf, *op. cit.*, p. 27.

³⁵ El tema caballeresco en V. Soto Caba, "Paisajes de fábula y fantasía literar: naturaleza y jardines en la narrativa del siglo XVI", *Jardín y naturaleza en el siglo XVI: Felipe II, el rey íntimo*. Actas. Aranjuez: Sociedad Estatal para

la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 387-398. En concreto para Aranjuez M. Merlos Romero, *Aranjuez imagen de un mito romántico*, (Tesis doctoral inédita), UNED, 2014.

³⁶ Sobre el símbolo de la isla, la obra clásica de J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, ed. Siruela, Madrid, 2003, y M. Tomé, *La Isla: utopía, inconsciente y aventura. Hermenéutica simbólica de un tema literario*, Universidad de León, León, 1987.

³⁷ C. Claverie, « Relation d'un voyage en Espagne (1612) », *Revue Hispanique*, t. LIX, 1923, pp. 359-555, pp. 512-513.

³⁸ B. de Monconys, *Journal des voyages de monsieur de Monconys. Troisième partie. Voyage d'Espagne*, Chez Horace Boissat, Geroge Remeus, Lyon, 1666, p. 34.

³⁹ J. García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1999, 4 vol., vol. III, pp. 409-410.

⁴⁰ B. Martin, *Voyages faits en divers temps en Espagne, en Portugal, en Allemagne, en France, et ailleurs, Par Monsieur M*****, George Gallet, Amsterdam, 1699.

M. Merlos Romero, "Representación escrita y gráfica de Aranjuez en el libro de viajes de Bernardin Martin (1699)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. LVI, 2016, pp. 203-236.

⁴¹ M. Merlos Romero, "Representación..."; M. Merlos Romero, *De lo clásico y lo romántico. La imagen de Aranjuez en el siglo de Carlos III*, Ayuntamiento de Aranjuez, Aranjuez, 2016, p. 362.

⁴² « Carte du Gouvernement de la Cour d'Espagne, de ses Ordres Militaires, de son gouvernement Ecclesiastique et celui des autres Etats de cette Monarchie dans L'Europe », en *Atlas historique, ou nouvelle introduction à l'Histoire, à la Chronologie et à la Géographie Ancienne et Moderne, représentée dans de nouvelles cartes, ... par Mr. C***j*... Avec des dissertations sur l'Histoire de chaque Etat, par Mr. Gueudeville*, Frères Châtelain, Amsterdam, 1713-1720.

⁴³ *Accurater Grundis der Konigl. Spanischen Haupt und Residentz Stadt Madrit mit denen Prospectendes Könige. Schlo sses und andern lust Gebauen*, Ed. Iohann Bapt. Homanns, Nuremberg [1735]. Instituto Geográfico Nacional. Cartografías, 0487-10-H-21.

⁴⁴ Romeyn de Hooghe (atrib.), Aranjuez, en B. Martin, *op. cit.*

⁴⁵ La relación del viaje por España de Lamberto Wyts se conoce por el extracto del *Codex Vindobonensis Palatinus* (CVP), (Osterricheschen Nationalbibliothek, Cod. 3325) realizado por Gachard y titulado *Voyages de Lambert Wyts, malinois, en Espagne, en Turquie et en Allemagne* y publicado en M. Gachard, « Notice des manuscrits concernant l'histoire de la Belgique qui existent à la Bibliothèque impériale, à Vienne », *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, t. 5, 1863, pp. 235-390, p. 311.

⁴⁶ *Codex Vindobonensis Palatinus* (CVP), Osterricheschen Nationalbibliothek, Cod. 3325, fol. 50v.; cfr. K. Friedrich Rudolf, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁷ Con motivo de las obras de ampliación del palacio en 1636 se resuelve que "se mudase la destilación de aguas que estaba a la entrada del jardín de la Isla, porque la obra nueva de la Casa Real se había de empezar, continuando el cuarto y el trascurso de la Reina que mira al levante" (J. A. Álvarez de Quindós, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, 1804. Ed. fac. Doce Calles, Aranjuez, 1993, p.198; Cfr. M. Merlos Romero, *Aranjuez y Felipe II ...*, p. 110).

Se decide la construcción de la casa en 1562 (Archivo General de Simancas, Casas y Sitios Reales, Leg 251.2 fol. 73, cfr. M. Merlos Romero, *Aranjuez y Felipe II ...*, p. 142).

Es descrita en 1583 como "casa en el jardín de la ysla donde distilan aguas y azeites de las flores y otras yerbas que ay en las guertas y jardines ..." reiterándose en el mismo documento su ubicación en el jardín "Jardín Grande de la Isla. Ay en el dicho heredamiento un jardín grande que llaman de la ysla questa junto a la casa rreal vieja. En la cual ay muchos arboles frutales demas de los quadros de jardines y ansimismo ay en el una casa donde se distilan

las aguas y azeites medicinales de las yerbas e plantas que ay en los dichos jardines" (AGP Administraciones Patrimoniales, C^a 14423, 1583, *Relación de la hacienda, posesiones, preeminencias, derechos y aprovechamientos del Real Heredamiento de Aranjuez*, fol. 38 bis r.y v., fol. 22; cfr. Cfr. M. Merlos Romero, *Aranjuez y Felipe II ...*, ap. doc. 38, 42).

⁴⁸ A. de Ercilla, *La Araucana*, 1578, II parte, Canto XXVII. (Ed. Cátedra, Madrid, 2011).

⁴⁹ *Codex Vindobonensis Palatinus* (CVP), Osterricheschen Nationalbibliothek, Cod. 3325, fol. 50v.; cfr. K. Friedrich Rudolf, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁰ L. de Vega, *La Noche Toledana. Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros auctores con sus loas y entremeses las cuales comedias van en la oja precedente*, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1612; Miguel Serrano de Vargas, Madrid, 1613. Ed. digital Biblioteca Nacional, Madrid 2009.

⁵¹ J. M. López Piñero, *El Códice Pomar (ca 1590) el interés de Felipe II por la historia natural y la expedición Hernández a América*, Instituto de Estudios documentales sobre la ciencia-CSIC-Universidad de Valencia, Valencia 1991. El autor señala, según las palabras del médico Francisco Vallés (1587) el abastecimiento de plantas desde Andalucía, América y otros lugares para en Aranjuez formar "jardines de todo género de plantas exóticas de interés médico".

⁵² M. Merlos, *Aranjuez y Felipe II ...*

⁵³ A. Pérez de Tudela, A. J. Gschwend, «Renaissance menageries. Exotic animals and pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe», en *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts* (2 vols), Brill, 2007, pp. 427-456.

⁵⁴ Cfr. J. M. López Piñero, *op. cit.*, pp. 16-17. Este aserto sin embargo no será difundido en la época, pues a pesar de ser la primera traducción al castellano de la Historia Natural de Plinio el Viejo, el manuscrito de Francisco Hernández (1567-1570) no llegó a publicarse hasta el siglo XX.

⁵⁵ L. Zapata, *Miscelánea. Silva de casos curiosos*, 1592; cfr. J. Fradejas Lebrero, *Geografía literaria de la provincia*

de Madrid. Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, Madrid, 1992.

⁵⁶ F. J. Puerto Sarmiento, *op. cit.*, pp. 128.

⁵⁷ J. M. López Piñero, "Química y medicina en la España de los siglos XVI y XVII. La influencia de Paracelso", Cuadernos de Historia de la Medicina Española, 11, 1972, pp. 17-54

⁵⁸ F. J. Puerto Sarmiento, *op. cit.*, pp. 127-128; F. J. Puerto Sarmiento "Los destilatorios del Monasterio de El Escorial: alquimia y paracelsismo en la corte de Felipe II", en Felipe II, la ciencia y la técnica, Actas, E. Martínez Ruiz (dir.), Madrid, 1999, pp. 429-446.

⁵⁹ K. Friedrich Rudolf, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁰ K. Friedrich Rudolf, *op. cit.*, p. 25-27.

⁶¹ Para el papel de Hans Khevenhüller en el coleccionismo de los Habsburgo vid. P. Jiménez Díaz, *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001.

⁶² ÖLA Khevenhüller archiv, 4, 335v.; cfr. K. Friedrich Rudolf, *op. cit.*, p. 31.

"Freiherr von Khevenhüller schreibt unter Anderem an Kaiser Rudolf IL, er hoffe, die disegnos des khönigs lustheuser, furnemblich aber des Escural und Aranjoes, in Kurfem fu erhalten, die er dann mit der nächsten Post dem Kaiser fusenden werde".

(H. Voltelini, *op. cit.*, Reg. 9560. 1588 April 2, Madrid.)

⁶³ H. Voltelini, *op. cit.* Reg. 9583 (1588, noviembre, 11, Madrid) y Reg. 9590 (1588, diciembre, 10, Madrid).

Se ha planteado que la coincidencia en Praga de Zuccaro con el emperador fuese una razón para el encargo de trabajos al pintor, que por otra parte no están identificados (M. M. Moralejo Ortega, "Nuevos datos acerca de los viajes de Federico Zuccari (1539?-1609) por las cortes europeas: las aportaciones inéditas de Ottaviano Zuccari primogénito del artista", en *El arte y el viaje* (coord. Por M. Cabañas Bravo, A. López-yarto Elizalde, W. Rincón García), CSIC, Madrid, 2011, pp. 11-32, p. 25.). Resulta sugerente pensar que podrían ser estas vistas.

⁶⁴ Khevenhüller informa el 11 de noviembre sobre el trabajo casi terminado de Zuccaro para El Escorial, que no ha gustado a Felipe II, mientras que teme por su propio encargo

"was dann die disegnos Aranjues und san Lorencio el Real betrifft, die sollen nicht fällen und möcht's vlieichtobberuerter mein diener auch mitfuehren".

(H. Voltelini, *op. cit.* Reg. 9583. 1588, noviembre, 11, Madrid.)

⁶⁵ " Hans Freiherr von Khevenhüller berichtet an Kaiser Rudolf IL über den Maler Federico Zuccaro: Federico Zucaro verrückt morgen mit dem bäbstlichen nuntio Speciano nach Italia. Beruerter Zucaro hat in seinen hieigen werken nicht sondere satisfaction geben, begert zu wissen, was euer kais. maj. für gemähl, ob von historien oder fabln sein, haben wellen, das euer kais. maj. ihn nach Rhom zu wissen machen allergenedigist bevelhen werden. Die

Zeichnungen von Aranjuez und dem Escorial werde er nächstens übersenden".

(H. Voltelini, *op. cit.* Reg. 9590. 1588, diciembre, 10, Madrid.)

⁶⁶ ÖLA Khevenhüller archiv, 4, 335v.; cfr. K. Friedrich Rudolf, *op. cit.*, p. 31.

H. Voltelini, *op. cit.*, reg. 9615. 1589, abril 29.

⁶⁷ Para la imagen de Aranjuez en los escritores y viajeros del siglo XVI, M. Merlos Romero, *Aranjuez, imagen...*

⁶⁸ Año 1569. AGP Estado (E) 660-32. 32. Cfr. K. Friedrich Rudolf, "Grazer und madrider hof um 1600: malienpolitik, religion und kunst", en *Kunst und Geisteswissenschaften aus Graz: Werk und Wirken überregional bedeutsamer Künstler und Gelehrter : vom 15. Jahrhundert bis zur Jahrtausendwende* (ed. K. Acham), Böhlau Verlag Wien, 2009, pp. 77-96, p. 80.

⁶⁹ A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal desde la edad media hasta el siglo XX; divagaciones bibliográficas*, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1920, p. 136.

⁷⁰ M. Gachard, *op. cit.*, p. 323.

⁷¹ H. Khevenhüller, *Diario de Hans Khevenhüller: embajador imperial en la corte de Felipe II*. (ed. S. Veronelli, F. Labrador Arroyo), Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001, p. 79.

⁷² Cfr. K. Friedrich Rudolf, *op. cit.*, p. 30.

REFERENCIAS

- Accurater Grundis der Konigl. Spanischen Haupt und Residentz Stadt Madrit mit denen Prospectendes Könige. Schlo sses und andern lust Gebauen.* 1735. Edited by Iohann Bapt. Homanns. Nuremberg. España: Instituto Geográfico Nacional. Cartografías, 0487-10-H-21.
- Álvarez de Quindós, Juan Antonio. 1804. *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez.* Madrid. 1993. Ed. fac. Aranjuez: Doce Calles.
- Anónimo. *Vista del Real Sitio de Aranjuez.* 1636. Madrid: Museo del Prado. P07090.
- Civitates Orbis Terrarum.* 1617. Ed. George Braun. Colonia: Braun.
- «Carte du Gouvernement de la Cour d'Espagne, de ses Ordres Militaires, de son gouvernement Ecclesiastique et celuy des autres Etats de cette Monarchie dans L'Europe. 1713-1720». In *Atlas historique, ou nouvelle introduction à l'Histoire, à la Chronologie et à la Géographie Ancienne et Moderne, représentée dans de nouvelles cartes, ... par Mr. Cî*î*î*... Avec des dissertations sur l'Histoire de chaque Etat, par Mr. Gueudeville.* Amsterdam: Frères Châtelain.
- Cirlot, José Eduardo. 2003. *Diccionario de símbolos.* Madrid: Siruela.
- Claverie, Charles. 1923. "Relation d'un voyage en Espagne (1612)." *Revue Hispanique* LIX: 359-555.
- Codex Vindobonensis Palatinus (CVP).* Wien: Osterreicheschen Nationalbibliothek. Cod. 3325.
- Eamon, William. 2011. "The Scientific Education of a Renaissance Prince: Archduke Rudolf in the Spanish Court / Vědecké vzdělání renesančního vladařearcivévod: a Rudolf u španělského dvora." In *Alchymie a Rudolf II Prague* [exhibition catalogue], 129-138. Prague: Artefactum.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana.* 1578. Ed. 2011. Madrid: Cátedra.
- Farinelli, Arturo. 1920. *Viajes por España y Portugal desde la edad media hasta el siglo XX; divagaciones bibliográficas.* Madrid: Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de Estudios Históricos.
- Gimeno Pascual, Helena. *Corpus Inscriptionum Latinarum. Anticuarios y epigrafistas. Hieremias Gundlach,* s.f. Accessed Sep 21, 2017. http://www3.uah.es/imagenes_cilii/Anticuarios/Textos/hgundlach.htm
- Gozalbes Cravioto, Carlos. 2015. "Málaga y su provincia en el relato manuscrito de Hieremias Gundlach." *Péndulo. Revista de Ingeniería y Humanidades* 36: 101-115.
- Gundlach, Hieremias. 1606. *Nova Hispaniae Regnorum Descriptio.* Wien. Osterreicheschen Nationalbibliothek. Cod. 6481.
- L'Hermitte, Jean. 2005. *El pasatiempos de Jean Lhermite. Memorias de un gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III.* Edited by Jesús Sáenz de Miera. Madrid: Fundación Carolina - Doce Calles.
- Herranz, Juan. 1997-1998. "Dos "nuevos" dibujos del maestro real Gaspar de Vega: El primer plano del Alcázar de Madrid, atribuido a Alonso de Covarrubias, y el plano de la casa de servicios del Palacio de El Pardo." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte UAM* 9-10: 117-132.
- IBN Index-bio-bibliographicus notorum hominum.* 1998. Vol. 97. Osnabrück: Biblio Verl.
- Jenisch, Paul. 1605. *Annaebergae Misniae urbis historia in duos 2 libros digesta.* Dresde: Schlütz.
- Jiménez Díaz, Pablo. 2001. *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II.* Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Khevenhüller, Hans. 2001. *Diario de Hans Khevenhüller: embajador imperial en la corte de Felipe II.* Ed. Sara Veronelli, Félix Labrador Arroyo. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- López Piñero, José María. 1972. "Química y medicina en la España de los siglos XVI y XVII. La influencia de Paracelso." *Cuadernos de Historia de la Medicina Española* 11: 17-54.

- López Piñero, José María. 1991. *El Códice Pomar (ca 1590) el interés de Felipe II por la historia natural y la expedición Hernández a América*. Valencia: Instituto de Estudios documentales sobre la ciencia-CSIC- Universidad de Valencia.
- Martin, Bernardin. 1699. *Voyages faits en divers temps en Espagne, en Portugal, en Allemagne, en France, et ailleurs, Par Monsieur M*****. Amsterdam : George Gallet.
- Merlos, Magdalena. 1998. *Aranjuez y Felipe II, idea y forma de un real sitio*. Madrid: Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid.
- Merlos, Magdalena. 2014. "Aranjuez imagen de un mito romántico." PhD diss. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte.
- Merlos, Magdalena. 2016. "Representación escrita y gráfica de Aranjuez en el libro de viajes de Bernardin Martin (1699)." *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* LVI: 203-236.
- Merlos, Magdalena. 2016. *De lo clásico y lo romántico. La imagen de Aranjuez en el siglo de Carlos III*. Aranjuez: Ayuntamiento de Aranjuez.
- Meyer-Löwenschwerdt, Erwin. 1927. *Der Aufenthalt der Erzherzöge Rudolf und Ernst in Spanien. 1564-1571*, Wien: Hölder-Pichler-Tempsky.
- Monconys, Baltasar de. 1666. *Journal des voyages de monsieur de Monconys. Troisième partie. Voyage d'Espagne*. Lyon: Chez Horace Boissat, Gerorge Remeus.
- Moralejo, Macarena. 2011. "Nuevos datos acerca de los viajes de Federico Zuccari (1539?-1609) por las cortes europeas: las aportaciones inéditas de Ottaviano Zuccari primogénito del artista." In *El arte y el viaje*. Coord. Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde, Wifredo Rincón García, 11-32. Madrid: CSIC.
- Pérez de Tudela, Almudena and Gschwend, Anemarie Jordan. 2007. "Renaissance menageries. Exotic animals and pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe." In *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*. 427-456. Leiden/Boston: Brill.
- Perret, Petrus. 1587. *Scenographia totius fabricae, S. Iavrentii in Escoriali* (Séptimo Diseño). Biblioteca Nacional de España.
- Puerto Sarmiento, Francisco Javier. 1997. "La panacea aurea. Alquimia y destilación en la corte de Felipe II (1527-1598)." *Dynamis* 17: 107-40.
- Puerto Sarmiento, Francisco Javier. 1999. "Los destilatorios del Monasterio de El Escorial: alquimia y paracelsismo en la corte de Felipe II." In *Felipe II, la ciencia y la técnica*. Coord. Enrique Martínez Ruiz, 429-446. Madrid: Actas.
- Rudolf, K. Friedrich. 1992. "Antiquitates ad ornatum hortorum spectantes", Coleccionismo, antigüedad clásica y jardín durante el siglo XVI en las cortes de Viena y Praga." In *Adán y Eva en Aranjuez*, [Cat. Exp], 15-34. Madrid: Museo del Prado.
- Rudolf, K. Friedrich. 2009. "Grazer und madri der hof um 1600: malienpolitik, religion und kunst." In *Kunst und Geisteswissenschaften aus Graz: Werk und Wirken überregional bedeutsamer Künstler und Gelehrter: vom 15. Jahrhundert bis zur Jahrtausendwende*. Ed. K. Acham, 77-96. Wien: Böhlau Verlag.
- Rey Bueno, Mar and Alegre Pérez, María Esther. 2001. "Los destiladores de su majestad. Destilación, espagiria y paracelsismo en la corte de Felipe II." *Dynamis* 21: 323-350.
- Salamanqués Pérez, Virginia. 2001. "Alcalá de Henares en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Austria (1598-1599)." In *Actas del VII Encuentro de historiadores del Valle de Henares*, 219-231. Guadalajara: AACHE Ediciones.
- Soto Caba, Victoria. 1998. "Paisajes de fábula y fantasía literal: naturaleza y jardines en la narrativa del siglo XVI." In *Jardín y naturaleza en el siglo XVI: Felipe II, el rey íntimo*. Actas, 387-398. Aranjuez: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Tomé, Mario. 1987. *La isla: utopía, inconsciente y aventura. Hermenéutica simbólica de un tema literario*. León: Universidad de León.

- Unterkircher, F. Von. 1960. "Hieremias Gundlach: Nova Hispaniae Regnorum Descriptio (Cod. 6481 der Österreichischen Nationalbibliothek)", *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 56: 165-196.
- Vega, Lope de. 1612. *La Noche Toledana. Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros auctores con sus loas y entremeses las quales comedias van en la oja precedente*. Edited by Sebastián de Cormellas, 1612 [edición digital 2009]. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Vega, Lope de. 1613. *La Noche Toledana. Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros auctores con sus loas y entremeses las quales comedias van en la oja precedente*. Edited by Miguel Serrano de Vargas, 1613 [edición digital 2009]. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Viajes de extranjeros por España y Portugal*. 1999. Ed. José García Mercadal. 4 vols. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- Voltelini, Hans. 1892. "Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien." *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 13, II: XXVI-CLXXIV.
- Wyts, Lambert. 1863. "Voyages de Lambert Wyts, malinois, en Espagne, en Turquie et en Allemagne." In *Notice des manuscrits concernant l'histoire de la Belgique qui existent à la Bibliothèque impériale, à Vienne*, edited by M. Gachard. *Bulletin de la Commission royale d'Histoire* 5: 235-390.
- Zapata, Luis. 1592. *Miscelánea. Silva de casos curiosos*. [191-?]. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

OVIEDO EXPRESS, DE GONZALO SUÁREZ: EL GÉNERO DEGENERADO (UNA VEZ MÁS)*

Xosé Nogueira Otero

Universidade de Santiago de Compostela

Data recepción: 2018/06/08

Data aceptación: 2018/12/17

Contacto autor: xose.nogueira@usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3903-7199>

RESUMEN

Además de constituir un filme muy representativo del trayecto cinematográfico de su director, *Oviedo Express* se configura como una obra plenamente inscrita dentro de una producción artística contemporánea marcada por las identidades en tránsito, el continuo estado de mutación y la intertextualidad, ofreciendo múltiples capas de sentido más allá de la obvia conexión entre teatro y cine que ofrece. Así, sus fotogramas pondrán en relación el cine clásico y postclásico de Hollywood con la literatura de Zweig y el vodevil, así como *La Regenta* de Clarín con el *Hamlet* shakesperiano o el teatro del absurdo. Suárez propondrá, entonces, una escritura filmica atípica, inclasificable, liberada de límites y prejuicios, procurando evitar el melodrama. Una suerte de *Regenta* llevada, a través de su cine, a otro sitio, al actual siglo XXI, al tiempo que reflexiona sobre hasta qué punto la representación (en el mundo del espectáculo, pero también en el de la política e incluso en las relaciones personales) ha tomado el lugar de la realidad.

Palabras clave: metaficción, intertextualidad, reflejo, representación, medios de comunicación de masas.

ABSTRACT

As well as providing a highly representative look at the cinematographic career of its director, the film *Oviedo Express* is a work that forms an integral part of a contemporary artistic output characterised by identities in transit, a continuous state of flux, and intertextuality, adding multiple layers of meaning beyond the obvious connection that it offers between theatre and cinema. Its frames thus draw a connection between classic and post-classic Hollywood films and the literature of Zweig and vaudeville, and between Clarín's *La Regenta* and Shakespeare's *Hamlet* or the theatre of the absurd. What Suárez proposes, therefore, is an atypical, unclassifiable filmic essay that is free of restrictions and prejudiced views and steers clear of melodrama. It is a type of *Regenta* transported, through his cinema, to another place, to the 21st century. It also ponders the extent to which performance (both in the entertainment world and also in politics and even personal relationships) has taken the place of reality.

Keywords: metafiction, intertextuality, reflection, representation, mass media

1.

Resulta una obviedad, a estas alturas, señalar el hecho de que las obras literaria y cinematográfica del periodista (con el seudónimo de Martín Girard), novelista y cineasta Gonzalo Suárez (Oviedo, 1934) están absolutamente imbricadas. Hace ya más de veinte años que Javier Cercas señalaba cómo el cine y la literatura se alimentan mutuamente en la obra de Suárez, de manera que buena parte de los referentes de su obra literaria son cinematográficos al mismo tiempo que una buena parte de su obra cinematográfica parte de la literatura –o de su literatura. A mayores, “El cine y la literatura de Suárez reflejan idénticas preocupaciones morales y estéticas; ambos responden, en definitiva, a una única forma de ver el mundo” (Cercas 1993, 16).

Cinco películas (*El detective y la muerte*, 1994; *Mi nombre es sombra*, 1996; *El portero*, 2000; *El genio tranquilo*, 2006; *Oviedo Express*, 2007¹) y ocho heterogéneas novelas (*El asesino triste*, 1994; *Ciudadano Sade*, 2000; *Yo ellas y el Otro*, 2000; *El hombre que sabía demasiado*, 2005; *Las fuentes del Nilo*, 2011; *El síndrome de albatros*, 2011; *Doble dos*, 2015; *Con el cielo auestas*, 2015²) después, podemos concluir que, por el momento, nada ha cambiado y que esas observaciones siguen siendo a día de hoy totalmente válidas, como en seguida podremos constatar.

Cabe recordar brevemente, entonces, qué forma de ver el mundo tiene Suárez –o, si queremos, cómo es su concepción de la creación artística– y cómo se ha reflejado en su modo de representación fílmico.

En este sentido, resulta obligado volver, una vez más, a un párrafo fundamental contenido en el “Preludio” de su novela *La Reina Roja*:

El hastío de la literatura me ha convertido en escritor de acción. La imposibilidad de la acción me aboca a lo que he dado en llamar “acción-ficción”. No es un género nuevo. Es un género de géneros. Un género degenerado. Y, en esa medida, se parece bastante a la realidad. No como la concebimos. Unívoca. Sino como se revela a través de los medios de comunicación. Plural, informe, rabiosamente esquizoide. Ahí radica su coherencia interna. De ahí proviene su inexorabilidad lógica. Esto es lo que es y no pretende parecer otra cosa. Nada de absurdo.

Acontecer. Puro acontecer. Hechos que ocurren, porque se me ocurren. Que suceden en el momento mismo en que suceden, tal y como suceden. Sin más (Suárez, 1991, 9).

Lo que, ahora para nosotros, resulta más destacable de estas líneas –citadas, por lo demás, en la mayor parte de los estudios dedicados a las distintas vertientes de la obra de Suárez³– es que, si bien fueron escritas por su autor a comienzos de los años noventa del siglo pasado refiriéndose a su obra literaria, los conceptos en ellas vertidos seguían plenamente vigentes para él década y media después, ahora aplicados a su obra cinematográfica. Así, en una entrevista concedida con motivo de la presentación de la película que aquí nos ocupa, *Oviedo Express* (2007), en la 52ª edición de la Seminci, el realizador definía su última obra como una “comedia con facetas de farsa y vodevil, a la que no le falta una parte de drama y hasta retazos de género musical (...) es una mezcla de géneros, un género degenerado” (Cantalapiedra 2007).

De nuevo, pues, ese recurso explícito al concepto de ‘género degenerado’ por lo demás desarrollado en toda su obra, una obra que desde el comienzo va a huir de todo naturalismo para constituirse, en palabras de Carlos F. Heredero, en una “lúdica reivindicación de los artificios creativos y de los resortes de la ficción”, y cuyas sucesivas entregas

se escurren entre los instrumentos del analista [...] se escapan a toda catalogación, a toda pretensión de índole taxidermista [...] huyen de moldes creativos, cauces académicos, estéticas heredadas o encasillamientos genéricos. Sus huellas se resisten al desmontaje metodológico y presentan batalla... (Heredero 1991, 17).

Un afán de ruptura que, como ya en su día detectó Javier Cercas, se puso de manifiesto desde su inicial ciclo narrativo de la primera mitad de los años sesenta (compuesto por cuatro novelas y un libro de relatos⁴) –un período en el que su actividad prácticamente se centra en la literatura–, cuando, a raíz de la publicación de *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos, la narrativa española comenzaba a sumirse en el debate entre mantenerse en un realismo social todavía dominante u optar por la búsqueda, todavía vacilante, de nuevos caminos (Cercas 1993, 14);

y, sin duda, la producción de Gonzalo Suárez se inscribió claramente desde el principio en esta última tendencia. Ya su primera obra, *De cuerpo presente* (1963), de espíritu pop y ritmo jazzístico, es considerada por Max Aub como un texto clave en esa emergente ruptura con el naturalismo. La aparición al año siguiente de su libro de cuentos *Trece veces trece* suscitó la publicación de una muy elogiosa crítica de Pere Gimferrer (así como el entusiasmo de Vicente Aleixandre). Es el tiempo en el que, por intermediación de la poderosa agente literaria Carmen Balcells, y aún siendo todavía un autor muy minoritario aunque con un público fiel entre una cierta élite intelectual y universitaria barcelonesa, entra en contacto con algunos de los grandes representantes del llamado *boom* de la narrativa hispanoamericana (a la que Max Aub le había asociado) como Vargas Llosa, García Márquez o Julio Cortázar (con quien trabará una estrecha amistad). Ya en ese momento Suárez establece la clave de toda su poética, tanto literaria como cinematográfica, que pivota sobre la idea de que la realidad no es sino una ficción más. Una idea en la que se enraizará hasta el día de hoy. De hecho, si en el ya lejano año de 1969 declaraba:

No hay diferencia entre la realidad auténtica y la realidad de ficción. Todo aquello a lo que el hombre pone nombre pasa a ser convencional. Todo aquello que el hombre pretende atrapar, desde el momento que lo atrapa, se convierte en ficción⁵.

En 1971 decía: "Yo he escogido el compromiso con la ficción y admito que el mundo puede ser una ficción"⁶.

Y al año siguiente mantenía:

A la realidad no se la captura; cuando el hombre cree haber capturado la realidad, sólo tiene la ficción [...] El hombre pertenece a la realidad, pero solo la ficción pertenece al hombre. Y ninguna ficción está tan cerca de otra que la realidad [...] Así todas las ficciones de los hombres son igualmente verdad porque son igualmente mentira (Suárez 1972).

En una fecha mucho más reciente como la de 2009, con motivo del coloquio que acompañó al pase televisivo de *Oviedo Express*⁷, todavía estaba de acuerdo con su autodescripción: "Mi profesión es la ficción, mi religión es el humor".

De manera que esa consideración de "lo ficticio como instrumento de conocimiento tan válido como la realidad" (Alonso Fernández 2004, 105), esa vocación anti-naturalista, va a encontrar en el juego metaficcional, en la fantasía, en la recreación genérica o en la transmutación de referentes massmediáticos sus herramientas para ser realizada. En su literatura, sí, pero también en su cine: recordemos que, al fin y al cabo, Suárez iniciara su actividad cinematográfica en el seno de la Escuela de Barcelona —si bien siempre ha sido reticente a aceptar su pertenencia al grupo⁸—, caracterizada, entre otras cosas, por su postura de ruptura con el cine realista; son los tiempos de sus cortos *El horrible ser nunca visto* (1966) y *Ditirambo vela por nosotros* (1966), de sus primeros largos *Ditirambo* (1967) y *El extraño caso del doctor Fausto* (1969), así como de su guión para *Fata Morgana* (1966), co-escrito con Vicente Aranda y dirigido por este último. Y esa vocación se va a mantener vigente para él a lo largo de sus ciclos literarios y de su carrera cinematográfica, independientemente de las distintas líneas que podamos establecer en ella (sea la correspondiente a sus adaptaciones, "reelaboraciones" o guiones independientes).

Por todo ello, no nos debe extrañar que todo lo vertido en aquel "Preludio" a *La Reina Roja*, aquella concepción de la "acción-ficción", del "género degenerado", siga absolutamente presente en la que por ahora es su última película estrenada. Y no solo esto. Lejos de haberse amortiguado o matizado con el paso del tiempo, podemos ver *Oviedo Express* como una exacerbación de las principales constantes presentes desde el comienzo en la obra de Gonzalo Suárez. De hecho, si reparamos, por ejemplo, en las establecidas hace ya veinticinco años por Hernández Ruiz, constatamos que permanecen inmutables, porque en el filme nos reencontraremos con:

- El entendimiento/la concepción de la realidad como una ficción más (como ya quedó señalado).
- El crisol de géneros y registros.
- El humor como forma de enfrentarse al mundo.
- El universo lúdico.



Fig. 1. Escenario para la representación de la versión teatral de *La Regenta* en *Oviedo Express* (2007)

- La literatura y el cine (o la literatura en el cine), y el concepto de adaptación libre, de recreación.
- La reflexión sobre los medios de comunicación.

2.

Pero vayamos por partes. Hacía ya tiempo que Juan Gona, productor de cine y televisión independiente (entre sus anteriores producciones cinematográficas podemos citar *Dama de Porto Pim* [José Antonio Salgot, 2001], *El caballero Don Quijote* [Manuel Gutiérrez Aragón, 2002], *El año del diluvio* [Jaime Chávarri, 2004] y *Vete de mí* [Víctor García León, 2006]) y también asturiano, le había propuesto a Gonzalo Suárez llevar a cabo una adaptación cinematográfica con actores franceses del relato *Angustia* (*Angst*), de Stefan Zweig⁹ (que, por cierto, ya había inspirado el filme de Rossellini *La Paura* [1954], estrenada en España como *Ya no creo en el amor*), pero el proyecto no pudo llevarse a cabo por los compromisos literarios y teatrales de Suárez. Finalmente, surgió la oportunidad de poder trabajar juntos. El realizador lo relata así en el dossier de prensa de *Oviedo Express*:

Años después, retomé, como punto de partida, el relato de Zweig ("Angustia") y di curso a la imaginación, con remotas reminiscencias del relato original. Ante todo, quería hacer una comedia. "El mundo no está para comedias", se me decía. Esa es, precisamente, la mejor razón para hacer una

comedia (conocer, por supuesto, de que tras toda comedia subyace un drama). Me gustaba la idea de una Compañía de cómicos que llegan a Oviedo en un tren de los de antaño, como el Oriente Express, y que trastocan con su presencia el acontecer cotidiano de la ciudad. Así surgió una historia al tiempo actual y anacrónica¹⁰.

Pues bien, la obra que viene a representar esa compañía en el Teatro Campoamor es –y aquí aflora ese universo lúdico del cineasta– una adaptación de *La Regenta*. Los cabezas de reparto serán dos intérpretes muy populares, Benjamín Olmo (Carmelo Gómez) en el papel del Magistral, Fermín de Pas, y Mariola Mayo (Aitana Sánchez Gijón), que interpretará a La Regenta, Ana Ozores.

El juego estaba servido. *La Regenta* representada en la *Vetusta* original. *La Regenta* que el propio Gonzalo Suárez adaptara al cine en 1974 con guión de Juan Antonio Porto. La participación de los intérpretes, Aitana Sánchez Gijón y Carmelo Gómez, que a su vez habían protagonizado la versión televisiva de 1995 (compuesta por tres episodios) escrita y dirigida por Fernando Méndez Leite (y que, por lo demás, habían trabajado ya en tres ocasiones con Gonzalo Suárez).

A partir de aquí, la intención de partida era doble. Por una parte, proceder a una revisión radical de su anterior adaptación del texto de Clarín, sin duda la más académica de sus películas ("tenía una cuenta pendiente con ella"¹¹), evitando el

melodrama y apostando por el humor, por una combinación de tragicomedia, farsa y vodevil; respecto de esto último, recuperemos las palabras de Suárez en una conversación con el escritor y crítico Jorge Berlanga:

Me encanta el vodevil como reflejo de la vida misma. Un tema para poder hacer tus juegos. La gente entra y sale de los armarios tratando de salvarse con el menor daño posible de las infidelidades y la fugacidad del tiempo [...] Mis personajes buscan, sin saber lo que buscan. En el fondo todos son yo. En eso me considero que encarno la figura del director proteico (Berlanga 2007).

Y, por otro lado, situar *La Regenta* en el siglo XXI, en paralelo con los ensayos de La Regeta decimonónica¹². La nueva Regenta será ahora Emma (Bárbara Goenaga) –cuyo nombre nos remite, obviamente no por casualidad, a la *Madame Bovary* flaubertiana–, la joven mujer del alcalde Ernesto de Villamarín (Alberto Jiménez), la cual, a su vez, está ultimando su tesis doctoral sobre... *La Regenta*. Una Regenta contemporánea que, como su predecesora, estará perdida. Ahora en un mundo líquido –por usar la terminología baumaniana–, en el que los personajes/personas sólidos/as incapaces de mutar y adaptarse continuamente, están condenados a la derrota. En otras palabras,

sólo los descreídos, que conocen las reglas del juego, pueden salir triunfadores. Quien cree en la realidad de las cosas, el que no es capaz de separarse de los conceptos fuertes y simplemente seguir el juego, el que necesita al otro, pierde (Hernández 2007, 16).

Entre los primeros, los descreídos, están Mariola Mayo, el alcalde y Mina (Maribel Verdú), la madre de Emma. Entre los segundos, Emma y Álvaro Mesía (Jorge Sanz), quien interpreta en la obra al seductor Álvaro de Mesía, en otra lúdica maniobra metaficcional.

Y ahora, en nuestra contemporaneidad, el provinciano, asfixiante, opresivo y claustrofóbico entorno de la sociedad española de la Restauración que describía la novela (con su aristocracia decadente, sus damas hipócritas, su clero y partidos políticos corruptos) encuentra su correspondencia en los omnipresentes medios de comunicación (los creadores de los nuevos mitos efímeros) y su falso moralismo a la hora de juzgar



Fig. 2. *Don Juan en los infiernos* (Gonzalo Suárez, 1991)

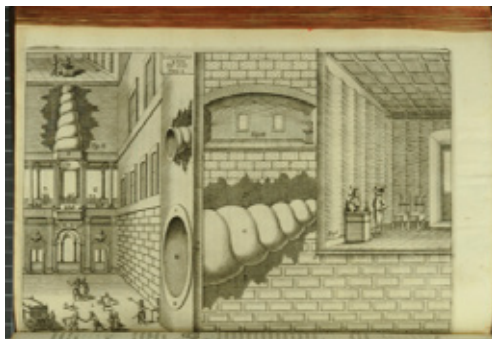


Fig. 3. Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, 1650

las conductas privadas (aquí representados por la ambiciosa Bárbara Ruiz [Najwa Nimri], cronista oficial de la ciudad, corresponsal de la agencia Europa Press y, por lo demás, amante del alcalde). Sabido es –y aquí siguen las vigencias– que la reflexión sobre los medios de comunicación recorre toda la obra de Suárez. Y, concretando todavía más, ese mismo escenario de una ciudad dominada por los medios de comunicación de masas ya se presentaba, como nos recuerda Ana Alonso Fernández (2004, 178), en las películas iniciales del director, casos de *Ditirambo* (1967) o *El extraño caso del doctor Fausto* (1969).

Suárez hará confluir ambas sociedades simbolizándolas en ese mundo de ojos vigilantes y lenguas desatadas que constituye el escenario del teatro donde se va a representar la obra, un escenario que también es el de la vida (fig. 1), construido con una escenografía de evidentes reminiscencias surrealistas que nos retrotrae a la empleada bastantes años antes en otra de las películas del cineasta, *Don Juan en los infiernos* (1991) (fig. 2). No resulta casual en este sentido



Fig. 4. El alicaído ángel y relator omnisciente (interpretado por Tino Díaz) de *Oviedo Express*

que el director artístico de ambos filmes sea el mismo, Wolfgang Burmann (si bien en aquel caso la inspiración para la caracola provenía de un grabado de Athanasius Kircher (fig. 3), un artificio diseñado para que el monarca pudiese espiar desde su palacio todo lo que sucedía en el exterior¹³, la presencia de elementos burmannianos como esas inconfundibles ruedas – ahora unidas a una polea– conecta ambos trabajos).

En principio estamos, entonces, ante una nueva entrega dentro de la que es una de las líneas principales de la filmografía de Suárez, aquella en la que procede, antes que a la adaptación de referentes literarios (como en sus anteriores *La Regenta* [1974], *Beatriz* [1976], *Parranda*¹⁴ [1978] o la serie televisiva *Los pazos de Ulloa* [1986]), a la reelaboración de los mismos, en la línea de *El detective y la muerte* (1994)¹⁵ o *Mi nombre es sombra* (1996)¹⁶, en este caso los de Zweig y Clarín. Se trata, como siempre en Suárez, del placer de jugar con la literatura y el cine dándole vida a los textos, concediéndoles vigencia, actualizándolos: “Ese es el mayor respeto hacia ellos”, según sus propias palabras.

También estaríamos, siguiendo la clasificación que, acerca de las relaciones entre teatro y cine, expone Anxo Abuín (2012, 14-24), ante la modalidad del teatro “enmarcado” o “encuadrado”, a medio camino entre los *backstage films*¹⁷ y la idea metziana de la *imagen-cristal* (Metz 1998, 5), cuando aparece el desborde entre el teatro y la vida, el juego de espejos (y sobre los espejos ahora volvemos). Y complementariamente, frente a un *filme de teatro* o *filme sobre la institución teatro* (Abuín 2012, 72), esto es, aquel que tiene como tema el proceso que lleva a una puesta en escena y como protagonistas a todos los agentes que participan en ella.

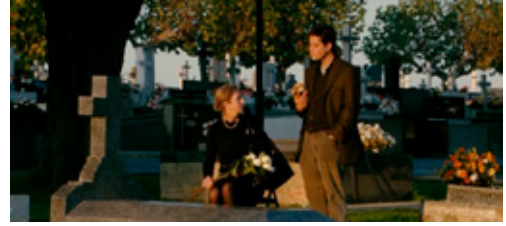


Fig. 5. Álvaro Mesía (Jorge Sanz) con su calavera en *Oviedo Express*

De manera que literatura dentro del cine y teatro dentro del cine. Sólo que esa obra teatral que se pone en escena (cuyo director, por cierto, se llama Leopoldo [Víctor Clavijo], igual que el autor de la novela, Leopoldo Alas) es imaginaria, puesto que *La Regenta* es una novela (aunque haya conocido adaptaciones teatrales (la escrita por Vanessa Montfort y Marina Bollain y dirigida por esta última en 2012, por ejemplo). La ficción como profesión, el humor como religión. En todo caso, nada de dramas. Ese espíritu lúdico (“Todo es una aventura. Esta película es una aventura, hecha para ver sin prejuicios, para divertirse”) se pone de manifiesto ya desde la cita de Mark Twain que abre el filme:

Las personas que traten de encontrar alguna alusión en este relato serán sometidas a juicio; las que traten de buscar en él alguna moraleja serán desterradas; las que intenten hallarle trama serán fusiladas.

(Entendiendo “trama”, según especificó Gonzalo Suárez, más como ‘intencionalidad’ que como algo que sucede).

Se trata de intentar liberar la imagen y la mirada y de poder ver con ojos nuevos. Porque lo cierto es que, si bien del relato de Zweig Suárez sólo recupera algunos elementos como la trama de adulterio y chantaje (en este caso de Mariola a Emma), el enfrentamiento en el portal entre chantajista y chantajeada, el papel de las joyas (el collar) o la intención final del marido (el alcalde) de que todo acabe bien, de recuperarla (“Volvamos a la realidad. Todo habrá sido como en el teatro”), no es menos cierto que, en realidad, todos los grandes temas de *La Regenta* literaria (el adulterio, la cuestión femenina y la educación, la religión, la familia, la política) están también presentes en esta revisión. Aunque de una otra manera ya que, como el propio cineasta ha declarado, “hay mitos y personajes que me atraen en



Fig. 6. La entropiada courbetiana de Bárbara (Najwa Nimri) en la mesa del alcalde

la medida en que todavía puedo recuperarlos o verlos de otra forma" (Castro 1991, 33). Revisión que, como suele suceder, también se lleva a cabo sobre el mismo hipotexto de Clarín a través de diversas estrategias, por ejemplo:

- invirtiendo los roles de determinados personajes: ahora el Magistral Fermín de Pas (o, lo que es lo mismo, su intérprete Benjamín Olmo) es el gran seductor, mientras que Álvaro (de) Mesía deviene en apocado "metafísico"
- o bien aprovechando el comentario que los actores contemporáneos hacen de sus personajes decimonónicos. En este sentido, resulta muy interesante contrastar el registro interpretativo de Aitana Sánchez-Gijón y Carmelo Gómez en la ya citada miniserie televisiva de 1993 (encarnando a sus personajes desde dentro) con el de *Oviedo Express* (donde se acercan a ellos desde fuera). Valga como muestra la ácida definición que, hacia el final del filme, Mariola Mayo hace de su Regenta:

¿Sabes qué? [dirigiéndose a Benjamín] Le estoy cogiendo gusto al papel de mala. Se sufre menos. Es como... como una vacuna. Las mujeres deberíamos ser siempre preventivamente malas, antes de que nos convirtais en Bovarys, Kareninas o Regentas. ¡Cómo odio a ese estúpido personaje! Se deja casar con un viejo, follar por un tonto y embaucar por un cura. Apesta a sufrimiento y atrae el desastre a su alrededor. Me da asco. Yo hubiera preferido tirarme al cura y hacerme puta antes que vivir como un corderillo a la espera del sacrificio.

A partir de ahí, el juego conscientemente posmoderno, el tablero de conexiones, la estructura de muñecas rusas, la mezcla générica, la profu-



Fig. 7. Marlon Brando como Marco Antonio en *Julio César* (*Julius Caesar*, 1953), de Joseph L. Mankiewicz

sión de citas, la divertida e intencionada construcción de múltiples capas de sentido a nivel textual.

Ya desde el principio, con ese ángel narrador acatarrado y miope (fig. 4) que no duda en intervenir directamente a veces en la trama (figura traviesa y fantástica trasunto del propio Suárez), y que se presenta de la siguiente forma: "Soy la voz en off, eso que algunos confunden con Dios"; de manera que sirve para un doble juego: para armar un chiste metalingüístico sobre el propio medio (a cuento de la *voice over*) y para constituirse en el primero de los muchos homenajes cinéfilos que pueblan la película (en este caso, la referencia obvia sería el narrador de *¡Qué bello es vivir!* [*It's a Wonderful Life*, 1946], de Frank Capra). Un componente fantástico, espectral, que atraviesa la obra de Suárez y al que aquí, al haber podido realizar la película a su manera, puede invocar rodando en algunas de sus localizaciones preferidas como son los trenes, las bibliotecas y los cementerios: "Son reductos donde encuentro la magia y, efectivamente, están llenos de fantasmas"¹⁸.

O, muy poco después, durante la conferencia de prensa que ofrece la compañía teatral a su llegada a Oviedo, cuando, a través del personaje de Benjamín, aprovecha para aludir al tránsito literatura-teatro-cine a propósito del *Julio César* (*Julius Caesar*, 1953) de Joseph L. Mankiewicz que adaptaba *La tragedia de Julio César* de Shakespeare a su vez inspirada en las *Vidas paralelas* de Plutarco. Un Shakespeare que, asimismo, será puesto en conexión con el Clarín de La Regenta mediante esa calavera hamletiana con la que el meditando Álvaro vagará por el cementerio¹⁹ (fig. 5) ("¿Y qué sentido tiene el teatro donde todo es teatro?", se pregunta²⁰).

No faltarán tampoco las referencias y encuadres pictóricos, como en ese plano de la entre-



Fig. 8. El cadáver de Benjamín Olmo (Carmelo Gómez) flotando en su piscina de Sunset Boulevard



Fig. 9. El cadáver de Joe Gillis en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), de Billy Wilder

pierna abierta de Bárbara en el despacho del alcalde que está a remitir a obras como la célebre *El origen del mundo* de Courbet (fig. 6). No olvidemos que para Suárez, pintor en sus inicios, el referente pictórico siempre estará ahí (y de hecho también se plasmará en su permanente obsesión con el tratamiento de la luz, aspecto en el que en muchas ocasiones encontrará a un cómplice en su hermano, el director de fotografía Carlos Suárez):

En cine he hecho lo que he podido. La realidad es que quería cambiar el cine. Lo que yo proponía era un cine más próximo al impresionismo. Ahí está Ditirambo. Epílogo, con Ditirambo y Rocabrundo, interpretados por Sacristán y Rabal. O Remando al viento. Lo del impresionismo es porque yo pintaba. Conservo un autorretrato de esa época. Vendí los cuadros a un amigo y con aquel dinero me fui a París, pero no a pintar (Amestoy y Pozo, 2016).

Al fin y al cabo, toda esta trama metalingüística no es sino consecuencia del entendimiento del cine por parte de Gonzalo Suárez como una propuesta artística que va a exigir de nosotros una regurgitación. Y no va a ser la única:

En su concepción actual, el cine depende de otras artes. Mientras cuente historias, no se habrá emancipado de la literatura. Mientras nos muestre actores parlantes, no se habrá emancipado del teatro. Mientras fotografíe paisajes, ilumine interiores y retrate personajes, no se habrá emancipado de las artes plásticas. Mientras recurra a la música, no se habrá emancipado de la ópera. Eso dicen. Y su carácter documental no lo exonera de ser una mentira elaborada maliciosamente para parecer verdad. E incluso en los casos en los que se prescinde de diálogos y voz en off, la imagen, por muy documental puramente pictórica que se pretenda, exigirá de nosotros una regurgitación literaria para su supuesta inteligibilidad.

Tampoco la pintura moderna, ni siquiera la música, ha quedado exenta de regurgitaciones. Y, en lo que a la pintura abstracta concierne, la regurgitación suele acabar en galimatías [...] diríase que ni el arte se basta a sí mismo y fuera necesario que nos lo den digerido. Otro tanto pasa con la realidad. En sí misma es inasible. Necesitamos que nos la cuenten. Incluso que nos la expliquen (Suárez 2004. 18-19).

En cualquier caso –y sobre todo–, en una película en la que la vida se cuele en el escenario y viceversa, los reflejos, las imágenes especulares, se van a hacer omnipresentes. Y se van a manifestar a través de tres vías:

a) Dialogando con la propia historia del cine: así, hacia el final del filme, Benjamín Olmo, después de triunfar en los escenarios con su interpretación de Marco Antonio (y ahí esa imagen (fig. 7) del Marco Antonio interpretado por Marlon Brando en — de nuevo — la película de Man-kiewicz que siempre tiene en su camerino), se irá a Hollywood donde, se nos cuenta, una mañana aparecerá acribillado a balazos en su piscina de Sunset Boulevard (fig. 8), del mismo modo que Joe Gillis (William Holden) aparecía flotando en la piscina de *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950) (fig. 9), cuyo título original –recordemos– es... *Sunset Boulevard*. Suárez no sólo evoca aquel picado sobre el cadáver, también el contrapicado subsiguiente (figs. 10-11). Una película, la de Wilder, a su vez llena de conceptos e imágenes especulares: como en aquella secuencia (fig. 12) en la que la antigua *star* del cine silente, Norma Desmond (interpretada por una de las grandes estrellas de aquella época, Gloria Swanson), in-

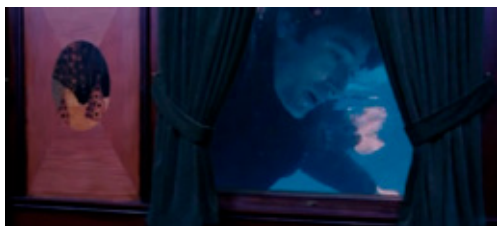


Fig. 10. El contrapicado de Gonzalo Suárez

capaz de aceptar que sus días de gloria pasaron, se hace proyectar en el salón de su mansión un clásico del cine de aquella época, *La reina Kelly* (*Queen Kelly*, 1929) (fig. 13), protagonizado en su día por la propia Swanson; el proyccionista es su mayordomo, Max von Mayerling (fig. 14), interpretado por Erich von Stroheim, esto es, el director de *La reina Kelly*... En fin, los reflejos se multiplican.

b) Confrontando a los personajes con su reflejo: La Regenta "real" (Emma) versus La Regenta "teatral" (Mariola) para, a continuación, entrar en/invadir esta última la casa de la primera.

c) O bien recurriendo directamente al espejo. Sabido es que en el cine el espejo es muy frecuentemente el símbolo de la naturaleza dual de un personaje, o de la escisión de su psique y sus sentimientos y, al mismo tiempo, un elemento a través del cual el espectador puede acceder a la interioridad de ese personaje, a sus pensamientos. Y, como señalaba Jordi Balló (2000, 60-61), uno de los motivos visuales más recurrentes en el cine es el de la mujer delante del espejo, en actitud de autorreflexión²¹. Por su parte, Ana Alonso Fernández (2004, 247) nos recuerda que el espejo como instrumento epistemológico, como única forma de acceder a la verdad, ya aparece en diversos pasajes de las obras iniciales de Suárez, tanto literarias como cinematográficas. Concretamente, esa mujer ante el espejo ya estaba presente en su adaptación precedente de *La Regenta* (fig. 15). Cuanto más ahora, en un filme, como *Oviedo Express*, en el que lo que se pone en evidencia es el simulacro contemporáneo, el juego de espejos posmoderno, y lo que se pretende es "mostrarnos el rostro detrás de la máscara" (Hernández 2007, 16). Así, la película estará llena de espejos, habrá espejos por todas partes (figs. 16-17).



Fig. 11. El contrapicado de Billy Wilder

Fig. 12. Norma Desmond (Gloria Swanson) y Joe Gillis (William Holden) en *El crepúsculo de los dioses*Fig. 13. Norma Desmond/Gloria Swanson frente al reflejo de su pasado apogeo en *La reina Kelly* (*Queen Kelly*, 1929), de Erich con Stroheim

Porque, por encima de todo, presidiéndolo todo, está eso hacia lo que ahora acabamos de apuntar, la inmersión en una sociedad del fingimiento, en la que todo es representación, mas-



Fig. 14. Erich von Stroheim como el mayordomo-proyeccionista Max von Mayerling de *El crepúsculo de los dioses*



Fig. 15. Ana Ozores (Emma Penella) frente al espejo en *La Regenta* (Gonzalo Suárez, 1974)

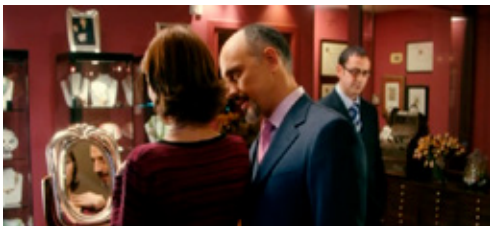


Fig. 16. La nueva Regenta, Emma (Bárbara Goenaga), siempre frente a espejos que le devuelven su reflejo

carada. De ahí que al cineasta le resulte tan útil el protagonismo de unos actores teatrales, profesionales de la representación, de la apariencia. Se podría argüir –y aquí podríamos remitirnos nuevamente al ensayo de Anxo Abuín (2012)– que nada de esto es nuevo en el cine, presente ya con mucha anterioridad –como se señaló– en la intersección teatro-vida, vehiculada a través de lo vodevilesco (Renoir), o en la teatralidad entendida

como tensión nunca resuelta entre verdad y apariencia (Rivette); incluso en esa idea bergmaniana de que *estar en el mundo* constituye el dominio de la representación, de la mascarada.

Lo que sucede es que esta nueva sociedad líquida –antes ya aludíamos a esto– e hipermoderna (por recurrir al término de Lipovetsky) se ha vuelto cada vez más virtual e inmaterial, más fantasmática, una sociedad en la que los medios de comunicación son los que acogen y, en buena medida, construyen a los individuos (sobre todo si son figuras públicas). De manera que si Benjamín Olmo, al comienzo del filme, manifiesta en la rueda de prensa que “un actor debe ser su personaje a todas horas, día y noche, hasta que las funciones acaben”, así va él por la vida, vestido con la sotana del Magistral, imitando sus actos (“la ciudad era su pasión y su presa...”) mientras saca su catalejo como si fuese un miembro en progresiva erección (fig. 18) para inspeccionar esa ciudad (“había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas”). Siempre el humor de Suárez y sus intersecciones irónicas (como esa secuencia en la que Benjamín y Emma dan rienda suelta a su pasión apoyados en el cartel teatral de Mariola-Benjamín que en seguida éste arranca de la pared). También el alcalde será consciente de hasta qué punto la impostura, el simulacro, el cumplimiento de las expectativas creadas (en el ciudadano espectador-consumidor-elector), esto es, la política definitivamente transmutada en espectáculo, constituyen el nuevo basamento del entorno socio-político²²: “Todos hablamos por boca de nuestros personajes” (un personaje –él– al que también le escriben la obra o, en este caso, los discursos).

Parece, pues, que más que en los referentes cinematográficos clásicos o modernos, Suárez esté reparando en otros más ligados al pensamiento. Escribía Esteban Hernández que

Es como si Suárez utilizase La Regenta para ilustrar las tesis de Adorno y Horkheimer sobre la industria del espectáculo, como si quisiera revisar viejos guiones para hacer más patente hasta qué punto la representación ha tomado el lugar de la realidad (Hernández 2007, 16)

Para después concluir:

el inconveniente mayor de Oviedo Express es que, como reflexión sobre el mundo, llega tarde: Adorno, Debord o Baudrillard, entre otros muchos, ya nos hablaron [...] de lo que Suárez nos cuenta aquí.

Lo cual es cierto, si bien no significa que no se pueda seguir hablando de ello. En cualquier caso, Suárez lleva todo eso al terreno audiovisual. Y todo eso no es más –ni menos– que constatar el hecho (aunque sea bajo un discurso aparentemente liviano y lleno de guiños) de que, a día de hoy, la vida ha devenido en buena parte en acto que ya sólo puede ser performativo (recordemos a Álvaro Mesía (Jorge Sanz): “¿Y qué sentido tiene el teatro donde todo es teatro?”). Como había hecho su compañero de escuela Joaquim Jordà. Como harán creadores como Joshua Oppenheimer, Louis C.K., Lena Dunham, Charlie Brooker, Mathieu Amalric o Leos Carax (nos referimos, claro está, a las producciones audiovisuales destinadas a las pantallas más o menos convencionales, no al específico cine interactivo de creadores como Grahame Weinbren o Jeffrey Shaw, por ejemplo; o al campo de las instalaciones multimediales interactivas).

Y todo esto lo hace –y sigue haciendo– Suárez a su manera, presa de ese *síndrome de albatros* que da título a su penúltima novela (publicada en 2011, donde también, por cierto, se vuelven a mezclar el teatro y el cine, donde persiste la idea de la integración de diferentes géneros, ese “género degenerado”), siempre buscando:

Mi pájaro vuela como los albatros detrás de los barcos, buscando, sin encontrar nunca nada definitivo. Que también significaría la llegada a algún lugar. Mi búsqueda es la muestra de una experiencia continua en la ruta de los barcos a la deriva (Amestoy y Pozo, 2016).

Y ese buscar se traduce en su cine en el acto de filmar sin límites, sin prejuicios, intentando llevarlo “a otro sitio, confieso que no sé adónde [...] intento –no siempre lo consigo– ver cada día como si todo empezara de nuevo y como si viera las cosas y las hiciera por primera vez”²³. De ahí, quizás, ese monólogo que Álvaro Mesía/Jorge Sanz repite un par de veces, extraído del Acto I de la obra *Llegaron a una ciudad-Música*



Fig. 17. La Regenta teatral, Mariola Mayo (Aitana Sánchez-Gijón), frente al espejo de su camerino

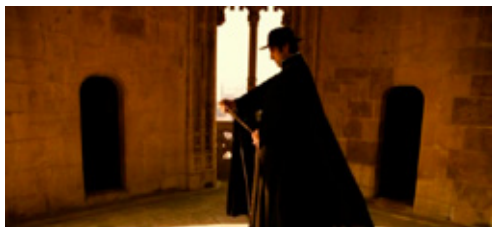


Fig. 18. Benjamín Olmo como el canónigo magister Fermín de Pas extendiendo su catalejo

en la noche (They Came to a City, 1943), de J. B. Priestley:

Hay que destruirlo todo para empezar de nuevo. Habría que acabar con Homero y con Shakespeare y con Dante, con Miguel Ángel y con Leonardo, con Bach, con Mozart, con la catedral de Chartres. [A lo que él añade: “Con Clarín y su eximia Regenta”]. Entonces, y sólo entonces, tendríamos la inmensa alegría de empezar de nuevo.

(La segunda de esas veces, antes de pegarse un tiro: él mismo se destruye).

Nueve años después, Suárez se mantenía en la idea, al tiempo que apuntaba hacia el lugar al que tantos cineastas lo hacen en la actualidad. Valgan como colofón estas palabras suyas:

Habría que inventar el cine, inventarlo todo. Se podría hacer una revolución a partir de la televisión. Estamos viendo series muy buenas, que incluso están superando el concepto de cine porque se aproximan a la gran novela (Amestoy y Pozo, 2016).

Coda

La recepción del filme no fue en absoluto unánime. Si bien obtuvo aquel año la nominación a siete Premios Goya (incluyendo Mejor Guión Original), la respuesta tanto del público como de

la crítica fue muy heterogénea y refleja el desconcierto de muchos ante la propuesta.

Para conocer la dispar reacción del público basta con visitar sitios como Filmaffinity. En cuanto a la crítica, los comentarios oscilaron entre su consideración como uno de los filmes más divertidos, humanos e imaginativos del cine español de esa década (Lluís Bonet Mojica, *La Vanguardia*) o la valoración de su humor y sus elaborados y personalísimos diálogos (Alberto Bermejo, *El Mundo*), hasta su descripción como una Regenta con ínfulas en la que no florecen ni la gracia ni el humor y en la que los personajes se revisten de algo cercano a lo patético (Oti Rodríguez Marchante, *ABC*). Quizás una de las reseñas más reveladoras de ese desconcierto –una perplejidad que seguro habrá divertido a Gonzalo Suárez– podamos hallarlas en las líneas escritas por un crítico habitualmente tan lúcido como Jordi Costa:

Si me piden que defina a Gonzalo Suárez diré que no sé”, escribía Joaquín Jordà en su prólogo a una reedición de la primera novela del escritor y cineasta, De cuerpo presente. La obligación de escribir sobre

Oviedo Express, último largometraje de Suárez, podría inspirar una reacción igualmente bartlebiana: si me piden que critique Oviedo Express diré que no sé, aunque puedo intentarlo, fracasando, con toda probabilidad, en el intento de fijar la esquiva naturaleza de una película moderna y trasnochada a la vez [...] Parece un bodrio, en todo caso, el más sofisticado de los bodrios (Costa 2007).

Un comentario que, al fin y al cabo, no hace sino confirmar aquella definición que mucho tiempo atrás había dado Julio Cortázar sobre la obra de Suárez (la literaria, pero también válida para la cinematográfica), describiéndola como resbaladiza y casi inasible. También cabría recordar que, en ese ya citado dossier de prensa del filme, Suárez definía lo que en él cuenta como “una historia al mismo tiempo actual y anacrónica, valga la paradoja”.

En último término, esta coincidencia entre buena parte del público y de la crítica –no muy habitual, como sabemos–, constituiría el último reflejo que emana de este gran juego de espejos que es *Oviedo Express*.

NOTAS

* Este trabajo se encuadra en las actividades del Proyecto de Investigación PERFORMA. El teatro fuera del teatro. Performatividades contemporáneas en la era digital (FFI2015-63746-P) (2016-2019), financiado con una ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad y cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) correspondiente al marco financiero plurianual 2014-2010.

¹ Después de dos proyectos que no llegaron a puerto, *El hombre colgado* y *El manuscrito de Sichuán*, en el momento de escribir este texto Suárez está trabajando en un nuevo filme de carácter marcadamente experimental, *El sueño de la Malinche*, a partir de diferentes crónicas sobre la conquista de México (Altares 2017).

² Además de su libro de memorias, *La suela de mis zapatos*, y de ese peculiar volumen, *El secreto del cristal. Aforismos y desafueros* (2008. Madrid: Fernando Villaverde Editores), construido con frases procedentes de sus libros y guiones e ilustrado por él mismo, suerte de "autobiografía extraña" en la que reflexiona con su característica ironía sobre los más diversos temas (el tiempo, la verdad y la mentira, la literatura y el cine -por supuesto-, el oficio de la crítica, la soledad, la muerte...).

³ Sin ánimo de ser exhaustivos, señalemos los de Hernández Ruiz (1991, 75), Cercas (1993, 155) o Alonso Fernández (2004, 41-42).

⁴ *De cuerpo presente* (1963), *Los once y uno* (1964), *El roedor de Fortimbrás* (1965), *Rocabruno bate a Dítirambo* (1966) y *Trece veces trece* (1964), respectivamente.

⁵ Jos Oliver, "Entrevista con Gonzalo Suárez", *Film Ideal*, nº 208 (1969), cit. en Hernández Ruiz (1991, 65).

⁶ *El Correo Catalán*, 02-09-1971, in *Ibidem*.

⁷ Programa *Versión española*, La2-RTVE, emisión 13.02.2009.

⁸ De vida efímera (1965-1970), cuyos principales integrantes fueron Joaquim Jordà, Jacinto Esteve, Carles Durán, Llorenç Soler, Jorge Grau, Ricard Bofill, Jaime Camino, Román Gubern

y, en menor medida, Vicente Aranda y José María Nunes.

⁹ Publicado en 1920. Incluido en el volumen *Sueños olvidados y otros relatos*, Barcelona, Alba Editorial, 2000.

¹⁰ www.gona.es/oviedoexpress/prensa.html

¹¹ En el ya citado coloquio de *Versión española*, 13.02.2009. En lo sucesivo, salvo indicación expresa, las declaraciones de Suárez sobre el film están extraídas del programa.

¹² A la cual, dentro de su juego transtextual (recurriendo al concepto acuñado por Genette), el guionista-cineasta Suárez somete a un afilado proceso de selección y pulido. Traigamos un ejemplo, el que nos suministra ya en el prólogo del filme a través de Benjamín Olmo/Carmelo Gómez quien, vestido de Magistral, declama con irónica afectación entre sus compañeros en el tren camino a Oviedo una parte de esa presunta adaptación teatral de la novela: "La ciudad era su pasión y su presa. La conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo. Había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas. Lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula, como el gastrónomo que busca los bocados más apetitosos. La ciudad era una presa que devoraría él solo y veía a sus habitantes como escarabajos." Suerte de versión libre, esencializada y lingüísticamente actualizada del siguiente párrafo contenido en el Capítulo I de la novela original: "Vetusta era su pasión y su presa. Mientras los demás le tenían por sabio teólogo, filósofo y jurisconsulto, él estimaba sobre todas su ciencia sobre Vetusta. La conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo, había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas. Lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula; hacía su anatomía, no como el fisiólogo que sólo quiere estudiar, sino como el gastrónomo que busca los bocados apetitosos; no aplicaba el escalpelo, sino el trinchante." (Clarín, 26-27).

¹³ Publicado en el volumen *Musurgia Universalis* (en realidad, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, 1653), corresponde a la

época en la que Kircher estaba experimentando con la resonancia acústica que ofrecían diversos elementos de la naturaleza. En este caso: "A plan for piazza-listening device: the voices from the piazza arte taken by the horn up through the mouth of the statue in the room on the piano nobile above, allowing both spionage and the appearance of a miraculous event." V. <https://standrewsrarebooks.wordpress.com/2013/04/09/52-weeks-of-inspiring-illustrations-week-42-athanasius-kirchers-beautiful-musurgia-universalis-1650/>

¹⁴ Sobre los avatares que conoció la colaboración entre el escritor gallego Eduardo Blanco Amor y el cineasta asturiano para la (primera) puesta en pantalla de la novela del primero, *A esmorga*, v. Martínez Delgado (2000).

¹⁵ Para la que toma del cuento de Andersen *Historia de una madre* al personaje de María, una joven que intenta recuperar a su hijo muerto.

¹⁶ Que parte del relato de Stevenson *El extraño caso del doctor Jeckyll y Mr. Hyde*.

¹⁷ Aquellos que muestran, paralelamente a la historia de amor que constituye la trama principal, los bastidores de un espectáculo escénico, teatral o musical (Cerisuelo 2000, 91).

¹⁸ Programa *Versión española*, 2009, cit.

¹⁹ En una entrevista concedida años después, Gonzalo Suárez recordaba su temprana admiración cuando comenzaba a escribir por Shakespeare y esta obra en concreto: "Desde que aprendí a escribir empecé a escribir cuentos. Luego, en la facultad, escribí sobre todo teatro, y creo que fue mi verdadera disciplina. Estaba influido por el teatro del absurdo y por Chejov, Anouilh o Alejandro Casona [...] Y sobre todo por Shakespeare. *Hamlet* y *El idiota* de Dostoyevski fueron las dos obras por las que en aquella época me sentí totalmente abducido, hasta el extremo de sentirme dentro de ellas. De joven trabajé como actor de teatro, ese 'fare l'attore' que dicen los italianos, y por mi voz resonante tuve cierto éxito y me daban papeles de rey. Debuté en el Teatro María Guerrero haciendo un papel de borracho, papel premonitorio,

que discursaba a la multitud sobre la repoblación arbórea; era la obra *El momento de tu vida*, de William Saroyan. Ahí estaban muchos de los que luego coparon el cine y el teatro españoles, entre otros Fernando Guillén" (González, 2012). En cierta manera, pues, todo vuelve aquí, a los fotogramas de *Oviedo Express* (incluso aquella experiencia como escritor y actor teatral *abducido* por las obras, como lo está Benjamín Olmo por su Magistral).

²⁰ Una pregunta con la que Suárez enlaza a su vez al personaje con toda una tradición cinematográfica, especialmente francesa: "¿Dónde acaba el teatro?, ¿dónde comienza la vida?, se pregunta en sus filmes Renoir. En *La Carrosse d'or* (1952), película basada en un texto de Prosper Mérimée, que relata las aventuras de una *troupe* de *commedia* en el Perú colonial del siglo XVIII, los amores de Camilla fuera del escenario reflejan de algún modo lo que sucede en éste [...] *La Règle du jeu* (1939) describe una sociedad acomoda-

da en su propia hipocresía y en la carencia de valores morales. El eje ideológico del filme se encuentra sin duda en la representación teatral que tiene lugar en el "château", desencadenante de una frase de desenfreno en la que peleas, persecuciones e intercambios de pareja se suceden, dando una impresión cómica de actuación vodevilesca. Los dos textos, el encuadrado y el encuadrante, se superponen significativamente antes de que todo vuelva a la normalidad tras la muerte de André Jurien [...] La teatralidad, entendida como tensión no resuelta entre verdad y apariencia, pero también como resistencia a las gramáticas dominantes, está presente asimismo en Jacques Rivette" (Abuín 2012, 22).

²¹ Por supuesto, el motivo del espejo puede localizarse ya, como es sabido, en las mitologías de la antigüedad, desde las cuales queda fijado en la producción literaria hasta nuestros días. En el extenso y rico prólogo con el que Andrés Ibáñez encabeza su antología de textos que contienen el tema del es-

pejo (Ibáñez 2016, 11-99), el autor va exponiendo su presencia y la evolución de sus significados a través de los siglos.

²² Y a día de hoy, con la reciente elección de un individuo como Donald Trump como presidente de Estados Unidos (y el papel jugado por los medios de comunicación tradicionales así como por las nuevas redes sociales en todo ello), esto se hace más evidente que nunca. En cualquier caso, en este carácter performativo de la actividad política vienen reparando desde hace tiempo diversos cineastas de nuestra contemporaneidad incluso en los ámbitos más experimentales, como es el caso de Clemens von Wedemeyer en obras como *Die Probe* (2008), donde vehicula una construcción de lo político en negación que muestra como la única manera de relacionarse con el mundo es actuando (Nogueira 2017, 272-273).

²³ Coloquio del programa *Versión española*, cit.

REFERENCIAS

- Abuín González, Anxo. 2012. *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial*. Madrid: Cátedra.
- Alas *Clarín*, Leopoldo. 2005. *La Regenta*. Madrid: Edaf/Diario EL PAÍS.
- Alonso Fernández, Ana. 2004. *Gonzalo Suárez: Entre la literatura y el cine*. Barcelona: Universidad de Oviedo-Kassel-Edition Reichenberger.
- Altares, Guillermo. 2017. "Gonzalo Suárez, un creador inagotable e irreductible." *El País*, Nov. 3, 2017.
- Amestoy, Ignacio y Pozo, Dani. 2016. "Gonzalo Suárez: Iglesias no sé de qué coño se ríe." *El Español*, Abril 30, 2016. https://www.lespanol.com/reportajes/20160429/120988179_0.html
- Balló, Jordi. 2000. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Zygmunt. 2004. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- Berlanga, Jorge. 2007. "Gonzalo Suárez, regreso exprés." *El Cultural*, Oct. 25, 2007.
- Cantalapiedra, Laura. 2007. "Aplausos y pateos en el tren de Gonzalo Suárez." *El País*, Oct. 28, 2007.
- Castro, Antonio. 1991. "Entrevista a Gonzalo Suárez: He luchado contra el Don Juan prototípico". *Dirigido por* 193 (Julio-Agosto): 33-36.
- Cercas, Javier. 1993. *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Cerisuelo, Marc. 2000. *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films: L'exemple des métafilms américains*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Costa, Jordi. 2007. "Vetusta posmodernidad." *El País*, Nov. 2, 2007.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González, Enric. 2012. "Gonzalo Suárez y Enric González o la necesidad de huir". *Jot Down. Contemporary Culture Magazine* 10 (Oct. 2010). <http://www.jotdown.es/2012/10/gonzalo-suarez-y-enric-gonzalez-o-la-necesidad-de-huir/>
- Herederro, Carlos F. 1991. "El dinosaurio y las merluzas. Una historia cinegética." In *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción*, 15-19. Madrid: Festival de Alcalá de Henares.
- Hernández, Esteban. 2007. "Oviedo Express. La realidad del espectáculo." *Dirigido por* 370 (Septiembre): 16.
- Hernández Ruiz, Javier. 1991. *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Ibáñez, Andrés (Ed.). 2016. *A través del espejo*. Girona: Atalanta.
- Martínez Delgado, Ana Belén. 2000. "A Esmorça" de Blanco Amor e "Parranda" de Gonzalo Suárez. Sada (A Coruña): Edición do Castro.
- Metz, Christian e Ivanov, Viacheslav Vsevolodovich. 1998. *Filme(s) en el filme*. Valencia: Episteme.
- Nogueira, Xosé. 2017. "Desde la hibridación hasta la disolución. Algunos trayectos por el complejo paisaje de la cultura audiovisual contemporánea y por los cuerpos que la habitan (Y la vida como acto performativo)." In *Narrativas cruzadas. Hibridación, transmedia y performatividad en las Humanidades digitales*, coordinado por María Teresa Vilariño Picos, 211-280. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Suárez, Gonzalo. 1972. "La zancada del cangrejo." *Papeles de Son Armadans*, no. CXCI: 207-214.
- Suárez, Gonzalo. 1991. *La Reina Roja*. Madrid: Cátedra.
- Suárez, Gonzalo. 2004. "El cine como arte." In *El cine de Gonzalo Suárez*, edited by Carmen Becerra, 17-25. Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial.
- Suárez, Gonzalo. 2011. *El síndrome de albatros*. Barcelona: Seix Barral.
- Zweig, Stefan. 2000. *Sueños olvidados y otros relatos*. Barcelona: Alba Editorial.

Páginas web:

www.gona.es/oviedoexpress/prensa.html

<https://standrewsrarebooks.wordpress.com/2013/04/09/52-weeks-of-inspiring-illustrations-week-42-athanasius-kirchers-beautiful-musurgia-universalis-1650/>

Otras fuentes

Programa *Versión española*, La2-RTVE, emisión 13.02.2009

LA PLATERÍA CIVIL COMPOSTELANA EN EL TRÁNSITO DEL SIGLO XIX AL XX A TRAVÉS DE LAS FOTOGRAFÍAS INÉDITAS DEL ARCHIVO DEL PLATERO RICARDO MARTÍNEZ COSTOYA *

Ana Pérez Varela

Universidade de Santiago de Compostela

Data recepción: 2018/05/31

Data aceptación: 2018/12/17

Contacto autora: ana.perez.varela@usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7195-1565>

RESUMEN

Ricardo Martínez Costoya fue uno de los artífices más importantes de la Compostela del cambio del siglo XIX al XX, protagonizada por el efervescente contexto de reactivación de las peregrinaciones y la actividad artística tras la segunda *inventio* de los restos del Apóstol en 1879. El archivo personal que guardó el platero, compuesto por fotografías y bocetos, y hasta ahora inédito, reúne una valiosa muestra de piezas de platería, y resulta especialmente interesante para estudiar obras civiles, muy escasas en Galicia. El catálogo del artífice, con más de ciento cincuenta piezas y sesenta bocetos, constituye el conjunto más numeroso de obras conocidas de un platero gallego y demuestra un rico y variado eclecticismo que combina gran cantidad de estilos e influencias artísticas.

Palabras clave: platería, Santiago de Compostela, bocetos de platería, siglo XIX, piezas civiles

ABSTRACT

Ricardo Martínez Costoya was one of Santiago de Compostela's leading artists at the turn of the twentieth century, within the context of the revival of the pilgrimage and the frenetic artistic activity that followed the second *inventio* of the remains of the Apostle in 1879. The silversmith's personal archive, consisting of photographs and sketches and unpublished to date, provides a valuable demonstration of silversmithing and is of special interest when it comes to studying civil pieces, which are very rare in Galicia. Comprising more than 150 objects and 60 sketches, the artist's catalogue constitutes the largest collection of known pieces by a Galician silversmith and reveals a rich and varied eclecticism that encompasses a wide range of styles and artistic influences.

Keywords: silversmithing, Santiago de Compostela, silversmith sketches, 19th century, civil pieces

Algunas notas sobre el platero Ricardo Martínez Costoya (1859-1927)

Ricardo Martínez Costoya nació el 20 de diciembre de 1859 en Santiago de Compostela¹. En esta ciudad se formó como platero bajo la enseñanza del mejor orfebre de la época, José Losada²,

a quien debemos las dos obras de platería más emblemáticas de la catedral compostelana: el célebre *botafumeiro* (1851), y el inicio del proyecto de la urna apostólica (1884-1891)³. La relación de enseñanza-aprendizaje entre ambos queda reconocida y destacada por el propio Martínez, quien se autodenomina como "sucesor de Losada" en

los membretes comerciales, grabados por Enrique Mayer, que adornan sus facturas emitidas a la Catedral⁴.

Como oficial del obrador de Losada, Martínez trabaja en la urna argentífera que custodia los huesos de Santiago, que se realizó en el estimulante contexto de la segunda *inventio*, cuando los restos fueron recuperados tras permanecer tres siglos perdidos en el subsuelo catedralicio⁵. Además, nuestro platero realizó en solitario la bella repisa broncea sobre la cual reposa la pieza, culminando así el conjunto funerario en 1891⁶. Esta *opera prima* trajo consigo principalmente dos consecuencias: la primera, el inicio de su vida laboral con una fama e importancia ya reconocidas por un hito histórico; y la segunda, la enorme influencia que ejerció dicha obra en su posterior catálogo. Como podemos comprobar en un vistazo al conjunto de sus obras conservadas, la urna fue una sombra que estilísticamente estuvo presente en muchas de las piezas que realizó.

Tras participar en la urna, Martínez quedó al frente del obrador de Losada, situado en los bajos del claustro catedralicio, hacia la calle Fonseca, lugar que en las cuentas de la fábrica se registra con el nombre de "tienda debajo de la veeduría"⁷. Nuestro platero pagó un alquiler de trescientos sesenta y cinco reales anuales a la Catedral a partir de 1886, cuando su maestro se retiró y fue ingresado en el manicomio de Conxo⁸. Ricardo Martínez no sólo heredó el espacio físico de su maestro, sino también su cargo de platero oficial de la Catedral⁹. Las nutridas facturas entregadas a la fábrica hasta 1924 revelan una relación larga y prolífica, en la que realizó todo tipo de piezas, a la vez que mantenía, arreglaba y limpiaba la plata existente¹⁰.

La fama de Martínez se manifiesta al analizar los catálogos de las exposiciones regionales y de artes y oficios, que fueron una constante en el contexto del cambio de siglo, centrado en la necesidad de mostrar los continuos avances en una sociedad dominada por el progreso y el avance como nunca antes¹¹. Obtuvo la medalla de oro en la Exposición de Industrias Artísticas de Barcelona de 1892¹², triunfando en ámbito nacional en una temprana fecha en su carrera. Fruto de ese éxito debió ser el encargo de una custodia para el

convento de las adoratrices de la ciudad condal¹³. En 1896, ganó dos medallas en el Congreso Eucarístico¹⁴ y la Exposición Regional¹⁵ celebrados en Lugo el mismo año. En 1909, no sólo participó en la gran Exposición Regional Gallega celebrada en Santiago en año santo, sino que formó parte de su organización como miembro de la Comisión Arqueológica¹⁶.

La gran cantidad de noticias referidas a Ricardo Martínez en la prensa de la época también da cuenta de la importancia que tuvo el artífice en la Compostela del cambio de siglo. Hemos hallado referencias hemerográficas en más de treinta periódicos contemporáneos al platero procedentes de toda Galicia, entre las que destacan las más de cien ocasiones en las que lo nombra *El Eco de Santiago*. La mayoría reseñan piezas o su participación en exposiciones, y nos han permitido identificar un buen número de obras inéditas. Otras tienen que ver con su familia o su implicación en diversos organismos públicos, como los jurados populares, la Cámara de Comercio y el Círculo Mercantil de Santiago. La misma prensa se hace eco de su muerte, en 1927, a la edad de sesenta y siete años¹⁷.

El archivo personal del platero

A raíz de nuestros trabajos de investigación sobre Ricardo Martínez, contactaron con nosotros los descendientes del platero, quienes tuvieron el interés y la amabilidad de poner a nuestra disposición las pertenencias del artista¹⁸. Sus bisnietos han conservado una especie de pequeño archivo que Martínez recopiló a lo largo de su vida. Las fuentes que el platero atesoró son de diversa naturaleza y nos han permitido derivar nuestra investigación de forma fructífera hacia cuestiones que desconocíamos.

Además de fotografías familiares, correspondencia¹⁹, o incluso pequeñas piezas de plata²⁰, el archivo está compuesto por tres grupos de fuentes muy valiosas para reconstruir su trayectoria artística, y nos ha dado a conocer una cantidad muy importante de piezas. Aunque en su mayor parte las obras fotografiadas no se conservan o se hallan en paradero desconocido, hemos podido examinarlas gracias a este material. Por tanto, han venido a enriquecer lo que sabemos sobre su obra, y han posibilitado el establecimiento de

conclusiones más certeras sobre su producción en cuestiones de tipología, estilo, clientela y difusión.

Hemos dividido este tipo de información entre tres categorías: fotografías de piezas propias, fotografías/láminas de modelos y bocetos. En este estudio nos centraremos únicamente en la primera categoría, principalmente por dos razones. La primera es que las fotografías de piezas propias constituyen el grupo no sólo más numeroso de los tres, sino también con una mayor riqueza de tipos y variedad de modelos. La segunda, es que este grupo contiene un gran número de piezas identificables y otras de las que tenemos noticia documental, lo que nos permite establecer conclusiones más certeras sobre su producción y clientela.

Sin embargo, no queremos dejar de realizar alguna puntualización sobre el resto de las fuentes. En cuanto a las fotografías/láminas de modelos, constituyen una serie de obras ajenas al platero, pero que debieron servir para su estudio personal y como fuente de inspiración. Por ejemplo, conservaba una fotografía anotada de la custodia augsburguesa que donó la reina Mariana de Neoburgo a la colegiata de Santa María do Campo en A Coruña²¹. Sabemos que la pieza se exhibió en la Exposición Regional de 1909, en la cual, como ya hemos señalado, Martínez formó parte de la organización. Como platero, seguramente tuviese que ver directamente con la selección de esta obra concreta. También guardaba una lámina que presenta distintos tipos de marcos y formas de presentar retratos y cuadros, sin duda de utilidad para él a la hora de realizar estas piezas. Así mismo, hemos hallado una hoja de patrones decorativos de rejería guipuzcoana que reproducen las barandas de la escalera principal de la casa consistorial de San Sebastián, y que nos remiten inmediatamente a modelos ornamentales utilizados por Martínez, por lo que debieron servirle de patrón²².

Finalmente, encontramos también fotografías de obras identificables, que debieron de ser una fuente de inspiración, como un candelero de Benvenuto Cellini para Francisco I, dos custodias parroquiales de Teruel²³, o el cáliz que realizó su maestro José Losada para la catedral compostelana²⁴. Entre sus papeles encontramos también una

fotografía del grabado del Pórtico de la Gloria de Enrique Mayer sobre dibujo de Ángel Bar, fechado en 1892, del que se conservan varios ejemplares en la Catedral²⁵. A juzgar por la fotografía, es posible que Martínez realizase el marco que ciñe ese ejemplar concreto y por eso guardase una imagen de éste.

Con respecto a los bocetos, éstos constituyen un interesantísimo y nutrido grupo de cincuenta y nueve dibujos. Creemos que se trata de un material inédito de gran importancia, ya que se conservan muy pocos bocetos de plateros dentro del ámbito de la platería española. Éstos están a menudo relacionados con los exámenes de maestría²⁶, siendo difícil hallar dibujos realizados por iniciativa propia para ensayar las piezas. En relación con esto, este conjunto presenta gran interés dentro de la comprensión del proceso creativo del oficio de platero, del que a efectos prácticos sabemos muy poco. Pensamos que la importancia de esta colección merece un estudio individualizado, del que esperamos ocuparnos en otra ocasión.

Consideraciones generales sobre las fotografías

La mayor parte de las fotografías del archivo del platero son de estudio, y aparecen firmadas por los fotógrafos compostelanos de la época: Manuel Chicharro Bisí, Juan Almeida, Bernardo Escribano, Ernesto Carrero o J. Varela²⁷. Las protagonistas de éstas son siempre las piezas, que se presentan en primer plano sobre fondo oscuro.

A veces discernir si una fotografía es una pieza ajena o propia, teniendo en cuenta el eclecticismo de su catálogo, resulta tarea complicada. Algunas de las obras no dejan lugar a dudas, ya que, como veremos, son piezas que se conservan y que hemos podido estudiar personalmente. Además de éstas, creemos haber identificado hasta setenta piezas propias del platero en paradero desconocido, número que aumenta considerablemente su catálogo y lo eleva a más de ciento cincuenta ejemplares. Pensamos que, hasta la fecha, se trata del conjunto de obra más extenso de un platero gallego del que tenemos conocimiento, y certifica lo prolífica y variada que fue su producción.



Fig. 1. Conjunto de vajilla, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

Además, estas fotografías resultan particularmente interesantes para conocer piezas de platería civil. Ésta, con respecto a la platería sacra, es un tipo que tiende a conservarse mucho menos en número en cualquier época y territorio. Debido a su naturaleza de uso, los cambios de moda, o la riqueza inherente al material –que convirtió a menudo las piezas en valor de cambio–, la gran mayoría de obras de platería civil que se han fabricado a lo largo de la historia se ha perdido, o permanecen guardadas por sus dueños. Bouza Brey organizó en 1962 una exposición que reunió obras de platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX. Su catálogo incorpora muy pocas imágenes, y la mayoría corresponden a Ricardo Martínez²⁸. Esto puede darnos una idea de la importancia que tuvo el platero como representante histórico de este tipo de encargos.

Otras fotografías del archivo son recortes de láminas publicadas. Pertenecen todas a la obra periódica editada por Mira Leroy, *Materiales y Documentos de Arte Español*²⁹ que tuvo una versión francesa³⁰. La revista, que funcionaba mediante suscripciones, estuvo activa de 1900 a 1906, y sin



Fig. 2. Expositor de Ricardo Martínez Costoya en la Exposición Regional de Lugo, 1896, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

ningún tipo de comentario artístico, publicaba exclusivamente láminas de obras de arte nacionales. Toda la revista tiene una clara preferencia, en la línea decimonónica del cambio de siglo, entre lo neogótico y el art decó modernista, dos estilos, por otro lado, muy presentes en el catálogo de Martínez. Su aparición en esta publicación nos habla no sólo de su difusión nacional e incluso internacional, sino también de la puesta en valor en la propia época de una platería ecléctica que respondía a los gustos artísticos del cambio de centuria.

En la versión española tenemos constancia de la aparición de una lámina con cuatro bandejas de Ricardo Martínez al que se le indica como “platero en Santiago de Galicia”³¹. Sólo conocemos otro platero gallego publicado, Eduardo Rey, que fue compañero suyo en la ejecución de la urna apostólica y probablemente también oficial del taller de José Losada³².

Más importante aún resulta su aparición en la versión francesa de la publicación, en la que contamos con hasta siete piezas. Gracias a esta revis-



Fig. 3. Expositor de Ricardo Martínez Costoya en la Exposición Regional Gallega, 1909, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

ta conocemos el magnífico sagrario que realizó para el convento de la Enseñanza de Santiago; la custodia gótica para el convento de las adoratrices de Barcelona; una concha para el cardenal Martín de Herrera; y otras obras importantes para conocer platería civil, tales como un candelero, un candelabro o dos platos redondos decorados.

Creemos que Ricardo Martínez empleaba las imágenes de las publicaciones de Mira Leroy para su archivo personal, las cuales, junto con las fotografías propias tomadas a otras de sus piezas, constituían una especie de catálogo de muestras en el que la clientela podía encargar obras idénticas o similares, además de las propias piezas que pudiese tener en su tienda expuestas al público. Esta hipótesis se basa en que las láminas y fotografías aparecen recortadas y anotadas de forma manuscrita con datos relativos al precio y algunos apuntes sobre posibles variantes, tales como “esta [bandeja] puede ser lisa sin adornar”, “espejo [de] luna bridada para colgar o sobre mesa”, etc.

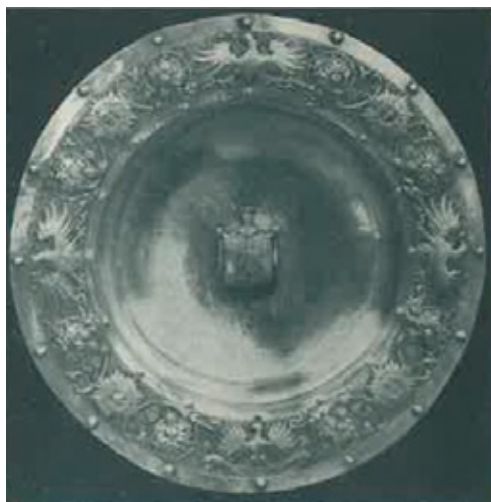


Fig. 4. Ricardo Martínez Costoya, *Bandeja*, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

En su archivo se guardan también tres interesantes fotografías de conjuntos. El primero (fig. 1), sin identificar, es un grupo compuesto por diferentes bandejas, cafeteras, azucareros y otras piezas de vajilla, así como espejos y uno de sus platos con relieve de la batalla de Clavijo. Otra fotografía (fig. 2) muestra su instalación en la Exposición Regional de Lugo (1896) donde observamos su célebre figura de Santiago peregrino³³ junto a siete bandejas. La tercera (fig. 3) exhibe la vitrina presentada por el platero a la Exposición Regional de Santiago (1909). Acoge todo tipo de piezas, con el soberbio sagrario de la Enseñanza como pieza protagonista, rodeado de bandejas, espejos, y otras piezas reconocibles de su catálogo. Ambos documentos gráficos nos permiten conocer su participación en dichas muestras, y conocer la forma de exponer este tipo de obras, ya que los catálogos de la época raramente incluyen imágenes. Estas tres fotografías reúnen más de treinta y cinco piezas del platero.

Las piezas de platería civil

Bandejas

El archivo de Martínez nos ha permitido conocer veintiséis bandejas –además de las observadas en las fotografías de conjuntos–, de variados tamaños, formas y estilos históricos. En primer lugar, debemos descartar de nuestra lista una



Fig. 5. Ricardo Martínez Costoya: *Bandeja*, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

bella concha para el cardenal Martín de Herrera, por presentar función sacra³⁴. Entre las civiles, en primer lugar, tenemos un grupo de bandejas o platos de forma redonda. La mayoría de ellas ostentan amplias orillas profusamente decoradas y asiento liso.

Reconocemos algunas piezas conservadas hoy en día como la perteneciente a Joyería Ángel. Su orilla se decora de manera profusa con grandes hojas de acanto, flores y frutos, entre los que parecen encontrarse granadas y piñas. Los adornos son muy plásticos y demuestran su preocupación por diferenciar calidades táctiles y tridimensionalidad. La orilla está dividida en cuatro grandes secciones, y cada una de ellas se separa por un triglifo en relieve. Martínez guardaba en su archivo personal dos fotografías de esta misma bandeja, cada una de las cuales estaba anotada en su reverso con distintas indicaciones. La primera reza "30 onzas x 30, 100 pesetas" y la segunda "30 x 30 cms, 125 pesetas / 150". Seguramente este tipo de bandeja fue uno de los muchos modelos de plato que la clientela podía encargar en su taller atendiendo al catálogo.

Otra bandeja reconocible es una pieza subastada en Madrid en 2013³⁵. Presenta amplia orilla adornada con motivos vegetales de tallos, hojas, tulipanes y pequeñas florecillas, y un borde exterior e interior troquelado en todo su perímetro, generando una serie de perlas separadas entre sí, un recurso muy empleado por el platero



Fig. 6. Ricardo Martínez Costoya: *Bandeja*, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

en sus bandejas. Éste debió de ser otro modelo muy repetido, ya que en su archivo aparecen dos fotografías de piezas prácticamente idénticas, y una tercera que adapta el modelo a una bandeja ovalada. Aunque dos de ellas pueden parecernos especialmente similares, están anotadas en su reverso con diferentes medidas y sus patrones decorativos varían mínimamente. Uno de estos ejemplos fue publicado por Mira Leroy en su obra francesa³⁶. Además, hemos conservado dos bocetos de la mano del platero que ensayan este adorno exacto.

Contamos con otros cuatro platos similares en paradero desconocido. Las grecas ornamentales varían patrones eclécticos de todos los estilos artísticos, desde cenefas vegetales a *candelieri*, patrones rococós de curva y contracurva entrelazando cartelas, cenefas zoomórficas, hasta un plato que presenta esquemas geométricos modernistas propios del art decó, muy originales. Hemos identificado una de ellas (fig. 4), publicada por Mira Leroy³⁷ como la bandeja que le encargó en 1904 un diplomático de la embajada de España en Alemania, "cerca de la corte del Emperador Guillermo II", ya que como indica la prensa, ostenta un escudo central y una greca de "águilas imperiales entrelazadas con condecoraciones militares y otros motivos de ornamentación de



Fig. 7. Ricardo Martínez Costoya: *Placa conmemorativa*, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

gusto admirable”³⁸. Otro de estos platos, podría corresponderse con una de las “bandejas [que] tienen en su contorno una greca y en el centro un escudo”, reseñadas en prensa en 1897³⁹, o con las bandejas alegóricas del comercio hechas por Ricardo Martínez de las que da cuenta un periódico en 1899⁴⁰, ya que el escudo en este caso parece incorporar una rueda dentada, símbolo relacionado con la industria.

Así mismo, tenemos tres ejemplos de bandejas redondas con fina orilla que presentan ornamentación en la totalidad de su superficie. En primer lugar, un elegante plato publicado por Mira Leroy⁴¹, de desarrollado adorno vegetal ecléctico compuesto por entrelazados concéntricos de palmetas modernistas y haces de florecillas. En segundo lugar, contamos con dos bandejas casi idénticas (fig. 5) cuyo asiento está organizado en torno a un centro, compuesto por un adorno floral. Circunscribiéndolo, se despliega una gran columnata toscana sobre la que apoya una serie de originales arcadas ojivales entrelazadas. El hecho de que conservase dos fotografías que varían mínimamente el modelo nos indica que también debió de ser una pieza demandada en varias ocasiones.

También redonda, contamos con una bella pieza gallonada dividida en ocho secciones compartimentadas (fig. 6). La misma fotografía que guardaba el platero fue publicada por Bouza Brey en 1962⁴². Resulta uno de los ejemplos excepcionales de su catálogo por presentar la superficie totalmente cubierta por un programa iconográfico. Desgraciadamente, sus reproducciones fo-



Fig. 8. Ricardo Martínez Costoya: *Cuadro conmemorativo para Alfonso XIII*, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

tográficas no permiten identificar la figuración. Hasta donde se puede apreciar, las ocho cartelas del borde parecen cubrirse con putti o figuras de corte alegórico separadas por máscaras muy teatrales, alternando con lo que parecen ser grutescos. Una ancha cenefa vegetal acoge un medallón con una escena que apenas alcanzamos a ver, en la que se pueden distinguir una barca, una posible Virgen con el niño y un Resucitado. El propio niño Jesús parece estar introduciendo el dedo en las llagas del costado de su versión adulta. Podríamos pensar en la *Navis Institoris*, o *Nave que de lejos trae el pan*, un tema de emblemática mariana que podría unir la bandeja con una función eucarística⁴³. Sin embargo, en este emblema lo habitual es que aparezca Cristo bajo la iconografía de crucificado. Además, también contamos con una figura joven sentada en la popa y un anciano recostado sobre la proa. Proponer una interpretación iconográfica aproximada nos resulta por el momento imposible.

También gallonada, pero muy diferente, tenemos una bandeja con patrón ornamental concéntrico y simétrico. Creemos que esta bandeja es la misma expuesta como pieza central en la Exposición Regional de Lugo (1896) (fig. 2). De no ser



Fig. 9. Ricardo Martínez Costoya: *Cuadro conmemorativo para Alfonso XIII*, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

la misma pieza estaríamos hablando de un tipo idéntico repetido por el platero para su clientela.

Ya de forma rectangular, contamos con una bandeja, también publicada por Mira Leroy⁴⁴, que ostenta una original decoración que cubre toda la superficie a base de una compartimentación en doce campos o cuarteles, adornados con patrones rococós de tallos, hojas, ramas, ces vegetales y rocalla. Tiene el borde dentado a base de troquelado, un recurso habitual en sus piezas. Como de otras anteriores, el platero conservaba varias fotografías de esta obra, y en sus reversos se pueden leer manuscritas distintas anotaciones relativas a precios y pesos.

Otra bandeja rectangular, pero de borde ondulado, presenta un asiento decorado con un bello patrón ornamental inciso de sabor art decó. Está formado por unos finos tallos o cintas que se extienden a lo largo de la bandeja entrelazándose en cada uno de los centros de cada lado. En el centro observamos un adorno que hasta donde nos permite observar la calidad de la fotografía,



Fig. 10. Ricardo Martínez Costoya: *Cuadro conmemorativo para Eugenio Montero Ríos*, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

parecen dos iniciales que, al igual que en otras dos bandejas del platero, ostentan caracteres de raíz pseudogótica que debieron pertenecer a las iniciales del cliente.

También tenemos dos bandejas con asa. La primera es rectangular, con ancha orilla decorada de influencia rococó, asiento liso, y dos asas de estilo art decó. En el reverso de la fotografía, se pueden leer medidas y precio, y además: "Esta puede ser lisa con adorno con cenefa alrededor y asas", lo que nos habla de nuevo de una clientela que puede encargar obras al gusto. La segunda pieza con asas presenta una forma mixtilínea con orilla ancha formada por dos lados largos cóncavos y dos lados cortos convexos. Las asas se resuelven como un haz de tallos o cintas que se decoran en su parte central con una pequeña ova. La cenefa de la orilla se decora enteramente con el bello discurrir de vides, entrelazadas unas con otras, que dejan entrever racimos de uvas que salpican toda la superficie. Por este tipo de ornamentación podríamos plantearnos que se trate de una pieza con función eucarística.



Fig. 11. Ricardo Martínez Costoya: *Cuadro conmemorativo para Augusto Besada*, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

Asimismo contamos con varios ejemplos de forma ovalada. La primera presenta decoración en toda su superficie, protagonizada por una guirnalda polimixtilínea de eses y ces entrelazadas que rematan en los extremos del eje largo en adornos de perfil conopial. El resto se cubre con un asiento romboidal picado de lustre –un patrón decorativo habitual en sus obras–, al que se superpone un óvalo en relieve con adorno central. Otra bandeja presenta un sabor todavía más rococó con borde mixtilíneo ondulado. Los adornos se corresponden con el mismo estilo, tanto la cenefa de la orilla como el gran adorno de rocalla asimétrica que cubre el asiento.

El segundo tipo ovalado está representado por una hermosa bandeja, publicada por Bouza Brey⁴⁵, que reproduce un tipo habitual en el siglo XVIII, sin orilla, cubierto por un bello trabajo de ornamentación vegetal de figuras de tulipanes en toda la superficie, que se entrelazan con tallos y hojas de modo simétrico centrandó un óvalo.



Fig. 12. Ricardo Martínez Costoya: *Cuadro conmemorativo para Cleto Troncoso Pequeño*, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

Repitió el mismo esquema formal y decorativo en otra pieza, también conocida por fotografía, pero sintetizando la decoración de forma esquemática. Este segundo modelo fue publicado por Mira Leroy⁴⁶, y en el recorte conservado por Martínez se anotan de nuevo varias opciones de medidas.

El tercer tipo es el ovalado con lados cortos resaltados. En un primer ejemplo, esos extremos, lobulados, se convierten en dos partes para asirla, con un adorno muy plástico que semeja un gran fruto como una piña o una granada, en una solución estética que recuerda a piezas mexicanas. Más original resulta una bandeja art decó de perfil formado por una orilla ancha en los lados cortos, que adquiere un carácter apuntado, y orilla estrecha en los lados largos⁴⁷. Todo el borde está recorrido por canales o estrías que en los lados cortos se entrelazan y complican en un adorno modernista, que deja intersticios calados, superponiéndose en una forma mixtilínea, con una especie de adorno que recuerda al penacho de un pavo real, o un ramillete de bolas con tallo en abanico. Conservamos el boceto preparatorio para esta bandeja, que nada varía en su forma



Fig. 13. Ricardo Martínez Costoya: *Cornucopia*, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

final, y también la vemos en el centro de su vitrina de la Exposición Regional Gallega (1909) (fig. 3).

Para terminar con sus bandejas tenemos un ejemplo marcadamente rococó, con orilla mixtilínea formada por ces de mayor y menor tamaño, enfrentadas en curva y contracurva, y animada con pequeños denticulos que sobresalen de su perímetro de forma asimétrica. Los adornos de rocalla y vegetación enroscada, flores, y ces soqueadas o nervadas se disponen sin orden o simetría por la estructura. El asiento se cubre con nervios dispuestos de forma concéntrica sin rectitud, dando aspecto de hoja escarolada.

Placas conmemorativas

Más interesante que las bandejas, resulta la aparición entre sus fotografías de más de una decena placas conmemorativas que están asociadas a personajes y momentos históricos de la ciudad de Santiago. En la prensa son abundantes las noticias alusivas a estas obras, y algunas nos han permitido identificar las piezas fotografiadas y sus destinatarios, entre los que encontramos a



Fig. 14. Ricardo Martínez Costoya: *Cofre*, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

figuras ilustres de la historia del tránsito del siglo XIX al XX en Compostela.

En orden cronológico, en primer lugar contamos con un ejemplo que presenta a un elegante Santiago peregrino bajo una exquisita arquitectura renacentista adornada con motivos a *candelieri*. Creemos que se corresponde con el premio obsequiado al ganador de una carrera de velocípedos en 1890, encargado por el arzobispo Martín de Herrera, y referido en prensa como “un cuadro artístico de plata repujada, bajo un doselete de gusto admirable y con la imagen del santo Apóstol”⁴⁸. Copia literalmente la portada renacentista conocida como la antigua puerta a la capilla de las Reliquias en la catedral de Santiago (1521-1927), de Juan de Álava⁴⁹, configurada a modo de arco de triunfo con frontón triangular.

Una de las placas más curiosas es un ejemplo que precisamente hemos podido identificar gracias a la prensa, que la describe profusamente (fig. 7). Se trata de una obra conjunta de Ricardo Martínez con el escultor Ángel Bar, el pintor Urbano González, y el herrero José Vilas, llevada a cabo en los talleres de nuestro platero en 1899. Consiste en un gran tablero de nogal al que se superpone una pantalla arquitectónica de plata compuesta por tres columnas a modo de pseudocariátides con figuras alegóricas en representación del Arte, la Ciencia y la Industria. Sobre su cabeza sostienen una gran cornisa rematada por una elegante crestería compuesta de bichas aladas y pináculos, abrazando “un escudo coronado que ostenta perfectamente enlazados los atributos de la carrera de ingenieros”. De forma asimétrica, ciñen por un lado un medallón con

busto, y por el otro un lienzo al óleo de Urbano González, que “dando una nueva prueba de su inagotable inspiración, ha representado con verdad de efecto de espacio y de perspectiva un puente de nuestras pintorescas rías”. Según el periódico, “todo el trabajo de orfebrería, excepción hecha de las figuras [modeladas por Ángel Bar], consta de tres planchas, dato que acusa las dificultades con que tropezó el artista para el movido de las ménsulas y cornisas y para conservar las superficies planas”. Pese a que la identidad del retratado en busto no se menciona, es obvio que se trata de un personaje relacionado con la industria. El periódico apunta: “[Ricardo Martínez] ofrecerá una vez más ocasión de que en la corte de España se aprecie el justo renombre de que gozan los artistas compostelanos”, por lo que sabemos que el destinatario residía en Madrid⁵⁰.

También hemos hallado las fotografías de los dos cuadros que le encargó el cabildo catedralicio para agradecer la visita del monarca Alfonso XIII en los años santos de 1904 y 1909. El primero de ellos (fig. 8) consiste en un modelo muy repetido en su trayectoria. Los periódicos reprodujeron la misma fotografía que hemos hallado en su archivo, además de indicarnos las medidas⁵¹ y el precio, de 2.000 pesetas⁵². La prensa se refiere al cuadro como un “primer cuerpo del altar mayor [...] [con] la imagen del apóstol Santiago como aparece en el citado altar”⁵³. En realidad, este modelo consiste, efectivamente, en una representación de Santiago a imagen de la estatua del altar mayor, pero acogido por una arquitectura neorrománica confeccionada en base a tres estancias articuladas con un arco trilobulado. La central, de mayor tamaño, se cubre con un remate triangular y las laterales con arquitrabe recto, siendo las tres recorridas por una fina crestería. Se trata de un esquema de arcadas-hornacina acogiendo figuras—la central al referido Apóstol, las laterales, a sus discípulos Teodoro y Atanasio—, totalmente deudora del enterramiento apostólico. Como ya hemos apuntado, la urna de los restos de Santiago constituyó una sombra estilística continua en su producción. Conocemos este modelo para Alfonso XIII idéntico en dos pilas de agua bendita en colección particular, y fue ensayado por



Fig. 15. Ricardo Martínez Costoya: *Conjunto de espejo y candeleros*, fotografía cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de RMC

el platero en varios bocetos conservados en su archivo.

La prensa también reproduce el ejemplar de 1909 (fig. 9), compuesto como un relieve circular de la batalla de Clavijo⁵⁴. Este molde fue empleado por Martínez en múltiples ocasiones, habitualmente aprovechado para llevar a cabo los cuadros de ofrenda que se entregaban a las autoridades cuando venían a hacer la ofrenda al Apóstol el día de su festividad⁵⁵. Se trata de un modelo iconográfico tomado literalmente del tímpano pétreo del pazo de Raxoi, construido por José Ferreiro sobre diseños de Gregorio Ferro⁵⁶. La composición es idéntica, adoptando la forma triangular del marco arquitectónico realizado en el edificio. Las figuras repiten posturas y posiciones, con el caballo de Santiago en corveta y el Apóstol enarbolando la bandera que actúa de vértice compositivo, bajo el cual se articula una masa de guerreros. En el caso de la pieza para Alfonso XIII, la escena se enmarca en un marco cuadrado decorado a *candelieri* con cruces de Santiago en las esquinas. Un remate rococó cierra la parte superior flanqueando el escudo, y un ca-

lado de tipo modernista como una cinta dentada que se enrosca sobre sí misma, ciñe la pieza por debajo, rodeando una cartela sobre una vieira donde se lee: "El cabildo compostelano a / S. M. el Rey / 13 de julio de 1909".

Fue uno de sus modelos más repetidos, a juzgar por las noticias de prensa que hacen referencia a los mismos. El ejemplar más sobresaliente con este molde iconográfico es un cuadro rectangular de 110 centímetros de ancho por 74 de alto, que se conserva en la catedral de Santiago, anónimo, y que nosotros creemos que puede ser obra de Martínez⁵⁷. En su archivo también hemos hallado dos ejemplos del molde en plato redondo, con ancha orilla decorada por una greca modernista. Uno de ellos aparece en la fotografía del conjunto de vajilla (fig. 1). Otro (fig. 10), se encaja dentro de un espectacular marco rococó, compuesto por numerosas ces de carácter vegetal que se enroscan y enfrentan en curva y contracurva ramificándose en hojas de acanto, cenefas de pétalos, denticulos y hojas rizadas de aspecto avenerado, en especial el gran remate con su típica hoja-concha, que hemos tenido oportunidad de ver idéntico en dos de sus pilas de agua bendita. Sabemos que uno de estos relieves de Clavijo fue entregado a Eugenio Montero Ríos en 1910, en un "artístico marco de plata repujado" de cincuenta centímetros, que incorporaba una dedicatoria en la parte inferior⁵⁸. Aunque no alcanzamos a leer la inscripción, creemos que se trata de esta pieza fotografiada. No tenemos dudas de que el platero debió querer conservar una representación de una pieza encargada para tan distinguido político.

En 1908 se le encargó la obra para el homenaje que la Liga de Amigos le profesó al señor José Rodríguez Carracido (1856-1928)⁵⁹. Consiste en una placa rectangular con remate superior triangular, con laterales decorados a base de dos plásticas columnas torsas vegetales recorridas por un tallo floreado que las ciñe en espiral. Está protagonizada por una figura alegórica sentada, tocada con laurel, y con una antorcha en la mano izquierda, dirigida hacia el cielo. En el fondo vemos lo que podría interpretarse como la fachada de la Universidad, teniendo en cuenta que el homenajeado fue catedrático de bioquímica⁶⁰.

En el mismo año de 1908 realizó dos obras entregadas a Augusto González Besada (1865-

1919)⁶¹, consistentes en dos grandes marcos para sendos diplomas que le otorgaron el ayuntamiento de Cambados y la diputación de Pontevedra, con el fin de nombrarlo hijo adoptivo. La prensa menciona uno de ellos (fig. 11)⁶² como un "marco estilo Luis XVI", con el escudo consistorial y dos vistas del puerto de Cambados antes y después de las obras patrocinadas por Besada, dos dibujos del artista pontevedrés Sanmartín. Este último detalle apenas es perceptible en la fotografía, pero puede intuirse.

Por último, en 1912 llevó a cabo una placa entregada por el regimiento de infantería de Zaragoza número 12 a la comunidad de padres franciscanos, en gratitud por haber celebrado en su convento un acto fúnebre en honor de los fallecidos en servicio en Melilla en la guerra contra Marruecos. Se trata de una plancha polimixtilínea compuesta por tres secciones separadas por columnas alargadas de tipo periforme, que arrancan de un original motivo de raíces de árbol, y rematan en floridos jarrones con un hacha. La parte central se enmarca por dos grandes palmas cruzadas entrelazadas en una cruz de Santiago.

Cubiertas de libros

Una de las obras fotografiadas (fig. 12) se corresponde con un obsequio al señor Cleto Troncoso Pequeño, destacado político compostelano, al ser nombrado rector de la Universidad de Santiago en 1906⁶³. La plancha, que a primera vista podía parecer un cuadro conmemorativo, fue realmente empleada para adornar la portada de un álbum fotográfico. Fue descrita en prensa como una pieza elegante y modernista⁶⁴, y consiste en una placa de plata rectangular, enmarcada por un fino entrelazado de tallos art decó asimétricos, centrando una imagen, apenas incisa, de la fachada de la Universidad, hoy facultad de Geografía e Historia. Fue expuesto en la muestra de 1909 (fig. 3).

Entre sus fotografías aparece otro libro. Su cubierta está compuesta por una elegante encuadernación de cuero formando un campo de rombos que alternan cenefas de flores de lis y estrellas, un tipo de adorno muy empleado en las obras de Martínez –sin ir más lejos, al fondo de la urna apostólica. Los esquinales se resuelven de forma triangular, compuestos por animadas ces rococós en curva y contracurva. En el centro, apa-

rece el escudo con el Toisón de Oro pendiendo. Hemos identificado esta obra como la referida en prensa para regalar a Alfonso XIII. Se trata de un libro realizado por el encuadernador pontevedrés Micó, para contener el expediente de posesión de la isla de Cortegada, que fue donada al monarca por los vecinos para construir una residencia de verano que nunca llegó a materializarse⁶⁵.

Cornucopias

Además de bandejas y placas, contamos con fotografías de otras tipologías de las cuales resulta complicado encontrar ejemplos en la platería gallega, entre las que destaca la cornucopia, un tipo del que se conoce un número mínimo de ejemplos en toda Europa. Consiste en un gran marco decorativo, que ciñe espejos o escenas iconográficas, del que parten dos brazos con candelero en el que encajan las velas. Creemos que el platero conocía este tipo gracias a la magnífica pareja de cornucopias augsburguesas que envió la reina madre Mariana de Austria como ofrenda al apóstol Santiago en 1683⁶⁶. Sabemos que Martínez intervino en estas piezas arreglándolas por lo menos en una ocasión, por lo que tuvo pleno conocimiento de su estructura⁶⁷. Hasta la fecha, no conocemos otras piezas similares en España⁶⁸.

Ricardo Martínez empleó este tipo en una obra muy significativa que conocemos gracias a una de sus fotografías, y mejor aún debido a la descripción detallada de la pieza en la prensa. Se trata de una cornucopia que la diputación de A Coruña encargó al platero para regalar al exministro de justicia Eduardo Dato. Consiste en un gran marco vegetal que ciñe un espejo vertical, y remata en una bicha alada con cola enroscada de la que prenden guirnaldas con las iniciales del ministro. Además, incorporó dos candeleros a distintas alturas, subrayando la asimetría rococó que está impresa en toda la pieza⁶⁹ (fig. 13).

Cofres, candelabros y candeleros

Conservamos dos fotografías de cofres (fig. 14) que parecen seguir el tipo de aquéllos que servían para guardar las llaves de sagrario, de los cuales tenemos constancia documental como encargos para la Catedral⁷⁰, aunque no sabemos si se corresponden con éstos. No presentan iconografía sacra sino una compartimentación de paneles de grutescos que recuerdan a los em-

pleados en los pedestales de su figura Santiago premiada en Lugo, ya mencionada. Presentan la misma caja de prisma rectangular, apoyada en pequeñas patitas, y una tapa de medio cilindro que encaja sobre una cornisa. También han llegado hasta nosotros los bocetos preparatorios que ensayan los elementos ornamentales. De estar ante piezas de platería civil probablemente se trate de joyeros.

Los dos ejemplos de candelabro presentan una estructura similar, con cuatro brazos desplegados en las cuatro direcciones y uno central. Sin embargo, su morfología es bien distinta. El primero, de estilo Imperio, ostenta un pie de pirámide de base cuadrada, cuerpo de fuste acanalado y sencillos brazos en ese con mecheros ovoides. El segundo, más barroco, presenta un pie troncocónico, fuste periforme con panza, y brazos muy originales formados en base a un grifo alado con alas explayadas, cuya cola se enrosca en una estrella.

Por último, un candelero que en realidad está pensado para encajar una bombilla de luz eléctrica, presenta figuración antropomórfica exenta en una figurilla de un amorcillo o incluso un Cupido, sobre pedestal troncocónico, del que arranca un gran tallo curvo cuya flor abierta acoge la bombilla. Tanto el último de sus candelabros como esta pieza fueron incluidos por Mira Leroy en su publicación francesa⁷¹.

Otras piezas: espejos, juegos de tocador, juegos de café, y guardacartas

Conservamos una fotografía de un juego de candeleros y espejo (fig. 15), anotado como para colgar de la pared o para reposar sobre una mesa. En la fotografía aparece colgado y creemos que es el mismo que se encuentra apoyado sobre una repisa en la exposición de 1909 (fig. 3). En todo caso, se trata de un espejo ovalado, con paralelismos formales con sus bandejas y un remate de penacho rococó. Los candeleros son sencillos, con pie troncocónico, cuerpo cilíndrico y corola para encajar la vela.

También hemos hallado un juego de tocador compuesto de una guarnición de un cepillo para el pelo, un estuche para peine, un bote de ungüento y un espejo ovalado con mango. Esta última pieza está ensayada de forma exacta en un boceto conservado. El tarro es pseudoesférico, con un pie

que parece seguir su característico esquema en tres molduras –común a sus piezas sacras– y una tapa troncocónica campaniforme. Todo el conjunto está decorado con un patrón vegetal rococó.

Entre las piezas de vajilla de Ricardo Martínez conocemos dos juegos de café, ambos con bandeja. Las jarritas siguen tipos similares a sus vinajeras para Santa María Salomé⁷², con un cuerpo redondeado y asas en ce. Las bandejas son ovaladas con orilla decorada, habituales en su catálogo.

Por último, una fotografía presenta una obra que por su morfología parece ser un guardacartas, compuesto por dos placas unidas por una base con patas. El frente presenta una vista de la fachada del Seminario, antiguo monasterio de San Martiño Pinario, ceñido por grutescos. La estructura trasera, de estilo art decó, se compone a modo de dos esbeltos tallos retorcidos rematados en flor campaniforme. Se trata de una inusual pieza de orfebrería civil de la cual no hemos hallado más ejemplos en la platería gallega.

Conclusión

No creemos equivocarnos si afirmamos que Ricardo Martínez Costoya constituye una de las figuras artísticas más importantes en la Compostela de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. El afortunado hallazgo de su archivo nos ha permitido conocer una extraordinaria cantidad de piezas de platería civil de la época, muy escasas en Galicia, especialmente en las colecciones accesibles al público. Estas obras nos hablan de los usos y costumbres de la sociedad compostelana burguesa, que quería contar entre sus ajuares con las piezas del más afamado orfebre de la época.

A su obrador debieron acudir a encargar piezas gran cantidad de santiagueses, que seguramente tuvieron a su disposición, además de las piezas de muestra, las fotografías sacadas por el propio platero que le permitían confeccionar una especie de catálogo. Las fotografías suponen una fuente de información muy valiosa para llevar a cabo conclusiones sobre los precios de las piezas en la época. La principal fuente de análisis del precio de la onza de plata y las hechuras lo constituyen los encargos eclesiásticos, reflejados en la documentación parroquial y especialmente el Archivo de la Catedral de Santiago. Por consi-

guiente, es muy complicado hallar datos sobre el valor de las piezas de platería civil en el momento de la compra, para lo cual este archivo constituye una fuente excepcional.

El hecho de que se repitan insistentemente algunos tipos, como las bandejas redondas y ovaladas; los platos de orilla decorada o los de asiento con escenas iconográficas; las placas conmemorativas; las piezas de vajilla; o los espejos; nos da a entender que fueron piezas muy demandadas por la clientela civil y que el platero empleó unos modelos estructurales similares que variaba especialmente en patrones decorativos y estilísticos.

Su relación con los encargos más importantes de la Catedral y el Ayuntamiento lo llevó a participar en algunos de los hitos históricos más relevantes de la Compostela de la época, realizando obras para personajes tan distinguidos como el cardenal Martín de Herrera, Eugenio Montero Ríos, Augusto González Besada, Máximo de la Riva, Cleto Troncoso; además de algunos ministros, militares, o el propio Alfonso XIII. Estas placas son especialmente interesantes porque a través de las obras de arte, somos capaces de reconstruir el contexto histórico institucional de la Compostela del cambio de siglo, reflexionando sobre el papel que jugó la platería como insignia de los homenajes y actos conmemorativos, y el intercambio de regalos diplomáticos.

Su obra no sólo refleja, a través de sus tipologías, las piezas demandadas por la sociedad civil, sino también, a través de su estilo, del gusto artístico de la época. Fuertemente marcado por el influjo autóctono, en su catálogo no faltan elementos de iconografía jacobea o referencias literales a la arquitectura compostelana. Sin embargo, en conjunto, sus obras aspiran a seguir la moda internacional de la época. Su catálogo, de excepcional variedad, juega con todos los estilos históricos para construir piezas en la que predominan las influencias neogóticas y modernistas, propias del contexto artístico europeo en la cronología en la que ejerció su carrera profesional. Ricardo Martínez Costoya, hasta ahora sólo conocido por una pequeña cantidad de obras sacras, se revela de este modo, como el mejor artífice para estudiar los gustos de la platería civil en el tránsito del siglo XIX al XX en Santiago de Compostela.

NOTAS

* Para la realización de este estudio se ha contado con la financiación del Ministerio de Educación del gobierno de España a través de una ayuda de Formación de Profesorado Universitario (FPU), así como de los proyectos: *Historia del arte, innovación y nuevas tecnologías: El patrimonio monástico y conventual gallego. De la reforma de los Reyes Católicos a la Exclaustración*. EXCELENCIA 2016 (HAR2016-76097-P, 30/12/2016-29/12/2019); y *Consolidación e estruturación*. REDES 2016 GI-1907 IACOBUS. Patrimonio cultural. Servicios Históricos e Técnicos (R2016/023, 01/01/2017-31/12/2018).

¹ Fue el único hijo del matrimonio entre Josefa Costoya y José Martínez Lista. Archivo Histórico Universitario de Santiago (AHUS). Registro civil. Registro de Bautizados, 1859 (AM 753), registro 858.

² Desconocemos la relación entre José Losada y la familia de Martínez, pero sabemos que en todo caso fue anterior al nacimiento de Ricardo, ya que éste fue apadrinado por Benigno y Concepción, hijos de Losada. Archivo Histórico Diocesano de Santiago (AHDS). Santiago. San Miguel dos Agros. Libros sacramentales. Bautizados. 1857-1860, leg. 15.

³ Sobre José Losada, ver: Pérez Varela, Ana. 2016. "Obras de José Losada en la colección de platería de la catedral de Santiago de Compostela. Fuentes para su estudio y análisis de las piezas." In *Estudios de platería San Eloy*, edited by Jesús Rivas Carmona, 505-522. Murcia: Universidad de Murcia.

⁴ Éstas son unas plantillas prediseñadas encabezadas por un membrete o logotipo artístico. Contamos con hasta tres modelos diferentes, rastreables en las facturas del archivo catedralicio. En el segundo y tercer tipo, empleados sucesivamente entre 1898-1900 y 1901-1903, podemos leer: "R. MARTINEZ / Platero de la Catedral / Sucesor de Losada / Orfebrería de Arte Cristiano / Calle de Fonseca / Santiago". El segundo modelo aparece en: Archivo de la Catedral de Santiago (ACS). Fábrica. Comprobantes de cuentas de Fábrica, 1897-1901 (IG 1018), separatas de "1898";

"1899"; "1900"; y Comprobantes de cuentas (CB 192), separata de "1899-1900". El tercer modelo aparece en: ACS. Fábrica. Comprobantes de cuentas de Fábrica, 1897-1901, (IG 1018), separata de: "1901"; Comprobantes de cuentas (CB 194), separatas de "1901"; y "1902"; y "1903".

⁵ La expedición organizada por el cardenal Miguel Payá y Rico (1874-1886) y dirigida por los canónigos López Ferreiro y Labín Cabello, dio sus frutos al toparse, en 1879, con los cimientos del edículo sepulcral romano y un osario con los restos de tres esqueletos humanos, que, tras pasar un proceso canónico de autenticación, fueron declarados los legítimos restos de Santiago el Mayor y sus dos discípulos, Teodoro y Atanasio, mediante la bula *Deus Omnipotens* (1884) del pontífice León XIII. Al cristalizar tan esperado hallazgo, las peregrinaciones sufrieron un proceso de reactivación que resultó en una visible mejora de la situación económica de la fábrica, que comenzó a patrocinar obras artísticas acordes con el contexto, entre las que cabe destacar la gran reconstrucción de la cripta. Pérez Varela, Ana. 2017. "Una tumba para el Hijo del Trueno: La Remodelación Decimonónica de la cripta de la catedral de Santiago y la urna argétea de sus restos." In *Genius Loci: Lugares e Significados. Places and Meanings*, edited by Lucía Rosas, Ana Cristina Sousa, y Hugo Barreira, vol. 1, 319-329. Porto: CITCEM.

⁶ López Ferreiro, Antonio. 1891. *Altar y cripta del apóstol Santiago, reseña histórica desde su origen hasta nuestros días*. Santiago de Compostela: Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 32-33.

⁷ Pueden comprobarse en los siguientes documentos: ACS. Fábrica. Libro diario. 1886 (IG 56); 1887 (IG 61); 1888 (IG 62); 1889 (IG 63); 1890 (IG 64); 1891 (IG 65); 1892 (IG 66); 1893 (IG 67); 1894 (IG 68); 1895 (IG 69); 1896 (IG 70); 1897 (IG 71); y 1899 (IG 72). Hemos cotejado esta información con las matrículas industriales y de comercio que custodia el AHUS. En estos documentos, aparece señalada su tienda como "en la calle Fonseca" de 1887 a 1892. De 1893 a 1900 aparece ubicada como en "los bajos de la Catedral". De 1901 a 1924, vuelve a aparecer ubi-

cado "en la calle Fonseca". No obstante, los documentos se refieren siempre al mismo local pese a las dos denominaciones. AHUS. Matrícula Industrial e de Comercio. Documentos de 1887 (AM 1760) a 1924 (AM 1793).

⁸ Según la documentación del manicomio de Conxo, José Losada ingresó en esta institución en marzo de 1886, y murió en febrero de 1887. AHDS. Fondo del Manicomio de Conxo. Libro Xeral de entrada/saída de enfermos (Libro de Alienados), 1885-1896, sin f.

⁹ La oficialidad del cargo es una cuestión difícil de esclarecer, ya que no se recoge en la documentación catedralicia como un nombramiento. Desconocemos si existía algún tipo de obligación contractual, aunque debido a toda la documentación que hemos manejado, creemos que el platero oficial debía, simplemente, cumplir con los encargos de la fábrica mientras se seguía dedicando a su labor comercial en su tienda-obrador. Durante la primera mitad del siglo XIX, el cargo fue inestable, y se pasó de platero a platero sin periodicidad concreta ni relación endogámica. En la segunda mitad del siglo, José Losada y Ricardo Martínez ostentan el cargo de forma vitalicia y estable.

¹⁰ Los documentos más interesantes para estudiar sus trabajos para la Catedral son los comprobantes de cuentas. Éstos registran los trabajos realizados cada año o cada semestre y la cantidad que se le paga por cada uno de ellos. También aparecen en algunos casos recibos sueltos por una obra concreta. Encontramos facturas emitidas a nombre de Ricardo Martínez de 1886 a 1924. ACS. Serie: Comprobantes de Cuentas.

¹¹ Fernández Casanova, María del Carmen. 1982. "La Exposición regional de Santiago en 1858." *Revista de Historia Contemporánea*, 1, 108.

¹² Anónimo. 1892. *Catálogo de la Exposición de Industrias Artísticas de Barcelona*. Barcelona: Henrich y Cia, 45.

¹³ Conocimos esta pieza gracias a un recorte guardado por el propio platero, publicado en: Leroy, Mira. 1908. *Matériaux et documents d'art spagnol*. Barcelona: Librería Perera, lámina 42.

¹⁴ Anónimo. 1896. *Crónica del II Congreso Eucarístico Español, celebrado en Lugo en agosto de 1896*. Lugo: Establecimiento tipográfico de G. Castro Montoya, 643.

¹⁵ Anónimo. 1897. *Exposición Regional de Lugo. 1896. Catálogo general de expositores y premios adjudicados, resultado de los juegos florales y certámenes musicales*. Lugo: Imprenta de Juan A. Menéndez, 80.

¹⁶ En relación con la Exposición, su nombre aparece mencionado en diversos periódicos en más de un centenar de ocasiones. También lo encontramos en los documentos relativos a la exposición: Archivo do Museo do Pobo Galego (AMPG). Colección Blanco-Cicerón. Acta de Constitución da Sección de Arqueoloxía; Reglamento General de la Exposición Regional Gallega que ha de celebrarse en la ciudad de Santiago en el Año Santo de 1909, 28; y *Boletín de la Exposición Regional de 1909*, Santiago, 15 de julio de 1908, no 1, 2; septiembre de 1908, no 2, 2-3; y noviembre de 1909, no 3, 5.

¹⁷ Su muerte aparece reseñada en: *El Compostelano*, 29 de septiembre de 1927, 2-3; 30 de septiembre de 1927, 2; y 2 de noviembre de 1927, 2; *El Orzán*, 1 de octubre de 1927, 2; *El Pueblo Gallego*, 1 de octubre de 1927, 13; y *El Eco de Santiago*, 20 de septiembre de 1927, 2.

¹⁸ Nos gustaría manifestar nuestro más sincero agradecimiento a los hermanos de Diego Agudo, bisnietos de Ricardo Martínez Costoya, el haber puesto a nuestra disposición el valioso archivo del platero; y todo el interés mostrado por su estudio y difusión, cediéndonos así mismo las fotografías para su reproducción. En especial, nos gustaría mencionar a Rosario de Diego, por las molestias que hubo de ocasionarle preparar todo el material para que pudiésemos tenerlo en soporte digital, además de contestar a nuestras continuas preguntas.

¹⁹ Su familia conserva la carta que Ricardo Martínez envió a sus futuros consuegros con motivo de la boda de su hija Isabel con Andrés de Diego, un reconocido médico santanderino.

²⁰ Entre ellas contamos dos pilas de agua bendita propias; un cenicero

conmemorativo de la Exposición Regional de 1909, que hemos certificado del platero gracias a la prensa de la época que reseña la pieza (*Diario de Galicia*, 16 de julio de 1913, 1; *El Correo de Galicia*, 14 de julio de 1913, 2; y *El Eco de Santiago*, 14 de julio de 1913, 2); y la medalla que le entregó el jurado del II Congreso Eucarístico de Lugo.

²¹ Sobre esta pieza, véase: Louzao Martínez, Francisco Xabier. 1993. "Doña María Ana de Neoburgo en Galicia: la arqueta eucarística y el ostensorio de la Real e Insigne Colegiata de Santa María del Campo de la Coruña." *Historia* 16, 201, 91-104; y Louzao Martínez, Francisco Xabier. 1993. *Catálogo del Museo de Arte Sacro de La Coruña*. Barcelona: Dúplex, 44.

²² La influencia de este patrón decorativo es especialmente notable en el diseño de una lámpara conocida por uno de los bocetos de su archivo, que no sabemos si llegó a realizarse. El modelo es un recorte de una lámina de: Leroy, Mira. 1905. *Materiales y documentos del arte español*, lámina 28.

²³ Se trata de las custodias de las parroquias de Ejulve y Tronchón. Según la publicación cuya hoja conservaba el platero, la primera presenta punzón barcelonés y data de principios del siglo XVI. La segunda está marcada en Morella y es de la primera mitad del siglo XV. La segunda se indica como esmaltada y de gran calidad artística. No hemos sido capaces de identificar a qué publicación pertenece la hoja.

²⁴ Pérez Varela, Ana. 2016. "Obras de José... op. cit., 519-521.

²⁵ Este grabado fue realizado dentro del contexto de redescubrimiento y revalorización del pórtico del maestro Mateo en el contexto del *revival* medieval de la segunda mitad del siglo XIX, el desarrollo de la literatura de viajes, y el vaciado en yeso que realizó de la obra el South Kensington Museum de Londres, actual Victoria and Albert Museum. Sobre esta serie de grabados, con bibliografía actualizada, ver: Yzquierdo Peiró, Ramón. 2017. *Los tesoros de la catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Teófilo Ediciones, 271.

²⁶ Los libros de modelos o pasantías de algunas zonas de España, em-

pleados en los exámenes gremiales, han sido analizados en los siguientes estudios: Dalmases Balañá, Nuria. 1977. "La orfebrería barcelonesa del s. XVI a través de los Libres de Passanties." *D'art, Revista del Departament d'història de l'arte*, 3-4, 5-30; Sanz Serrano, María Jesús. 1986. *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla; García Gainza, María Concepción. 1991. "El libro de Exámenes de Plateros." *Goya*, 225, 134-141; García Gainza, María Concepción. 1991. *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra. Martín, Fernando. 2001. "Dibujos de platería en la Fundación Lázaro Galdiano." *Goya*, 285, 324-331; Cots Morató, Francisco de Paula. 2002. *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices*. Valencia: Delegación de Cultura; Pérez Grande, Margarita. "Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada (1735-1747)." *Goya*, 313-314, 257-270; y Méndez Hernán, Vicente. 2015. "Aprendices, oficiales, maestros plateros y dibujos de examen en el Madrid de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX." In *Estudios de platería San Eloy*, edited by Jesús Rivas Carmona, 281-302. Murcia: Universidad de Murcia. En Galicia, sólo conocemos un estudio: Louzao Martínez, Francisco Xabier. 1991. "Dibujos de platería coruñesa." *Goya*, 221, 284-289.

²⁷ Entre ellos, el más conocido en la época fue Manuel Chicharro Bisí, activo desde 1877. Acuña, Xosé Enrique y Cabo, José Luis. "La fotografía en Galicia." In *Galicia Arte, tomo XVI: Arte Contemporáneo (II)*, edited by Francisco Rodríguez Iglesias, 488-505. A Coruña: Hércules.

²⁸ Bouza Brey, Fermín. 1962. *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Seminario Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.

²⁹ Leroy, Mira. 1901-1906. *Materiales y...* op. cit.

³⁰ Leroy, Mira. 1908. *Matériaux et...* op. cit.

³¹ Leroy, Mira. 1905-1906. *Materiales y...* op. cit., lámina 66.

³² De Eduardo Rey se publica un bello báculo de estilo gótico, destinado

al obispo electo de Mondoñedo, Juan José Solís. Leroy, Mira. 1905-1906. *Materiales y...* op. cit., lámina 70.

³³ Esta estatua, conservada en la capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago, es una de las pocas piezas publicadas del platero hasta la fecha. Fue premiada en la Exposición Regional de Lugo (1896) y adquirida por la Catedral debido al éxito que cosechó en la muestra, tal y como transparentan las actas capitulares del cabildo. Pérez Varela, Ana. 2017. "Piezas de Ricardo Martínez Costoya en la colección de platería de la catedral de Santiago de Compostela." In *Del taller al museo. Estudios sobre historia del arte, patrimonio y museología en Galicia*, edited by Rosa Margarita Casheda Barreiro & Carla Fernández Martínez, 276-297. Santiago de Compostela: Andavira, 282-284.

³⁴ Esta fotografía pertenece a un recorte de: Leroy, Mira. 1908. *Matériaux et...* op. cit., lámina 42.

³⁵ Alcalá Subastas. 2013. *Catálogo de Alcalá Subastas*, Madrid, 3 de diciembre, lote 363.

³⁶ Leroy, Mira. 1908. *Matériaux et...* op. cit., lámina 17.

³⁷ Leroy, Mira. 1908. *Matériaux et...* op. cit., lámina 66.

³⁸ *El Eco de Santiago*, 26 de octubre de 1904, 2.

³⁹ *Ibidem*, 23 de mayo de 1897, 2.

⁴⁰ *Ibidem*, 27 de mayo de 1899, 2-3.

⁴¹ Leroy, Mira. 1905-1906. *Materiales y...* op. cit., sin paginar.

⁴² Bouza Brey, Fermín. 1962. Op. cit., pp. 62-63.

⁴³ Agradecemos a la doctora Carme López Calderón que nos sugiriese esta posible interpretación.

⁴⁴ Leroy, Mira. 1905-1906. *Materiales y...* op. cit., lámina 66.

⁴⁵ Bouza Brey, Fermín. 1962. Op. cit., pp. 62-63.

⁴⁶ Leroy, Mira. 1905-1906. *Materiales y...* op. cit., lámina 66.

⁴⁷ La forma es la misma que la de una bandeja de Martínez en colección particular, aunque esta segunda presenta una filiación todavía más medieval. Pérez Varela, Ana. 2015. "Vida y obra del platero compostelano Ricardo Mar-

tínez Costoya." Tesis de licenciatura, Universidad de Santiago de Compostela, 93.

⁴⁸ En el periódico se indica que llevará —en futuro— un marco de ébano. En la imagen creemos estar ante la parte de plata todavía exenta sin acoplar a la placa lígnea. *Gaceta de Galicia*, 16 de junio de 1890, 2.

⁴⁹ Sobre esta obra, ver: Vila Jato, María Dolores. 1993. "A arquitectura." In *Galicia Arte, Tomo XII: Galicia na época do Renacemento* edited by María Dolores Vila Jato y José Manuel García Iglesias, 21-199. A Coruña: Hércules, 40-57.

⁵⁰ *El Eco de Santiago*, 27 de mayo de 1899, 2-3. El artículo está firmado por Máximo de la Riva, industrial y político compostelano que sería elegido alcalde en 1922.

⁵¹ *Ibidem*, 25 de julio de 1904, 4.

⁵² *Gaceta de Galicia*, 30 de julio de 1904, 3.

⁵³ *El norte de Galicia*, 2 de julio de 1904, 1.

⁵⁴ *El Eco de Santiago*, 27 de noviembre de 1909, 1.

⁵⁵ Dentro de los encargos referidos en las facturas catedralicias, cabe señalar la gran cantidad de cuadros de ofrenda que se le encargan a lo largo de su carrera, que servían al intercambio de regalos diplomáticos con las personalidades nobiliarias y eclesiásticas que venían a presentar la ofrenda anual al Apóstol. Pérez Varela, Ana. 2015. "Vida y..." op. cit., 27-28.

⁵⁶ Sobre esta obra de José Ferreiro, ver: López Vázquez, José Manuel. 1993. "A escultura neoclásica." In *Galicia Arte, Tomo XV: Arte Contemporánea (I)*, edited by José Manuel López Vázquez e Iago Seara Morales, 28-85. A Coruña: Hércules. 92; y Otero Tüñez, Ramón. 2004. "José Ferreiro." In *Séculos XVIII e XIX*, edited by Antón Pulido Novoa, 209-247. Vigo: Nova Galicia Edicións.

⁵⁷ Para más información sobre la pieza, con bibliografía, ver: Yzquierdo Perrín, Ramón. 2017. Op. cit., 402. Para Ramón Yzquierdo, podría ser una obra de los Pecul, por relación familiar con José Gambino y José Ferreiro.

⁵⁸ *Diario de Galicia*, 27 de septiembre de 1910, 2.

⁵⁹ José Rodríguez Carracido fue un bioquímico y farmacéutico compostelano, pionero de la bioquímica en España y primer catedrático del país en su disciplina. Fue rector de la Universidad Central de Madrid, hoy Universidad Complutense.

⁶⁰ Según la prensa, el 26 de julio de 1908, José Carracido llegó a Santiago para presidir el certamen que la Liga de Amigos tenía costumbre de celebrar anualmente en las fiestas del Apóstol. *El Eco de Santiago*, 26 de julio de 1908, 2.

⁶¹ Augusto González Besada fue un político santiagués, que ostentó los cargos de ministro de hacienda, de gobernación, y de fomento, durante el reinado de Alfonso XIII.

⁶² *El diario de Pontevedra*, 14 de noviembre de 1908, 1.

⁶³ Doctor en derecho por la Universidad de Santiago de Compostela, obtuvo la cátedra de derecho romano en la Universidad de Oviedo, permutando posteriormente por la compostelana. Fue alcalde de Santiago entre 1891 y 1895, presidente de la Real Sociedad Económica de Amigos del País entre 1899 y 1906, y rector de la Universidad entre 1906 y 1919. En 1910 fue elegido senador por la provincia de Pontevedra.

⁶⁴ *El Eco de Santiago*, 5 de noviembre de 1906, 1.

⁶⁵ *Gaceta de Galicia*, 4 de junio de 1909, 1.

⁶⁶ Estas suntuosas piezas son obra de los padre e hijo homónimos Jakob Jägger -que realizaron los dos grandes relieves ovalados centrales-, y Lukas Lang -que se encargó de las exuberantes coronas vegetales de hojas y flores. Cruz Valdovinos, José Manuel. 1997. *Platería Europea en España. 1300-1700*. Madrid: Fundación Central Hispano, 329.

⁶⁷ Las facturas se refieren a una "limpieza y arreglo de cornucopias", trabajo por el que se le pagaron 17 pesetas. ACS. Fábrica. Comprobantes de cuentas de Fábrica, 1897-1901 (IG 1018), separata de 1897.

⁶⁸ En la Residencia de Múnich se conserva un juego de ocho cornucopias marcadas por Philipp Jakob IV Drentwett, hacia 1690-1695. Estas tienen un tamaño algo mayor que las de la catedral de Santiago, y una forma parecida,

con los dos candeleros sobresalientes. Sin embargo, el trabajo decorativo no es tan rico, ya que carecen de relieve en el óvalo central y el marco vegetal está mucho más reducido. Cruz Valdovinos, José Manuel. 1997. Op. cit., p. 334.

⁶⁹ *El Eco de Santiago*, 6 de octubre de 1903, 2; *La Época*, 14 de octubre de 1903, 3; *El Áncora*, 9 de octubre de

1903, 3; *Gaceta de Galicia*, 9 de octubre de 1913, 3; y *El Regional*, 11 de octubre de 1913, 2.

⁷⁰ ACS. Fábrica. Comprobantes de cuentas (CB 196), separata de "1916-1917".

⁷¹ Leroy, Mira. 1908. *Matériaux* et... op. cit. En ambos casos la referen-

cia al número de lámina ha sido recortada de la fotografía.

⁷² Éstas fueron incluidas por Herrero Martín en su tesis de licenciatura: Herrero Martín, María Jesús. 1987. "La orfebrería en las parroquias compostelanas: catalogación". Tesis de licenciatura inédita, Universidad de Santiago de Compostela, 88.

REFERENCIAS

- Acuña, Xosé Enrique, and José Luis Cabo. 1993. "La fotografía en Galicia." In *Galicia Arte, tomo XVI: Arte Contemporáneo (II)*, edited by Francisco Rodríguez Iglesias, 488-505. A Coruña: Hércules.
- Alcalá Subastas. 2013. *Catálogo de Alcalá Subastas*. Madrid, 3 de diciembre, lote 363.
- Anónimo. 1892. *Catálogo de la Exposición de Industrias Artísticas de Barcelona*. Barcelona: Henrich y Cia.
- Anónimo. 1896. *Crónica del II Congreso Eucarístico Español, celebrado en Lugo en agosto de 1896*. Lugo: Establecimiento tipográfico de G. Castro Montoya.
- Anónimo. 1897. *Exposición Regional de Lugo. 1896. Catálogo general de expositores y premios adjudicados, resultado de los juegos florales y certámenes musicales*. Lugo: Imprenta de Juan A. Menéndez.
- Bouza Brey, Fermín. 1962. *Platería civil compostelana hasta finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela: Seminario Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
- Cots Morató, Francisco de Paula. 2002. *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices*. Valencia: Delegación de Cultura.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. 1997. *Platería Europea en España. 1300-1700*. Madrid: Fundación Central Hispano.
- Dalmases Balañá, Nuria de. 1977. "La orfebrería barcelonesa del s. XVI a través de los Libros de Passanties." *D'art, Revista del Departament d'història de l'arte* 3-4, 5-30.
- Fernández Casanova, María del Carmen. 1982. "La Exposición regional de Santiago en 1858." *Revista de Historia Contemporánea* 1, 107-137.
- García Gaínza, María Concepción. 1991. "El libro de Exámenes de Plateros." *Goya* 225, 134-141.
- García Gaínza, María Concepción. 1991. *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Herrero Martín, María Jesús. 1987. "La orfebrería en las parroquias compostelanas: catalogación." Tesis de licenciatura, Universidad de Santiago de Compostela.
- Leroy, Mira. 1900-1906. *Materiales y documentos del arte español*. Barcelona: Librería Perera.
- Leroy, Mira. 1908. *Matériaux et documents d'art spagnol*. Barcelona: Librería Perera.
- López Ferreiro, Antonio. 1891. *Altar y cripta del apóstol Santiago, reseña histórica desde su origen hasta nuestros días*, Santiago de Compostela: Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central.
- López Vázquez, José Manuel. 1993. "A escultura neoclásica." In *Galicia Arte, Tomo XV: Arte Contemporánea (I)*, edited by José Manuel López Vázquez & Iago Seara Morales, 28-85. A Coruña: Hércules.
- Louzao Martínez, Francisco Xabier. 1991. "Dibujos de platería coruñesa." *Goya* 221, 284-289.
- Louzao Martínez, Francisco Xabier. 1993. "Doña María Ana de Neoburgo en Galicia: la arqueta eucarística y el ostensorio de la Real e Insigne Colegiata de Santa María del Campo de la Coruña." *Historia* 16 201, 91-104.
- Louzao Martínez, Francisco Xabier. 1993. *Catálogo del Museo de Arte Sacro de La Coruña*. Barcelona: Duplex.
- Martín, Fernando. 2001. "Dibujos de platería en la Fundación Lázaro Galdiano." *Goya* 285, 324-331.
- Méndez Hernán, Vicente. 2015. "Aprendices, oficiales, maestros plateros y dibujos de examen en el Madrid de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX." In *Estudios de platería San Eloy*, edited by Jesús Rivas Carmona, 281-302. Murcia: Universidad de Murcia.
- Otero Túñez, Ramón. 2004. "José Ferreiro." In *Séculos XVIII e XIX*, edited by Antón Pulido Novoa, 209-247. Vigo: Nova Galicia Edicións.
- Pérez Grande, Margarita. 2008. "Dibujos de examen de plateros de la ciudad de Granada (1735-1747)." *Goya* 313-314, 257-270.
- Pérez Varela, Ana. 2015. "Vida y obra del platero compostelano Ricardo Martínez Costoya."

- Tesis de licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez Varela, Ana. 2016. "Obras de José Losada en la colección de platería de la catedral de Santiago de Compostela. Fuentes para su estudio y análisis de las piezas." In *Estudios de platería San Eloy*, edited by Jesús Rivas Carmo- na, 505-522. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pérez Varela, Ana. 2017. "Piezas de Ricardo Martínez Costoya en la colección de platería de la catedral de Santiago de Compostela." In *Del taller al museo. Estudios sobre historia del arte, patrimonio y museología en Galicia*, edited by Rosa Margarita Casheda Barreiro & Carla Fernández Martínez, 276-297. Santiago de Compostela: Andavira.
- Pérez Varela, Ana. 2017. "Una tumba para el Hijo del Trueno: La Remodelación Decimonónica de la cripta de la catedral de Santiago y la urna ar- gentea de sus restos." In *Genius Loci: Lugares e Significados. Places and Meanings*, edited by Lucía Rosas, Ana Cristina Sousa, y Hugo Barreira, vol. 1, 319-329. Porto: CITCEM.
- Sanz Serrano, María Jesús. 1986. *Antiguos dibujos de la platería sevillana*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- Vila Jato, María Dolores. 1993. "A arquitectura." In *Galicia Arte, Tomo XII: Galicia na época do Renacemento* edited by María Dolores Vila Jato and José Manuel García Iglesias, 21-199. A Coruña: Hércules.
- Yzquierdo Peiró, Ramón. 2017. *Los tesoros de la catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións.

XENTRIFICACIÓN E COMUNIDADE ARTÍSTICA EN LISBOA

Miguel Anxo Rodríguez González

Universidade de Santiago de Compostela

Iago Lestegás

Universidade de Santiago de Compostela

Data recepción: 2018/05/30

Data aceptación: 2018/12/17

Contacto autores: miguelanxo.rodriguez@usc.es; iago.tizon@usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8926-1762>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4712-2713>

RESUMO

A cidade de Lisboa está a experimentar un profundo e rápido proceso de transformación urbana que comezou inmediatamente despois da crise financeira de 2008. Estimulada por un *boom* turístico e unha forte inxección de capital inmobiliario transnacional, a rehabilitación urbana avanza sobre o centro histórico mellorando substancialmente o edificado pero provocando un ascenso extraordinario do prezo da vivenda que torna a cidade cada día máis inaccesible para os seus habitantes. Nesta investigación queremos achegarnos á comunidade artística para analizarmos como se está a ver afectada por este fenómeno e identificarmos as súas percepcións sobre o mesmo. A partir da análise do asentamento de diferentes colectivos independentes en varias zonas máis e menos centrais da capital portuguesa, suxerimos que a comunidade artística é primeiro vehículo e máis tarde vítima da xentificación dos barrios onde se instala.

Palabras chave: Lisboa, xentificación, comunidade artística, clase creativa, turistificación, crise, globalización

ABSTRACT

Lisbon is undergoing a profound and rapid process of urban transformation that began in the immediate wake of the 2008 financial crisis. Driven by a tourism boom and significant offshore investment in real estate, the rehabilitation of the city's historic centre continues apace, substantially improving its buildings but triggering a massive increase in house prices that is making the city increasingly unaffordable for its inhabitants. In this study we focus on the artistic community, examining how it has been affected by this phenomenon and identifying its perceptions of it. In analysing the establishing of various independent groups in central and more peripheral areas of the Portuguese capital, we posit that the artistic community is first a driver and then a victim of the gentrification of the districts where it settles.

Keywords: Lisbon, gentrification, artistic community, creative class, tourism, crisis, globalisation

Introdución e metodoloxía

En 2011, asediado polos *mercados* no medio dunha crise do sistema bancario e da débeda soberana que se estendía por toda a Europa meridional, Portugal acordou coa Troika a imposición dun severo programa de axuste estrutural a cambio dun empréstimo de 78.000 millóns de euros. Neste contexto de crise e austeridade Lisboa comezou a experimentar un proceso acelerado de rehabilitación urbana que continúa en curso e que, malia o seu impacto positivo sobre o edificado, está a desencadear aumentos do prezo da vivenda sen precedente en barrios que sufriran abandono e degradación durante décadas mentres avanzaba a suburbanización. Entre 1991 e 2011, a poboación residente medrou un 11,9% na área metropolitana de Lisboa mentres minguou un 17,4% no municipio¹. Nese período o número de vivendas familiares medrou un 38,2% na área metropolitana², mentres o parque habitacional dos barrios máis antigos da cidade caía no abandono. En 2011, a porcentaxe de vivendas desocupadas era moi elevada en varias parroquias³ do municipio e acadaba o 26,9% e 33,2% nas de Misericórdia e Santa Maria Maior respectivamente, moi lonxe da media metropolitana do 12,4%⁴.

Promovidos por unha serie de políticas públicas deseñadas co obxectivo de atraer capitais transnacionais cara á economía portuguesa no contexto da crise, o ascenso imparabile do prezo da vivenda e a proliferación de apartamentos turísticos tornan Lisboa cada día máis inaccesible para os seus habitantes. Esta acelerada transformación urbana da capital portuguesa ten adquirido unha grande centralidade no debate público local e nacional e chama tamén a atención da prensa internacional. En abril de 2017, *The Guardian* definiu Lisboa como “the new capital of cool”⁵ nun artigo de Rowan Moore que destacaba a rehabilitación dos seus barrios antigos e o novo dinamismo emprendedor e creativo da cidade mentres alertaba das dificultades atravesadas por residentes e comerciantes para permaneceren nas súas casas e locais ante a voracidade turística e inmobiliaria. En maio de 2018, *The New York Times* publicou unha peza de Raphael Minder⁶ que describía a notable transformación urbana de Lisboa após un longo período de decadencia,

mais chamaba tamén a atención sobre o impacto que os fluxos cada vez maiores de visitantes e investidores están a ter sobre a poboación e autenticidade de barrios como Alfama ou a Mouraria.

Medios internacionais teñen destacado tamén o papel protagonista que as artes e industrias creativas desempeñan na transformación de Lisboa nunha *nova Berlin*⁷. O dinamismo do renovado panorama artístico da capital portuguesa, estimulado pola chegada de artistas e comisarios procedentes doutros países, ten captado ademais a atención de diversas publicacións especializadas⁸. Pero, é a comunidade artística un suxeito activo ou pasivo na notable transformación que está a ser experimentada pola cidade de Lisboa nos últimos anos? Como percibe este colectivo o frenético proceso de rehabilitación urbana? Como están a ser afectados os artistas que viven e traballan en Lisboa polo aumento dos prezos inmobiliarios e o *boom* do turismo?

Numerosos estudos –xeralmente centrados no mundo anglosaxón– teñen examinado o papel do que Richard Florida chamou a *clase creativa* como vehículo propagador dos procesos de *xentificación* urbana. Non obstante, entendemos que a comunidade artística podería estar a xogar un papel máis complexo no actual proceso de transformación urbana de Lisboa. Inicialmente, a abundancia de espazos baleiros e os alugueiros relativamente baixos da capital portuguesa incentivaron unha afluencia de creadores foráneos que enriqueceron a comunidade artística local e promoveron a aparición –xeralmente á marxe das políticas culturais institucionais– de novos espazos de creación e a apertura de obradoiros e galerías en varias zonas da cidade. Hoxe moitos dos lugares onde floreceu a creación artística cotizan á alza no mercado inmobiliario global e o seu notable encarecemento forza paradoxalmente a desaparición deses espazos alternativos e o desprazamento dos artistas que contribuíron a tornar áreas desvalorizadas e, en moitos casos, estigmatizadas, en lugares atractivos para o turismo e espazos de oportunidade para o negocio inmobiliario.

Neste artigo combinamos puntos de vista e metodoloxías da Historia da Arte e dos Estudos Urbanos co obxectivo de contribuímos ao coñecemento do impacto que o actual e intenso



Fig. 1 a. Mural e vista sobre Alfama desde o miradoiro de Santa Luzia (Santa Maria Maior). Fotografía: Iago Lestegás

proceso de transformación urbana de Lisboa está a ter sobre a comunidade artística da cidade. Á marxe das ferramentas e dos intereses metodolóxicos, compartimos un notable interese polo aspecto *social* dun proceso de mudanza radical na paisaxe urbana que excede amplamente o mero embelecemento das fachadas, quer no relativo á comunidade artística, quer no que afecta ao conxunto da poboación.

En primeiro lugar, propoñemos unha aproximación teórica ao concepto de xentrificación urbana e á súa relación coa comunidade artística. Este colectivo, que inclúe creadores, críticos, comisarios, profesionais de museos e galeristas, constitúe un grupo específico dentro do que Florida denomina *clase creativa*. A continuación, describimos sinteticamente a evolución do panorama artístico e creativo da capital portuguesa nos anos previos e posteriores á crise financeira de 2008, que desencadeou a intervención da Troika en 2011. Despois, abordamos o proceso de rehabilitación urbana con énfase no seu impacto sobre a poboación local. Para isto, combinamos a análise de datos estatísticos oficiais sobre a evolución do prezo da vivenda en 2016 e 2017 a nivel parroquial coa interpretación de material cualitativo froito de entrevistas semiestruturadas con tres representantes do sector público, tres do privado e tres do asociativo implicados de diversos xeitos no proceso de transformación urbana. A seguir, analizamos os resultados de entrevistas semiestruturadas realizadas a tres artistas, unha comisaria independente, unha investigadora universitaria e tres responsables de espazos independentes, para abordarmos os procesos de constitución dunha comunidade artística que



Fig. 1 b. Murais en Cais do Sodré (Misericórdia). Fotografía: Miguel Anxo Rodríguez

nos últimos anos se está a ver significativamente enriquecida polos aportes de novos creadores que se instalan na capital portuguesa. Esta información cualitativa, complementada con material procedente da consulta de bibliografía específica sobre o contexto artístico da cidade desde os anos noventa, permite ademais a identificación das problemáticas e oportunidades do panorama artístico en Lisboa.

Xentrificación e *clase creativa*

O neoloxismo *xentrificación* é unha adaptación á lingua galega do termo inglés *gentrification*, derivado á súa vez da palabra coa que os británicos definiron historicamente a súa clase acomodada terratenente: a *gentry*. O concepto foi acuñado en 1964 pola socióloga Ruth Glass para definir a substitución gradual de fogares de baixos recursos por novos habitantes de clase media no centro de Londres. Máis recentemente, Neil Smith definiu a *xentrificación* como o proceso “ polo que os barrios pobres e proletarios do centro da cidade son reformados a partir da entrada do capital privado e de compradores de vivendas e inquilinos de clase media –barrios que previamente sufriran unha falta de investimento e o éxodo da propia clase media.”⁹ Segundo este autor, o proceso ponse en marcha cando a diferenza entre os valores inmobiliarios actuais e potenciais ou *rent gap* é amplo abondo nunha área determinada para atraer de novo o investimento inmobiliario tras anos de abandono e desvalorización. Malia a notable expansión global deste fenómeno de elitización residencial desde os albores do século XXI, Smith indica que

o concepto de *xentrificación* ten sido eclipsado por nocións como revitalización, renacemento ou rexeneración, que obvian o seu carácter de clase. Mentres na definición clásica anglosaxoa este fenómeno afecta a fogares pobres desprazados dos seus barrios céntricos por novos habitantes de clase media que regresan das periferias, a *turistificación* afecta tamén as clases medias e os novos ocupantes das vivendas son turistas ou outros usuarios temporais da cidade¹⁰ (figs. 1 a e b).

O ascenso da xentrificación á categoría de “estratexia urbana global”¹¹ prodúcese en paralelo ao proceso de desindustrialización das economías capitalistas avanzadas no contexto de globalización neoliberal. Nos anos posteriores á crise do petróleo de 1973, as cidades de Europa e Norteamérica experimentan unha fonda transformación económica caracterizada pola mingua do sector manufactureiro e a expansión do sector servizos. A destrución de emprego industrial avanzou acompañada dun aumento dos traballos ligados ao sector servizos que, non obstante, foi insuficiente para compensar a perda de oportunidades de colocación nun sector manufactureiro en desmantelamento por deslocalización. Neste contexto empezouse a ver o sector relacionado co turismo, a arte e as “industrias creativas” como un posible substituto, unha alternativa a un modelo económico en declive.

Florida defendeu que un sector heteroxéneo de traballadores, que denominou “clase creativa”, estaba a desempeñar un labor fundamental nesta transición cara a outro tipo de economía. O núcleo da clase creativa compóñeno, segundo este autor, aquelas persoas adicadas á arquitectura, deseño, ciencia, enxeñaría, educación, arte, música e espectáculo “cuxa función é xerar novas ideas, nova tecnoloxía e/ou novos contidos creativos”¹². O trazo distintivo fundamental desta clase radica no tipo de traballo polo que se lle paga: “Aos integrantes da clase traballadora e da clase servizos págaselles, principalmente, para que actúen seguindo un plan establecido, mentres que aos membros da clase creativa se lles paga, sobre todo, para que creen, polo que dispoñen dunha autonomía e unha flexibilidade considerablemente maiores que as outras dúas clases”¹³. A tese de Florida sobre a importancia deste grupo social como vehículo de *rexeneración*

urbana ten exercido e continúa a exercer unha forte influencia nas políticas urbanas hexemónicas no século XXI. Co obxectivo de atraer a *clase creativa*, gobernos locais de diferentes signos venñen adicando numerosos recursos á produción de atmosferas urbanas diversas, abertas, tolerantes, vibrantes e interesantes para favoreceren o florecemento da creatividade dunha *elite* de individuos talentosos que se espera que impulsen a economía local¹⁴.

Luc Boltanski e Eve Chiapello defenden que en boa medida a consecución de maior flexibilidade e autonomía no traballo deben moito a unha das formas da loita contra o capitalismo dos anos sesenta e setenta, a “crítica artista”, pero non serían tanto características dun grupo ou “clase” como das novas formas de xestión empresarial¹⁵. Deste xeito, as novas formas do traballo parecerían adoptar trazos característicos desde antigo das actividades características de artistas e outros creadores. Empresarios e xestores entenderían – na interpretación de Boltanski e Chiapello – que promover maior flexibilidade nos horarios, autonomía na toma de decisións ou espazo para a creatividade podía derivar nun aumento e mellora da produción. Se ben estes autores destacan que esta transformación en parte pode ser entendida como avance –o capitalismo sempre sobrevive ás crises adaptándose–, como contrapartida foise impoñendo o desregulamento e a inseguridade laboral, quedando máis fráxil a posición do traballador no mercado

En contraste co optimismo de Florida, Sharon Zukin pon o acento na falta de estabilidade laboral e arraigo e nos baixos ingresos dos traballadores especializados nas actividades creativas¹⁶. Malia contribuíren inicialmente á reconfiguración socio-espacial das áreas urbanas en que se asentan, estes traballadores adoitan abandonar tamén os barrios en proceso de xentrificación por mor do incremento do prezo da vivenda. De feito, esta autora estudou o modo en que a instalación dunha importante comunidade de artistas no SoHo de Manhattan a partir dos anos sesenta transformou radicalmente a atmosfera social deste antigo barrio industrial e valorizou as propiedades inmobiliarias, creando así as condicións para o seu propio desprazamento ao transformar

un territorio desvalorizado e estigmatizado nun espazo “xentrificable”.

Zukin destaca a precariedade laboral da economía creativa que se consolidou en Nova York entre o final da década dos setenta e o principio dos noventa coa chegada dun importante continxente de profesionais relacionados coa arte e a creatividade. Identifica, xa que logo, unha contradición entre o discurso triunfalista e o *marketing* urbano das autoridades municipais e a situación real dos traballadores da cultura. Tamén Gregory Sholette cuestiona o optimismo de Florida ao identificar a existencia dunha *materia escura* formada por un heteroxéneo conxunto de persoas vinculadas de xeito máis ou menos estreito coas artes, que en moitos casos non acadan a categoría de profesionais ou teñen uns ingresos que non abundan para poderen vivir da arte¹⁷. Estas persoas constitúen a parte mergullada dun iceberg cuxo cumio visible está limitado a unha elite de personaxes recoñecidos. Malia ser necesaria para o funcionamento do sistema e xogar un papel fundamental na transformación socioeconómica dos centros urbanos, esta *materia escura* é pronto excluída dos espazos xentificados e desprazada aos intersticios abandonados das periferias¹⁸.

En todo caso, a *clase creativa* contribúe sen dúbida á transformación socioeconómica de centros históricos e outros barrios que, por teren sufrido abandono e degradación ao longo de décadas, ofrecen contextos sociais diversos e valores inmobiliarios relativamente baixos no momento do asentamento de artistas, estudantes, creativos e outros colectivos que combinan formación con precariedade. Segundo Ley, “o artista urbano é habitualmente a forza expedicionaria dos xentificadores do centro urbano”¹⁹ e, xa que logo, facilita a mercantilización de certos territorios. Sorando e Ardura²⁰ indican que estes *pioneiros* da xentificación crean espazos *pacificados* atractivos para un investimento inmobiliario dirixido ás clases medias con maior poder adquisitivo pero menor propensión ao risco e preferencias culturais e residenciais moito máis convencionais. Baseada no caso particular do SoHo neoyorkino nas últimas décadas do século pasado, a artista Martha Rosler ten apuntado ao papel dos artistas como punta de lanza dos procesos de desprazamento de comunidades de baixos ingresos e

da transformación dos perfís socioeconómicos de certos barrios²¹. A autora constata a posición ambigua da comunidade artística nos procesos de xentificación e chama a atención sobre a precariedade das súas condicións de vida²².

Institucións e mercado antes e despois da crise

A comunidade artística de Lisboa asistiu nos anos previos á crise e á intervención da Troika a unha serie de cambios significativos. Creáronse novas institucións, celebráronse grandes eventos e apareceron importantes coleccións que dinamizaron un panorama que viña sendo percibido como pouco aberto ao circuito internacional. No cambio de milenio, Lisboa contaba con tres institucións especializadas na exhibición de arte contemporánea: o Museu Nacional de Arte Contemporánea do Chiado (MNAC), o Culturgest e o Centro Cultural de Belém (CCB), estas dúas en funcionamento desde 1993. A década dos noventa xa estivera marcada por outra versión das políticas culturais, neste caso centrada nos grandes eventos: en 1998, só catro anos despois de Lisboa ter sido Capital Europea da Cultura, a cidade acolleu a Exposición Universal. Aínda que estes acontecementos favoreceron a profesionalización de axentes relacionados coa mediación –comisarios, profesionais de museos–, non beneficiaron nin tiveron apenas impacto sobre a comunidade artística local e foron especialmente alleos ás dinámicas dos creadores emerxentes. Segundo Sandra Vieira, “imperava uma visão da cultura que em nada beneficiaria o acesso dos jovens ao circuito institucional”²³.

En 2006 e 2007 respectivamente desembarcáron en Lisboa dúas grandes e recoñecidas coleccións privadas de arte internacional, a Berardo e a Ellipse, que tentaron ocupar un espazo central no ámbito da exhibición e promoción das artes e ofrecer unha imaxe de vangarda desde o sector privado. Non obstante, a colección Ellipse sería abandonada nun gran edificio preto de Estoril pouco despois de ser inaugurada a súa sede permanente ao colapsar a estrutura financeira que a mantiña. A inauguración en 2016 do Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia (MAAT), un *elefante branco* con aspiración a ser a nova icona da



Fig. 2. Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia (MAAT). Fotografía: Miguel Anxo Rodríguez

cidade, foi interpretado por moitos como unha declaración de fin da crise (fig. 2).

Estas grandes institucións culturais non chegaron a ser referentes para moitos dos artistas, críticos e comisarios máis involucrados na creación contemporánea. Son percibidas como excesivamente pesadas e burocratizadas²⁴, desconectadas da escena artística²⁵ e que reproducen no mundo da arte unhas xerarquías de poder con claras vinculacións políticas. Institucións como o MNAC ou o CCB –hoxe Museu Coleção Berardo– cambiaron en pouco tempo varias de veces de director por cuestións económicas ou diferenzas con altos cargos da administración. A dinámica de relacións entre institucións e comunidade, intensa no cambio de século, perdeuse nos anos máis duros da crise, segundo os artistas João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira²⁶. Espazos independentes como Zé dos Bois e Hangar están a exemplificar outra modalidade de colaboración baseada nas “parcerias” (asociacións ou colaboracións) entre espazos e institucións oficiais. Esta forma de apoio permite a realización de actividades expositivas, residencias ou programas educativos cunha relativa independencia de xestión. Pero as desconfianzas subsisten e as relacións cos museos de arte contemporánea non son fluídas²⁷.

O ámbito das galerías tamén se tivo que adaptar nos últimos anos a unha situación cambiante caracterizada pola aparición de novas institucións culturais, a emerxencia dun novo tipo de coleccionismo de perfil máis internacional e a chegada de artistas e clientes doutros países. Creáronse novas galerías, instaláronse outras que xa con-

taban con sede noutras urbes europeas e trasladáronse algunhas a locais máis grandes en zonas menos céntricas, como Marvila ou Beato, convertidas nos últimos anos en polos de atracción de galerías e espazos de produción²⁸. Segundo o coleccionista e galerista Francisco Fino, os anos da crise foron duros e de escasa actividade pero ultimamente o mercado está a ser reactivado pola recuperación do investimento, o apoio ás artes por parte do goberno e a chegada de turistas e novos residentes a Lisboa²⁹. O artista André Guedes destaca, como fenómenos máis salientables do panorama das artes nos últimos anos, a profesionalización vinculada ao mercado e a existencia dunha nova xeración de comisarios³⁰. Trátase, non obstante, dun panorama complicado no que as institucións non acaban de asentarse debido ás fluctuacións da economía e á inestabilidade nos postos de dirección. A nivel práctico, os espazos independentes están a xogar un papel importante para os comisarios de exposicións ao lles permitiren desenvolver proxectos nun contexto profesional complexo con escasas posibilidades de estabilización laboral nos museos.³¹

Máis que como consecuencia dun aumento na riqueza e no número de coleccionistas portugueses, Justin Jaekle interpreta a recente implantación da feira de arte ARCO en Lisboa como un síntoma dun tempo novo marcado por dinámicas globais³², porque parece estraño que o mercado da arte estea a crecer nun país cuxo salario mínimo de 677€ ao mes é, co de Grecia, o máis baixo da Eurozona. Non obstante, hai factores que poden explicar este fenómeno, como a entrada de capital e novos residentes procedentes das antigas colonias. Carlos Urroz, director de ARCO, explica así mesmo que o *boom* turístico e inmobiliario que vive Lisboa levou aos organizadores desta feira a concretaren a idea, barallada durante anos, da súa apertura na capital portuguesa: “moita xente está a mercar segundas vivendas e a cidade recibe visitantes ricos”³³. A italiana Paola Capata, directora da galería Monitor, tamén relaciona a recente apertura da sede de Lisboa en 2017 coa chegada de coleccionistas estranxeiros á cidade³⁴.

Rehabilitación e mercantilización urbanas

O colapso do sistema financeiro en 2008 e a desaparición do crédito fácil que alimentara o modelo de suburbanización especulativa en Portugal desde os anos noventa promoveron a mudanza do paradigma de desenvolvemento urbano en Lisboa. Segundo a activista polo dereito á vivenda Leonor Duarte³⁵, nos anos previos á crise “construíase-se à toa por toda a parte” aínda que “toda a gente sabía que não havia população suficiente para viver nessas casas”. Despois da crise e debido ao esgotamento deste modelo de suburbanización dependente do crédito barato e abundante á construción e adquisición de inmobles, o *boom* do turismo e a expansión do investimento estranxeiro alimentaron “una nova bolha imobiliária” en torno á rehabilitación urbana. Tras a desaparición do crédito hipotecario ás familias da clase media, o capital inmobiliario regresou ao centro de Lisboa para pechar o vasto *rent gap* xerado durante décadas de abandono entre os baixos valores inmobiliarios existentes e os elevados beneficios potenciais a obter no mercado global pola venda ou arrendamento temporal de inmobles rehabilitados en barrios con excelente localización, enorme atractivo turístico e poboación escasa, envellecida e empobrecida.

Esta nova dinámica de transformación urbana dirixida ao mercado global reactivou o sector inmobiliario tras a crise de 2008, favorecida por unha serie de políticas públicas deseñadas co obxectivo de atraer capital estranxeiro cara á economía portuguesa. En 2009 o goberno de José Sócrates puxo en marcha o réxime fiscal especial dos residentes non habituais, que ofrece unha taxa impositiva reducida sobre a renda do 20% para os profesionais cualificados estranxeiros con dereito de residencia en Portugal que permanezan máis de 183 días ao ano ou dispoñan dunha vivenda no país. Ademais, os xubilados estranxeiros que satisfagan estas condicións e se acollan ao programa non pagan impostos sobre as pensións abonadas polos seus países de orixe. En 2012, seguindo unha das condicións impostas un ano antes pola Troika para a concesión do préstamo de 78.000 millóns de euros, Passos Coelho liberalizou o mercado de arrendamento desencadeando a actualización dos alugueiros por riba da capacidade económica de moitos in-

quilinos, nun contexto de empobrecemento xeneralizado baixo a austeridade. Ese mesmo ano o goberno portugués puxo tamén en marcha o programa dos *golden visa*, que ofrece permisos de residencia a cidadáns extracomunitarios que invistan polo menos 500.000€ no país ou merquen propiedades de máis de 30 anos de antigüidade ou situadas en áreas de rehabilitación urbana por un mínimo de 350.000€.

O empresario inmobiliario Ernesto Portugal³⁶ destaca o éxito destas políticas públicas á hora de atraer investimento estranxeiro, promover a rehabilitación urbana e dinamizar o sector da construción, malia a contracción do mercado interno por mor da desaparición do fluxo de crédito para as familias portuguesas: “o mercado imobiliário está a recuperar [da crise], mas a economia continua anémica. Isso nota-se no mercado porque não são os portugueses que estão a comprar”. Segundo Portugal, a rehabilitación urbana é moi positiva para Lisboa porque “enquanto há uns anos havia edifícios prestes a cair em ruínas, desocupados e a colapsarem sem qualquer tipo de manutenção, completamente degradados, agora vêem-se edifícios recuperados, renovados”. Segundo o entrevistado, o crecemento “sustentado e generalizado” do prezo da vivenda que se vén rexistrando en Lisboa vai continuar nos próximos anos “porque ainda assim estamos longe dos valores praticados nas principais capitais de Europa”. Para o axente inmobiliario Nuno Martins³⁷, “a reabilitação do centro histórico por projetos privados casa a casa, prédio a prédio, quarteirão a quarteirão” está a modernizar a cidade e a tornar o centro histórico máis atractivo tras décadas de degradación.

En cambio, a activista polo dereito á vivenda Rita Silva³⁸ alerta sobre o impacto da liberalización do mercado de arrendamento e das vantaxes legais e fiscais ofrecidas aos inversores inmobiliarios sobre o acceso á vivenda: “estamos a deixar que, com a alavanca do turismo, haja uma explosão dos preços ao nível imobiliário, porque há leis específicas que ajudam a que isso aconteça”. Segundo Silva, “o mercado imobiliário está a fazer com que seja impossível para nós vivermos na cidade”. Neste senso, Leonor Duarte relaciona a liberalización dos alugueiros co aumento do número de despexos nunha serie de barrios que



Fig. 3 a. Rua do Alecrim (Misericórdia). Fotografía: Iago Lestegás

van “ficar só para turismo e habitação de luxo”. Segundo Duarte, “os prédios são vendidos e o novo proprietário manda os inquilinos embora. Basta dizer que vai fazer obras. Mesmo que não faça, não é obrigado a fazer, ninguém fiscaliza.” A dirixente veciñal Maria de Lurdes Pinheiro³⁹ explica que “as rendas custam muito, só pode vir para cá [para Alfama] quem tem muito dinheiro” e definiu o *novo regime do arrendamento urbano* como “a lei dos despejos”. Ademais, Pinheiro alerta sobre a descaracterización dos barrios históricos lisboetas por mor do *boom* do turismo: “deixa de haver a mercearia, deixa de haver o barbeiro, deixa de haver os talhos para haver muitos bares, muita coisa dos *southerners*...” (figs. 3 a e b).

Segundo a concelleira Paula Marques⁴⁰, a reabilitación urbana de Lisboa está a mellorar o patrimonio edificado e o espazo público da cidade pero pon en risco a necesaria mestura social. Neste senso, o *autarca* Miguel Coelho⁴¹ explica que esta transformación está exclusivamente enfocada cara ao turismo e ten “um efeito negativo na própria condição de permanência das pessoas, porque o preço do imobiliário está a ficar muito mais alto quer para venda quer para alugar”. En particular, Coelho afirma que a proliferación de apartamentos turísticos “está a ter efectos catastróficos no centro histórico na perspectiva da sua gentrificação” e moitos habitantes están a ser obrigados a abandonar as súas casas e barrios: “esta reabilitação não está a suscitar mais residentes nem mais confort para os que cá estão. Antes pelo contrário, está a resultar numa pressão para que as pessoas que cá moram saiam”. Non obstante, segundo André Moura⁴² “os preços têm subido, naturalmente, mas essa



Fig. 3 b. Largo do Intendente (Arroios). Fotografía: Iago Lestegás

é a lei do mercado: se uma coisa se torna mais apetecível torna-se mais cara, é automático”.

Elaborada con datos do Instituto Nacional de Estatística⁴³, a figura 4 amosa a evolución do valor mediano das vendas por metro cadrado de vivendas familiares entre o primeiro trimestre de 2016 e o cuarto trimestre de 2017 nas 24 parroquias do municipio de Lisboa. Evidencia que o prezo aumentou durante ese período en todas as parroquias agás en Marvila e que o fixo en máis dun 40% en Alcântara (+42,5%), Misericórdia (+52,3%), Penha de França (+46,3%), Santo António (+78,8%) e São Vicente (+56,8%) (fig. 4).

Reconfiguracións da comunidade artística no centro de Lisboa

A crise económica afectou con virulencia as entidades bancarias portuguesas e motivou a intervención do Estado no Banco Espírito Santo (BES), o cal paradoxalmente favorecería a emerxencia de proxectos independentes e o fortalecemento dos lazos entre un grupo de creadores. Tras a intervención pública do BES, un elegante edificio propiedade do banco situado na céntrica Avenida da Liberdade, na parroquia de Santo António, foi cedido para a instalación de obradoiros de creación artística e espazos de debate e exhibición. Neste contexto xorde en 2009 un dos espazos independentes máis relevantes do panorama lisboeta dos últimos anos: Kunsthalle Lissabon. Dirixido desde os seus comezos por Luís Silva e João Mourão, este espazo tivo como propósito crear unha institución propia para cambiar o sistema desde dentro a través dun programa rigoroso de exposicións e produción de publicacións⁴⁴. Ese mesmo ano, seis andares do edificio foran cedidos de balde a artistas e curadores.



Fig. 6 a. Feliciano, João Paulo, Serie *Xabregas City*, 2015-2016. Fotografía

tivos neste novo contexto que se está a crear na cidade é a existencia dunha activa comunidade con artistas e comisarios, unha realidade propiciada de xeito natural pola existencia de puntos de encontro en espazos e eventos, así como pola presenza de afinidades e intereses comúns. Tanto Nabeyrat como o artista portugués André Guedes entenden que a diferenza no nivel de vida con respecto a outros países e a existencia dun contexto creativo dinámico son factores importantes para entender esta internacionalización da comunidade. Guedes mesmo aventura unha interpretación que pon o foco na situación económica dos artistas doutros países cando deciden marchar a vivir a Lisboa: a alza dos prezos da vivenda e a dificultade para atopar espazos para taller a prezos accesibles nos seus respectivos países poden contribuír a estes desprazamentos: “Lisboa no fondo está a acolher un conxunto de persoas que está numa situación de repensar os seus modelos persoais, de vida e também profesionais. Talvez tem a ver com o facto de que no meio artístico tu podes desenvolver o teu trabalho, ainda que seja periferia”⁵³.

Lisboa é unha cidade barata para moitos cidadáns da Europa occidental, cun bo clima e unha sensación de maior seguridade que outras grandes cidades. Ademais, a mellora nas comunicacións permite desenvolver traballos especializados desde o extremo sudoeste de Europa. Na-



Fig. 6 b. Feliciano, João Paulo, Serie *Xabregas City*, 2015-2016. Fotografía

beyrat alude a que, ademais das facilidades para o establecemento de contactos na comunidade artística, no ámbito específico do audiovisual as vantaxes son evidentes, debido aos menores custos de produción⁵⁴. Comparten os artistas portugueses e os recentemente instalados doutros países as mesmas referencias? Podemos falar de coincidencia no tipo de arte que realizan? Para Nabeyrat isto é máis común entre os artistas novos, que son os que participan máis activamente desta dinámica de encontros e creación de redes. Aínda así, percibe que se mantén a tendencia polo carácter obxectual da obra nos portugueses, fronte a outro tipo de realizacións máis interesadas nas prácticas desmaterializadas, na video-creación ou na arte *post-internet*.

Novas centralidades da arte na Lisboa oriental

O aumento vertixinoso dos valores inmobiliarios en zonas céntricas como Santo António, São Vicente, Misericórdia, Penha de França e Arroios (ver fig. 4), que atraeran inicialmente numerosos artistas pola súa excelente localización e prezos relativamente baixos, materialízase en “una realidade muito precária, porque tu não sabes o que é que acontece passado um ano”⁵⁵. Como consecuencia desta dinámica, a comunidade artística está actualmente a ocupar novos espazos en zonas máis periféricas do municipio de Lisboa



Fig. 7 a. Vânia Rovisco e Romeu Runa no “Primeiro Grandioso Fim de Semana no BREGAS!”, 2016. Performance, Bregas, Lisboa. Fotografía: Bregas

como Xabregas, na parroquia oriental do Beato⁵⁶. Sérgio Mah⁵⁷ define Xabregas como unha área “assolada por décadas de desinvestimento público, ao punto de ser tornado numa das zonas mais social e urbanisticamente desqualificadas da cidade”. Este barrio representa con claridade a realidade complexa da Lisboa oriental: naves industriais e almacéns abandonados, edificios de vivenda colectiva en torno á rede do ferrocarril, conxuntos habitacionais precarios e mesmo intersticios de terreos agrícolas aínda cultivados⁵⁸. O proxecto fotográfico *Xabregas City*, de João Paulo Feliciano, céntrase neste territorio en transformación co foco posto nos seus lugares, pegadas, usos e contrastes⁵⁹. Reúne 1.404 fotografías publicadas diariamente nas redes sociais entre novembro de 2015 e novembro de 2016 e posteriormente expostas nunha escola de arte do propio barrio (figs. 6 a e b).

Os prezos relativamente baixos desta área oriental da cidade e a existencia de grandes espazos dispoñibles converteron Xabregas nun terreo proclive á chegada de artistas, empresas relacionadas co deseño e *hubs* creativos. Foi neste barrio, de feito, onde recalou Kunsthalle Lissabon a comezos de 2015, tras ter sido obrigada a abandonar o edificio da Avenida da Liberdade⁶⁰. Nos últimos anos establecéronse tamén na zona varias galerías de arte como Filomena Soares en 2016 e algúns espazos independentes como Bregas en 2015. O nome deste último, activado polos artistas João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira coa idea de tecer comunidade, deriva dunha palabra con dobre significado, “bregas”,



Fig. 7 b. Lucas, Dayana, para “Humidifique-se!” no “Segundo Grandioso Fim de Semana no BREGAS!”, 2016. Bregas, Lisboa. Fotografía: Miguel Flor

que remite tanto a un tipo de música popular brasileira como a algo que non é serio. Vale e Ferreira xogaron con esta segunda acepción da palabra e coa coincidencia parcial desta coa denominación do barrio. En declaracións recollidas pola revista *Artecapital*, os artistas confesan que non estaban especialmente interesados en salientar a relevancia do espazo como centro de exposicións ou espazo alternativo, senón no potencial para activar unha comunidade en torno á creación contemporánea que comprendese tanto creadores como público⁶¹ (figs. 7 a e b).

Os artistas dispuxeron dun baixo nun edificio en mal estado, antigamente ocupado por unha zapataría e cedido por un coleccionista, sobre o que apenas interviñeron: “todo ficava velho, porco”⁶². Tampouco procuraron apoios institucionais para unha posible rehabilitación nin para a elaboración dun programa de eventos. Os artistas idearon un espazo activo pero sen programa, onde os acontecementos puidesen ir xurdindo sen a imposición de obxectivos nin a necesidade de xustificacións ante a administración. Esta aposta pola independencia salienta o valor do afectivo e dos lazos interpersoais, e a súa importancia no establecemento dunha comunidade artística forte. O Bregas sería pronto coñecido polas “grandiosas fins de semana” que se desenvolvían durante dous días e nas que se presentaron traballos de artistas en residencia como Gabriel Abrantes ou De Almeida E Silva (D.A.E.S.), *performances* de Vânia Rovisco e Romeu Runa, proxectos expositivos de Miguel von Hafe, accións do colectivo feminista Pipi Colonial

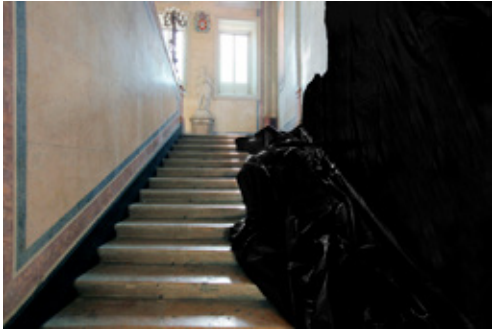


Fig. 8. Maciá, Carlos, *60 metros cuadrados de plástico cobertizo*, 2011. Carpe Diem, Lisboa. Instalación. Fotografía: Carlos Maciá (Cortesía do artista)

e películas de Tracey Moffat e Isaac Julien⁶³. Trátase do xogo de contrariar a lóxica do circuíto e do mercado con proxectos nados da colaboración entre creadores.

Conscientes do papel produtivo deste tipo de iniciativas para a comunidade, Ferreira e Vale teñen reivindicado a necesidade de contar con espazos nos que non todo deba seguir un guiño previo, nos que sexa posible a equivocación: “We had the feeling that there were no spaces anymore where you can try things, do whatever you want, make some mistakes”⁶⁴. A precariedade destes proxectos independentes queda suplida pola liberdade para experimentar e facer cousas xuntos, como indica a comisaria de exposicións Estelle Nabeyrat: “freedom to do what you want, when you want... without pressure”⁶⁵. De feito, existe un certo consenso entre a comunidade en torno ás oportunidades que ofrece este tipo de colaboración a pequena escala, sen patrocinador, pero cunha liberdade total á hora de experimentar e compartir experiencias. A contrapartida negativa desta independencia é a fragilidade, que fai que en moitas ocasións os proxectos non teñan unha vida moi longa. No segundo semestre de 2017 pecharon o Carpe Diem –espazo independente que contaba con financiamento da Cámara Municipal de Lisboa– e mais o Bregas. Para Vale, o peche deste último é “um bom exemplo dos efeitos do processo de gentrificação em Xabregas”⁶⁶ (fig. 8).

Conclusións

Nos últimos anos, o panorama artístico de Lisboa vén experimentando unha dinámica específica e diferenciada dentro da intensa transformación urbana que está a vivir a capital portuguesa. Por unha banda, a chegada de artistas e comisarios e a emerxencia de novos espazos independentes teñen enriquecido significativamente o contexto creativo da cidade. Moitos dos anteriores se instalaron en Lisboa aproveitando as novas tecnoloxías e as opcións de transporte internacional ofrecidas por un aeroporto ben conectado e unhas tarifas de avión relativamente baratas. Por outra banda, a chegada de novos residentes estranxeiros –moitas veces temporais ou estacionais– con alto poder adquisitivo, promovida entre outros factores pola implementación de políticas públicas de captación de investimento global lideradas polo réxime fiscal especial dos residentes non habituais ou o programa dos *golden visa*, ten estimulado o mercado da arte e animado a creación de novas galerías en distintos puntos da cidade. A apertura de sucursais de galerías radicadas noutros países e a celebración da feira ARCO Lisboa son síntomas dun fenómeno de internacionalización do panorama artístico lisboeta cuxos efectos a nivel económico sobre a comunidade artística local aínda son descoñecidos. O que está estendido entre esta última é a percepción da realidade artística actual de Lisboa como máis cosmopolita e máis dinámica que a da década pasada.

Ana Teixeira chama a atención, nun artigo publicado na primavera de 2018 na revista *Afterrall*, sobre o atípico dun proceso de xentificación nunha cidade sen unha comunidade artística forte e activa.⁶⁷ O feito de moitos dos inversores no mercado da arte de Lisboa seren tamén inversores inmobiliarios procedentes doutros países liga o dinamismo do panorama artístico coa intensa transformación urbana que vén experimentando a capital portuguesa nos últimos anos nun contexto de *boom* turístico e cun fluxo cada vez maior de capital inmobiliario transnacional. Mentres o turismo e o investimento transnacional dinamizan o mercado inmobiliario do centro histórico constituído polas parroquias de Misericórdia, Santa Maria Maior, Santo António e São Vicente, a comunidade artística dinamiza o de

zonas menos centrais do municipio como Beato onde se foron concentrando empresas ligadas á economía creativa, obradoiros e galerías de arte atraídas pola dispoñibilidade de amplos locais a prezos adquiribles.

Aínda que artistas e comisarios ven a turistificación do centro histórico de Lisboa desde unha certa distancia, tamén están a verse afectados por aumentos de prezos que, aínda sen acadaren os niveis vertixinosos de parroquias sometidas a forte presión turística, teñen forzado xa o peche de espazos non só independentes senón tamén comerciais. No Beato, onde o aumento do prezo da vivenda durante 2016 e 2017 foi algo inferior

á media municipal do 30%, o peche de espazos de creación artística por mor do incremento dos valores inmobiliarios é xa unha realidade. De feito, a sensación de inseguridade acerca da capacidade de permanencia nos lugares de residencia e de traballo –agravada pola ausencia de políticas municipais de apoio a residentes ou artistas con escasos recursos– está moi estendida entre os membros da comunidade. Esta situación confirma a definición da comunidade artística como “forza expedicionaria dos xentrificadores do centro urbano” que foi feita por Ley e recollida na sección teórica deste traballo⁶⁸. En Lisboa como noutras cidades⁶⁹, a comunidade artística é primeiro suxeito activo e despois pasivo da xentrificación.

NOTAS

* Agradecemos aos entrevistados e s entrevistadas por teren compartido connosco os seus coñecementos e percepcións sobre a realidade cambiante dos seus barrios lisboetas.

¹ Instituto Nacional de Estatística. "Dados estatísticos." Consultado o 24 de maio de 2018. https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_base_dados.

² Ibid.

³ Como subdivisio do municipio, a parroquia civil ou *freguesia*  a menor das entidades administrativas portuguesas. Desde 2012 o municipio de Lisboa está dividido en 24 parroquias.

⁴ Instituto Nacional de Estatística. "Dados estatísticos." Consultado o 24 de maio de 2018. https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_base_dados

⁵ Moore, Rowan. 2017. "How down-at-heel Lisbon became the new capital of cool." *The Guardian*, 16 de abril de 2017. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/16/lisbon-new-capital-of-cool-urban-revival-socialist-government-poor-antonio-costa>

⁶ Minder, Raphael. 2018. "Lisbon is thriving. But at what price for those who live there?" *New York Times*, 23 de maio de 2018. <https://www.nytimes.com/2018/05/23/world/europe/lisbon-portugal-revival.html>

⁷ <https://edition.cnn.com/style/article/lisbon-cultural-scene/index.html>

⁸ Lorenz, Trish. 2016. "Lisbon Story. On the city's flourishing gallery scene". *Frieze.com*, 14 de xullo de 2016. <https://frieze.com/article/lisbon-story>; Teixeira Pinto, Ana. 2018. "The Art of Gentrification: The Lisbon Version". *Afterall Journal* 45, (Spring/Summer). <https://www.afterall.org/journal/issue.45/the-art-of-gentrification-the-lisbon-version>.

⁹ Smith, Neil. 2012. *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de Sueños, 74.

¹⁰ Ccola Gant, Agustín. 2016. "Holiday rentals: the new gentrification battlefield." *Sociological Research On-*

line 21, no. 3: 10; Martinotti, Guido. 1993. *Metropoli: la nuova morfologia sociale della città*. Bologna: Il Mulino.

¹¹ Smith, Neil. 2002 "New globalism, new urbanism. Gentrification as global urban strategy." *Antipode* 34, no. 3: 427-450, 427.

¹² Florida, Richard. 2010. *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós, 47.

¹³ Ibid., 47-48

¹⁴ Peck, Jamie. 2015. "A vueltas con la clase creativa." En *El mercado contra la ciudad. Sobre globalización, gentrificación y políticas urbanas*, editado por Observatorio Metropolitano de Madrid, 53-106. Madrid: Traficantes de sueños.

¹⁵ Boltanski, Luc e Chiapello, Eve. 2002. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 245-246.

¹⁶ Zukin, Sharon. 1998. *The Cultures of Cities*. Oxford and Cambridge MA: Blackwell, 142-151.

¹⁷ Sholette, Gregory. 2015. *Materia oscura. Arte activista y la esfera pública de oposición*. Archivos del ndice.

¹⁸ Referímonos aquí en concreto ao incendio en decembro de 2016 do Gost Ship, un espazo independente ocupado por unha heteroxénea comunidade de "creativos" con escasos recursos nas aforas de Oackland (EEUU), no que morreron 36 persoas. Ver Sholette, Gregory. "The Gost Ship Fire and the paradox of a 'Creative city'". *Hiperallergic*, 28 de decembro de 2016. <https://hyperallergic.com/347287/the-ghost-ship-fire-and-the-paradox-of-a-creative-city/>

¹⁹ Ley, David. 1996. *The new middle class and the remaking of the central city*. Oxford: Oxford University Press, 191.

²⁰ Sorando, Daniel, e Ardua, Álvaro. 2016. *First we take Manhattan. La destrucción creativa de las ciudades*. Madrid: Catarata.

²¹ Rosler, Martha. 1991. "Fragments of a Metropolitan Viewpoint", In Wallis, Brian, ed. *If you lived here. The city in art, theory, and social activism (a project by Martha Rosler)*. Seattle: Bay Press.

²² Rosler, Martha. 2017. *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra.

²³ Vieira, Sandra. 2016. *Instalaes provisrias. Independncia, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposies em Portugal no século XX*. Lisboa: Instituto de Histria da Arte / Universidade Nova de Lisboa, Fundao FCT, In.Transit, 390.

²⁴ João Mourão (xestor de espazo independente), entrevista en Lisboa, 28 de decembro de 2017.

²⁵ Teixeira. "The Art of...", op. cit.

²⁶ João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira (artistas), entrevista en Lisboa, 23, 03, 2018.

²⁷ Sandra Vieira Jrgens (investigadora), entrevista en Lisboa, 27, 12, 2017.

²⁸ No *Jornal de Negócios* dbase conta en maio de 2017 que desde finais de 2014 abriran en Lisboa "pelo menos duas dezenas de galerias de arte contemporánea". Ledo, Wilson & Simo, Bruno. 2017. "Lisboa: O círculo alternativo das galerias de arte". *Jornal de Negócios*, 12 de maio de 2017. <https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/lisboa-o-circulo-alternativo-das-galerias-de-arte>

²⁹ Lorenz, "Lisbon Story...", op. cit.

³⁰ André Guedes (artista), entrevista en Lisboa, 23 de marzo 18.

³¹ Leitão, Bruno. 2017. "Espaços independentes en Lisboa / Espaços independentes em Lisboa". *Dardo Magazine* 31 (maio - novembro): 134.

³² Jaeckle, Justin. 2018. "Portugal's Art and Portuguese Cool". *Art Review*, número especial "Portugal" (febreiro): 15.

³³ Ibid., 19.

³⁴ "We don't have many Portuguese and Spanish collectors, so setting up a space here opens a lot of new possibilities for us, and there's a lot of European collectors buying homes here. Last week, in Venice, I met one of my Asian collectors from the Philippines, who told me he was looking at properties here, so there's definitely a vibe". P. Capata, en declaracins a Muñoz-Alonso, Lorena. 2017. "Does Lisbon Have a Future

in the Contemporary Art Market?". *Art-net News* (18 de maio de 2017).

³⁵ Integrante do colectivo *Academia Cidadã* e do movemento para a defensa do dereito á vivenda *Morar em Lisboa*, entrevista en Lisboa o 21 de xuño de 2016.

³⁶ Director comercial da empresa de investimento inmobiliario *Habitat Invest*, entrevista en Lisboa o 28 de xuño de 2016.

³⁷ Socio da axencia inmobiliaria *ERA Chiado/Lapa*, entrevista en Lisboa o 13 de xullo de 2016.

³⁸ Presidenta da asociación para a defensa do dereito á vivenda *Habita*, entrevista en Lisboa o 11 de xullo de 2016.

³⁹ Presidenta da *Associação do Património e População de Alfama (APPA)*, entrevista en Lisboa o 7 de xuño de 2016.

⁴⁰ Concelleira de Vivenda e Desenvolvemento Local de Lisboa, entrevista en Lisboa o 21 de setembro de 2016.

⁴¹ Presidente da *junta de freguesia* de Santa María Maior, entrevista en Lisboa o 30 de xuño de 2016.

⁴² Coordinador do Observatorio do Turismo de Lisboa, entrevista en Lisboa o 28 de xuño de 2016.

⁴³ Instituto Nacional de Estatística. "Dados estatísticos." Consultado o 24 de maio de 2018. https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_base_dados

⁴⁴ Mourão, entrevista cit.

⁴⁵ Jaeckle. "Portugal's art...", op. cit., p. 16.

⁴⁶ Mourão, entrevista cit.

⁴⁷ "No centro do diagrama e da institución [...], encontramos o concepto de hospitalidade radical, definido neste contexto específico por ideas de gene-

rosidade, de solidariedade e sociabilidade. [...] Os resultados ou produtos da actividade institucional percebida desta forma existen fora da institución, no mundo, e poden ser entendidos en termos de criticidade, de amizade e de produción". Mourão, João e Silva, Luis. 2014. "Introdução" *Performing the Intitution(al)* 3. Lisboa: Kunsthalle Lissabon, 7.

⁴⁸ Jürgen Bock coordinou un programa "CCB Project Room" de exposicións e conferencias onde participaron estes artistas, no Centro Cultural de Belém, ao longo dos anos 2000 e 2001.

⁴⁹ Jürgen Bock (director de Mau-maus. Escola de Artes Visuais), entrevista en Lisboa, 22 de marzo de 2018.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Leitão. "Espacios independientes...", op. cit. 133.

⁵² Estelle Nabeyrat (comisaria independente), entrevista en Lisboa, 22 de marzo de 2018.

⁵³ Guedes, entrevista cit.

⁵⁴ Nabeyrat, entrevista cit.

⁵⁵ Guedes, entrevista cit.

⁵⁶ Na parroquia veciña de Marvila veñen instalándose tamén varias galerías de arte, como Baginski en 2009 e Francisco Fino en 2017.

⁵⁷ Mah, Sérgio. 2017. "Xabregas City. Acumulação e deriva". In *Xabregas City*, editado por Feliciano, João Paulo, 15. Lisboa: Sistema Solar Solar.

⁵⁸ Gaspar, Jorge. 2017. "A propósito das expedicións de João Paulo Feliciano a Xabregas City". *Ibid.*, 19-24.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Mourão, entrevista cit.

⁶¹ Vahia, Luz. 2016. "Snapshot no atelier de... João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira". *Artecapital. Magazine de arte*. <https://www.artecapital.net/snapshot-26-joao-pedro-vale-e-nuno-alexandre-ferreira>

⁶² Vale e Ferreira, entrevista cit.

⁶³ Belanciano, Vitor. 2017. "Arte, festa e pensamento: mais um Grandioso Fim-de-Semana no Bregas". *Público* (7 de xaneiro de 2017). <https://www.publico.pt/2017/01/07/culturaipilon/noticia/arte-festa-e-pensamento-no-bregas-1757230/amp>

⁶⁴ Lorenz: "Lisbon Story...", op. cit.

⁶⁵ Nabeyrat, entrevista cit.

⁶⁶ João Pedro Vale, e-mail remitido aos autores, 28 de decembro de 2017.

⁶⁷ "It remains somewhat puzzling that a country that never had a strong contemporary art scene could witness a contemporary-art-led gentrification. (...) that probably says more about what contemporary art is, at present, than about what Portugal became" Ana Teixeira Pinto: "The Art of Gentrification: The Lisbon Version", *Afterall Journal*, 45, Spring/Summer 2018. Web: <https://www.afterall.org/journal/issue.45/the-art-of-gentrification-the-lisbon-version>. A autora acerta en poñer o énfase na internacionalización dunha comunidade que está involucrada plenamente no proceso de xentificación; pero non é correcta a súa afirmación de que o "mundo da arte" está a liderar este proceso, onde teñen moito máis peso a industria do turismo e as inversións inmobiliarias.

⁶⁸ Ley, David. 1996. *The new middle class and the remaking of the central city*. Oxford: Oxford University Press, 191.

⁶⁹ Sorando, Daniel, e Ardura, Álvaro. 2016. *First we take Manhattan. La destrucción creativa de las ciudades*. Madrid: Catarata.

REFERENCIAS

- Belanciano, Vítor. 2017. "Arte, festa e pensamento: mais um Grandioso Fim-de-Semana no Bregas." *Público*, Xaneiro 7, 2017. <https://www.publico.pt/2017/01/07/culturaipilon/noticia/arte-festa-e-pensamento-no-bregas-1757230/amp>
- Boltanski, Luc, and Eve Chiapello. 2002. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Cócola Gant, Agustín. 2016. "Holiday rentals: the new gentrification battlefield." *Sociological Research Online* 21, no. 3: 10. <https://doi.org/10.5153/sro.4071>
- Feliciano, João Paulo. 2016. *Xabregas City*. Lisboa: Sistema Solar.
- Florida, Richard. 2010. *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós.
- Instituto Nacional de Estatística (INE). "Dados estatísticos."
- Jaeckle, Justin. 2018. "Portugal's Art and Portuguese Cool." *Art Review*, número especial "Portugal" (Febreiro).
- Ledo, Wilson, and Bruno Simão. 2017. "Lisboa: O círculo alternativo das galerias de arte." *Jornal de Negócios*, Maio 12, 2017. <https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/lisboa-o-circulo-alternativo-das-galerias-de-arte>
- Leitão, Bruno. 2017. "Espacios independientes en Lisboa / Espaços independentes em Lisboa." *Dardo Magazine* 31 (Maio - Novembro).
- Ley, David. 1996. *The new middle class and the remaking of the central city*. Oxford: Oxford University Press.
- Lorenz, Trish. 2016. "Lisbon Story. On the city's flourishing gallery scene." *Frieze.com*, July 14, 2016. <https://frieze.com/article/lisbon-story>.
- Martinotti, Guido. 1993. *Metropoli: la nuova morfologia sociale della città*. Bolonia: Il Mulino.
- Minder, Raphael. 2018. "Lisbon is thriving. But at what price for those who live there?" *New York Times*, May 23, 2018.
- Moore, Rowan. 2017. "How down-at-heel Lisbon became the new capital of cool." *The Guardian*, April 16, 2017. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/16/lisbon-new-capital-of-cool-urban-revival-socialist-government-poor-antonio-costa>
- Mourão, João e Silva, Luis. 2014. "Introdução." In *Performing the Intitution(al)* 3. Lisboa: Kunsthalle Lissabon.
- https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_base_dados
- <https://www.nytimes.com/2018/05/23/world/europe/lisbon-portugal-revival.html>
- Muñoz-Alonso, Lorena. 2017. "Does Lisbon Have a Future in the Contemporary Art Market?" *Artnet News*, May 18, 2017.
- Peck, Jamie. 2015. "A vueltas con la clase creativa." In *El mercado contra la ciudad. Sobre globalización, gentrificación y políticas urbanas*, editado por Observatorio Metropolitano de Madrid, 53-106. Madrid: Traficantes de sueños.
- Rosler, Martha. 1991. "Fragments of a Metropolitan Viewpoint." In *If you lived here. The city in art, theory, and social activism (a project by Martha Rosler)*, edited by Brian Wallis. Seattle: Bay Press.
- Rosler, Martha. 2017. *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sholette, Gregory. 2015. *Materia oscura. Arte activista y la esfera pública de oposición*. Archivos del índice.
- Sholette, Gregory. 2016. "The Ghost Ship Fire and the paradox of a 'Creative city'." *Hiperallergic*, December 28, 2016. <https://hyperallergic.com/347287/the-ghost-ship-fire-and-the-paradox-of-a-creative-city/>
- Smith, Neil. 2002. "New globalism, new urbanism. Gentrification as global urban strategy." *Antipode* 34, no. 3: 427-450.
- Smith, Neil. 2012. *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de Sueños. <https://doi.org/10.1002/9781444397499.ch4> <https://doi.org/10.1111/1467-8330.00249>

- Sorando, Daniel, and Álvaro Ardura. 2016. *First we take Manhattan. La destrucción creativa de las ciudades*. Madrid: Catarata.
- Teixeira Pinto, Ana. 2018. "The Art of Gentrification: The Lisbon Version." *Afterall Journal* 45 (Spring/Summer). <https://www.afterall.org/journal/issue.45/the-art-of-gentrification-the-lisbon-version>.
- Vahia, Luz. 2016. "Snapshot no atelier de... João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira." *Artecapital. Magazine de arte*. <https://www.artecapital.net/snapshot-26-joao-pedro-vale-e-nuno-alexandre-ferreira>
- Vieira, Sandra. 2016. *Instalações provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Instituto de História da Arte / Universidade Nova de Lisboa, Fundação FCT, In.Transit.
- Zukin, Sharon. 1998. *The Cultures of Cities*. Oxford and Cambridge MA: Blackwell.

ARQUEOLOGÍA Y ARQUITECTURA DE SAN MARTIÑO DE MONDOÑEDO (FOZ, LUGO). REVISIÓN CRÍTICA Y NUEVAS APORTACIONES

José Carlos Sánchez-Pardo

Javier Castiñeiras López

Universidade de Santiago de Compostela

Jorge Sanjurjo-Sánchez

Universidade da Coruña

Data recepción: 2017/04/15

Data aceptación: 2018/06/07

Contacto autores: josecarlos.sanchez@usc.es; javier.castineiras84@gmail.com; jorge.sanjurjo.sanchez@udc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2899-4951>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1155-4987>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7559-8647>

RESUMEN

En este trabajo se pretende, en primer lugar, revisar y analizar de forma crítica y comparada toda la información histórico-artística y arqueológica existente sobre San Martiño de Mondoñedo, para posteriormente ofrecer algunos nuevos datos sobre los orígenes y evolución de este emblemático edificio entre la Alta y Plena Edad Media. Para ello nos basaremos en una aproximación arqueológica a los paramentos del edificio así como en la datación mediante Luminiscencia y Radiocarbono de diversos elementos de la cúpula de este edificio. Frente a las ideas tradicionalmente sostenidas, los resultados preliminares, a falta de nuevos y necesarios estudios, sugieren que no hay indicios para hablar de una ocupación del siglo VI en el lugar, y que el edificio románico actual, pese a emplear piezas reutilizadas, no parece presentar restos de muros prerrománicos en pie. Por su parte, la datación de morteros de la cúpula confirma su construcción en el siglo XII.

Palabras clave: San Martiño de Mondoñedo, análisis arqueológico, arquitectura prerrománica, necrópolis altomedievales, datación por luminiscencia

ABSTRACT

This paper aims to offer a critical and comparative review and analysis of the historical-artistic and archaeological information pertaining to San Martiño de Mondoñedo and to then provide some new information on the origins and evolution of this iconic building, which dates to the period between the early and central Middle Ages. In doing so, we have adopted an archaeological approach to the walls of the building and conducted luminescence and radiocarbon dating of samples from the dome. Contradicting traditionally held ideas, the preliminary results (which require confirmation in future studies), suggest that there is no evidence of the site having been settled in the 6th century and that the existing Romanesque building does not comprise standing sections of pre-Romanesque walls, though it does contain some reused pieces. Mortar from the dome has been dated, providing confirmation that it was built in the 12th century.

Keywords: San Martiño de Mondoñedo, archaeology of architecture, pre-Romanesque architecture, early medieval burials, luminescence dating

1. Introducción¹

San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo) es sin duda un lugar emblemático a nivel artístico, arqueológico e histórico. Este enclave está íntimamente relacionado con los orígenes de la diócesis de Mondoñedo, ya que en él diversos autores han situado el enigmático “monasterio Maximi” o bien la famosa y discutida sede de Britonia, que aparecen mencionados en el documento conocido como “Parroquial Suevo” hacia finales del siglo VI². Al margen de estas hipótesis, lo que parece aceptado es que desde finales del siglo IX, con el apoyo de la monarquía asturiana, San Martiño fue el asiento de la nueva sede episcopal mindoniense, hasta que se traslada al actual Mondoñedo en el s. XII³.

Esta realidad histórica se ha plasmado en un importante conjunto artístico y arqueológico compuesto por una singular basílica que constituye una de las más tempranas y destacadas expresiones del románico en el Noroeste peninsular (fig. 1), y que conserva distintos elementos prerrománicos en su fábrica, así como por un yacimiento arqueológico bajo y entorno a la misma formado por una necrópolis y diversas estructuras asociadas a los edificios religiosos que ocuparon este lugar⁴.

Sin embargo, los estudios de carácter histórico-artístico y aquellos realizados desde una perspectiva arqueológica sobre San Martiño se han efectuado generalmente de forma separada, de modo que los historiadores del arte se han centrado únicamente en el edificio, mientras que los arqueólogos se han dedicado a analizar los restos conservados bajo tierra. Este hecho ha impedido aprovechar adecuadamente la complementariedad de la información generada por ambos tipos de aproximaciones, si bien cada vez es más evidente que el análisis arqueológico, no sólo del subsuelo, sino también de los paramentos a través del método estratigráfico, puede ofrecer importante información de interés para la Historia del Arte, al igual que, viceversa, es imprescindible la información histórico-artística para contextualizar las evidencias arqueológicas.

En este trabajo pretendemos, en primer lugar, revisar y analizar de forma crítica y comparada toda la información histórico-artística y arqueológica existente sobre San Martiño, para poste-

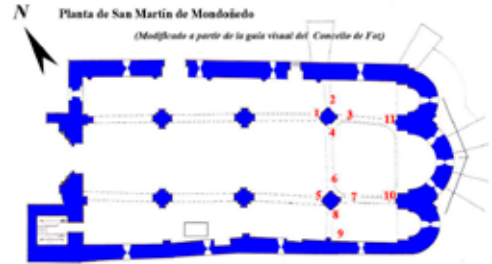


Fig. 1. Planta de San Martiño de Mondoñedo, modificada a partir de la guía visual del Concello de Foz.

riormente ofrecer algunos nuevos datos sobre los orígenes y evolución de este emblemático edificio entre la Alta y Plena Edad Media. Para ello nos basaremos en una aproximación arqueológica a los paramentos del edificio así como en la datación mediante Luminiscencia y Radiocarbono de diversos elementos de la cúpula de este edificio realizada en 2007 y que permanecía inédita (fig. 1).

2. San Martiño de Mondoñedo. Un estado de la cuestión

2.1. Los estudios sobre San Martiño

“La Iglesia es la mejor fábrica de las antiguas de la Diócesis, conservando aun en lo material la prerogativa de haber sido cathedral. Es de tres naves, toda de piedra de Sillería”⁵. Con estas palabras del tomo XVIII de la *España Sagrada*, el padre Flórez nos proporciona la que podríamos considerar primera exégesis del edificio románico de San Martiño de Mondoñedo. A pesar de lo parco de la información de tipo histórico-artístico, el historiador de la iglesia inaugura una larga tradición historiográfica que posicionará a la antigua sede catedralicia entre los ejemplos pioneros del románico en tierras del noroeste hispano.

Con la publicación de “San Martín de Mondoñedo (Antigua catedral)” en el número de la revista *Galia Diplomática* del 11 de marzo de 1888, José Villaamil y Castro realiza el primer estudio de la fábrica con criterios que podríamos considerar histórico-artísticos. El estudio fue reeditado en *Iglesias Gallegas de la Edad Media* en 1904, convirtiéndose en la piedra fundacional de todos los trabajos posteriores y sentando las bases de la valoración del edificio como monu-

mento. El análisis está estructurado en tres partes diferenciadas: un estudio histórico de la sede, una descripción de la arquitectura y un análisis de la escultura de la fábrica románica. En este último campo, Villaamil se muestra especialmente interesado y considera que “La verdadera importancia arqueológica de esta iglesia está en su riqueza iconográfica”⁶. La descripción de las escenas es minuciosa, con algunos errores de identificación, y va acompañada de unos excelentes dibujos de los principales capiteles historiados y del antependio o frontal de altar. El trabajo de Villaamil inaugura y “redescubre” San Martiño de Mondoñedo pero prescinde de cualquier valoración de tipo comparativo y no establece ningún tipo de paralelo con otros talleres del románico europeo o peninsular.

En la progresiva revalorización de la antigua sede catedralicia de Mondoñedo, jugó un papel fundamental la intervención arqueológica llevada a cabo por Manuel Chamoso Lamas en 1967, de la que hablaremos de manera detallada posteriormente. Aunque la información que este autor nos dejó sobre su intervención no es demasiado prolija, sí realizó un amplio corpus fotográfico sobre el edificio que hoy se custodia digitalizado en la Real Academia Gallega de Bellas Artes.

En 1972 Ángel del Castillo en su *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia* propone también una descripción detallada de su arquitectura. Es destacable como el autor ya utiliza el término “lombardo” para referirse a las pequeñas arcuaciones que recorren las cornisas de los ábsides, para después utilizar el adjetivo “catalana” para su arquitectura. Al margen de la problemática terminológica, se pone de manifiesto el origen de estas formas arquitectónicas entre Cataluña y el norte de Italia. Además de exponer su lectura de la arquitectura, el historiador coruñés destaca los trabajos en escultura, “interesantísima en técnica y asuntos”, incluyendo al célebre antependio. Termina la entrada del inventario enumerando piezas del ajuar litúrgico, entre las que se encuentra el báculo románico, y las pinturas parietales que califica genéricamente de “medievales”. Al margen del valor descriptivo del inventariado, Ángel del Castillo apunta hacia un análisis de filiación importante al definir la fábrica como “románico primitivo de Galicia, ajeno

desde luego a lo compostelano”⁷. Esta afirmación resulta fundamental ya que el autor identifica una segunda vía en el proceso de creación románico en la Galicia de los años finales del siglo XI.

Un año más tarde sale a la luz *Galice Romane* de M. Chamoso, V. González y B. Regal⁸. Uno de los principales aciertos de este estudio es la inclusión de la construcción en un estudio general sobre el románico gallego, ofreciendo así un análisis diacrónico que permitió situar a la obra en su contexto histórico y monumental. El texto de Regal es el más completo de su tiempo y establece las bases para todos los trabajos que a partir de la década de los noventa y hasta nuestros días, se han ocupado del edificio. La inclusión de San Martiño de Mondoñedo en la *Galice Romane* supuso además, un “lanzamiento” del templo gallego hacia la comunidad científica internacional, al ser esta una obra editada en Francia y publicada en francés.

En 1978 Manuel Núñez, en el marco de su tesis doctoral sobre la arquitectura prerrománica en Galicia⁹, aborda por primera vez de forma específica el análisis de los restos prerrománicos conservados en San Martiño y la posible configuración de la primitiva y desaparecida iglesia alto-medieval. En el año 1980 S. San Cristobal publica un trabajo titulado *La antigua catedral de San Martín de Mondoñedo*¹⁰. En este estudio monográfico en XI capítulos, el historiador y canónigo sigue el testigo de sus predecesores y a partir de ello nos ofrece un acercamiento a la historia de la sede, una descripción formal del edificio y un recorrido por algunos de los principales hitos acaecidos en su azarosa historia. Resulta de un especial interés la exposición de las reformas y añadidos, retomando la senda marcada por el trabajo de Villaamil.

Este breve repaso por los trabajos fundamentales que han posicionado a San Martiño de Mondoñedo en un lugar de relevancia dentro de la geografía artística del románico hispano, no estaría completo sin las aportaciones de Ramón Yzquierdo y Manuel A. Castiñeiras. Los trabajos de ambos autores son hasta la fecha, los estudios más completos sobre la iglesia románica y los que se han acercado a su fábrica desde una óptica y una metodología más rigurosas. El trabajo de Ramón Yzquierdo es la monografía de referencia

para el estudio de la construcción románica¹¹. En ella se recogen todas las afirmaciones de los autores precedentes y se ofrece una completa panorámica del devenir histórico del edificio. Pero sin duda, la gran aportación del historiador del arte es el análisis pormenorizado y concienzudo de la arquitectura del edificio. A través de este análisis metódico el autor concluye, de modo muy resumido, que a la fase prerrománica de la fábrica se le superponen tres campañas ya románicas entre los años finales del siglo XI e inicios del siglo XII. El testigo de este estudio fue tomado por Manuel A. Castiñeiras, cuyos análisis se exponen en diversas publicaciones¹².

En apartados siguientes trataremos de exponer la lectura del edificio que proponen ambos autores, pero de modo general podemos adelantar que para Ramón Yzquierdo en la fábrica románica se diferencian tres fases constructivas llevadas a cabo a caballo entre los siglos XI y XII, mientras que para Castiñeiras la gran unidad del proyecto lleva a minimizar el impacto del último de estos talleres. Ambos autores destacan, como ya había hecho Villaamil, la excepcionalidad y riqueza del conjunto escultórico. Castiñeiras se detiene más en este respecto y propone una lectura completa del programa y establece una serie de filiaciones estilísticas. Finalmente, este mismo autor, se ha ocupado del estudio de las pinturas murales románicas redescubiertas tras las intervenciones de restauración y limpieza de los años 2007 y 2008 llevadas a cabo por la restauradora Blanca Besteiro. Fruto de estos trabajos son diversas publicaciones recientes¹³.

Aprovechando estas mismas labores de restauración, se realizaron distintos sondeos arqueológicos tanto en la huerta de la casa rectoral como en la sacristía, que fueron dirigidos por Celso Rodríguez Cao y Luis Cordeiro Maañón. Esta intervención ha supuesto una importante renovación de la información existente sobre la arqueología de este lugar, como veremos más adelante.

Los trabajos enumerados, junto a los de A. López Valcarcel¹⁴, N. Peinado Gómez¹⁵, N. Rielo Carballo¹⁶, J. Yarza Luaces¹⁷, o I. Bango Torviso entre otros¹⁸, dibujan una construcción pionera en el ámbito geográfico peninsular cuya realidad figurativa y arquitectónica pasamos a esbozar.

2.2. La primitiva iglesia prerrománica

Todos los autores admiten que existió, por lo menos, una iglesia prerrománica anterior al edificio románico, datable entre los siglos IX y X. Para Núñez esta etapa prerrománica se dataría entre los años 927 y 940, a partir de una construcción anterior que hundiría sus raíces en época visigoda. Podría haber sido un edificio de nave única, con accesos en los muros norte y sur. En ese sentido el propio edificio románico actual todavía mostraría mucha herencia astur: estrechez de las naves, iluminación directa a través de ventanas abiertas en la misma nave mayor, sillares pequeños, muros organizados con fuertes pilares, etc¹⁹. Para este autor la fábrica supuestamente conservada de esta iglesia prerrománica, en los niveles inferiores de los muros norte y sur así como en parte de la fachada oeste, correspondería a un aparejo a soga y tizón muy irregular, realizado con sillares pequeños, como en San Martiño de Pazó, Santa Eufemia de Ambía o Vilanova dos Infantes, todas ellas en la provincia Ourense. Para ello se habrían seleccionado sillares con cierto efecto de almohadillado, algo que se ve favorecido por el corte de las rocas de esta zona (principalmente granito y metasedimentos)²⁰.

Para Yzquierdo se trataba probablemente de una iglesia de tres naves, muy ancha pero más corta que la actual, con ventanas de arco de herradura descentrada. La disparidad de restos y lo fragmentario de su estado harían difícil precisar su cronología, que "más por intuición y lógica que por objetividad, suele situarse en el episcopado de San Rosendo"²¹. Esta iglesia aun se encuadraría en la tradición asturiana pero presentando ya algunos primeros elementos de arte de repoblación. Por ello considera que se podría datar entre el 925 y quizá 944, cuando San Rosendo fue obispo mindoniense, concluyéndose en torno al 950, con el obispo Aylus. En todo caso, continúa este autor, seguiría siendo discutido si aquí radicó el monasterio Maximo²². En un trabajo posterior, en 2007, este autor distingue algunas piezas del siglo IX, datables por tanto en un primer edificio construido hacia el 870, tras la restauración de la sede episcopal por Alfonso III en este lugar, de otras del siglo X, ya de época rosendiana, lo cual nos llevaría a al menos dos fases prerrománicas,

sin contar las piezas de una posible edificación del siglo VI-VII²³.

Por su parte, Castiñeiras habla de una única fábrica prerrománica del siglo X, por iniciativa de San Rosendo y que podría haber sido construida en paralelo a la iglesia monástica de Celanova, entre 936 y 942. Como Núñez, este autor, también piensa que la primitiva iglesia debió condicionar en buena medida la disposición y distribución del templo románico. Seguramente se trataba de una basílica (en base a los restos perimetrales conservados), de tres naves, cuyo cuerpo principal coincidiría con las dimensiones actuales de las naves, siguiendo el modelo habitual en la arquitectura asturiana. Por otro lado, la puerta en la cara norte, que este autor considera que habría sido originalmente de arco de herradura, sería indicio de la existencia de un espacio reservado a la comunidad monástica, lo que llevaría a plantear una planta basilical de tres tramos, más un tramo de transepto (señalado por la puerta con alfiz) y una cabecera de tres ábsides rectos, como en las iglesias de O Cebreiro (Lugo) y Mixós (Ourense). Sería, pues, una iglesia más corta que la actual pero de igual anchura²⁴.

2.3. La fábrica románica. Un ambicioso proyecto arquitectónico

La fábrica románica de San Martiño de Mondoñedo ocupa con todo merecimiento un lugar preponderante en la historiografía artística gallega y española. Si exceptuamos la incomparable empresa compostelana en tiempos de Diego Peláez, el templo mindoniense es la plasmación más madura y compleja de los escasos ejemplos que del primer románico han llegado a nuestros días en el territorio gallego. En las próximas líneas realizaremos un breve análisis del edificio románico en su vertiente arquitectónica y plástica, haciendo hincapié en sus posibles modelos y derivaciones.

En su visión actual, la planta y el alzado de San Martiño de Mondoñedo conservan *grosso modo* su aspecto románico. La planta presenta tres naves con una cabecera también tripartita con ábsides de perfil semicircular precedida de un espacio presbiteral de reducidas dimensiones. La tipología planimétrica empleada es muy poco común en la arquitectura gallega de los siglos altomedievales y el modelo basilical de tres naves es el más complejo de la arquitectura del primer románico en Galicia

(insistimos en que debe exceptuarse la obra compostelana donde la complejidad espacial no tiene parangón). La disposición de tres naves con cabecera triple se encuentra también en la iglesia tudense de San Bartolomé de Rebordáns, si bien las diferencias con el edificio lucense son palpables: frente a los hemiciclos de San Martiño, los ábsides originarios de Rebordáns se remataban con testero recto y en los extremos del presbiterio se abrían dos pequeñas capillas, hoy desaparecidas, siguiendo modelos arquitectónicos que se remontan a los *sacraría* hispanos altomedievales. El resultado espacial es mucho menos integrador y uniforme que el de la iglesia catedralicia de Mondoñedo. La utilización del hemiciclo como forma de remate de los testeros se introduce paulatinamente en algunos de las fábricas del románico inicial gallego (San Xoán de Vilanova en Perbes o en las capillas de San Juan, San Pedro y el Salvador en la catedral compostelana) y convive en este periodo de finales del XI, con tradiciones algo más retardatarias con remates de testero rectos (Rebordáns y Toques).

En alzado esta arquitectura viene definida principalmente por los siguientes elementos: arquillos ciegos dispuestos bajos los aleros de los ábsides, un uso de aparejo regular de reducidas dimensiones, la inclusión de un cimborrio sobre trompas y una articulación espacial novedosa. Estos elementos tienen su origen en la tradición constructiva del primer románico que en la Península Ibérica tuvo un enorme desarrollo y temprana aparición a inicios del siglo XI en el ámbito catalano-aragonés. Ha sido planteado que la entrada de estas corrientes en la Galicia de finales del XI debió producirse a través del territorio leonés, donde pueden encontrarse ejemplos constructivos de esta gramática edilicia, como Nuestra Señora de la Anunciada de Uruña o San Pelayo de Perazancas. La aparición de este léxico en el los reinos occidentales se ha puesto en relación con la llegada a la cátedra palentina de una serie de obispos, encabezados por Poncio de Tabernoles en 1033, formados en el círculo cultural de la abadía de Ripoll del abad Oliba²⁵.

Estas características formales son completamente novedosas en el territorio gallego pero como señala R. Yzquierdo estamos ante "un arte fuera de tiempo y de contexto"²⁶. Aunque la afirmación resulta demasiado rotunda, no cabe duda

que frente al caso catalán donde estas formas se ensayan a inicios de siglo, en Galicia su existencia no se puede constatar antes del último tercio del siglo XI. Junto a esta corriente o tendencia propia del primer románico, convive en San Martiño de Mondoñedo una segunda vía vinculada a las vías de peregrinación²⁷. Canecillos en los aleros o el taquedado comúnmente conocido con el término de jaqués, son buena muestra de estos talleres conocedores del incipiente “arte de peregrinación”.

2.4. La plástica monumental. Un taller ajeno a Compostela

Junto a una arquitectura novedosa, en San Martiño se encuentra uno de los ciclos plásticos más ricos y de cronología más temprana en el conjunto del arte románico de Galicia. El conjunto de capiteles esculpidos se concentra en el espacio del cruceo: dos en las columnas entre la capilla mayor y las laterales, ocho en los soportes de los pilares compuestos que inician el primer tramo de las naves y uno en una columna adosada al muro norte. El taller que los confecciona no es especialmente hábil y la talla resulta demasiado plana. Los maestros que aquí trabajan se adecúan con cierta solvencia al soporte pero las calidades plásticas son bajas y poco o nada hay del imperante estilo hispano-languedociano, de gusto clásico, imperante en muchas obras coetáneas. Las figuras se conciben con unos grandes ojos y manos que complementan un rico lenguaje gestual que resulta muy convincente en términos narrativos a pesar de las carencias técnicas. El estilo parece mirar directamente a tradiciones previas más que al lenguaje de su tiempo y las similitudes en el modo de entender la composición de la imagen, recuerdan a la iluminación de códices en la Alta Edad Media hispana.

Algunos de los capiteles desarrollan decoración vegetal y geométrica pero en la mayoría de ellos los maestros se decantaron por imágenes narrativas. La variedad de temas es amplia y va desde representaciones de tipo animalístico a recreaciones de algunos pasajes de las Escrituras. La lectura de varios modelos iconográficos es clara y puede proponerse sin demasiados problemas una filiación, pero algunos ejemplos desarrollan tipos iconográficos cuya identificación genera importantes dudas. Los temas zoomórficos son

abundantes, carecemos de espacio en este trabajo para exponer una lectura individualizada de cada uno de ellos pero sirva como ejemplo de su variedad, la presencia de grifos, équidos, aves, e incluso animales menos representados como la liebre. De entre las representaciones antropomorfas han llamado especialmente la atención de los investigadores los dos capiteles con cenáculos: el festín de Herodes y la degollación del Bautista, y la parábola del pobre Lázaro y el rico Epulón. La composición de los dos es similar: en la cara principal del capitel se dispone la escena central y se completa el relato en las caras menores. Es quizá en estos dos ejemplos donde el maestro explote con mayor éxito la cesta del capitel como soporte narrativo y a pesar de las limitaciones formales ya expuestas, consigue trenzar una narración en varios pasajes articulada en gran medida por la gestualidad y disposición de la figura en el espacio.

Señalaban ya los trabajos de Á. del Castillo que el taller que trabaja en los capiteles del cruceo de San Martiño de Mondoñedo representaba un hacer escultórico ajeno a lo compostelano²⁸. Entendemos que esta afirmación es válida pero algunos de los temas que se pueden observar en Mondoñedo también se encuentran en la catedral compostelana, como el célebre capitel con la mujer amamantando o siendo mordida por sapos que se encuentra en ambos edificios (también en San Bartolomé de Rebordáns).

Obra del mismo taller es el conocido Antependio que hoy se expone en la capilla mayor. Estilísticamente no cabe duda de que son las mismas manos las que están trabajando en él, y las figuras se emparentan con aquellas de los capiteles. Su identificación genera grandes controversias. Existe un cierto *quorum* al aceptar la temática de tipo apocalíptico pero resulta muy complicado aventurar una identificación concreta. El tipo de temática así como el estilo de la composición han llevado a pensar en un Beato como modelo para el taller²⁹. Sea como fuere, estamos ante una cuestión abierta³⁰.

El taller de Mondoñedo encarna un punto intermedio, de frontera conceptual, en la que coexisten elementos formales y temáticos de herencia altomedieval, con otros de una madurez ya románica como la forma de adecuarse y comprender el capitel como sostén de la imagen.

2.5. Fases y cronología de la fábrica románica

De modo general se fecha el inicio de la fábrica románica de San Martiño en una cronología en torno a las décadas finales del siglo XI. Para R. Yzquierdo la construcción de la iglesia fue larga y compleja. El inicio de las obras se produjo en los años iniciales del obispado de Gonzalo de Mondoñedo (1077-1108), empezando por la cabecera y continuando por los muros perimetrales. En la fase inicial se completaron las capillas norte y sur y se comenzó la elevación de la mayor hasta el nivel de las ventanas. En una segunda etapa constructiva se finaliza la capilla mayor y las obras avanzan hacia la parte occidental. Este cambio en el proyecto queda patente en la decoración exterior de los aleros. Mientras en los ábsides sur y norte se opta por el uso de arquiños ciegos, en el ábside central se utiliza una decoración con tacos y una serie de canecillos. Esta concepción final de la cabecera ha llevado a Bango primero y a Yzquierdo después, a fechar la segunda fase en torno al 1100³¹.

En esta segunda fase se configura también el crucero al que se abren las capillas y se elevan bóvedas y cimborrio. Posiblemente fue en esta segunda etapa cuando se diseñaron la serie de cinco columnas adosadas al muro norte que en su visión actual no soportan nada tras quedar cortadas, presumiblemente ante el cambio final del proyecto³². Inmediatamente después, se levantan los complejos y novedosos pilares compuestos que marcan el tránsito entre el crucero y el inicio de las naves. En sus ocho columnas entregas, se encuentran la mayor parte de los capiteles esculpidos del edificio. La importancia y trascendencia de esta intervención desde un punto de vista plástico y arquitectónico llevó a R. Yzquierdo a emplear el nombre de "maestro de San Martiño de Mondoñedo"³³.

La existencia en una imposta del brazo norte de una inscripción alusiva al obispo Gonzalo se considera prueba, ya desde los trabajos de Villaamil³⁴, de que la fábrica hasta el espacio del crucero se elevó durante el obispado de dicho prelado. En su visión actual algunas de las piezas que componen la inscripción están invertidas. Este insólito hecho ha llevado a múltiples interpretaciones. Para M. Castiñeiras las piezas se habrían desmontado y montado de nuevo entre

1865 y 1866 tras el derrumbe del techo de la nave³⁵. Sin embargo, R. Yzquierdo sugiere una utilización indeterminada post 1112³⁶.

Siguiendo de nuevo las conclusiones de este autor, a la muerte del obispo Gonzalo en 1112 se precipitan una serie de acontecimientos que propician la llegada de un tercer taller que finaliza el edificio. Con el traslado de la sede a Valibria en tiempos del obispo Munio Alfonso (1112-1134) se antoja una finalización rápida para el edificio. La llegada de un nuevo taller puede apreciarse claramente en el cambio de planteamientos escultóricos, que en el interior se desarrollan en los capiteles occidentales de los pilares compuestos, y que alcanzan su mayor desarrollo en los canecillos de los muros sur y norte. La iglesia se concluye con la construcción de las naves con unos criterios funcionalistas y mucho más austeros que los empleados en la zona del crucero. La fecha de finalización de las obras no es segura pero se apunta al segundo cuarto del siglo XII³⁷.

Esta hipótesis fue aceptada en sus primeros trabajos por M. Castiñeiras³⁸, pero en estudios posteriores minimiza la impronta de los talleres que trabajaron en tiempos del traslado de la sede, optando por una valoración más unitaria del edificio y fechando el grueso de las obras en los años 90 del siglo XI³⁹.

A pesar de las muchas incógnitas por resolver, parece claro que durante el gobierno del obispo Gonzalo, en las dos décadas finales del XI, se eleva la iglesia hasta el inicio de las naves en un lenguaje que aúna la tradición del primer románico y del románico pleno. Posteriormente, en la segunda década del XII, se produce un cambio sustancial en el proyecto que precipita las obras y finaliza con el cierre occidental en el segundo cuarto del XII.

3. San Martiño de Mondoñedo como yacimiento arqueológico y su problemática

Como ya se ha indicado, hasta la fecha se han realizado dos intervenciones arqueológicas en San Martiño de Mondoñedo. La primera tuvo lugar en 1967, y fue dirigida por Manuel Chamoso Lamas, mientras que la segunda se desarrolló cuarenta años después, en 2007, bajo la dirección de Celso Rodríguez Cao y Luis Cordeiro



Fig. 2. Tapa de sarcófago con decoración en "estola". Fotografía de M. Chamoso Lamas tomada de V.V.A.A. *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, Lugo, 1995, p. 91

Maañón. Trataremos de realizar un análisis comparativo de la información aportada por ambas excavaciones, teniendo en cuenta la importante diferencia en las metodologías empleadas en una y otra época.

3.1. La intervención de 1967

En 1967 Manuel Chamoso Lamas realizó una serie de sondeos arqueológicos en distintos puntos de la basílica y su entorno inmediato⁴⁰. Antes de ello ya había llamado su atención un gran sarcófago de mármol que servía de pilón a la fuente en la huerta de la rectoral, así como otro de granito con tapa de estola descubierto recientemente también en dicha huerta, y que este autor fecha en el siglo VI (fig. 2).

Chamoso excavó en primer lugar en la huerta de la rectoral (antiguo palacio episcopal), al sur de la iglesia de San Martiño. Aunque no proporciona un plano del área estudiada, este autor nos indica que encontraron muros de cimentación asentados en la roca, de unos 90 centímetros de espesor, que avanzaban en dirección noreste y que penetraban bajo las cimentaciones de la actual iglesia, lo que significaría que se trata de alguna construcción más antigua que el actual templo. En la cara exterior de esos muros localizó una serie de sepulturas realizadas con lajas de piedra. Según indica Chamoso, el material recogido en los niveles superiores a las tumbas estaba constituido por fragmentos de ladrillo, ímbrices, cerámica característica de la Alta Edad Media y tres trocitos de "Terra Sigillata"⁴¹. No obstante debemos ser cautos a la hora de valorar esta in-



Fig. 3. Localización de los 4 sondeos realizados en 2007 por L. Cordeiro y C. Rodríguez. Plano tomado de L. Cordeiro Maañón, C. Rodríguez Cao, "As sondaxes en San Martiño de Mondoñedo", *Bolanda. Cadernos de historia fozega*, 2, Mondoñedo, 2010, p. 74

dicación ya que al tratarse de un contexto de enterramientos, la secuencia estratigráfica podría estar alterada tras haber experimentado sucesivas remociones de tierra a lo largo del tiempo. Por otra parte, como ya hemos dicho, no se conservan dibujos de plantas y perfiles que nos permitan observar la estratigrafía y los contextos deposicionales de estos materiales, ni una descripción clara de esta secuencia.

Además Chamoso realizó catas exploratorias en la actual sacristía (cuya arquitectura considera que correspondería originariamente a los siglos IX-X). A unos 60 cm de profundidad fueron halladas 6 sepulturas dispuestas en dos niveles distintos, cuatro de ellas de lajas con forma antropoide y una de ladrillos, también con forma antropoide. Según indica este arqueólogo, el material asociado a las mismas era cerámica medieval y monedas de bronce⁴². El último sondeo se realizó en el interior del templo, en el ábside menor del lado sur. En él se hallaron restos de un sarcófago de granito destruido al asentar las cimentaciones del templo actual y, a 70 cm de profundidad, una serie de tumbas antropomorfas de grandes piezas de granito cuidadosamente distribuidas. El material recogido en este sondeo era también cerámica de cronología medieval⁴³.

Por último, hay que destacar que en este mismo sondeo se localizó el tercio inferior de una lauda sepulcral escrita en caracteres visigodos



Fig. 4. Vista del sondeo 3 con las estructuras e inhumaciones localizadas en él. Tomado de L. Cordeiro Maañón, C. Rodríguez Cao, "As sondaxes en San Martiño de Mondoñedo", *Bolanda. Cadernos de historia fozega*, 2, Mondoñedo, 2010, p. 74

distribuidos en dos bandas y bien esculpidos. Aunque Chamoso no ofrece cronologías para la misma, Manuel Núñez Rodríguez, años más tarde, apuntó el gran parecido de algunos de sus tipos con los de la inscripción documentada en Santa Eufemia de Ambía, datable en torno al siglo X. Pese a que no ha sido posible transcribir su contenido, la vincula con la nueva obra realizada por San Rosendo en el año 928 tras el ataque musulmán de 870⁴⁴.

Chamoso Lamas interpretó todos estos hallazgos arqueológicos de "importantes cimentaciones" y necrópolis a ellas asociadas como evidencias del "monasterio Maximi" del siglo VI, mencionado en el Parroquial Suevo como parte de la sede de Britonia.

3.2. Los sondeos de 2007

En 2007 Celso Rodríguez Cao y Luis Cordeiro Maañón realizaron distintos sondeos arqueológicos tanto en la huerta de la casa rectoral como en la sacristía, al igual que Chamoso había hecho 40 años antes. Poco antes de su excavación, durante la rehabilitación de la casa rectoral, se produjo el hallazgo de dos sepulturas antropomorfas excavadas en la roca⁴⁵. Estos arqueólogos realizaron cuatro sondeos de 4x4 metros cada uno en la huerta⁴⁶ (fig. 3). En ellos fueron detectadas dos estructuras que seguían una orientación paralela al muro sur de la iglesia (la cimentación de un muro y una alineación de piedras que podría constituir el suelo de acceso a la puerta de la torre) así como otros muros de orientación diferente a la iglesia, de 60 centímetros de ancho.



Fig. 5. Cabecera y esquinual del lado sur. Imagen de los autores

Estos autores consideran que estas estructuras podrían datarse, como la basílica, a fines del siglo XI o inicios del XII, y podrían corresponder al conjunto de dependencias que formaban el antiguo complejo episcopal, quizá el claustro y dependencias de los canónigos de San Agustín asentados en San Martiño desde 1133.

Por debajo del nivel de estas estructuras localizaron un total de 8 sepulturas, de distinto tipo: una sepultura en fosa antropomorfa excavada en roca y cubierta de granito, la más antigua y quizá fechable en el siglo X, otra sepultura con lajas y forma antropomorfa y varias tumbas de arco de paréntesis, todas ellas encuadrables entre los siglos X-XI (fig. 4). Según estos autores se trataría, por tanto, de parte de una necrópolis más extensa que se dataría en el momento de transición del edificio prerrománico al románico, entre los siglos X y XI⁴⁷.

En cuanto a su intervención en la sacristía, constataron que, frente a la idea de que este espacio tenía su origen en los siglos X-XI, en realidad debió de hacerse poco después de acabar la iglesia románica, en la primera mitad del siglo XII, sin que haya evidencias de que esta construcción naciese de otra anterior prerrománica⁴⁸. En la cimentación, en un revestimiento de época contemporánea, localizaron un ladrillo, que por sus características podría ser romano (existiendo otro similar en el ábside, también de una reconstrucción reciente). Por debajo se hallaron dos sepulturas, anteriores a la capilla. Se trata de dos tumbas trapezoidales, hechas de lajas y con orejeras en su cabecera. Ambas están colmatadas



Fig. 6. Parte superior de la cabecera. Fotografía de los autores por la intervención de Chamoso y podrían datarse entre mitad del XI e inicios del XII⁴⁹.

3.3. Algunas reflexiones sobre el contexto arqueológico de San Martiño

Al comparar ambas excavaciones, la de 1967 y 2007, encontramos ciertas incoherencias que nos conducen a una serie de reflexiones. De hecho ya Celso Rodríguez y Luis Cordeiro expresan sus cautelas y dudas, por lo menos con respecto a la existencia de estructuras del siglo VI, tal y como planteaba Chamoso, recordando que su metodología de excavación era muy diferente a la que se emplea actualmente, y consideran necesarios nuevos estudios para aclarar este aspecto. Para estos autores las fases arqueológicas que sí están claras en San Martiño de Mondoñedo se encuadrarían entre los siglos IX y XII, teniendo en cuenta los materiales recuperados y la tipología de las tumbas⁵⁰. También Arias Vilas considera más probable que los restos detectados por Chamoso correspondan a los siglos IX-X que a períodos anteriores⁵¹.

En efecto, Chamoso consideraba que las cimentaciones y la necrópolis documentada en torno a ellas corresponderían al "monasterio Maximi" del siglo VI, que sería destruido en el siglo IX por los ataques árabes. Sin embargo, llama la atención que en los cuatro sondeos de 2007, realizados en el mismo espacio de la huerta de la rectoral en el que había intervenido Chamoso cuarenta años antes, no se identificaran niveles más antiguos que la necrópolis de los siglos IX-XI, correspondiendo las estructuras detectadas a los siglos XI-XII. Además, hay que subrayar que las tumbas halladas en 2007 son del mismo tipo (lajas) que las detectadas por Chamoso y que él asociaba al periodo tardoanti-



Fig. 7. Fragmentos de frisos reutilizados en el alero de la cabecera. Fotografía de los autores

guo. Es decir, parece que coincide la estratigrafía y la tipología de las estructuras documentadas, pero no así las interpretaciones de ambas. Otro de los elementos en los que se basa Chamoso para hablar de una etapa del siglo VI en este lugar es la aparición de una tumba con tapa de "estola". Sin embargo, sabemos por las últimas revisiones que este tipo de tumbas pueden perdurar hasta el siglo X⁵².

Cabe pues plantearse si la interpretación de Chamoso es errónea y las evidencias que él consideraba de los siglos VI-IX son realmente las estructuras y necrópolis de los siglos IX al XII. Es cierto que desconocemos la ubicación exacta de los sondeos de Chamoso, pero las catas de 2007 documentaron la remoción de tierras derivadas de aquellos, con lo cual por lo menos ambas intervenciones se debieron solapar parcialmente. Es igualmente cierto que, según Chamoso, las estructuras documentadas en la huerta continuaban bajo la iglesia actual, de modo que serían más antiguas que ésta. No obstante, aun siendo esta apreciación cierta, dichas estructuras podrían pertenecer a la iglesia o dependencias del conjunto episcopal del siglo X, más que a un hipotético y problemático horizonte del siglo VI, ya que no ha sido documentado arqueológicamente.

4. Una aproximación arqueológica a la fábrica de San Martiño

Todos los autores que han estudiado San Martiño coinciden en señalar que conserva elementos de distintas fases, especialmente de la etapa prerrománica (entendidos, literalmente, como la anterior a la actual y principal fase románica). Sin



Fig. 8. Vista del engarce entre la cabecera y la fachada norte de la iglesia. Imagen de los autores

embargo, existen ciertas divergencias entre ellos con respecto a cuáles son dichos elementos, cuál es su ubicación exacta en la fábrica y cuál sería su cronología. En este apartado realizaremos un nuevo acercamiento a esta cuestión a partir de una aproximación arqueológica a su arquitectura. Debemos subrayar que no se trata de una lectura exhaustiva de los paramentos de este edificio (lo que sería propiamente un análisis estratigráfico de paramentos), algo necesario para ofrecer conclusiones sólidas sobre la secuencia constructiva de esta iglesia, pero que escapa de las posibilidades actuales de este trabajo. Lo que proponemos es una primera y preliminar valoración general del edificio basada en la observación de sus paramentos con el fin de identificar posibles diferencias de aparejos y técnicas constructivas así como la existencia de interfaces que puedan indicar distintas épocas constructivas. Los resultados, por tanto, deben considerarse como simples vías de trabajo, a la espera de una completa lectura estratigráfica de este edificio.

Uno de los aspectos que caracteriza las fábricas de San Martiño es la heterogeneidad de tamaños y colores de los materiales constructivos empleados. Sin embargo, precisamente en base al mantenimiento de esta heterogeneidad en la práctica totalidad de los muros, se puede apreciar una homogeneidad en muchas zonas del edificio. En ese sentido, como explicaremos a continuación, parece que existe una fábrica medieval unitaria en la zona de la nave norte, la nave central (excepto la parte alta que sería una reforma posterior), el crucero, los ábsides, los hastiales, e incluso lo poco que se puede ver actualmente de la zona sur (que también presenta una refor-

ma en altura). A esa heterogeneidad parece que contribuye la posible reutilización de piezas, tal vez procedentes del edificio prerrománico, y el empleo de materiales geológicos dispares acorde con un gusto estético que se documenta también en otros edificios probablemente coetáneos como San Antolín de Toques.

4.1. La cabecera y el crucero

Parece claro que la cabecera es unitaria (con la excepción de la parte alta de la cúpula y una reparación puntual en altura de los hastiales del crucero), porque hay un indicador cronológico para ello: dos hiladas de mechinales, es decir, los huecos que se abren en la pared para disponer los pontones de los andamios. Cuando unos mechinales recorren en la misma hilada un muro, podemos pensar de que este muro es unitario pues implican que todo ese sector se construyó en un mismo momento (figs. 5 y 6). Sin embargo, llama la atención la parte alta de la cúpula desde la imposta ya que presenta un aparejo más cuidado, de sillería regular de un módulo ligeramente mayor, lo que da la impresión de que las 4 últimas hiladas de la cúpula son posteriores, y que se levantan sobre una hilada de regularización. También llama la atención la diferente altura de los brazos norte y sur del crucero, y el engarce de la nave central con esta parte alta de la bóveda, así como el engarce de los hastiales del crucero con el tambor de la cúpula. Los engarces con la cúpula no están bien resueltos, lo que se puede deber a que correspondan a dos fases o a que, por ser un modelo muy temprano, aún no sepan resolver esa solución de continuidad entre diferentes cuerpos (fig. 6). En el muro Sur del crucero también se aprecia alguna irregularidad, pero probablemente se trate de alguna pieza repuesta *a posteriori*, que se mezcla con esa forma de construir heterogénea y con una unión con el ábside bastante irregular. En todo caso, esto no explica la distinta altura de los brazos del crucero.

Los problemas en las uniones son generales al edificio y podemos pensar que es una cuestión de tipo constructivo. No debemos olvidar que nos movemos en un románico temprano para el Noroeste peninsular, en el que se están ensayando soluciones para estas zonas, los encajes entre distintos cuerpos, que suelen ser las más proble-

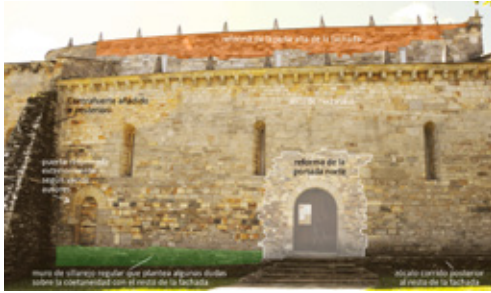


Fig. 9. Análisis de la fachada norte. Imagen de los autores

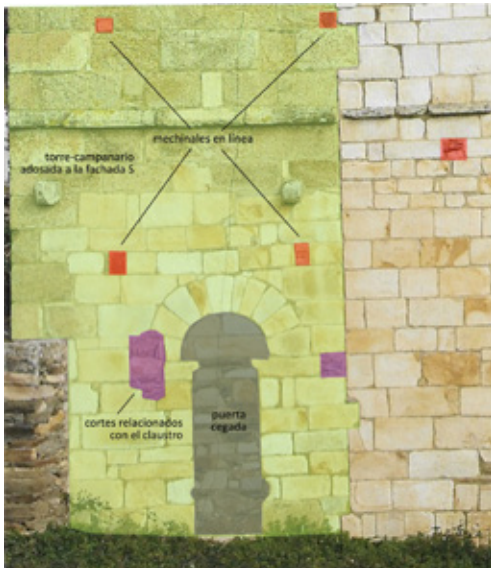


Fig. 10. Parte inferior del lado sur de la torre. Imagen de los autores a partir de la fotografía de M. A. Castiñeiras González, "San Martiño de Mondoñedo (Foz) revisitado", p. 120

máticas de un edificio. En ellas usan piezas más grandes dispuestas a soga y tizón, contrastando con el aparejo del resto del muro, en el que se emplean sillares de menor tamaño (normalmente sillarejos), las hiladas ondulan, doblan y los materiales son más heterogéneos. Para la parte alta de la cúpula se reserva, sin embargo, un aparejo similar a las esquinas, lo que nos hace dudar de la hipótesis de que correspondan a dos fases constructivas. A pesar de esta irregularidad, nuevamente, si observamos la parte alta del cruceo sur, vemos cómo la doble línea de mechinales se abre tanto en el muro como en la esquina, reforzando su unidad (fig. 5).

También cabe destacar la reutilización de fragmentos de friso en alero del ábside central, que según Núñez e Yzquierdo provienen del antiguo alero de la iglesia prerrománica, ya que presenta formas de herencia visigoda, como los tallos ondulados con temática de hojas y flores de cinco pétalos, que se relacionarían con los prototipos de Peñalba⁵³ (fig. 7). Para Yzquierdo es evidente que dichas piezas son prerrománicas, debido a su labra y a que no fueron preparadas para estar en el lugar actual ya que tuvieron que intercalarse pequeños fragmentos lisos de piedra entre ellas, y aun así no cubren todo el contorno del ábside, faltando en el extremo sur. Además, este autor añade que quizá también sea del período prerrománico una pieza reutilizada en el cierre del baptisterio que presenta en dos de sus lados un tallo ondulado con hojas alternadas como la celosía de San Xés de Francelos y otras del arte asturiano⁵⁴. Aunque cree que no hay paralelos claros en Galicia para estas piezas, piensa que se aproximan a ciertas celosías del prerrománico asturiano así que su cronología no superaría el s. IX⁵⁵.

4.2. Muro exterior norte

Según Núñez, el muro norte todavía preserva algunas hiladas del aparejo prerrománico así como restos de un arco en herradura de una antigua puerta, que habría sido en origen muy similar a la de San Martiño de Pazó (Allariz, Ourense). Esta puerta se encontraría hoy alterada por retoques de época románica como la disposición de una moldura ajedrezada sobre ella y la pérdida de las dovelas que finalizaban el arco en herradura⁵⁶. Castiñeiras secunda estas ideas de Núñez sobre los restos prerrománicos del muro norte⁵⁷, mientras que Yzquierdo no se pronuncia sobre ellos (sí lo hace, sin embargo, en relación al muro sur, lo que parece indicar algún tipo de reserva sobre esta interpretación). De hecho, Núñez considera que las cinco columnas, sin capitel, engarzadas en el interior del muro norte, podrían ser vestigios de antiguos soportes prerrománicos, como los de Santa Cristina de Lena, es decir, propios de una iglesia de nave única con semicolumnas entregas organizadas en tambores⁵⁸, mientras que Yzquierdo cree que estos tambores provienen de un primer proyecto de época románica que habría sido sustituido por otro quizá a inicios del siglo XII⁵⁹.

Sin embargo, nuevamente la observación de la existencia de mechinales en línea, presentes a lo largo de todo el muro exterior de la nave, nos pone en la pista de una única fase constructiva principal para este lateral de la iglesia, con la excepción de una reforma para la apertura o reforma de la actual puerta principal. La puerta cegada es coetánea a dicha fábrica, al margen de que pudiera estar o no realizada con material reutilizado de un antiguo arco de herradura prerrománico; pero no se observan elementos en ésta que recuerden a un arco de herradura y los engarces con el muro están perfectamente ejecutados. Además, esta puerta es tipológicamente igual que las ventanas de la cabecera (aceptadas como románicas). Por otro lado, las partes altas de la nave central son claramente posteriores, quizá de la reforma que menciona Castiñeiras; en ellas se usa un aparejo similar al de la reforma de la actual puerta lateral (figs. 8 y 9).

La única duda se plantea en la parte baja, bajo la puerta cegada. En esta zona se documenta un aparejo (sillarejo) muy similar al de San Martiño de Pazó, y que, dada su posición estratigráfica, sí podría pertenecer a una hipotética fábrica prerrománica. Sin embargo, este mismo aparejo es muy similar al empleado en otras zonas de la misma fachada, con la única diferencia de que el material, un granito gris, es unitario mientras que en el resto se mezclan materiales distintos (con diferente coloración) y en algunas zonas tienen un despiece heterogéneo (doblando, inclinando u ondulando hiladas). Creemos que esta heterogeneidad de los materiales y aparejo de San Martiño es la que provoca la sensación de la coexistencia de distintas fases constructivas. Se trata de una forma de aparejar que se observa también en San Martiño de Pazó donde se alterna el tamaño y forma de los materiales pero se emplea el mismo material, y en San Antolín de Toques donde conviven hiladas de diferente altura, sillería y sillarejo, y se emplean materiales distintos, produciendo un efecto en el muro como si se tratara de un mosaico. Además hay que tener en cuenta que esta zona se encuentra a nivel de cimentación, es decir, toda la parte norte y este de San Martiño está descarnada, dejando la cimentación a la vista, ya que el nivel del suelo está sobrepasado, como se puede ver por la puerta cegada sobre-elevada, cuyo alféizar estaría a la altura del de la

actual puerta de entrada. Quizá la ausencia de heterogeneidad de colores en la piedra se deba precisamente a que esta zona no estaba pensada para ser vista, sino para estar bajo tierra. En todo caso, sólo una lectura estratigráfica completa del edificio y, tal vez, la datación de los morteros, permitiría salir de dudas.

4.3. Muro exterior sur

Los estudios previos también han incidido en la presencia de restos prerrománicos en el muro sur. Núñez cree que en este muro también se ve gran parte del aparejo prerrománico⁶⁰, algo que también afirman Castiñeiras –quien habla de técnica constructiva propia del siglo X, con hiladas de aparejo a soga y tizón, similares al alzado de Pazó⁶¹–, e Yzquierdo, para el cual la parte baja del muro sur sería parte de un antiguo muro prerrománico del siglo X reutilizado en la construcción románica, aunque matiza que es difícil definir al detalle sus partes⁶².

Resulta difícil valorar este muro debido a la imposibilidad de acceder al patio de la huerta rectoral durante nuestras investigaciones. Es evidente que hay distintos tipos de aparejo en él así como huellas de reformas puntuales, correspondientes éstas últimas a distintas fases constructivas. Sin embargo, la línea de mechinales situada por encima de los arcos de las ventanas, visible a lo largo de toda la nave, nos pone de nuevo en la pista de una fábrica en general unitaria. Además, las hiladas se mantienen pese al cambio de aparejo. En este caso, se está empleando una técnica muy similar a San Martiño de Pazó (iglesia datada en el siglo X) y que ya hemos documentado y descrito en el muro S del crucero: sillería a soga y tizón en las esquinas con sillares bastante regulares y una alternancia de sillarejo y sillería en el muro, con algunas hiladas ondulantes y que doblan. Se trata de una fábrica similar a la documentada en el muro norte, aunque a diferencia de aquella, en el muro sur se emplean en la parte baja materiales heterogéneos y en la media y alta el mismo material. También llama la atención que el remate de las ventanas de este muro sur es diferente a las del muro norte. Todo esto (la diferencia de alternancia y el distinto remate de las ventanas), podría llevar a pensar que estamos ante dos fases distintas o ante un cambio de proyecto como propone Yzquierdo⁶³, pero sería



Fig. 11. Capiteles reutilizados a ambos lados de la puerta principal de la basílica. Fotografía de los autores

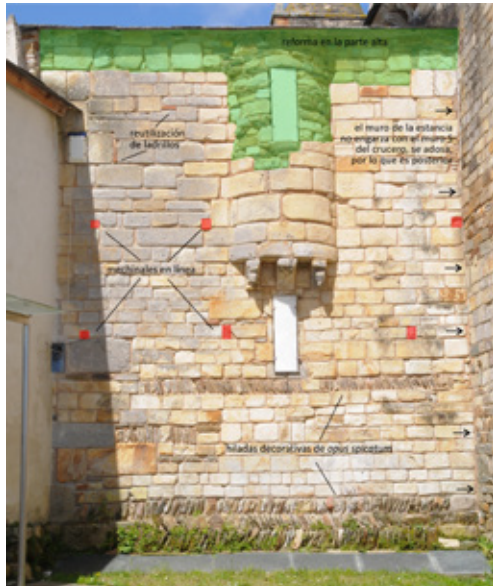


Fig. 12. Análisis de la fachada Este de la sacristía. Imagen de los autores

necesario llevar a cabo un estudio más exhaustivo de la fábrica, sobre todo en el muro sur, que nos permita determinar la secuencia constructiva con mayor exactitud, más allá de la aproximación que hacemos en este texto. De hecho, esta fachada es la que parece contar con un mayor número de intervenciones posteriores; en ella se aprecia una reforma en altura que corta lo que parece la losa de remate de una cubierta a un agua de una de las pandas del claustro, se observa una línea de grandes mechinales para vigas tapiados, otra línea de ménsulas, la apertura y cierre posterior de una puerta adintelada así como el encastramiento de la torre oeste al muro sur.

A primera vista la torre parece presentar dos fases, ya que se emplean dos tipos de materiales, uno similar al utilizado en el muro sur de la nave, y otro de sillería de granito; sin embargo, tras un análisis más detenido, no creemos que se trate de un aparejo diferente, la manera de engarzar la torre con el muro sur es igual en ambas zonas, y se trata de una sillería de iguales características. Caben pues, dos posibilidades: o bien se está reutilizando material procedente de la construcción de la iglesia a la que pertenece la nave sur, o bien están aprovechando un muro anterior como base para la torre, imitando su aparejo. En todo caso, ese muro sería posterior a la nave ya que nos encontramos una interfaz entre ambas y el engarce en la parte baja (fig. 10). Esta torre merecería una lectura en detalle, ya que sus otras fachadas presentan una técnica constructiva distinta y un tipo de ventanas diferentes; mientras en el muro sur se conserva una saetera, en el oeste se abre una ventana geminada que, a su vez, corta una ventana anterior de la que se aprecian parte de las dovelas que la remataban, de un modo similar a las de la fachada norte.

Por último cabe señalar que Núñez, secundado por Castiñeiras, indica que el muro sur aun conservaría dos pequeñas ventanas saeteras (diferentes del resto de ventanas románicas) con arco en herradura descentrada que seguirían un estilo mozárabe⁶⁴. Yzquierdo apoya esta idea (aunque presenta sus dudas con respecto a la saetera más occidental), y añade que encima de ambas saeteras existen unos curiosos sillares con perfil en forma de T que, al igual que otro reutilizado en el muro oriental de la sacristía, evocan las claves de los arcos de Santa María del Naranco, por lo que serían una solución genuina del arte prerrománico de mitad del siglo IX, momento en que se establece por decisión real la nueva diócesis de Mondoñedo en San Martiño⁶⁵. También Núñez y Castiñeiras hablan de un arco prerrománico que habría sido desmontado y trasladado de su primitivo emplazamiento a la base de la torre. Este arco solo conservaría ya seis dovelas prerrománicas y habría tenido forma de herradura inicialmente, similar al de San Martiño de Pazó⁶⁶, pero, al igual que sucede en la fachada norte, o en las ventanas de la sur, no apreciamos en la actualidad ningún indicio de estos arcos de herradura.

4.4. Portada occidental

La fachada occidental también parece en su mayor parte unitaria, engarzando coherentemente con el lado norte. Añadidos posteriores, además obviamente de los contrafuertes, serían algunas reformas en la parte superior y la torre, que se adosa a la fachada. Por su parte, los dos capiteles corintios de granito más próximos a la puerta principal y que descansan sobre columnas de mármol fragmentadas, parecen reutilizados (fig. 11). Chamoso consideraba que estos capiteles serían “de época romano-tardía, más bien propios del siglo VI, de época sueva o visigoda”⁶⁷, al igual que opinaba Regal⁶⁸. En cambio Núñez considera que el de la jamba izquierda se aproxima a una tipología hispanovisigoda, mientras que el de la derecha posee una concepción más gráfica, con hojas pegadas directamente al fondo, y una decoración incisa de talla próxima a modelos leoneses del siglo X como los de Santiago de Peñalba⁶⁹. En todo caso, ambos provendrían del antiguo edificio prerrománico, al igual que otro que sirve de pila bautismal en el interior del templo que también sería “prerrománico”, ideas que secunda Yzquierdo⁷⁰. También Castiñeiras sigue estas opiniones, matizando que el segundo capitel podría datarse hacia el año 940, en relación con el edificio de San Rosendo, mientras que el izquierdo se vincularía al período suevo o visigodo y habría sido también reutilizado en época de Rosendo⁷¹.

Concordamos con estos autores en la filiación típicamente altomedieval de ambos capiteles y sus fustes. Los fustes, y quizá el capitel izquierdo, podrían ser ya reutilizados en el edificio altomedieval, ya que se trata de un elemento de expolio habitualmente requerido en la Alta Edad Media⁷². Por otro lado, cabe señalar que el capitel de la jamba izquierda presenta cierto parecido con el conservado en una de las columnas recolocadas en la cripta de Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Además de estas piezas, R. Yzquierdo cree que también podría ser del siglo X el bajorrelieve con una cruz griega (típica, aunque no exclusiva, de la monarquía asturiana) colocado encima de la ventana abierta sobre la portada. Aunque hoy es casi imperceptible, a fines del s. XIX, se veían en esa zona varias inscripciones en las que Villaamil pudo leer “DOMVN/AEDIFICAVIT/A ASLU”⁷³.

4.5. Sacristía

Chamoso Lamas consideraba que el edificio de la sacristía sería una construcción prerrománica⁷⁴. Aunque Yzquierdo en 1993 indica que se trataría de un edificio posterior a la construcción de la basílica románica⁷⁵, en su artículo de 2007 parece admitir que la sacristía podría ser prerrománica, como creía Chamoso⁷⁶. En este cambio de opinión parece haber influido el trabajo de Castiñeiras, para quien la actual sacristía, de dos pisos, tendría su origen en época de San Rosendo, dada su planta rectangular y la baja bóveda de cañón del nivel inferior con vanos cuadrangulares que recuerdan a la Cámara Santa de Oviedo (cuya estancia superior está igualmente dedicada a San Miguel) y a estancias similares en Valdediós y en Tuñón. Aunque el edificio habría sufrido una reconstrucción en época románica, este autor considera que todavía mantiene su aparejo original prerrománico, a soga y tizón (como en San Martiño de Pazó y en San Miguel de Celanova) en el muro que da a las naves, en la pared occidental o en la fachada sur. Para Castiñeiras, la dedicación de un altar a San Miguel coincidiría con la de Celanova, erigido por Froila, hermano de Rosendo. La función funeraria de San Miguel explicaría el uso como cementerio de este tipo de capillas⁷⁷.

Sin embargo, frente a estas posiciones, consideramos que la sacristía es unitaria excepto una reforma con mampostería regular en la parte alta. Por lo que podemos apreciar en el muro este exterior, el aparejo no presenta cortes, tratándose de hiladas continuas con algún codo y desdoblamiento. Las esquinas son de sillería a soga y tizón y el muro de sillería y sillarejo alternando con hiladas regulares de *opus spicatum* que claramente forman parte del muro. Apenas se aprecia alguna irregularidad en el engarce con el muro de la saetera y el cuerpo semicircular de la plata alta, que se apoya sobre canecillos reutilizados a modo de ménsulas. Además, las hiladas de mechinales son regulares, como sucede en el cuerpo de la iglesia. También es interesante señalar que en este muro hay un sillar en T como los de las ventanas de la fachada sur.

La capilla está claramente adosada al muro sur de la iglesia, ya que no traba con ésta, por lo que es posterior (aspecto que ya proponen Cordeiro y Rodríguez)⁷⁸. Consideramos que el aparejo

de *opus spicatum* es un recurso decorativo, pero no una preexistencia, ya que por debajo hay una cimentación similar a la del crucero sur de la iglesia (fig. 12), por encima un aparejo similar al de la iglesia, y más arriba se repite el *spicatum*. Parece tratarse de en un momento de transición, con un gusto por lo heterogéneo. Los ladrillos en la cimentación son reutilizados, como los que hay por toda la iglesia, e incluso en otras partes altas de esta misma estancia. Concordamos en este sentido con Cordeiro y Rodríguez, quienes en base también a una apreciación de los paramentos, creen que la sacristía debió hacerse una vez terminada la basílica románica, probablemente entre el primer tercio y la mitad del siglo XII⁷⁹.

5. Datación de la cúpula

5.1. Obtención de las muestras

Durante las intervenciones llevadas a cabo en 2007 con motivo de la restauración de las pinturas de la cúpula de San Martiño por parte de un equipo dirigido por Blanca Besteiro, se detectaron debajo de estas, unos tubos machihembrados de cerámica que horadaban la misma y que habían sido tapados con madera, recubiertos de mortero con el resto de la cúpula y pintados. Este tipo de elementos no son habituales en este tipo de cúpulas, por lo que la Xunta de Galicia decidió encargar una serie de análisis para datar la bóveda y los elementos documentados. En ese contexto, se recogieron dos muestras de ladrillo y dos de mortero de la cúpula, así como madera que taponaba los tubos. También se tomó una muestra de mortero y ladrillo del tambor de la cúpula en el lado sur, a una altura de 2 m. Dado que apenas existen ladrillos en esa zona se sospechaba que podría tratarse de ladrillos reutilizados, lo que en luminiscencia proporciona fechas sobreestimadas. Sin embargo, los morteros no son reutilizables, por lo que representa un material ideal para datar estructuras⁸⁰.

5.2. Datación por luminiscencia

Los métodos de datación absoluta permiten obtener edades a partir de materiales arqueológicos. La datación por luminiscencia es uno de los métodos más usados en arqueología y en los últimos años se ha revelado como la técnica que mejor resultado da a la hora de fechar ladrillos y

morteros⁸¹. Se basa en los efectos causados por la radiación ambiental en minerales contenidos en los materiales objeto de estudio⁸². La ventaja de datar morteros frente a ladrillos estriba en que los morteros no son reutilizables, por lo que fecha la construcción y no la manufactura de un material que puede ser reutilizado⁸³.

La ecuación de edad de luminiscencia es el cociente entre la dosis recibida (estimada por análisis por luminiscencia como dosis equivalente o De) y la tasa de radiación ambiental (conocida también como tasa de dosis o DR). Por lo que analizando ambos, se obtiene la edad. Para obtener la dosis recibida se usa la luminiscencia y para la tasa de radiación se mide la composición en isótopos radiactivos de potasio, uranio y torio de los materiales estudiados y de su entorno.

5.3. Análisis de muestras

La muestra de madera fue enviada al laboratorio de datación por AMS de la Universidad de Uppsala (Suecia) para su datación por ¹⁴C. Tanto para las muestras de ladrillo como para las de mortero se realizaron dataciones por luminiscencia en el Laboratorio de la Universidad de A Coruña. Todas las muestras fueron analizadas por Espectrometría de Masas por Acoplamiento de Plasma Inducido (ICP-MS) en el CACTI de la Universidad de Vigo, para estimar la tasa de radiación. Para obtener las tasas de radiación se estimaron las DR beta y gamma utilizando los factores de conversión de Guerin et al. y aplicando los cálculos de estimación de la DR cósmica propuestos por Prescott y Hutton⁸⁴.

Para la datación se aplicó un protocolo de preparación de cuarzo de grano grueso⁸⁵ y se realizaron medidas de luminiscencia en un lector automático RISØ TL/OSL-DA-15 equipado con un fotomultiplicador EMI 9635 QA, y utilizando un filtro Hoya U-340. El equipo consta de una fuente beta interna de ⁹⁰Sr/⁹⁰Y que proporciona una dosis de 0.130±0.004 Gy/s. Para los morteros se utilizó OSL (luminiscencia ópticamente estimulada)⁸⁶ mientras que para los ladrillos se utilizó la técnica de OSL y también la de TL (termoluminiscencia)⁸⁷. En morteros, para calcular las edades se utilizó el modelo de Edad Central (CAM), propuesto por Galbraith et al.⁸⁸, dado que las alícuotas analizadas indicaban distribuciones unimodales, mientras que para la muestra SMF-M1 se usó el

modelo de edad mínima (MAM) propuesto por los mismos autores al tratarse de una muestras con distribuciones de alícuotas multimodales para la dosis equivalente.

5.4. Resultados

Los datos de concentración de U, Th y K obtenidos para las muestras permiten obtener la dosis anual (DR) para todas ellas y se detallan en la tabla 1. A partir de estos datos se han obtenido las DRs estimadas, siendo la suma de la DR beta, DR gamma y DR cósmica. La tabla 2 detalla cada DR y la DR final para cada muestra (Anexo: tablas 1 y 2).

Para la muestra SMF-M3, correspondiente al muro no se pudo obtener cuarzo puro y se testó una muestra de cuarzo y feldespato pero no se pudo obtener una edad. La señal de luminiscencia de todas las muestras, excepto la SMF-M3, es de buena calidad, con una alta relación señal/fondo. En la OSL, esta relación proporciona una estimación de dosis con bajo error. La estimación de las EDs proporcionaba resultados notablemente más bajos para los morteros que para los ladrillos, siendo en todos ellos similares y rondando los ladrillos 4Gy de ED mientras que los morteros rondaban 1Gy de ED. Los resultados se muestran en la tabla 3 (Anexo: tabla 3).

Las EDs obtenidas por TL y OSL para los ladrillos eran completamente coincidentes. Considerando la dispersión de las muestras a través del valor de sobredispersión, propuesto por Galbraith *et al.* (1999) se selecciona el modelo de edad más adecuado para cada muestra⁹⁹. En el caso de la muestra SMF-M1 el modelo aplicado es el MAM (modelo de edad mínima) al haber una sobredispersión elevada, mientras que para la muestra SMF-M2 se aplicó el CAM (modelo de edad central) por la baja sobredispersión, si bien, para esta muestra, el número de alícuotas medido es bajo. A partir de los datos de ED y DR se calcularon las edades (Anexo: tabla 4). En el caso de los ladrillos, se seleccionó la estimación de ED obtenida por OSL al proporcionar una mayor precisión.

Como puede observarse, la edad de los ladrillos es notablemente superior a la de los morteros. Una cuestión de interés es que la edad de los ladrillos es relativamente coincidente, situándose aproximadamente entre el siglo III y el VII. Como

se ha comentado anteriormente, los ladrillos pueden ser reutilizados⁹⁰, por lo que se considera más fiable datar los morteros, que son preparados para el momento de construcción de una estructura⁹¹. Por ello, la edad obtenida para los ladrillos solamente indica que son reutilizados y más antiguos que la estructura estudiada, probablemente en al menos más de un siglo. Por ello, la edad representativa de la cúpula de San Martiño es la obtenida a partir de los morteros. Aunque la muestra SMF-M2 presenta menos error que la SMF-M1, su resultado no es estadísticamente representativo por sí sólo, ya que se basa tan solo en 10 alícuotas, cuando en luminiscencia suelen requerirse al menos el doble. Por eso, el resultado más fiable es el de la muestra SMF-M1, pese a que presenta un margen de error elevado (del 30%), debido al uso del MAM a partir de un número pequeño de las alícuotas cuyo error era relativamente elevado. Este resultado indica que la cúpula debió construirse en torno al siglo XII, confirmando las hipótesis tradicionalmente planteadas desde la historia del arte para este edificio. Por último, como se observa, el fragmento de madera corresponde a un añadido posterior, en un momento situado entre el final del siglo XV y la primera mitad del siglo XVII, lo que podría corresponder a la época de última intervención en la bóveda e incluso ser coetánea a las pinturas.

6. Conclusiones

A lo largo de las páginas previas hemos realizado una revisión crítica de la información, tanto arqueológica como histórico-artística, sobre San Martiño de Mondoñedo, que nos ha aportado nuevos datos para continuar estudiando este emblemático edificio.

En primer lugar, la revisión de la información sobre los restos arqueológicos documentados en el subsuelo de San Martiño ha mostrado que las evidencias de la existencia de un posible edificio del siglo VI en este lugar, tal y como pretendía Chamoso Lamas, son muy débiles. De hecho, desde el punto de vista del registro material disponible, tan sólo se puede constatar una ocupación arqueológica segura de este lugar desde los siglos IX-X.

El análisis de los paramentos conservados revela que, frente a las ideas tradicionalmente sos-

tenidas, la mayor parte de la fábrica del edificio es unitaria, a excepción de la zona alta de unión entre el ábside y la nave, que presentan algunas alteraciones, irregularidades y discontinuidades que podrían pertenecer a dos momentos distintos. Esa fábrica mayoritariamente conservada pertenecería a la construcción románica, si bien combina materiales distintos, tanto en composición, color y tamaño, haciendo una especie de mosaico. Este gusto por la variedad se muestra en otros edificios propios de la transición entre la arquitectura prerrománica y la románica, como sucede en San Antolín de Toques, en algunos aspectos, y en San Martiño de Pazó en otros. También hemos visto que la sacristía actual es posterior al cuerpo de la iglesia (y no altomedieval, como se había planteado alguna vez).

Como consecuencia, y a falta de una necesaria lectura estratigráfica de todo el edificio, con los datos disponibles nos parece poco probable que se conserve en pie algo de la fábrica de la antigua iglesia prerrománica, lo cual no quiere decir que el edificio románico no reutilice una gran cantidad de piezas, posiblemente provenientes de dicha antigua iglesia (material constructivo, capiteles,

fragmentos de friso...). En todo caso, de confirmarse la posibilidad de que no quede nada en pie de la iglesia prerrománica, habría que corregir la idea habitualmente sostenida de que la fábrica y la disposición de la iglesia románica estuvieron fuertemente condicionadas por una antigua iglesia altomedieval sorprendentemente ancha⁹².

Por su parte, el trabajo de datación ha confirmado una cronología en torno al siglo XII para la construcción de la cúpula, y nos informa además de que ésta fue realizada con ladrillos reutilizados. Se trata posiblemente de los mismos ladrillos que encontramos en otras zonas del edificio, y que podrían provenir de la primitiva edificación prerrománica que mencionan las fuentes. Como hipótesis podemos plantear que la reutilización de ladrillo para la cúpula, y las dos posibles fases detectadas en ella, podrían indicar un cambio de proyecto.

Por último, debemos insistir en la necesidad de continuar con este tipo de aproximaciones interdisciplinares, uniendo arqueología e historia del arte, a la hora de estudiar edificios de esta complejidad y densidad histórica.

ANEXO. Tablas

Muestra	Material	K (%)	Th (ppm)	U (ppm)
SMF-L1	Ladrillo	1,83±0,01	6,16±0,47	2,35±0,25
SMF-L2	Ladrillo	1,87±0,09	7,91±0,28	2,82±0,15
SMF-L3	Ladrillo	1,97±0,1	6,78±0,63	3,98±0,1
SMF-M1	Mortero	0,57±0,02	3,36±0,28	1,69±0,06
SMF-M2	Mortero	0,57±0,02	3,36±0,28	1,69±0,06
SMF-P	Roca	0,27±0,03	1,57±0,06	0,40±0,01

Tabla 1. Concentraciones analizadas de K, U y Th en las muestras empleadas en datación por luminiscencia.

Muestra	DR beta (mGy/año)	DR gamma (mGy/año)	DR cósmica (mGy/año)	DR (mGy/año)
SMF-L1	1,74±0,19	0,40±0,02	0,22±0,01	2,36±0,13
SMF-L2	1,87±0,22	0,46±0,02	0,22±0,01	2,54±0,14
SMF-L3	2,05±0,24	0,50±0,01	0,11±0,01	2,66±0,16
SMF-M1	0,69±0,07	0,30±0,07	0,22±0,01	1,21±0,27
SMF-M2	0,69±0,07	0,39±0,02	0,22±0,01	1,29±0,13

Tabla 2. DRs estimadas para las muestras.

Muestra	Material	Método	N	Modelo/Plateau	ED (Gy)	Sobredisp (%)
SMF-L1	Ladrillo	TL	33	300-390°C	3,77±0,35	-
		OSL	34	CAM	3,37±0,10	4,6±0,7
SMF-L2	Ladrillo	TL	31	300-390°C	4,19±0,10	-
		OSL	34	CAM	4,58±0,68	9,8±1,6
SMF-L3	Ladrillo	TL	30	300-390°C	4,18±0,33	-
SMF-M1	Mortero	OSL	34	MAM	1,02±0,29	46,5±6,5
SMF-M2	Mortero	OSL	10	CAM	1,56±0,08	13,5±3,9

Tabla 3. EDs estimados para las muestras por medio de TL y OSL.

Muestra	Material	Situación	Edad (a)	Año DC (cal)	Rango DC
SMF-L1	Ladrillo	Cúpula	1429±91	579±91	488-671
SMF-L2	Ladrillo	Cúpula	1653±98	355±98	257-453
SMF-L3	Ladrillo	Muro	1570±153	438±153	284-591
SMF-M1	Mortero	Cúpula	841±306	1167±306	862-1473
SMF-M2	Mortero	Cúpula	1205±137	803±137	666-940
SMF-M2	Madera	Cúpula	295±45	1570±100	1470-1670

Tabla 4. Edades obtenidas para los materiales datados.

NOTAS

¹ Este trabajo forma parte del proyecto "Early Medieval Churches: History, Archaeology and Heritage (EMCHAHE)", financiado por la Unión Europea a través de una ayuda Marie Curie CIG (Grant agreement: PCIG12-GA-2010-334068). Los autores deseamos expresar nuestra deuda y agradecimiento con Rebeca Blanco Rotea y Luis Cordeiro Maañón, quienes generosamente han aportado interesantes informaciones y comentarios de gran valor para la realización de este trabajo. Obviamente los posibles errores y carencias de este trabajo son achacables únicamente a los autores.

² S. Young, *Britonia: Caminos nuevos*, Toxosoutos, Noia, 2004. C. Balañas Pérez, C. A. González Paz, "De Mailoc a san Rosendo: as orixes da sé mindoniense" en *Rudesindus. A terra e o templo* (F. Singul, Dir.), Consellería de Innovación e Industria, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Santiago de Compostela, 2007, pp. 30-51. M. Carriedo Tejedo, "Locus Sancti Martini (ss. VIII-XIII)", *Estudios mindonienses*, 25, 2009, pp. 27-78.

³ M. Carriedo Tejedo, "Locus Sancti Martini (ss. VIII-XIII)"..., pp. 27-78. M. C. Díaz y Díaz, M. A. García Piñeiro, "La Diócesis de Mondoñedo hasta 1100" en *Iglesias de Lugo, Mondoñedo-Ferrol y Orense* (J. García Oro, Coord.), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2002, pp. 211-222.

⁴ M. Chamoso Lamas, "Las primitivas Diócesis de Britonia y de San Martín de Mondoñedo a la luz de recientes descubrimientos", *Bracara Augusta*, XXI, 1967, pp. 356-360. R. Yzquierdo Perrín, *De arte et architectura. San Martín de Mondoñedo*, Diputación Provincial de Lugo, Servicio de Publicaciones, Lugo, 1994.

⁵ H. Flórez, *España sagrada. Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España. Tomo XVIII, De las Iglesias Britoniense, y Dumiense, incluidas en la actual de Mondoñedo*, Antonio Marín, 1764, Madrid, p. 53.

⁶ M. Villaamil y Castro, *Iglesias gallegas de la Edad Media: Colección de artículos publicados por José Villaamil y Castro*, 1904, Madrid, p. 50.

⁷ A. del Castillo López, *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1972, A Coruña, pp. 335-336.

⁸ M. Chamoso Lamas, V. González, B. Regal, *Galice Romane*, Zodiaque, Sainte Marie de la Pierrequi-Vire, 1973.

⁹ M. Núñez Rodríguez, *Arquitectura prerrománica*, COAG, Santiago de Compostela, 1978.

¹⁰ S. Santos San Cristobal, *La antigua catedral de San Martín de Mondoñedo*, Talleres gráficos E. Paramé, Mondoñedo, 1980.

¹¹ R. Yzquierdo Perrín, *De arte et architectura...*

¹² M. A. Castiñeiras González, "La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo del Prerrománico al Románico", *Estudios mindonienses: Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, Nº 15, 1999, pp. 287-342. M. A. Castiñeiras González, "San Martiño de Mondoñedo (Foz) revisitado", en *Rudesindus. A terra e o templo*, *Rudesindus. A terra e o templo* (F. Singul, Dir.), Consellería de Innovación e Industria, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Santiago de Compostela, 2007, pp. 118-137.

¹³ M. A. Castiñeiras González, "Apostillas al Iter picturae sancti iacobi: las pinturas murales de San Martiño de Mondoñedo, el scriptorium compostelano y el tesorerio Bernardo", *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 2011, pp. 303-340. B. Besteiro, "As pinturas murais da catedral de San Martiño de Mondoñedo. Foz (Lugo)", *Estudios Mindonienses*, 25, 2009, pp. 79-104.

¹⁴ A. López Valcarcel, "Iglesias románicas de la Provincia de Lugo. Papeleta 166. Iglesia parroquial de San Martín de Mondoñedo", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, T. VII, 1963, pp. 151-157.

¹⁵ N. Peinado Gómez, *La Antigua Catedral de San Martín de Mondoñedo (Foz). Notas arqueológicas*, Caja de Ahorros de La Coruña y Lugo, 1972, Lugo.

¹⁶ N. Rielo Carballo, "Mondoñedo, Monasterio de San Martiño de", en *Gran Enciclopedia Gallega* (R. Otero Pedrayo, Dir.), T. XXI, Ed. Silverio Cañada, Santiago, s. a., pp. 149-152.

¹⁷ J. Yarza Luaces, "Frontal de San Martiño de Mondoñedo", en *Galicia no Tempo. Catálogo* (J. M. García Iglesias coord.), Arzobispado, Diócesis de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, Santiago de Compostela, 1991, pp. 184-185. J. Yarza Luaces, "Artes figurativas románicas en Galicia antes de 1150", en *El arte románico en Galicia y Portugal-A arte românica em Portugal e Galiza* (J. C. Valle Pérez, Coord.), Madrid-Lisboa, 2001, pp. 56-87.

¹⁸ I. Bango Torviso, *Galicia Románica*, Biblioteca da Cultura Galega, Galaxia, Vigo, 1987. I. Bango Torviso, "Arquitectura románica en Galicia. Desde los orígenes hasta 1168" *El arte románico en Galicia y Portugal-A arte românica em Portugal e Galiza* (J. C. Valle Pérez, Coord.), Fundación Pedro Barrié de La Maza-Fundação Calouste Gulbenkian, Madrid-Lisboa, 2001, pp. 12-30.

¹⁹ M. Núñez Rodríguez, *Arquitectura...*, p. 243.

²⁰ *Ibidem*, p. 245.

²¹ R. Yzquierdo Perrín, *Arte Medieval (I)*, Hércules de Ediciones, A Coruña, 1993, p. 137.

²² *Ibidem*, p. 134-137.

²³ R. Yzquierdo Perrín, "Arte prerrománica na diocese de Mondoñedo", en *Rudesindus. A terra e o templo, Rudesindus. A terra e o templo* (F. Singul, Dir.), Consellería de Innovación e Industria, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Santiago de Compostela, 2007, pp. 100-117.

²⁴ M. A. Castiñeiras González, "San Martiño de Mondoñedo...", p. 120.

²⁵ *Ibidem*, p. 125.

²⁶ R. Yzquierdo Perrín, "Diego Gelmírez y los inicios del Románico en Galicia", en *O século de Xelmírez* (F. López Alsina, H. Monteagudo, R. Villares, R. Yzquierdo Perrín, Coords.), Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2013, p. 215.

²⁷ M. A. Castiñeiras González, "La actividad artística...", p. 305.

²⁸ A. del Castillo López, *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia...*, p. 336.

²⁹ J. Yarza Luaces, "Frontal de San Martiño...", pp. 184-185.

³⁰ Para algunas reflexiones a este respecto Vid. J. Castiñeiras López, "Imágenes de conflicto: la influencia de los Beatos en San Martiño de Mondoñedo" en *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas* (A. Lobato Fernández, E. de los Reyes Aguilar, I. Pereira García, C. García González, Eds.), Universidad de León. Área de Publicaciones, León, 2016, pp. 251-272.

³¹ I. Bango Torviso, *Galicia...*, p. 26. R. Yzquierdo Perrín, *De arte et architectura...*, p. 55.

³² R. Yzquierdo Perrín, *De arte et architectura...*, p. 51.

³³ *Ibidem*, p. 46.

³⁴ M. Villaamil y Castro, *Iglesias gallegas de la Edad Media...*, p. 39.

³⁵ M. A. Castiñeiras González, "San Martiño de Mondoñedo...", p. 123.

³⁶ R. Yzquierdo Perrín, "Diego Gelmírez y los inicios del Románico...", p. 225.

³⁷ R. Yzquierdo Perrín, *De arte et architectura...*, pp. 54-55.

³⁸ M. A. Castiñeiras González, "La actividad artística...", p. 306.

³⁹ M. A. Castiñeiras González, "San Martiño de Mondoñedo...", p. 127.

⁴⁰ M. Chamoso Lamas, M. Chamoso Lamas, "Las primitivas Diócesis de Britonia...", pp. 356-360.

⁴¹ *Ibidem*, p. 357 para la nota.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ M. Núñez Rodríguez, *Arquitectura...*, p. 242. M. Núñez Rodríguez, "Inscripciones de la Galicia Altomedieval", *Revista de Guimaraes*, LXXXIX, 1979, pp. 309-310.

⁴⁵ L. Cordeiro Maañón, C. Rodríguez Cao, "As sondaxes en San Martiño de Mondoñedo", *Bolanda. Cader nos de historia fozega*, 2, 2010, p. 70.

⁴⁶ C. Rodríguez Cao, L. Cordeiro Maañón, "Sondaxes arqueolóxicas na horta da casa reitoral de San Martiño de Mondoñedo, Foz (Lugo)", *Actuacións arqueolóxicas. Ano 2007*, Santiago de Compostela, 2009, pp. 104-105. L. Cordeiro Maañón, C. Rodríguez Cao, "As sondaxes en San Martiño de Mondoñedo...", p. 70. L. Cordeiro Maañón,

C. Rodríguez Cao "Nuevas aportaciones para el estudio de la necrópolis medieval de la basílica de San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo)", *Jornadas territorio y urbanismo, Braga*, Braga, en prensa.

⁴⁷ L. Cordeiro Maañón, C. Rodríguez Cao "Nuevas aportaciones para el estudio..."

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ L. Cordeiro Maañón, C. Rodríguez Cao "Nuevas aportaciones para el estudio..."

⁵¹ F. Arias Vilas, "Chamoso Lamas e a arqueoloxía lucense: unha revisión", en *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, Lugo, 1995, pp. 39-59, p. 46 para la nota.

⁵² J. Suárez Otero, "Sobre las laudas de "doble estola" en Santiago de Compostela e Iria Flavia", *Abrente*, N. 29, A Coruña, 1997, pp. 41-47.

⁵³ M. Núñez Rodríguez, *Arquitectura...*, p. 244.

⁵⁴ R. Yzquierdo Perrín, *Arte...*, p. 137.

⁵⁵ R. Yzquierdo Perrín, "Arte prerrománica...", p. 104.

⁵⁶ M. Núñez Rodríguez, *Arquitectura...*, p. 243.

⁵⁷ M. A. Castiñeiras González, "San Martiño de Mondoñedo (Foz) revisitado", p. 120.

⁵⁸ M. Núñez Rodríguez, *Arquitectura...*, p. 239.

⁵⁹ R. Yzquierdo Perrín, *Arte...*, p. 135. R. Yzquierdo Perrín, "Arte prerrománica...", p. 110.

⁶⁰ M. Núñez Rodríguez, *Arquitectura...*, p. 244.

⁶¹ M. A. Castiñeiras González, "San Martiño de Mondoñedo...", p. 120.

⁶² R. Yzquierdo Perrín, "Arte prerrománica...", p. 113.

⁶³ R. Yzquierdo Perrín, *De arte et architectura...*

⁶⁴ M. Núñez Rodríguez, *Arquitectura...*, p. 244. M. A. Castiñeiras González, "San Martiño de Mondoñedo...", p. 121.

⁶⁵ R. Yzquierdo Perrín, *Arte...*, p. 136. *Idem*, "Arte prerrománica ...", p. 110.

⁶⁶ M. Núñez Rodríguez, *Arquitectura...*, p. 244. M. A. Castiñeiras González, "San Martiño de Mondoñedo...", p. 121.

⁶⁷ M. Chamoso Lamas, "Las primitivas Diócesis de Britonia...", p. 356.

⁶⁸ R. Yzquierdo Perrín, *Arte...*, p. 135.

⁶⁹ M. Núñez Rodríguez, *Arquitectura...*, p. 245.

⁷⁰ R. Yzquierdo Perrín, *Arte...*, p. 135. *Idem*, "Arte prerrománica...", p. 104.

⁷¹ M. A. Castiñeiras González, "San Martiño de Mondoñedo...", p. 121.

⁷² M. A. Utrero Agudo, I. Sastre de Diego (2012), "Reutilizando materiales en las construcciones de los siglos VII-X. ¿Una posibilidad o una necesidad?" *Anales de Historia del Arte* Vol. 22, Num. Especial (II), Madrid, pp. 309-323.

⁷³ R. Yzquierdo Perrín, "Arte prerrománica...", p. 112.

⁷⁴ M. Chamoso Lamas, M. Chamoso Lamas, "Las primitivas Diócesis de Britonia...", pp. 356-360.

⁷⁵ R. Yzquierdo Perrín, *Arte...*, p. 135. Yzquierdo en este trabajo de 1993 cree que Chamoso se debió guiar falsamente por el aparejo del exterior del muro oriental (de sillarejo alternado con una hilada de pizarra dispuesta en diagonal), sin darse cuenta que este muro debió adosarse al cierre sur del crucero posteriormente a su construcción ya que reutiliza, entre otras piezas, tres canchillos románicos.

⁷⁶ R. Yzquierdo Perrín, "Arte prerrománica...", p. 110.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ L. Cordeiro Maañón, C. Rodríguez Cao "Nuevas aportaciones para el estudio..."

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ J. Sanjurjo-Sánchez, "Dating historical buildings: an update on the possibilities of absolute dating methods", *International Journal of Architectural Heritage*, 10, 2016, 620-635.

⁸¹ J. Sanjurjo-Sánchez, "Dating historical buildings..."

⁸² M. J. Aitken, *Thermoluminescence dating*, Academic Press, London, 1985.

⁸³ J. Sanjurjo-Sánchez, "Dating historical buildings..."

⁸⁴ G. Guerin, N. Mercier, G. Adamiec, "Dose-rate conversion factors: update", *Ancient TL*, 29, 2011, pp. 5-8. J. R. Prescott, J. T. Hutton, "Cosmic ray contributions to dose rates for luminescence and ESR dating: large depths and long term variations", *Radiation Measurements*, 23, 1994, 497-500.

⁸⁵ M. J. Aitken, *Thermoluminescence dating*, Academic Press, London, 1985.

⁸⁶ A. S. Murray, A. G. Wintle, "The single aliquot regenerative dose protocol: Potential for improvements in reliability", *Radiation Measurements*, 37 (4-5), 2003, 377-381. *Idem*, "Luminescence dating of quartz using an improved single-aliquot regenerative-dose protocol", *Radiation Measurements*, 32, 2000, 57-73.

⁸⁷ M. J. Aitken, *Thermoluminescence dating*

⁸⁸ R. F. Galbraith, R. F., R. G. Roberts, G. M. Laslett, H. Yoshida, H. Olley, "Optical dating of single and multiple grains of quartz from Jinmium Rock Shelter, Northern Australia: Part

1, Experimental design and statistical models", *Archaeometry*, 41, 1999, 339-364.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ S. Blain, "An application of luminescence dating to building archaeology: The study of ceramic building materials in early medieval churches in north-western France and south-eastern England", *Arqueología de la Arquitectura*, 7, 2010, pp. 43-66.

⁹¹ J. Sanjurjo-Sánchez, "Dating historical buildings..."

⁹² M. Núñez Rodríguez, *Arquitectura...*, p. 135.

REFERENCIAS

- Aitken, Martin Jim. 1985. *Thermoluminescence dating*. London: Academic Press.
- Arias Vilas, Felipe. 1995. "Chamoso Lamas e a arqueoloxía lucense: unha revisión." In *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, 39-59. A Coruña: Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario.
- Baliñas Pérez, Carlos, and Carlos Andrés González Paz. 2007. "De Mailloc a san Rosendo: as orixes da sé mindoniense." In *Rudesindus. A terra e o templo*, edited by Francisco Singul, 30-51. Santiago de Compostela: Consellería de Innovación e Industria, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo.
- Bango Torviso, Isidro. 1987. *Galicia Románica*. Biblioteca da Cultura Galega. Vigo: Galaxia.
- Bango Torviso, Isidro. 2001. "Arquitectura románica en Galicia. Desde los orígenes hasta 1168." In *El arte románico en Galicia y Portugal-A arte românica em Portugal e Galiza*, edited by José Carlos Valle Pérez, 12-30. Madrid-Lisboa: Fundación Pedro Barrié de La Maza-Fundação Calouste Gulbenkian.
- Besteiro, Blanca. 2009. "As pinturas murais da catedral de San Martiño de Mondoñedo. Foz (Lugo)." *Estudios Mindonienses* 25: 79-104.
- Blain, Sophie. 2010. "An application of luminescence dating to building archaeology: The study of ceramic building materials in early medieval churches in north-western France and south-eastern England." *Arqueología de la Arquitectura* 7: 43-66. <https://doi.org/10.3989/arqarqt.2010.10004>
- Carriedo Tejedo, Manuel. 2009. "Locus Sancti Martini (ss. VIII-XIII)." *Estudios mindonienses* 25: 27-78.
- Castillo López, Ángel del. 1972. *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. 1999. "La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo del Prerrománico al Románico." *Estudios mindonienses: Anuario de estudios histórico-teológicos de la diócesis de Mondoñedo-Ferrol* 15: 287-342.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. 2007. "San Martiño de Mondoñedo (Foz) revisitado." In *Rudesindus. A terra e o templo, Rudesindus. A terra e o templo*, edited by Francisco Singul, 118-137. Santiago de Compostela: Consellería de Innovación e Industria, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. 2011. "Apostillas al Iter picturae sancti Iacobi: las pinturas murales de San Martiño de Mondoñedo, el scriptorium compostelano y el tesoro Bernardo." *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*: 303-340.
- Castiñeiras López, Javier. 2016. "Imágenes de conflicto: la influencia de los Beatos en San Martiño de Mondoñedo." In *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*, 251-272. León: Universidad de León.
- Chamoso Lamas, Manuel. 1967. "Las primitivas Diócesis de Britonia y de San Martín de Mondoñedo a la luz de recientes descubrimientos." *Bracara Augusta* XXI: 356-360.
- Chamoso Lamas, Manuel, Victoriano González, and Bernardo Regal. 1973. *Galice Romane*. Sainte Marie de la Pierrequi-Vire: Zodiaque.
- Cordeiro Maañón, Luís and Rodríguez Cao, Celso. 2010. "As sondaxes en San Martiño de Mondoñedo." *Bolanda. Cadernos de historia fozega* 2: 70.
- Cordeiro Maañón, Luís, and Celso Rodríguez Cao. En prensa. "Nuevas aportaciones para el estudio de la necrópolis medieval de la basílica de San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo)." *Jornadas territorio y urbanismo, Braga*, Braga.
- Díaz y Díaz, Manuel Cecilio and María Araceli García Piñeiro. 2002. "La Diócesis de Mondoñedo hasta 1100." In *Iglesias de Lugo, Mondoñedo-Ferrol y Orense*, edited by José García Oro, 211-222. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Flórez, Henrique. 1764. *España sagrada. Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España. Tomo XVIII, De las Iglesias Britoniense, y Duimiense, incluídas en la actual de Mondoñedo*. Madrid: Antonio Marín.

- Galbraith, Rex, Roberts, Richard Laslett, Yoshida Geoff, and Olley Jon Hiroshi. 1999. "Optical dating of single and multiple grains of quartz from Jinnium Rock Shelter, Northern Australia: Part 1, Experimental design and statistical models." *Archaeometry* 41: 339-364. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4754.1999.tb00987.x>
- Guerin, Guillaume, Norbert Mercier, and Grzegorz Adamiec. 2011. "Dose-rate conversion factors: update." *Ancient TL* 29: 5-8.
- López Valcarcel, Amador. 1963. "Iglesias románicas de la Provincia de Lugo. Papeleta 166. Iglesia parroquial de San Martín de Mondoñedo." *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo* VII: 151-157.
- Murray, Andrew Sean, and Ann Wintle. 2000. "Luminescence dating of quartz using an improved single-aliquot regenerative-dose protocol." *Radiation Measurements* 32: 57-73. [https://doi.org/10.1016/S1350-4487\(00\)00089-5](https://doi.org/10.1016/S1350-4487(00)00089-5) [https://doi.org/10.1016/S1350-4487\(99\)00253-X](https://doi.org/10.1016/S1350-4487(99)00253-X)
- Murray, Andrew Sean, and Ann Wintle. 2003. "The single aliquot regenerative dose protocol: Potential for improvements in reliability." *Radiation Measurements* 37 (4-5): 377-381. [https://doi.org/10.1016/S1350-4487\(03\)00053-2](https://doi.org/10.1016/S1350-4487(03)00053-2)
- Núñez Rodríguez, Manuel. 1979. "Inscripciones de la Galicia Altomedieval." *Revista de Guimaraes* LXXXIX: 309-310.
- Núñez Rodríguez, Manuel. 1978. *Arquitectura prerrománica*. Santiago de Compostela: COAG.
- Peinado Gómez, Narciso. 1972. *La Antigua Catedral de San Martín de Mondoñedo (Foz). Notas arqueológicas*. Lugo: Caja de Ahorros de La Coruña y Lugo.
- Prescott, John. R, and John T. Hutton. 1994. "Cosmic ray contributions to dose rates for luminescence and ESR dating: large depths and long term variations." *Radiation Measurements* 23: 497-500. [https://doi.org/10.1016/1350-4487\(94\)90086-8](https://doi.org/10.1016/1350-4487(94)90086-8)
- Rielo Carballo, Nicanor. 1974. "Mondoñedo, Monasterio de San Martiño de." In *Gran Enciclopedia Gallega*, T. XXI, 149-152. Santiago: Ed. Silverio Cañada.
- Rodríguez Cao, Celso, and Luis Cordeiro Maañón. 2009. "Sondaxes arqueolóxicas na horta da casa reitoral de San Martiño de Mondoñedo, Foz (Lugo)." In *Actuacións arqueolóxicas. Ano 2007*, 104-105. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Sanjurjo-Sánchez, Jorge. 2016. "Dating historical buildings: an update on the possibilities of absolute dating methods." *International Journal of Architectural Heritage* 10: 620-635. <https://doi.org/10.1080/15583058.2015.1055384>
- Santos San Cristobal, Sebastián. 1980. *La antigua catedral de San Martín de Mondoñedo*. Mondoñedo: Talleres gráficos E. Paramé.
- Suárez Otero, José. 1997. "Sobre las laudas de "doble estola" en Santiago de Compostela e Iria Flavia." *Abrente* 29: 41-47.
- Utrero Agudo, María de los Ángeles, and Isaac Sastre de Diego. 2012. "Reutilizando materiales en las construcciones de los siglos VII-X. ¿Una posibilidad o una necesidad?" *Anales de Historia del Arte* 22, II: 309-323.
- Villaamil y Castro, José. 1904. *Iglesias gallegas de la Edad Media: Colección de artículos publicados por José Villaamil y Castro*. Madrid.
- Yarza Luaces, Joaquín. 1991. "Frontal de San Martiño de Mondoñedo." In *Galicia no Tempo. Catálogo*, edited by José María García Iglesias, 184-185. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Xuventude.
- Yarza Luaces, Joaquín. 2001. "Artes figurativas románicas en Galicia antes de 1150." In *El arte románico en Galicia y Portugal-A arte românica em Portugal e Galiza*, edited by José Carlos Valle Pérez, 56-87. Madrid-Lisboa: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Young, Simon. 2004. *Britonia: Caminos nuevos*. Noia: Toxosoutos.
- Yzquierdo Perrín, Ramón. 1993. *Arte Medieval (I)*. A Coruña: Hércules de Ediciones.
- Yzquierdo Perrín, Ramón. 1994. *De arte et arquitectura. San Martín de Mondoñedo*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.

Yzquierdo Perrín, Ramón. 2007. "Arte prerrománica na diocese de Mondoñedo." In *Rudesindus. A terra e o templo, Rudesindus. A terra e o templo*, edited by Francisco Singul, 100-117. Santiago de Compostela: Consellería de Innovación e Industria, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo.

Yzquierdo Perrín, Ramón. 2013. "Diego Gelmírez y los inicios del Románico en Galicia." In *O século de Xelmírez*, edited by Fernando López Alsina, Henrique Monteagudo, Ramón Villares, Ramón Yzquierdo Perrín, 207-243. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

TRACERÍAS OLVIDADAS: EL CLAUSTRO GÓTICO DE SANTA MARÍA DE SASAMÓN*

Cristina Tuimil Fernández

Universidade de Santiago de Compostela

Data recepción: 2018/06/09

Data aceptación: 2018/12/19

Contacto autora: cristina.tuimil@usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0002-6112-239X>

RESUMEN

Tradicionalmente, el claustro del conjunto burgalés de Santa María de Sasamón ha sido datado entre finales del siglo XV y principios del XVI y adscrito a la autoría de Juan de Colonia. A lo largo de estas páginas se intentará demostrar que este recinto fue comenzado muchos años antes de la llegada del arquitecto alemán a la Península y que su apariencia actual se debe, en realidad, a dos campañas constructivas distintas en estilo y distantes en el tiempo. Con ello se pretende recuperar para la Historia del arte medieval hispano un claustro del más puro gótico radiante.

Palabras clave: claustro, Sasamón, gótico radiante, siglo XIV, Burgos

ABSTRACT

The few authors who have devoted their attention to the cloister of the former collegiate church of Santa María de Sasamón (Burgos) have dated it to the period between the late 15th and early 16th centuries and have attributed its construction to Juan de Colonia. In these pages I will attempt to demonstrate that work on this building began many years before the German architect's arrival on the Iberian Peninsula and that its current appearance is the result of two different building campaigns. The aim in doing so is to identify a cloister of the purest Rayonnant style as part of the history of Spanish Gothic architecture.

Keywords: cloister, Sasamón, Rayonnant style, 14th century, Burgos

1. El claustro de Santa María de Sasamón: estado de la cuestión

El conjunto burgalés de Santa María de Sasamón ha permanecido olvidado por la historia del arte gótico hispano¹. Un incendio sufrido durante la Guerra de la Independencia, que afectó especialmente a la parte noroeste de la iglesia y al claustro, causó la pérdida de toda la documentación que custodiaba el templo relativa a su fundación y a su historia, como así lo manifiesta un documento de 1816 conservado en el Archivo Diocesano de Burgos². Este vacío documental ha

dificultado la reconstrucción de la historia edilicia de la iglesia y ha sido, probablemente, la causa principal de que su estudio en profundidad no haya sido llevado a cabo hasta el momento³.

Con todo, los escasos estudiosos que le han prestado atención parecen coincidir, en términos generales, en que el conjunto segisamonense es el resultado de una serie de campañas constructivas sucesivas. Así, su fábrica se habría dilatado en el tiempo desde el reinado de Alfonso VIII hasta el de los Reyes Católicos (fig. 1). La iglesia se habría iniciado a finales del siglo XII, y de esa

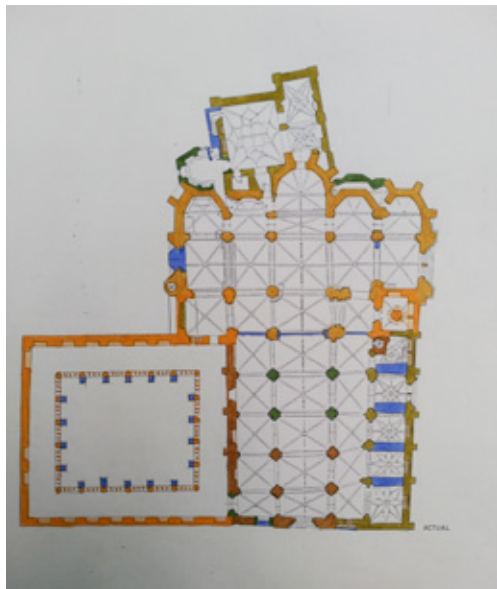


Fig. 1. Santa María de Sasamón. Planta. Extraída de Andrés Oroño Díaz y Miguel A. López Miguel, *Santa María la Real de Sasamón*, 18

primera campaña se conservaría hoy únicamente el cuerpo de naves¹, la fachada occidental y el primer cuerpo de la torre. Una segunda fase, que se podría fechar en torno a las primeras décadas del siglo XIV, abarcaría la construcción del actual crucero y la cabecera que, con toda probabilidad, vino a sustituir a una primitiva². A esta campaña correspondería también la labra de la portada meridional del crucero, la más importante del templo y por la que hoy se accede a su interior. Por último, todos estos autores señalan una importante intervención entre finales del siglo XV y principios del XVI, cuando se habría añadido a la iglesia una nueva nave colateral en el lado de la epístola, un segundo cuerpo a la torre –cuyo último tramo sería agregado ya en el siglo XVIII– y, adosada a la cabecera, una sacristía acompañada de dependencias canónicas. En este momento se labraría, además, una segunda portada en el lado sur de la iglesia, situada más a los pies que la primera. La fecha de este empuje constructivo vendría confirmada por una inscripción que todavía se conserva en una cartela situada en la parte superior de dicha portada. En ella puede leerse: “esta portada e capi/llas se acabaron a/ año de mil quinien/tos cuatro años”. Es en esta tercera campaña en la que encuadran todos ellos



Fig. 2. Santa María de Sasamón. Claustro. Vista interior de la panda occidental desde el ángulo suroeste. Fotografía de la autora

la construcción del claustro adosado a la nave del evangelio.

Si bien concuerdo, a grandes rasgos, con la definición de estas fases en su conjunto, considero que la datación del recinto claustral debe ser minuciosamente revisada.

Este claustro se dispone contiguo al flanco norte de la iglesia y presenta una planta irregular, casi cuadrada, con una proporción de cinco tramos en sus lados menores (norte y sur) por seis en los mayores (este y oeste). En el interior, los muros perimetrales se encuentran horadados por una sucesión de arcosolios y los ventanales que miran al patio están decorados con elegantes tracerías (fig. 2). La cubierta actual ha sido levantada en una intervención reciente emulando el que habría sido el aspecto de las bóvedas originales, desaparecidas tras el incendio. Hoy se accede a él por su ángulo sureste, a través de una puerta abierta en la conocida como capilla de los Santos Juanes –ubicada al norte del primer tramo de la nave–, a modo de solución improvisada tras los desastres causados por la guerra. Sin embargo, a lo largo de su historia el claustro contó al menos con otros dos accesos desde la nave norte de la iglesia –es decir, en su panda meridional–, ambos inutilizados tras los graves daños que sufrió esa parte del edificio.

Fue ese claustro, el incendiado y arruinado (fig. 3), el que generó la tradición de estudios que tradicionalmente han venido datando su construcción entre los siglos XV y XVI. En concreto, fue durante los siglos XIX y XX cuando esta teoría cobró forma y se consolidó como la

única vigente hasta nuestros días. El autor que firma en 1844 como "S. de la C" parece haber sido el primero en identificar el claustro como una de las ampliaciones de la iglesia en el siglo XVI⁶. Años más tarde, en una conferencia leída en el Ateneo de Madrid en 1899, Eloy García de Quevedo y Concellón lo calificaba como "un ejemplar primoroso del arte del siglo XV"⁷. Fue Vicente Lampérez, en 1904, el que añadió a esta datación tardía la atribución de su labra a los talleres de los Colonia y los Siloé, con los que identificaba su estilo⁸. Finalmente, Luciano Huidobro, en 1911, lo fechó de nuevo en el siglo XV y catalogó sus esculturas como "de un marcado sabor alemán"⁹, idea que repitió Teófilo López Mata en su parca descripción del claustro en la que reflejó, además, el estado de ruina y abandono en que se encontraba todavía en 1952¹⁰. En 1955, Matías Martínez Burgos, asumiendo la atribución propuesta por Lampérez de la autoría del claustro a un discípulo de Juan de Colonia, se inclinó por el propio maestro alemán, del que destacó "su sobriedad frente a la exuberancia de su hijo Simón"¹¹. Desde que el historiador burgalés se hiciera eco de la opinión de Lampérez, los únicos estudiosos que prestaron cierta –aunque mínima– atención al claustro fueron el párroco de la villa, don Alejandro Orive Salazar, que dejándose llevar por el amor que sentía por su iglesia calificó el claustro de "obra maestra y mimada de Juan de Colonia"¹², y Salvador Andrés Ordax, que en su pequeña monografía sobre el cruceo de Sasamón presenta de forma superficial el conjunto de la iglesia y el claustro, al que encuadra de nuevo a finales del siglo XV o principios del XVI y relaciona con la mano de los Colonia¹³.

Este desinterés se hace aún más extraño teniendo en cuenta que en los años 1996 y 1997 se llevaron a cabo unas obras de restauración del conjunto claustral, que permanecía en estado semiruinoso desde la época del incendio. En esta intervención se procedió a demoler una cubierta de madera existente –levantada, según el citado párroco, a modo de solución provisional en el año 1930¹⁴– para colocar una nueva techumbre de madera y chapa perforada que protegiese debidamente el recinto de las inclemencias meteorológicas. Además, se reintegraron las tracerías, rellenando y reponiendo los diferentes elementos arquitectónicos parcialmente perdidos (basas, ca-

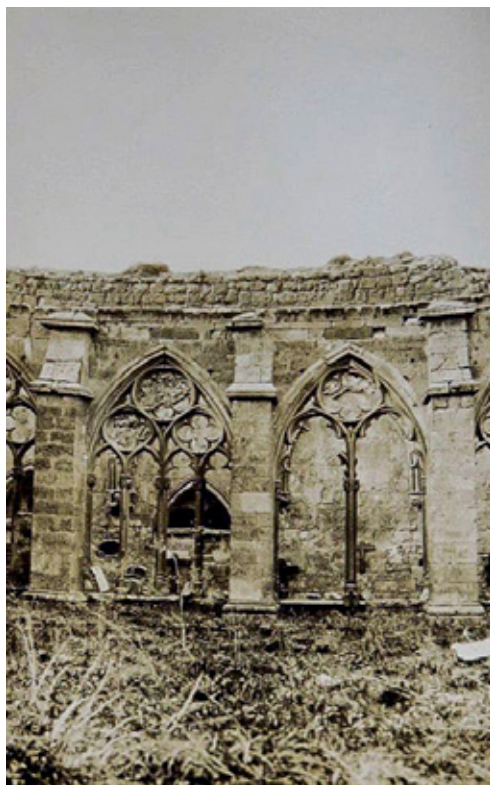


Fig. 3. Santa María de Sasamón. Fotografía de una postal antigua (sin autor ni editorial) que demuestra el estado de ruina en el que se encontraba el claustro tras el incendio. Fotografía de la autora

piteles, maineles y lancetas), se desmontaron los paños desplomados para colocar de nuevo sus elementos y asegurar su estabilidad y se ejecutó un nuevo paso de salida al jardín en el centro de la panda norte, con la consiguiente creación de dos anacrónicos capiteles pinjantes¹⁵.

Las observaciones del director de la intervención arqueológica desarrollada en paralelo a esta restauración siguen la misma línea de los autores anteriores, defendiendo además una fecha posterior a 1444 para el comienzo de la empresa¹⁶. Esta postura la respaldaron, también sin sentido crítico, los autores de la guía más reciente de la villa, Isaac Rilova y Jesús Simón¹⁷, a la vez que insistieron en la autoría del artista alemán. Sólo los arquitectos Andrés Oroño Díaz y Miguel A. López Miguel, autores de un estudio técnico sobre Santa María de Sasamón llevado a cabo en el año 1992 –así como de la memoria final de la citada



Fig. 4. Santa María de Sasamón. Claustro. Detalle de una ménsula decorada con un ángel que sostiene un escudo con las armas papales. Siglos XV-XVI. Fotografía de Marina Garzón Fernández

restauración en 1998–, parecen haber dudado de la atribución de este claustro al siglo XV y sobre todo de que Juan de Colonia hubiera sido su artífice, cuando escribieron: “en el siglo XIV se construye el claustro procesional (...) Se atribuye, sin base, a Juan de Colonia”¹⁸. Sin embargo, sus opiniones sobre el claustro resultan contradictorias, pues en otro capítulo afirman que el claustro es obra de “hacia la mitad o el segundo tercio del siglo XV, según la escuela de los Colonia o quizás por ellos mismos”¹⁹.

En definitiva, desde que los primeros historiadores de época moderna adscribieran el claustro de Santa María de Sasamón a la escuela –o autoría– de Juan de Colonia, esta idea se fue consolidando hasta convertirse en una verdad incontestada. Quizá la idea de que una familia de la talla de los Colonia hubiese dejado su impronta y su prestigio en un edificio envuelto en el misterio como el que nos ocupa, o quizá un exceso de confianza depositada en el criterio de estos clásicos autores, hicieron que nadie intentase replantearse siquiera la veracidad de estas afirmaciones.

Sin embargo, cuando Vicente Lampérez calificaba el claustro de Sasamón de “gótico alemán” veía el patio cubierto de escombros y plagado de maleza (véase fig. 3) y dirigía su mirada hacia las ménsulas de los muros sobre las que se había apoyado la bóveda desaparecida tras el incendio (fig. 4). A mi juicio, hubo de ser precisamente este hecho el que le llevó a datar el claustro en el siglo XVI. Con todo, ya el propio Lampérez advertía en



Fig. 5. Santa María de Sasamón. Claustro. Detalle de un arco-solio de la panda oeste tapiado por un arranque de la bóveda. Fotografía de la autora

las tracerías “la pureza” del gótico de los inicios. Y es que esas tracerías tan propias del gótico radiante no podían haberse diseñado tan tarde.

En el presente estudio intentaré rescatar del olvido una obra de singular calidad como es el primitivo claustro de Santa María de Sasamón y demostrar que no se puede adscribir ni a la época ni a la autoría que hasta la fecha se había creído –o querido creer–, sino que su construcción se llevó a cabo al menos cien años antes de que Juan de Colonia hubiese nacido. Me valdré para ello de un análisis formal y estilístico, cruzado con los escasos datos documentales conservados y las circunstancias históricas que vinculan a Sasamón con otros conjuntos.

2. Un proyecto truncado, una atribución infundada

La adscripción de todo el recinto claustal segisamonense a los siglos XV y XVI es, a mi parecer, más que discutible. Esta datación tardía parece derivar del escaso protagonismo que los citados historiadores han concedido a los arcosolios que componen los muros de cierre y a las tracerías que decoran los ventanales. Sin embargo, a diferencia de las bóvedas, ambos elementos permanecieron en pie tras el incendio (véase fig. 3) y serán claves para comprender el auténtico proceso constructivo de este claustro que, como intentaré demostrar, es en realidad el fruto de dos campañas constructivas distintas en estilo y distantes en el tiempo.

En mi opinión, el perímetro mural y el conjunto de tracerías forman parte de una empresa anterior

a la construcción de las bóvedas, que habrían sido añadidas más tarde. Es probable que el ambicioso proyecto original se hubiese visto frustrado por alguna razón de modo que, si los muros de cierre y el cuerpo de ventanas habrían llegado a rematarse, quizá la cubierta no contó con la misma suerte, habiendo tenido que optar por una techumbre sencilla –probablemente de madera– que funcionase como solución provisional²⁰. El claustro debió permanecer en este estado durante largo tiempo hasta que se planteó una nueva actuación en él y se proyectó una nueva cubierta. Tampoco es de descartar que este hubiera contado con una bóveda desde un primer momento, que habría sido remplazada y mejorada en esa empresa que dio lugar a las múltiples intervenciones que el conjunto conoció en los siglos XV y XVI y que ¿por qué no? pudieron haber sido encargadas a artífices formados en el taller burgalés de los Colonia²¹. Fue por aquel entonces cuando se realizaron los apeos de los muros acompañando los arranques de los nervios de los ventanales para poder lanzar desde ahí las bóvedas²².

Como ya he señalado, la escasez documental obliga a basar cualquier hipótesis fundamentalmente en un análisis visual. Creo por ello que la observación pormenorizada de la estructura y el vocabulario arquitectónico y formal del claustro de Sasamón permitirá confirmar la realidad de esas dos etapas constructivas.

La principal evidencia que sustenta esta teoría reside en el mal encuadre existente entre los arranques de las bóvedas y la fisonomía general del claustro. Esta es una particularidad que no solo se aprecia en la panda sur, condicionada por las exigencias del muro norte de la iglesia en el que se apoya, sino también en las tres crujiás restantes. Los arquitectos Andrés Oroño Díaz y Miguel A. López Miguel, antes citados, observaron las mismas incoherencias estructurales, pues resaltaron que:

La tracería de sus arcos es de una gran elegancia y bella labra, no así la correspondencia de sus bóvedas nervadas no sólo con contrafuertes del viejo muro norte de la iglesia en el cual se apoyan, sino tampoco con los nichos funerarios alojados en el espesor de los muros restantes que lógicamente debieron ser realizados posteriormente a la construcción del claustro²³.



Fig. 6. Santa María de Sasamón. Claustro. Puerta primitiva de acceso al claustro tapiada por un arranque de la bóveda. Fotografía de la autora

A pesar de que estos arquitectos no parecían tener clara la datación del claustro, su análisis estructural puede considerarse del todo fiable. Sin embargo, para no enfrentarse a las contradicciones que esas irregularidades que ellos advertían presentaban con respecto a la historia establecida desviaron la atención hacia los arcosolios, a los que hicieron responsables de dicha incoherencia. No obstante, a mi juicio estos sí forman parte del diseño original de la obra por varias razones que se estudiarán con detalle en el próximo apartado. Lo que parece haber sido un arcosolio en la panda oeste, tapiado hoy por una de las ménsulas, vendría a confirmar su preexistencia con respecto a las bóvedas (fig. 5)²⁴.

También se pueden observar alteraciones en el conjunto de accesos que han comunicado la iglesia y el claustro de forma sucesiva. Es probable que la puerta que formaba parte de la primitiva fábrica de la iglesia, hoy tapiada para poder apoyar sobre ella el arranque de una ménsula



Fig. 7. Santa María de Sasamón. Puerta de acceso al claustro desde los pies de la nave septentrional. Siglos XV-XVI. Fotografía de Marina Garzón Fernández



Fig. 8. Santa María de Sasamón. Claustro. Vista interior de la panda oriental desde el ángulo sureste. Fotografía de la autora (fig. 6), continuase en uso tras la construcción del claustro sirviendo de comunicación entre ambos espacios. Sin embargo, cuando se proyectaron las bóvedas a finales del siglo XV o principios del XVI fue necesario prescindir de ella para no romper el ritmo de los arranques, pues el soporte de uno de los tramos de la bóveda debía colocarse justo en ese punto. Se hizo entonces necesario crear

un nuevo acceso: la puerta de estilo plateresco ubicada en el último tramo de la panda sur del claustro, es decir, muy próxima a la primera (fig. 7). Que esta segunda entrada fuese creada a raíz del levantamiento de las bóvedas no sólo lo demuestra el hecho de que la primera se encuentre tapiada por un arranque, sino la incoherencia que habría supuesto prescindir de un acceso todavía en uso para abrir otro a escasos metros.

Además, el estilo de esta nueva puerta parece confirmarlo. El arco ojival que la corona se intentó encuadrar con naturalidad en el de medio punto preexistente en el hueco en el que se integra²⁵. Asimismo, su decoración vegetal se asemeja mucho a la que presenta una suerte de arcosolio –hoy vacío–, ubicado en el interior de una de las capillas en las que se divide la nave del siglo XVI, así como a la que se conserva en la portada que daba acceso a ella. Por tanto, no sería extraño pensar que esta puerta de acceso al claustro fuera abierta en el transcurso de esa misma campaña constructiva. Incluso pudo ser entonces cuando se proyectó el levantamiento de las nuevas bóvedas del claustro y se labraron esas ménsulas que tanta confusión han generado. De hecho, las esculturas que las decoran guardan franca semejanza formal con las que ocupan la portada meridional del siglo XVI, en las que puede apreciarse ese estilo propio de escultores alemanes (véase fig. 4).

Por otro lado, todavía hoy se perciben sobre el muro perimetral del claustro las cicatrices que han dejado los arcos formeros de las bóvedas. Estas, de forma evidente, no coinciden con el ritmo que marcan los arcosolios ni otros vanos como el de medio punto, situado en el ángulo noreste, que hoy alberga una escultura de la Virgen sentada con el Niño (fig. 8). Estas huellas indican que bóvedas y muros no fueron diseñados como un conjunto armónico y, por tanto, que sería extraño que formasen parte de la misma campaña constructiva.

Creo que todas estas particularidades demuestran que alzado y cubierta no forman parte de un proyecto uniforme diseñado como un todo y construido en un solo momento por un mismo taller. De ser así, estos desequilibrios no habrían tenido lugar.

Pero no sólo el análisis arquitectónico evidencia la existencia de dos momentos constructivos separados ampliamente en el tiempo, sino que también lo hace la decoración heráldica labrada sobre distintos soportes. Que las ménsulas y los monumentos funerarios alojados en los arcosolios no pertenecen a la misma época lo demuestran las distintas formas que presentan los blasones esculpidos en cada uno de ellos. Por un lado, los de los sarcófagos siguen la forma propia de los siglos XIII y XIV, es decir, cuentan con un perímetro rectangular con los extremos de los lados inferiores redondeados, unos con el remate completamente semicircular y otros ligeramente apuntado (fig. 9). En cambio, el escudo con las armas papales que sostiene el ángel que habita una de las ménsulas, rematado en un arco conopial, sigue las formas propias de los siglos XV y XVI²⁶ (compárense figs. 4 y 9). Este mismo diseño muestran también los escudos que adornan el frente del sepulcro de Alvar Pérez, construido en 1444 y ubicado en la capilla de los Santos Juanes que, como ya se ha dicho, da acceso hoy en día al claustro²⁷.

Así, suprimiendo las intervenciones modernas y obviando las modificaciones que trajo consigo la campaña constructiva de los siglos XV y XVI se presenta ante nosotros el primitivo claustro de Santa María de Sasamón, compuesto por el muro de cierre jalonado de arcosolios y el entramado de ventanas que se abren al patio.

3. Un cementerio elocuente

Para constatar que el diseño de muros y tracerías es muy anterior en el tiempo a lo que se viene creyendo bastaría con comparar el conjunto segisamonense con otros claustros que fueron construidos en los siglos XV y XVI, como los de las colegiadas de Santa María del Campo (Burgos) y Covarrubias (Burgos), el de la catedral de Segovia o el claustro bajo del monasterio de San Juan de los Reyes (Toledo). En ellos se advierte la diferencia radical que existe no sólo en la composición de las tracerías sino también en la imaginación arquitectónica del que las ideó. El arquitecto que trabajó en Sasamón siguió un sistema racional de series de subdivisiones subordinadas (véase fig. 13), mientras que para los más modernos la preocupación fundamental era la complejidad



Fig. 9. Santa María de Sasamón. Claustro. Detalle de un arcosolio de la panda oeste. Fotografía de la autora

del diseño decorativo y la exuberancia de sus tracerías flamígeras. Incluso en el interior de sus pandas se observan las grandes diferencias que existen no sólo a nivel decorativo sino también en lo relativo a la articulación de muros y pilares.

Es con otro claustro, el claustro alto de la catedral de Burgos, con el que debe confrontarse el que nos ocupa, y esa comparación resultará mucho más productiva. Además de la similitud en el diseño de sus tracerías —que trataré con detenimiento en el siguiente apartado—, existe una clara identidad en la articulación mural que presentan ambos claustros. Como ya se ha dicho, en Sasamón los muros perimetrales se encuentran horadados por una sucesión de arcosolios. Este patrón, como advirtió hace años Christopher Welander²⁸, es particularmente hispano y alcanzó una singular regularidad en el claustro alto de la catedral de Burgos, donde las paredes exteriores se configuran como una sucesión de profundos arcos ojivales enmarcados por pilares rectangulares que sobresalen marcadamente del muro, dando lugar a grandes arcadas que soportan las



Fig. 10. Catedral de Burgos. Interior del claustro alto. Ca. 1265-1270. Fotografía de la autora



Fig. 11. Santa María de Sasamón. Lauda sepulcral reubicada hoy en la capilla de los Santos Juanes. Siglo XIV. Fotografía de la autora

bóvedas y que semejan un viaducto²⁹ (fig. 10). En Sasamón el sistema mural es mucho más sencillo, pues los arcosolios no ocupan la totalidad de los lienzos sino que han sido horadados directamente en un muro carente de articulación. Por ello, podría decirse que aquí se levanta una versión humilde del espacio claustral de la catedral vecina. Es un recinto de menores dimensiones condicionado seguramente por las menores posibilidades económicas de sus patronos, pero en su planteamiento general es evidente que pretendió imitar el diseño catedralicio (compárense figs. 2

y 10). En este sentido, el parentesco con Burgos no se encuentra solo a nivel formal sino, sobre todo, a nivel funcional.

La presencia de este claustro en Sasamón invita a preguntarse por el estatuto original de la iglesia. Los estudiosos le han conferido la dignidad de colegiata amparados en la existencia de este recinto y apelando a la memoria del esplendor del que había gozado el templo durante los años en que había sido sede episcopal, allá por el siglo XI³⁰. Si bien es cierto que a partir del siglo XV ciertos datos permiten intuir la existencia de actividad colegial en Sasamón³¹, hasta ahora nada sugería la presencia de una comunidad –regular o secular– durante los siglos XIII y XIV. Esta, además de la filiación estilística alemana de la decoración de las ménsulas, era una de las razones de peso para adscribir el claustro al siglo XV. Sin embargo, en los testamentos –todavía inéditos– de Martín Ibáñez de Sasamón (†1333) y Juan Rodríguez de Sasamón (†1354), dos miembros destacados del cabildo burgalés en la primera mitad del siglo XIV, se hace referencia en varias ocasiones “a los clérigos de Sasamón” y, lo que es más, “a los clérigos de la cofradía de Sasamón”³². Este dato, aunque no es suficiente para atestiguar la existencia de un cabildo colegial³³, sí lo es para suponer una suerte de actividad comunitaria y regulada en este templo, que no parece haber sido una simple iglesia parroquial.

Debido al clima de desconocimiento que todavía impera sobre esta cuestión, sería arriesgado afirmar que este espacio hubiese sido creado como marco para actividades derivadas de la cofradía. Sin embargo, atendiendo a la configuración de sus muros, no resulta tan osado proponer que el claustro de Sasamón haya servido para otros fines: las tumbas que lo recorren sugieren que estuvo destinado a servir como cementerio privilegiado. Ya Eduardo Carrero en su artículo sobre los claustros funerarios en la Edad Media había incluido a Sasamón entre una serie de ejemplares que respondían a fines deliberadamente cementeriales³⁴. Esta nueva tipología claustral, vinculada a la necesidad de crear un espacio de enterramiento privilegiado próximo a la iglesia, habría nacido en la catedral de Salamanca y alcanzado una gran difusión en territorio peninsular desde finales del siglo XIII y especial-

mente durante el XIV. Ejemplos destacados son los de las catedrales de León, Oviedo y Ciudad Rodrigo o los de iglesias colegiales o parroquiales como San Esteban de Burgos. Es, a esta familia, a la que pertenece Santa María de Sasamón.

El claustro segisamonense cuenta con un total de diecisiete arcosolios repartidos fundamentalmente en sus pandas este (6) y oeste (8), y en menor medida en la norte (2) (véase fig. 1). Todos ellos rematan en su parte externa en un simple bocel y alojan sarcófagos (véase fig. 9). Por desgracia, como Cristóbal Villanueva señala en su informe³⁵ –y como se puede apreciar a simple vista–, todos han sido reutilizados en diversas ocasiones a lo largo de los siglos y sobre todo en época moderna, lo que ha provocado importantes modificaciones y pérdidas con respecto a su estructura y decoración original.

Atendiendo a la forma del arco y a los elementos que lo soportan, parece probable que los primeros en levantarse hayan sido los de la crujía este y, por tanto, que se hubiese empezado por ahí la construcción del claustro. Estos arcosolios son más anchos y menos apuntados que los de las pandas restantes, y las jambas y capiteles que les sirven de arranque –y entre los que se alojan los sarcófagos– son muy similares a los que soportan las arquerías del cuerpo de ventanas. Los de las pandas norte y oeste, por su parte, presentan arcos más estrechos y apuntados y sus capiteles están formados por un simple bocel³⁶. La sencillez de estas estructuras dificulta la tarea de su datación, pero los escudos con decoración heráldica dispuestos en el frente de tres de los sarcófagos de esta panda oeste ayudan a afinar las fechas. La forma de estos blasones y el hecho de que ocupen la totalidad del frente de la urna permiten encuadrarlos en la primera mitad del siglo XIV³⁷. Es posible señalar paralelos con una cronología similar como son los sepulcros de Alfonso de Valencia (post. 1316) o Diego Yáñez (post. 1309), en el claustro de la catedral de León³⁸, o el sepulcro de Lopo Fernández Pacheco (ca. 1349), en la catedral de Lisboa.

Todos los escudos presentes en el claustro segisamonense presentan, además, el mismo blasón con un cuartelado en cruz: primero y cuarto, una cruz flordelisada; segundo y tercero, una caldera (véase fig. 9). Estas armas parecen pertenecer a la

olvidada familia de los Sasamón como revela una lauda sepulcral recolocada hoy en la capilla de los Santos Juanes, en la que puede leerse:

*AQ(u)I YAZE HERNAND(o) ALFONSO DE SASI AMON QUE DIOS PERDONE QUE HIZOI HAZER ESTA CAPIELLA A SEVICIOI DE DIOS ET DE SANTA MARIA ET ALI LOOR ET ONRA DE SENOR SANT FRAN/CISCO LA QUAL CAPIELLA SE COMIENCO A HACER EL ANO DE LA ERA DEI MIL ET CCCC ET XVII ANOS PATER NIOSTER POR SU ALMA*³⁹ (fig. 11).

Sus cuatro ángulos se decoran con las imágenes de los cuatro evangelistas y entre ellos se labraron escudos blasonados y pintados, todos ellos cuartelados: primero y cuarto de oro (¿o quizá gules?), una cruz flordelisada de sable; segundo y tercero de plata, una caldera de sable (¿o azur?). Las medidas de esta placa rectangular coinciden quizá no por caso con el hueco que presenta en su fondo uno de los arcosolios del claustro que cuenta, además, con escudos cuartelados en el sarcófago que alberga. Este espacio parecería apropiado para su ubicación original y permitiría confirmar la existencia del claustro hacia la era de 1417 o, lo que es lo mismo, en el año 1379⁴⁰.

Por desgracia, el paso del tiempo y las malas condiciones en las que ha vivido el claustro han provocado la pérdida de la policromía de esos escudos sepulcrales, lo que impide conocer las similitudes o diferencias a este respecto con el blasón perteneciente a Hernando Alfonso de Sasamón. A pesar de ello, parece más que probable que todas estas armas pertenezcan a un mismo linaje que además, como bien revela su alcuña, debía guardar una íntima relación con la villa.

Otro arcosolio de la panda occidental alberga una pequeña placa funeraria de 40x30 cm con inscripción en letra gótica que reza:

*AQ IAZE P(er)O G(ome)S CRIADO DE ROY P(ere) SI E FINO XXI DIAS DE DIZIEMBRE ERAI DE MIL E CCCLXXI ANNO E SU MUIGIER MARIA G(ome)S Q(ue) DIOS LOSI P(er)DONE AMEN PATER NOSTER/ POR SUS ALMAS*⁴¹ (fig. 12)

Bajo el texto se extiende una franja en relieve decorada con una figura sedente de la Virgen, flanqueada a izquierda y derecha por sendos escudos. El de su izquierda está prácticamente destruido pero el de su derecha muestra otro



Fig. 12. Santa María de Sasamón. Lauda sepulcral recolocada en la parte inferior de un arcosolio de la panda oeste. Siglo XIV. Fotografía de la autora

cuartelado en cruz: primero y cuarto, una caldera; segundo y tercero, un castillo. Aunque esta no parece ser la ubicación original de la placa, no cabe duda de que la inscripción formaba parte de un sepulcro. De haber pertenecido a uno de los arcosolios del claustro podría confirmarse su existencia al menos “en el año de la era” de 1371, es decir, en el año 1333.

Por otro lado, es probable que el “ROY P(ere)S” de la inscripción no sea otro que Roy Pérez de Sasamón, uno de los miembros más destacados de esta familia desde finales del siglo XIII –ya en 1285 y 1291 aparece como testigo en dos documentos expedidos por Sancho IV⁴²– y especialmente durante las primeras décadas del siglo XIV. De él se dice que albergó en su casa de Palencia a Fernando IV cuando este cayó gravemente enfermo en 1308⁴³, y que llegó a ser, entre otras cosas, notario de Fernando IV⁴⁴, “ome” de María de Molina –como ella misma lo denomina en un documento de 1316⁴⁵– y despensero mayor del rey Alfonso XI en 1327⁴⁶. Juan Rodríguez –cuyo testamento ha sido citado– y Rodrigo Rodríguez de Sasamón parecen haber sido hijos de Roy Pérez. Juan fue canónigo de Burgos y Valladolid hasta su muerte en 1354⁴⁷, habiendo seguido los pasos de su padre como despensero mayor de Alfonso XI en 1330⁴⁸. Recibe, además, la denominación de “clérigo regio”⁴⁹ y a él se alude en una bula del papa Benedicto XII como “familiar” del Rey Alfonso XI⁵⁰ –familiar, por supuesto, en el sentido de familia cortesana y no de sangre. Rodrigo, por su parte, fue canónigo de Covarrubias, canónigo de Palencia⁵¹ y abad de Valladolid entre al menos 1324 y 1358⁵². Martín Ibáñez que, como indicaba



Fig. 13. Santa María de Sasamón. Claustro. Vista general desde el patio. Fotografía de la autora

su testamento, fue prior de la catedral de Burgos hasta su fallecimiento en 1333, también formaba parte de este linaje⁵³.

Una familia, esta de los Sasamón, que sin duda desempeñó un papel destacado en la vida política y religiosa de –al menos– el final del siglo XIII y la primera mitad del XIV en Castilla. Aunque los datos que he recabado hasta el momento no permiten elaborar un árbol genealógico fiable, su memoria merece ser recuperada pues podría haber sido ese nexo entre Sasamón y el exterior que resultaría tan importante para comprender el trasfondo histórico que se encuentra detrás de la fábrica segisamonense. La repetición de las que parecen ser sus armas en laudas y sarcófagos blasonados evidencian que la familia de los Sasamón debió jugar un papel activo en la fábrica de la villa que les ha dado nombre, un hecho que vendría a confirmar una vez más la temprana datación del claustro.

4. Un diseño radiante

Pero además de la similitud en la articulación del perímetro mural, la relación entre el claustro de Sasamón (fig. 13) y el claustro alto de la catedral Burgos (fig. 14) viene sostenida por la identidad de diseño de sus ventanales, organizados según un esquema de subordinación propio del gótico radiante francés (compárense figs. 13 y 14). En ambos casos, en cada tramo y sobre una repisa baja, se abren arcos de tracerías subdivididos en dos grandes lancetas coronadas por un rosetón hexalobulado. Cada lanceta acoge a su vez el mismo esquema a menor escala, de modo

que cada una de ellas alberga otras dos lancetas coronadas esta vez por pequeños óculos cuadrilobulados. La elegancia de las trazas se extiende, además, a la ligereza y delgadez de los maineles (véanse figs. 2 y 10). En los dos claustros los pilares de los muros de las ventanas están dispuestos a modo de haces de columnillas que se destacan plásticamente⁵⁴. Estos arrancan de un pedestal en el que se observa la única diferencia notable entre los dos conjuntos, pues un desarrollo más complejo en el caso segisamonense permite que alcancen una altura superior con respecto al fuste y obtengan así mayor relieve y plasticidad. En el claustro catedralicio, el pedestal inferior está compuesto de tres resaltos rectangulares escalonados. El ejemplo de Sasamón, pese a seguir la misma configuración, varía en su diseño: las molduras planas y rectangulares se prolongan y se unen a las columnas mediante un juego de molduras cóncavas y convexas que evoca una mayor complejidad⁵⁵. En ambos casos, sobre estas basas y a un nivel un poco inferior al zócalo sobre el que arrancan las ventanas, nacen cinco columnillas ligadas entre sí por una escocia ininterrumpida⁵⁶. Las tres columnillas centrales están rematadas a la misma altura por capiteles que reciben un arco perpiño y dos nervios en el caso de Burgos⁵⁷, y aunque resulta difícil saberlo para el caso de Sasamón porque las bóvedas desaparecieron, todo parece indicar que se organizaban del mismo modo. Las dos columnillas restantes se prolongan hacia arriba, sustentando los arcos formos adosados. Los capiteles se sitúan a una altura ligeramente mayor en el caso catedralicio. Al exterior, en el patio, las similitudes siguen siendo más que evidentes. Incluso los ángulos, en donde convergen dos pandas, se configuran de un modo casi idéntico compartiendo la columnilla –y su respectivo capitel– en la que desembocan ambas arcadas.

Las fechas documentadas para la construcción del claustro alto de la catedral burgalesa, que estaría rematado hacia 1270⁵⁸, y el estrecho parentesco que el diseño del de Sasamón guarda con él invitan a proponer una fecha ligeramente posterior para su levantamiento. Por otro lado, es lógico pensar que el claustro de Sasamón sea una copia directa e intencionada del claustro alto de Burgos si tenemos en cuenta que esta no es la única “cita” de la catedral vecina que se en-

cuentra en este edificio. Como es bien sabido, en la portada meridional del siglo XIV del conjunto segisamonense se lleva a cabo una versión de la portada del Sarmental de la catedral de Burgos.

Curiosamente, entre la escasa documentación conservada se encuentran una serie de Privilegios Reales concedidos a Sasamón⁵⁹, entre los que destacan especialmente los otorgados por Sancho IV y su hijo Fernando IV. Sancho IV, en 1284, confirma la exención de portazgo concedida originalmente por su bisabuelo y confirmada por su abuelo y su padre, que liberaba de todo pecho real a los vecinos de la villa. En 1288, ya de forma más detallada, dispone que a los de Sasamón:

Se les quite de toda puesta e de toda facendera e de portazgo e de todo pecho que a rrey pertenesce en tal manera que según ellos ovieren las riquezas que lo metan en fauor de la yglesia de santa maria de y dese lugar⁶⁰.

En otro privilegio concedido en 1294, tiene “por bien, e porque nos [Sancho IV] vemos que Dios muestra muchos miraglos e tienen muy buena obra començada porque se acabe mas ayna”, permitir que recauden dinero por todo su reino⁶¹. Fernando IV, además de ratificar en 1299 y 1302 los privilegios expedidos anteriormente por su padre, ordena explícitamente que “todo aquel pecho que ouieren a dar a mi que lo metan en la labor de la iglesia de santa maria de sasamon cada año” y autoriza asimismo al pueblo de Sasamón a la recogida de dinero por todo el reino para la obra de la “iglesia sin que pudiera ser intervenida ni embargada de ninguna manera saluo fecho de la cruzada sy y fuere ese día presente”⁶². Además, en otro privilegio de 1304, incide en los derechos y libertades de los habitantes de Sasamón:

Nin les consintades otrosy que les pasen contra los previllegios (...) e sy alguno y oire que les querrán pasar contra ellos prendadle por la pena que en ellos se contiene e vendedla luego e guardad los marauedis que de ella fizieredes e enviádmelo decir luego⁶³.

Es probable, por tanto, que el levantamiento del claustro y la gran ampliación de la cabecera se promoviesen a lo largo de este periodo de veinte años en torno al cambio de siglo, en el que la situación económica de la villa debió de ser ex-



Fig. 14. Catedral de Burgos. Claustro. Vista general desde el patio. Ca. 1265-1270. Fotografía de la autora

celente gracias a las consecuencias derivadas de los privilegios otorgados por estos dos monarcas.

Sin embargo, la construcción debió prologarse durante buena parte del siglo XIV pues en las dos confirmaciones siguientes, la de Alfonso XI en 1322 y la de Enrique II en 1367⁶⁴, los reyes manifiestan que conceden estos privilegios para que “los de este lugar puedan mejor e mas cumplidamente labrar o acabar la obra de santa maria que tienen encomendada a seruido de Dios e de santa maria”⁶⁵. A partir de esta última, en cambio, las confirmaciones se vuelven más escuetas y dejan de hacer referencia al estado de construcción de la obra. ¿Quizá porque estaba ya acabada? De aquí en adelante, estos privilegios seguirán siendo simplemente confirmados hasta el reinado de Fernando VII en el siglo XIX.

Pero ¿a qué se debe este favor con los habitantes de la villa y qué interés tiene la Corona en la construcción de esta iglesia?⁶⁶ Lejos de poder ofrecer una respuesta certera a esta incógnita, ¿es posible que este incremento de concesiones regias durante los reinados de Sancho IV y Fernando IV se deba a la influencia de la “familia de los Sasamón”, teniendo en cuenta la estrecha relación que parece haber mantenido este linaje con la monarquía castellana?

Retomando el análisis formal, resulta interesante destacar que el claustro de Sasamón no sólo guarda parecido con el de la catedral de Burgos sino también con el de la catedral de Pamplona, en concreto con los tramos correspondientes a su primera etapa constructiva⁶⁷ (fig. 15). Esta primera fase, que Clara Fernández-Ladreda fecha



Fig. 15. Catedral de Pamplona. Claustro. Vista de la panda este desde el patio. Ca. 1280-1318. Fotografía de Marina Garzón Fernández

entre los años 1280 y 1318, abarcaría fundamentalmente la panda este del claustro –excepto el tramo más meridional, y la bóveda y tracería del ventanal del inmediatamente anterior–, y la mitad oriental de la norte, así como la cripta de la sala capitular y los muros del piso superior⁶⁸. Este primer momento se caracteriza por la presencia de un tipo de tracería –la más sencilla de las que conforman el claustro– que sigue el mismo esquema compositivo que las de Burgos y Sasamón, con la diferencia de que presenta un juego de óculos de seis y ocho lóbulos en lugar de cuatro y seis⁶⁹.

La composición de estos ventanales, como bien apunta Clara Fernández-Ladreda, estaba muy difundida por esta época, contando con múltiples variantes especialmente en la zona de París, de modo que hacia 1300 resultaba un tanto anticuada⁷⁰. Un diseño semejante se repite en el primero de los tramos del claustro del monasterio de Santa María de la Oliva a inicios del siglo XIV⁷¹. Un claustro que, como el de Pamplona, vio el sucederse de distintos diseños de tracerías a medida que avanzaba su construcción hasta el siglo XV, aumentando su complejidad y preciosismo con el paso de los años.

Así, los claustros de estos cuatro templos –Burgos, Sasamón, Pamplona y La Oliva– no dejan lugar a dudas de la buena acogida que el gótico radiante tuvo en Castilla y Navarra durante los siglos XIII y XIV.

En conclusión, creo haber aportado argumentos suficientes para demostrar que la construcción del claustro de Sasamón se llevó a cabo en dos etapas bien diferenciadas. La primera, que

podría fecharse en torno a finales del siglo XIII y primera mitad del XIV, se ajusta a una estética propia del más puro gótico radiante siguiendo los ejemplos de las catedrales de Burgos y Pamplona. Si tenemos en cuenta, además, que los ventanales de Sasamón son todavía más sencillos que los de Pamplona al presentar un juego de tracerías de cuatro y seis lóbulos en lugar de seis y ocho, podríamos aventurarnos a decir que Sasamón se proyecta antes o paralelamente al inicio de esta primera etapa pamplonesa (1280), coincidiendo con la cronología *post quem* que proporciona el claustro de Burgos (1270) y con el privilegio concedido por Sancho IV en 1294 en el que el rey dejaba constancia de que tenían “muy buena obra comenzada”. Es posible que la construcción se iniciara por la panda este que, como se ha dicho, alberga los arcosolios aparentemente más antiguos, y se rematase por la oeste, donde

se encuentran los nichos cuya heráldica parece corresponder a esa familia que detenta cierto poder en el siglo XIV. La segunda campaña, llevada a cabo entre finales del siglo XV y principios del XVI por artistas formados en una corriente de marcado gusto alemán, habría modificado el conjunto levantando las bóvedas que, posiblemente, no se habían lanzado en la primera fase. Es más probable que la consecución de la dignidad de colegiata, que parece haber tenido lugar en este momento, tuviese como consecuencia importantes intervenciones arquitectónicas –no sólo en el claustro, pues recuérdese que es en este momento cuando se construye la sacristía y la sala capitular adosadas a la cabecera– con el fin de adaptarse a las nuevas funciones que este cargo acarrea y revestirse del prestigio que conferirían las nuevas modas.

NOTAS

* Este trabajo se enmarca dentro de la realización de la tesis doctoral *Santa María de Sasamón: fragmentos para la historia de una colegiata olvidada*, dirigida por Rocío Sánchez Ameijeiras.

¹ Únicamente la portada sur ha sido revisada en las últimas décadas por autoras como Julia Ara Gil, "Escultura", en *Historia del arte de Castilla y León, t. III: Arte Gótico* (Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1995), 240; o Rocío Sánchez Ameijeiras "La portada del Sarmental de la Catedral de Burgos. Fuentes y Fortuna", *Materia 1, L'estil* (2001): 195-198.

² Incluido en el *Libro de Fábrica y cuentas de la iglesia de Sasamón: 1789-1850*. Archivo Diocesano de Burgos, armario 43, sig. 8, s.p. En él se declara que: (...) *las ocurrencias que hubo durante la dominación francesa, cuando se llevaron todos los ganados y los susos dichos bueyes las partidas de guerrilla, habiendo también desaparecido el Libro de Fundación, visitas y todos los papeles relativos á ella como los demás de la iglesia en el incendio ocurrido posteriormente que redujo a cenizas toda la población*. También se deja constancia de que el incendio tuvo lugar en 1812.

³ Ya el propio Vicente Lampérez y Romea ("La iglesia de Santa María en Sasamón (Burgos)", *La ilustración española y americana*, año XLVIII, nº XLI, 1904: 270) intuía: *Todo es misterioso en Sasamón, y acaso lo será eternamente, pues el archivo desapareció entre las llamas en los días de nuestra guerra de la Independencia*.

⁴ Alejandro Orive Salazar, *Sasamón: ciudad milenaria y artística* (Burgos: Diputación Provincial, 1969), 96. El cuerpo de naves ha sido reconstruido tras los graves daños que había sufrido en el incendio, en el que se vinieron abajo las bóvedas y se debilitaron enormemente los muros. Se llevaron a cabo pequeñas obras a lo largo del siglo XX y fue entre 1962 y 1964 cuando se levantaron las bóvedas y pilares actuales. La intervención se explica con detalle en una memoria de obra conservada en el Archivo General de la Administración, elaborada por el arquitecto Marcos Rico

Santamaría a fecha de abril de 1961 (Archivo General de la Administración, Carpeta 52/4287).

⁵ Andrés Oroño Díaz y Miguel A. López Miguel, *Santa María la Real de Sasamón (Burgos): estudio técnico* (Burgos: Junta de Castilla y León, Dirección general de patrimonio y promoción cultural, 1992), 34-35.

⁶ S. De la C., "Segisamún ayer: Sasamón hoy", *Revista Contemporánea*, año X, tomo XLIX (enero-febrero 1884): 388. He intentado rastrear la identidad de este autor pero no he tenido éxito.

⁷ Eloy García de Quevedo y Concellón, "Excursiones por la provincia de Burgos: conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 17 de marzo de 1899", *Sociedad Española de Excursiones*, año VII, nº 82 (diciembre 1899): 205.

⁸ Lampérez y Romea, "La iglesia de Santa María en Sasamón", 270. Es interesante reseñar que en este momento Vicente Lampérez estaba trabajando en la restauración de la catedral de Burgos.

⁹ Luciano Huidobro y Serna, "Sasamón: villa de arte", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. V (1912): 118.

¹⁰ Teófilo López Mata, "Santa María de Sasamón", *Boletín de la Institución Fernán González*, X (1952-1953): 553.

¹¹ Matías Martínez Burgos, "En torno a la catedral de Burgos", *Boletín de la Institución Fernán González*, 131 (1955): 55.

¹² Orive Salazar, *Sasamón*, 41: *Perla de singular valor, dentro de la maravillosa joya, de que nos venimos ocupando, obra maestra y mimada de Juan de Colonia, es juntamente con el de Fredisval, del mismo insigne maestro, la más primorosa pieza del más depurado estilo gótico*.

¹³ Salvador Andrés Ordax, *Iconografía cristológica a fines de la Edad Media: el crucero de Sasamón* (Universidad de Extremadura: Servicio de Publicaciones, 1986), 21.

¹⁴ Orive Salazar, *Sasamón*, 44: *Con el importe de una bella, aunque deteriorada alfombra persa de la Parroquia, se construyó un fuerte zuncho de hormigón para sujetar y fortificar la colum-*

nata y la arquería, en parte bastante desequilibrada y se le cubrió con buen tejado y airoso tejazoz que si bien es cierto le ha robado un poco de romanticismo a sus espléndidas ruinas, ha tenido la fortuna de evitar su demolición total.

¹⁵ Andrés Oroño Díaz y Miguel A. López Miguel, *Memoria final de la restauración del claustro de la colegiata de Santa María de Sasamón (Burgos)* (Burgos: Junta de Castilla y León, Dirección general de patrimonio y promoción cultura, 1998), 3-9. Se explica así la presencia de esos desconcertantes capiteles pinjantes en el nuevo paso al jardín. Estas son solo una parte de las intervenciones llevadas a cabo en esta campaña de restauración, entre las que he destacado las que considero más importantes o relevantes para este estudio. Se especifican todas con detalle en la memoria citada.

¹⁶ Eduardo Cristóbal Villanueva, *Informe técnico sobre la intervención arqueológica de urgencia realizada en el claustro de Santa María la Real de Sasamón (Burgos)* (Burgos: Junta de Castilla y León, dirección general de patrimonio y promoción cultura, 1997), 204.

¹⁷ Isaac Rilova Pérez y Jesús Simón Rey, *Sasamón: Historia y guía artística* (Burgos: Editorial Dossolos, 2005), 364.

¹⁸ Oroño Díaz y López Miguel, *Santa María la Real de Sasamón*, 21. No justifican, sin embargo, por qué en esta ocasión adscriben el claustro al siglo XIV.

¹⁹ *Ibidem*, 16.

²⁰ Eduardo Carrero Santamaría, "Compostela, pauta y evocación en el Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense", en *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, coord. Pedro Huerta Huerta (Palencia: Fundación Santa María la Real del Patrimonio histórico, 2016), 97-100. Se propone aquí una casuística similar para el Pórtico del paraíso de la catedral de Ourense.

²¹ De la habilidad de los talleres alemanes en estas cuestiones dan cuenta tanto las espectaculares bóvedas de la sacristía y el cuerpo de capillas levantadas en el siglo XVI, como los arreglos que en estas mismas fechas realizaron en las bóvedas de los tramos más orien-

tales del crucero y en las de algunas de las capillas de la cabecera.

²² Son varios los ejemplos de claustros cuyas bóvedas fueron realizadas o reemplazadas en el siglo XVI. Parece una práctica común en este siglo. El caso más paradigmático es quizá el del claustro de la catedral de León, cuyas bóvedas son del XVI a pesar de que el recinto fue construido entre finales del siglo XIII y principios del XIV. Al igual que en Sasamón, todavía no ha sido posible saber con qué tipo de cubierta contaba originalmente. Véase Henrik Karge, "La arquitectura de la catedral de León en el contexto del gótico europeo", en *Actas de Congreso internacional "La Catedral de León en la Edad Media"*, eds. Gerardo Boto Varela, Victoria Herráez Ortega y Joaquín Yarla Luaces (León: Universidad de León, 2004), 132-133. Por el contrario, en otros claustros como el de la catedral de Salamanca se ha conservado la cubierta de madera desde sus orígenes.

²³ Oroño Díaz y López Miguel, *Santa María la Real de Sasamón*, 37.

²⁴ Aunque no puedo afirmar con total seguridad que ese arco tapiado fuese originalmente un arcosolio similar a los que componen el claustro, todo parece indicar que así pudo haber sido pues su forma y su altura concuerdan con las del arcosolio situado a su izquierda. Sin embargo, si se reconstruyese el intradós en su anchura original, este llegaría a superponerse al arcosolio que se abre a su derecha. Lo que pudo haber ocurrido con estos dos nichos es una problemática pendiente de aclaración y cuyo estudio excedería los límites de este trabajo. Por el momento, resulta imposible sobrepasar el terreno de la hipótesis.

²⁵ Oroño Díaz y López Miguel, *Santa María la Real de Sasamón*, 55. Para estos arquitectos la puerta pertenece a la primera mitad del siglo XVI, en la transición del último gótico al renacimiento. Dejan constancia, además, de que esta portada rompe los esquemas del conjunto, ya que está rodeada de construcciones tardorrománicas, percibiéndose incluso que el primer arco, aún con herencia románica, no es de la portada sino de un tramo de la Iglesia, posible capilla, que parece estuvo cu-

bierta a un nivel más bajo que la bóveda actual. Sin embargo, no citan la fuente de la que extraen esta información ni aportan ninguna información sobre esa supuesta capilla. A mi juicio, también podría tratarse de un hueco utilizado a modo de hornacina como los que se abren a lo largo de ese muro.

²⁶ Ottfried Neubecker, *Le grand livre de l'héraldique* (París: Elsevier Séquoia, 1977), 77.

²⁷ Esta capilla es objeto de otra de las incoherencias constructivas que provocaron la errónea datación del claustro. Cristóbal Villanueva (*Informe técnico*, 204) la utiliza como argumento para reforzar la teoría establecida: el claustro debía ser indiscutiblemente posterior a 1444 ya que, según él, *está apoyado en el lado oriental de la capilla funeraria de Alvar Pérez, criado de Pedro de Cartagena, que está datada, según consta en una lápida, en el año 1444*. Lo que este autor pretende demostrar es que, si el claustro hubiese existido antes de la creación de esta capilla (supuestamente levantada en 1444, aunque realmente no se sabe con certeza si existió otra construcción previa ni si realmente esa lauda hace alusión a todo el espacio o únicamente al monumento funerario en el que se encuentra), este habría ocupado ese espacio, es decir, se hubiese prolongado un tramo más hacia el este hasta colindar con la nave del crucero. Sin embargo, según la teoría que en el presente estudio se está defendiendo, la construcción del perímetro del claustro se habría iniciado con anterioridad a la ampliación del crucero y la cabecera, y por lo tanto se habría proyectado hasta el límite que en aquel momento establecía el cuerpo de naves -y quizá la primitiva cabecera, hoy perdida-.

²⁸ Sobre la concepción estructural del claustro de la catedral de Burgos como cementerio véase Christopher Welander, "The Architecture of the Cloister of Burgos Cathedral", en *Medieval Architecture and Its Intellectual Context. Studies in Honour of Peter Kidson*, eds. Eric Fernie y Paul Crossley (Londres: The Hambledon Press, 1990), 159-169.

²⁹ Así los denomina Karge en su descripción del claustro burgalés. Henrik Karge, *La catedral de Burgos y la ar-*

quitectura gótica del siglo XIII en Francia y España (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995), 257.

³⁰ Algunos autores, entre los que destaca Enrique Flórez, defienden la existencia de una iglesia previa a la hoy existente que llegó a ser sede episcopal durante un breve periodo del siglo XI. Varios documentos dan noticia de un obispo llamado Munio en Sasamón durante la segunda mitad del siglo XI y, cinco parecen acreditar su existencia entre al menos 1068 y 1076 -aunque el grado de veracidad de alguno de ellos puede llegar a ser cuestionable-. De ser cierta la existencia de la sede episcopal, ésta habría nacido durante la conquista musulmana y la consecuente necesidad de replegarse hacia el norte. Este hecho explicaría su naturaleza efímera, e impensable en circunstancias normales.

³¹ Hacia finales del siglo XV hay constancia de un abad llamado Diego Pardo. Véase Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, *De linajes, parentelas y grupos de poder. Aportaciones a la historia social de la nobleza bajomedieval gallega* (Madrid: Fundación cultural de la nobleza española, 2012), 218. Por otro lado, el párroco Alejandro Orive constata la existencia de hasta 23 miembros del cabildo en 1751. Orive Salazar, *Sasamón*, 67.

³² La transcripción de estos dos testamentos, todavía inéditos, ha sido realizada por Susana Guijarro González. Son los testamentos de Martín Ibáñez, prior de catedral de Burgos hasta su fallecimiento en 1333 (testamento con fecha 30/07/1333. ACB, vol. 48, fol. 319) y Juan Rodríguez, canónigo de la catedral de Burgos hasta su fallecimiento en 1354 (testamento con fecha 08/03/1354. ACB, vol. 18, fol. 507), ambos conservados en el Archivo Catedralicio de Burgos. Su estudio forma parte del libro de Susana Guijarro, *El bien hacer, el buen morir y la remembranza en la sociedad medieval burgalesa (siglos XIII-XV)* (Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, Santander, 2016) así como de un Proyecto en curso titulado *Cultura, poder y redes sociales en la Castilla medieval: el clero de la diócesis de Burgos y Sigüenza en la Baja Edad Media* (MINECO, Plan Nacional I+D+i, HAR2016-79265-P). Agradezco enormemente a Susana su ayuda

y su amabilidad al haberme proporcionado el acceso a estos documentos.

³³ Es necesario dar tanta importancia a las ausencias como a las presencias, y resulta demasiado extraño que todos los miembros de ese "linaje Sasamón" que llegan a ser canónigos de Burgos, Palencia, Covarrubias o Valladolid, no ostentasen también el cargo en Sasamón de haber existido la posibilidad. En la documentación analizada hasta el momento, a ninguno de ellos se le atribuye esta dignidad, ni tampoco a Santa María de Sasamón, que es citada siempre como iglesia. Esta es una vía de investigación muy compleja que está todavía en su fase de inicio, pero cuyo desarrollo en profundidad está programado para un futuro inmediato.

³⁴ Eduardo Carrero Santamaría, "El claustro funerario en el medievo o los requisitos de una arquitectura de uso cementerial", *Liño, Revista anual de historia del arte*, nº 12 (2006): 31-43.

³⁵ Además de la presencia de los arcosolios, hechos como la denominación de la panda oeste del claustro como *carnero reservado para los sacerdotes*, confirman su finalidad funeraria. Eduardo Cristóbal Villanueva, *Informe arqueológico preliminar sobre los arcosolios y sepulcros del claustro de la iglesia de Santa María la Real, en Sasamón (Burgos)* (Burgos: Junta de Castilla y León, 1996), 16.

³⁶ Si bien son muy similares a los que pueden encontrarse en otros claustros como el de San Esteban de Burgos, cuya construcción data también del siglo XIV y responde a esa misma concepción cementerial. Por desgracia, este claustro ha perdido sus tracerías.

³⁷ María Jesús Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos* (Burgos: Diputación de Burgos, 1988), 19-20.

³⁸ Pablo Ordás Díaz, "El claustro gótico en el reino de León: espacios, destinos e imágenes" (Tesis doctoral inédita, Universidade de Santiago de Compostela, 2017).

³⁹ Transcripción de la autora. Para otra versión véase Cristóbal Villanueva, *Informe arqueológico preliminar*, 22.

⁴⁰ Si bien es cierto que según la inscripción de la lauda esta debería formar parte del arcosolio de una capilla de-

dicada a San Francisco-, de la que hoy no queda constancia alguna, esta pudo haber formado parte del claustro en época medieval y haber sido alterada en época moderna o durante alguna de las sucesivas destrucciones y reformas que se han llevado a cabo en este espacio. Por el momento resulta imposible ir más allá de la hipótesis con respecto a esta cuestión.

⁴¹ Cristóbal Villanueva, *Informe arqueológico preliminar*, 26-27.

⁴² Rilova Pérez y Simón Rey, *Sasamón*, 119-120.

⁴³ Francisco Cerdá y Rico, ed. lit., *Crónica de D. Alfonso el Onceno de este nombre, de los reyes que reinaron en Castilla y en León* (Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha, Madrid, 1787), t. I, 5.

⁴⁴ Antonio Benavides, ed. lit., *Memorias de don Fernando IV de Castilla* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1860), t. I, 203.

⁴⁵ Esther González Crespo, *Colección documental de Alfonso XI: diplomas reales conservados en el Archivo Histórico Nacional* (Madrid: Universidad Complutense, 1985), 97.

⁴⁶ *Ibidem*, 224.

⁴⁷ Susana Guijarro González, "Religiosidad y muerte en el Burgos medieval (siglos XIII-XIV)", *Codex Aquilarensis*, nº 22 (2006): 47.

⁴⁸ Esther González Crespo, "Un documento para el estudio de la Audiencia Real en el reinado de Alfonso XI", *En la España medieval*, nº 4 (1984): 399.

⁴⁹ Jorge Díaz Ibáñez, "La Iglesia de Castilla y León y el papado de Aviñón. Súplicas benéficas, prosopografía y clientelismo eclesiástico en época de Urbano V", en *El Reino de León en la Edad Media*, ed. Manuel Lucas Álvarez (León, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 2003), vol. X, 491.

⁵⁰ Henry Kelly, *Canon law and the archpriest of Hita* (Binghamton, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1984), 118; *Juan Rodríguez de Sasamón, clérigo y familiar del Rey Alfonso de Castilla y León, porcionero y capellán en la iglesia de San Cosme y San Damián de Covarrubias en la Diócesis de Burgos, recibe en 1338 una*

canonja en la iglesia de Santa María la Mayor, Valladolid (traducción de la autora).

⁵¹ Carlos Reglero de la Fuente, "La iglesia catedral de Palencia en el siglo XIV (1313-1397): crisis y reformas", *Edad Media, Revista de Historia*, 7 (2005-2006): 141.

⁵² Matías Sangrador Vitores, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII (1851-1854)* (Valladolid: Imprenta de D. M. Aparicio, Valladolid, 1854), 82.

⁵³ Guijarro González, "Religiosidad y muerte", 59.

⁵⁴ Karge, *La catedral de Burgos*, 257.

⁵⁵ El diseño de estos soportes guarda una gran similitud con el de los arranques de esa segunda puerta de acceso al claustro abierta en el siglo XVI. En consecuencia, se presenta como plausible la posibilidad de que durante esa campaña del siglo XVI no sólo las bóvedas, las ménsulas y las puertas fuesen modificadas sino también las basas de las columnas que sustentan la tracería de los ventanales. Una cicatriz que parece recorrer el arranque de todos estos soportes podría entenderse como la confirmación de este hecho. Es más, el arco de uno de los nichos de la panda occidental arranca sobre unas molduras -claramente encastradas a posteriori- que recuerdan en gran medida a un modelo de soportes más simple utilizado en el tránsito del siglo XIII al XIV y que recuerdan a los de la catedral de Pamplona. Quizá no sería del todo descabellado pensar en la reutilización de uno de ellos como elemento decorativo de un arcosolio tras haber sido depuestos de su emplazamiento original en el siglo XVI.

⁵⁶ Karge, *La catedral de Burgos*, 158.

⁵⁷ *Ibidem*, 258. Los capiteles del claustro de Sasamón parecen mostrar rasgos estilísticos propios de finales del siglo XIII, si bien es cierto que muchos de ellos -especialmente los de la panda oeste- muestran señales de haber sido retocados. Un estudio detallado de los mismos excedería los límites de este trabajo.

⁵⁸ *Ibidem*, 109-110.

⁵⁹ *Libro de Privilegios Reales concedidos a Sasamón*. Archivo Diocesano de Burgos, armario 43, sig. 11, s.p. Incluye las confirmaciones de privilegios desde la de Sancho IV en 1284 (que hace referencia a los de Alfonso X, Fernando III y Alfonso VIII, pero no las incluye) hasta la de Felipe V en 1718. Por otro lado, es importante citar a Luciano Huidobro y Serna, "Privilegios reales concedidos a Sasamón", *Boletín de la Institución Fernán González*, año XXXV, nº 135 (segundo trimestre de 1956): 101-112. Este artículo es una transcripción del otro cuaderno de privilegios reales que se ha conservado y que lleva como título *Confirmación al Concejo y hombres buenos de la villa de Sasamón de un privilegio que contiene ciertas exenciones y franquezas*. En él se incluyen las confirmaciones ya citadas y, a mayores, las de Fernando VI el 18 de enero de 1748, Carlos III el 7 de diciembre de 1761, Carlos IV el 28 de abril de 1790 y Fernando VII el 7 de diciembre de 1814. Tengo constancia de que en el Archivo General de Simancas también se conserva cierta documentación al respecto que todavía no he podido consultar.

⁶⁰ *Ibidem*. Dado en Burgos el 4 de diciembre de 1288.

⁶¹ *Ibidem*. Dado en Alcalá de Henares el 20 de diciembre de 1294.

⁶² *Ibidem*. Dado Medina del Campo en el 15 de mayo de 1302.

⁶³ *Ibidem*. Dado en Medina del Campo el 5 de septiembre de 1304.

⁶⁴ Quien además añade otro privilegio: *E por fazer mas bien e mas merced a nos del dicho lugar de santa maria de sasamon e porque la dicha obra esta comenzada se pueda mejor e mas ama-*

e mas conplidamente acabar a servicio de Dios e de santa maria e por quanto nos fuernos ofrecido a la dicha yglesia de santa maria esrandoen peligro de muerte e Dios por m'ego de la gloriosa virgen santa manil su madre nos escapo de la muerte e fiamos en ella que nosfara mucha mas mereed cabo adelante damosles e otorgamosles e fazemos la merced de todos los terminos de maçurrero de carauo aldeas que fueron e son agora yermas e damosles e fazemos la merced de todos los terminos dichos por suyos e libres e quitos por juro de here dad para siempre jamas sin martiniega e sin otro tributo alguno.

⁶⁵ Así lo hace constar el Becerro de las Behetrías: *Al Rey non dauan monedas nin seruiços nin martiniega por rrazon que eam preuilligados e que ge lo quitaran los reyes por rrazon que fiziesen seruiço a la iglesia del dicho lugar en sacar canto e fazer la obra de la dicha eglesia e para los onrramentos della*. Gonzalo Martínez Díez, ed., *Becerro de las Behetrías*, (León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 1981), 250.

⁶⁶ Ya en 1904 el arquitecto e historiador Vicente Lampérez ("La iglesia de Santa María en Sasamón", 270) se preguntaba: ¿Mas que extraña importancia tuvo Sasamón para que en la centuria decimotercera, larguísimo tiempo después de haber desaparecido la sede, se elevase allí una iglesia con vuelos de verdadera y espléndida catedral, dotada y favorecida más tarde por Alfonso XI, Enrique II, Juan I, Juan II y Enrique III?

⁶⁷ Clara Fernández-Ladreda Aguadé, "El claustro y dependencias canonicas de la catedral de Pamplona: arqui-

tectura y escultura", en *Arte Gótico en Navarra*, dir. Clara Fernández-Ladreda (Navarra: Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 2015), 186. El claustro de Pamplona toma a su vez como modelo al claustro de la catedral de Burgos en muchos aspectos.

⁶⁸ *Ibidem*, 166.

⁶⁹ Estos arcos, al igual que en Sasamón, están sustentados por finas columnillas que descansan sobre esbeltas basas apoyadas en un zócalo. Sin embargo, si bien hacia el exterior del patio el de Pamplona parece similar a los dos claustros burgaleses, en el interior la composición es ligeramente diferente. Las columnas que componen los pilares de los muros de las ventanas no arrancan desde el suelo, sino desde un nivel superior, a la altura del zócalo sobre el que se levantan los ventanales. Así, en lugar de las columnas corridas desde la base que en Sasamón y Burgos marcaban los arranques de los pilares diferenciándolos del de las columnillas que dividen las lancetas, en Pamplona todas arrancan a una misma altura. Sólo a cada uno de los pilares se adosa una especie de basamento en la parte inferior, moldura que en realidad no parece cumplir ninguna función estructural.

⁷⁰ Fernández-Ladreda, "El claustro y dependencias canonicas", 173.

⁷¹ Carlos Martínez Álava, "Arquitectura: parroquias, santuarios y monasterios", en *Arte Gótico en Navarra*, dir. Clara Fernández-Ladreda (Navarra: Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 2015), 297.

REFERENCIAS

Fuentes inéditas

Libro de Fábrica y cuentas de la iglesia de Sasamón: 1789-1850. Archivo Diocesano de Burgos, armario 43, sig. 8, s.p.

Libro de Privilegios Reales concedidos a Sasamón. Archivo Diocesano de Burgos, armario 43, sig. 11, s.p.

Documentación relativa al proyecto de restauración de la colegiata de Santa María de Sasamón llevada a cabo por Marcos Rico Santamaría. Abril de 1961. Archivo General de la Administración, p.d.t. sig. Carpeta 52/4287.

Bibliografía

Ara Gil, Julia. 1995. "Escultura." In *Historia del arte de Castilla y León, t. III. Arte Gótico*, 219-329. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.

Benavides, Antonio, ed. lit. 1860. *Memorias de don Fernando IV de Castilla*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Carrero Santamaría, Eduardo. 2006. "El claustro funerario en el medievo o los requisitos de una arquitectura de uso cementerial." *Liño, Revista anual de historia del arte* 12: 31-43.

Carrero Santamaría, Eduardo. 2016. "Compostela, pauta y evocación en el Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense." In *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, coordinado por Pedro Huerta Huerta, 81-109. Palencia: Fundación Santa María la Real del Patrimonio histórico.

Cerdá y Rico, Francisco, ed. lit. 1787. *Crónica de D. Alfonso el octavo de este nombre, de los reyes que reinaron en Castilla y en León*. Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha.

Cristóbal Villanueva, Eduardo. 1996. *Informe arqueológico preliminar sobre los arcosolios y sepulcros del claustro de la iglesia de Santa María la Real, en Sasamón (Burgos)*. Burgos: Junta de Castilla y León, Dirección general de patrimonio y promoción cultura.

Cristóbal Villanueva, Eduardo. 1997. *Informe técnico sobre la intervención arqueológica*

de urgencia realizada en el claustro de Santa María la Real de Sasamón (Burgos). Burgos: Junta de Castilla y León, Dirección general de patrimonio y promoción cultura.

De la C., S. 1884. "Segisamún ayer: Sasamón hoy." *Revista Contemporánea*, año X, tomo XLIX (Enero-Febrero): 385-404.

Díaz Ibáñez, Jorge. 2003. "La Iglesia de Castilla y León y el papado de Aviñon. Súplicas benéficas, prosopografía y clientelismo eclesiástico en época de Urbano V." In *El Reino de León en la Edad Media*, edited by Manuel Lucas Álvarez, vol. X, 469-715. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro".

Fernández-Ladreda, Clara. 2015. "El claustro y dependencias canónicas de la catedral de Pamplona: arquitectura y escultura." In *Arte Gótico en Navarra*, dir. Clara Fernández-Ladreda Aguadé, 157-250. Navarra: Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana.

García de Quevedo y Concellón, Eloy. 1899. "Excursiones por la provincia de Burgos: conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 17 de marzo de 1899." *Sociedad Española de Excursiones*, año VII, nº 82 (Diciembre): 205-206.

Gómez Bárcena, María Jesús. 1988. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos: Diputación de Burgos.

González Crespo, Esther. 1984. "Un documento para el estudio de la Audiencia Real en el reinado de Alfonso XI." *En la España medieval* 4: 391-412.

González Crespo, Esther. 1985. *Colección documental de Alfonso XI: diplomas reales conservados en el Archivo Histórico Nacional*. Madrid: Universidad Complutense.

Gujarro González, Susana. 2006. "Religiosidad y muerte en el Burgos medieval (siglos XIII-XIV)". *Codex Aquilarensis*, nº 22: 42-73.

Gujarro González, Susana. 2016. *El bien hacer, el buen morir y la remembranza en la sociedad medieval burgalesa (siglos XIII-XV)*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.

Huidobro y Serna, Luciano. 1912. "Sasamón: villa de arte." *Boletín de la Sociedad Castellana de*

- Excursiones*, t. V (1911-1912): 17-18; 38-40; 59-64; 113-120.
- Huidobro y Serna, Luciano. 1956. "Privilegios reales concedidos a Sasamón." *Boletín de la Institución Fernán González*, año XXXV, no. 135 (2º trim.): 101-112.
- Karge, Henrik. 1995. *La catedral de Burgos y la arquitectura gótica del siglo XIII en Francia y España*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Karge, Henrik. 2004. "La arquitectura de la catedral de León en el contexto del gótico europeo." In *Actas de Congreso internacional "La Catedral de León en la Edad Media"*, edited by Gerardo Boto Varela, Mª Victoria Herráez Ortega y Joaquín Yarza Luaces, 113-144. León: Universidad de León.
- Kelly, Henry. 1984. *Canon law and the archpriest of Hita*. Binghamton: Center for Medieval & Early Renaissance Studies.
- Lampérez y Romea, Vicente. 1904. "La iglesia de Santa María en Sasamón (Burgos)." *La ilustración española y americana*, año XLVIII, no. XLI: 267-270.
- López Mata, Teófilo. 1953. "Santa María de Sasamón." *Boletín de la Institución Fernán González* 123, año 32 (2º trim.): 551-553.
- Martínez Álava, Carlos. "Arquitectura: parroquias, santuarios y monasterios." In *Arte Gótico en Navarra*, dir. Clara Fernández-Ladreda Aguadé, 251-307. Navarra: Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana.
- Martínez Burgos, Matías. 1955. "En torno a la catedral de Burgos." *Boletín de la Institución Fernán González*, año 34, no. 130 (1º trim.): 433-459.
- Martínez Díez, Gonzalo, ed. 1981. *Becerro de las Behetrías*. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro".
- Neubecker, Ottfried. 1977. *Le grand livre de l'héraldique*. París: Elsevier Séquoia.
- Ordás Díaz, Pablo. 2017. "El claustro gótico en el reino de León: espacios, destinos e imágenes." Tesis doctoral inédita, Universidade de Santiago de Compostela.
- Orive Salazar, Alejandro. 1969. *Sasamón: ciudad milenaria y artística*. Burgos: Diputación Provincial.
- Oroño Díaz, Andrés, and Miguel Ángel López Miguel. 1992. *Santa María la Real de Sasamón (Burgos): estudio técnico*. Burgos: Junta de Castilla y León, Dirección general de patrimonio y promoción cultural.
- Oroño Díaz Andrés, and Miguel Ángel López Miguel. 1998. *Memoria final de la restauración del claustro de la colegiata de Santa María de Sasamón (Burgos)*. Burgos: Junta de Castilla y León, Dirección general de patrimonio y promoción cultura.
- Pardo de Guevara y Valdés, Eduardo. 2012. *De linajes, parentelas y grupos de poder. Aportaciones a la historia social de la nobleza bajo-medieval gallega*. Madrid: Fundación cultural de la nobleza española.
- Reglero de la Fuente, Carlos. 2006. "La iglesia catedral de Palencia en el siglo XIV (1313-1397): crisis y reformas." *Edad Media, Revista de Historia* 7 (2005-2006): 121-158.
- Rilova Pérez, Isaac, and Jesús Simón Rey. 2005. *Sasamón: Historia y guía artística*. Burgos: Editorial Dosssoles.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. 2001. "La portada del Sarmental de la Catedral de Burgos. Fuentes y Fortuna." *Materia 1, L'estil*: 161-198.
- Sangrador Vitores, Matías. 1854. *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII (1851-1854)*. Valladolid: Imprenta de D. M. Aparicio.
- Welander, Christopher. 1990. "The Architecture of the Cloister of Burgos Cathedral." In *Medieval Architecture and Its Intellectual Context. Studies in Honour of Peter Kidson*, edited by Eric Fernie and Paul Crossley, 159-169. London: The Hambledon Press.

LA CONTROVERSIA EN TORNO A ANTONIO VENDETTI (1699-1796), UN PLATERO Y BRONCISTA ENTRE ROMA Y MADRID. LA IMPORTANCIA DEL DIBUJO Y DEL MODELADO COMO EXPRESIÓN Y HABILIDAD DE LOS PLATEROS EN EL SIGLO XVIII

Teresa Leonor M. Vale
Universidade de Lisboa

Data recepción: 2017/03/03

Data aceptación: 2018/04/24

Contacto autora: teresalmvale@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1711-5245>

RESUMEN

Antonio Vendetti nació en Cottanello, en el año de 1699 y ejerció su actividad profesional en Roma, ciudad donde obtuvo la patente de platero en 1737. Desde esa ciudad trabajó para el rey de Portugal, D. Juan V (1689-1750), llamado el Magnánimo y uno de los más importantes comitentes del barroco romano, realizando dos juegos de sacras para la real capilla de S. João Baptista de la iglesia de S. Roque de Lisboa. Durante veinte años –en concreto, entre 1759 y 1779– vivió en España, país al que legó un conjunto significativo de obras en plata y en bronce.

En este texto tenemos la intención de acercarnos a la figura de Antonio Vendetti y a las obras que dejó en España y Portugal, pero también considerar la destreza de los plateros del siglo XVIII en el dibujo y el modelado. Nos ocuparemos también de la controversia pública que rodeó a este platero en 1756, en la medida en que ello nos permitirá discutir la importancia de dichas habilidades para el ejercicio del oficio de platero en este período.

Palabras clave: platero, broncista, barroco, Vendetti

ABSTRACT

Antonio Vendetti was born in Cottanello in 1699 and pursued his career in Rome, where he qualified as a silversmith in 1737. It was from Rome that Vendetti worked for John V of Portugal (John the Magnanimous, 1689-1750), one of the most important patrons of Roman Baroque, and created two sets of altar canons for the royal chapel of Sao João Baptista in the church of Sao Roque, Lisbon. Between 1759 and 1779, Vendetti lived in Spain, bequeathing a significant number of silver and bronze works to the country.

In this text I will attempt to analyse the figure of Antonio Vendetti and the works he left in Spain and Portugal, while also discussing the drawing and modelling skills of 18th-century silversmiths. In addressing these issues, I shall also focus on the 1756 controversy involving Vendetti, in terms of the extent to which it allows us to discuss the importance of these skills to silversmiths of that time.

Keywords: silversmith, bronzesmith, Baroque, Vendetti

Introducción

Antonio Vendetti nació en Cottanello, en el año de 1699 y ejerció su actividad profesional en Roma, ciudad donde obtuvo la patente de platero en 1737. Desde esa ciudad trabajó para el rey de Portugal, D. Juan V (1689-1750), llamado el Magnánimo y uno de los más importantes comitentes del barroco romano, realizando dos juegos de sacras para la real capilla de S. João Baptista de la iglesia de S. Roque de Lisboa. Durante veinte años –en concreto, entre 1759 y 1779– vivió en España, país al que legó un conjunto significativo de obras en plata y en bronce.

En este texto tenemos la intención de acercarnos a la figura de Antonio Vendetti y a las obras que dejó en España y Portugal, pero también considerar la destreza de los plateros del siglo XVIII en el dibujo y el modelado. Nos ocuparemos también de la controversia pública que rodeó a este platero en 1756, en la medida en que ello nos permitirá discutir la importancia de dichas habilidades para el ejercicio del oficio de platero en este período.

La importancia del dibujo y del modelado en el diseño y la ejecución de la obra en la platería barroca¹

En los talleres de los orfebres y plateros en general, y en los del barroco romano en particular, además de las materias primas y las herramientas de trabajo, existieron otros útiles esenciales para el ejercicio de su profesión: dibujos, grabados y modelos. Considerando los objetivos que nos hemos propuesto, nos ocuparemos de los primeros y de los últimos.

En relación a los dibujos, lo primero que debemos considerar es que una vez realizado el encargo de una pieza de plata, el siguiente paso era su diseño. Contar para ese momento con diseños anteriores era de vital importancia.

Como se sabe, por regla general, las obras de los plateros romanos del siglo XVIII presentan, además de la marca de Roma (de la *Reverenda Camera Apostolica*), la del platero que realizó en su momento la pieza, pudiéndose así establecer de forma automática su autoría. Pero para poder identificar con precisión las personas que participaron en el proceso de elaboración de estas

piezas, especialmente aquellas con un carácter escultórico más evidente, deben identificarse múltiples contribuciones, que corresponden a una mayor cantidad de fases, a menudo, de diversos actores. A saber: quién proporcionaba los dibujos (el propio platero o otros, pintores, escultores o arquitectos), quién producía los modelos y quién efectuaba de hecho la pieza en plata², siendo necesario a veces, en el caso de esta última fase, identificar a más de un platero cuando el trabajo requería intervenciones específicas y especializadas. Por último, no se debe dejar de lado el papel del comitente.

En relación al dibujo de la pieza, éste formaba parte de una primera etapa, en la que se daba forma a la idea inicial y a los requisitos eventualmente establecidos por el comitente. Como ya se ha mencionado, el dibujo, o los dibujos, que servían como base para llevar a cabo el trabajo, podían pertenecer al propio platero, a otro platero, o a un artista, escultor, pintor o arquitecto, diferente. El diseño, con miras a la realización de una pieza de plata, podría incluso ser proporcionado por el comitente –que salvaguardando algunas excepciones, no era el autor– hecho “a suo gusto” o “a suo genio”; expresiones coetáneas, de uso frecuente, que pretenden traducir la participación del cliente en la idea y en el diseño de la obra³.

Como ejemplo, se puede mencionar a finales del siglo XVIII, el envío de dibujos desde Lisboa para que fueran tomados en cuenta por los orfebres de la ciudad papal a la hora de realizar los cálices para la basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra: el primer gran encargo de platería en Roma por orden del rey D. Juan V de Portugal. En este caso, la decisión del comitente de realizar y enviar a Roma tales dibujos tenía como objetivo principal proporcionar información específica sobre los aspectos que deberían ser respetados en la morfología de los cálices (de acuerdo a los criterios establecidos por S. Carlos Borromeo en su obra *Instructionum fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*⁴), y no tanto proveer a los orfebres de indicaciones de carácter ornamental o incluso iconográfico. Pero, en otros casos, el comitente que proporcionaba dibujos al platero buscaba intervenir precisamente sobre ese otro tipo de aspectos.

La primera posibilidad, entre las que se han indicado anteriormente en relación a la autoría de los dibujos que servían como base para la elaboración de la obra, aquella en la que el platero era el autor, sería probablemente la más común y, de hecho, se conocen numerosos ejemplos dentro de la producción romana. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que en ocasiones se asume que el platero es su artífice porque no se han encontrado, asociados a esa misma pieza, dibujos de otro autor (o noticia de los mismos). Esta circunstancia, no es óbice para que consideremos la importancia en número de los dibujos realizados por el propio platero en el momento de elaborar una pieza.

Un aspecto concreto que revela la importancia del diseño en el proceso de ideación y realización de la obra de un platero, es la inclusión sistemática del valor económico que corresponde a su realización (al igual que sucede con los modelos) en las cuentas presentadas por los plateros que trabajaban para Portugal durante el reinado de D. Juan V (1706-1750) y que, junto con los respectivos asientos de pago, se incorporaron a los libros de cuentas de la embajada de Portugal en Roma, que se conservan en la Biblioteca da Ajuda (Lisboa).

Los dibujos de los plateros, así dice Peter Fühling, son muy poco conocidos en el ámbito de la historia del dibujo y ocupan un espacio marginal en este campo. Sin embargo “Chaque feuille constitue –en dehors de son intérêt purement esthétique– un point de départ pour l’historien pour comprendre le rôle du dessin dans l’élaboration du projet d’orfèvrerie, de sa conception à son exécution. Dès que nous comprenons que l’orfèvre peut être un dessinateur remarquable et qu’il doit être capable de sculpter pour réaliser ses propres modèles en trois dimensions, il paraît logique que l’intérêt pour la sculpture se traduise dans ses dessins. Le sculpteur n’est alors pas exclusivement celui qui exécute des sculptures en marbre, en pierre ou en terre cuite, mais aussi l’orfèvre qui maîtrise des matériaux autrement précieux comme l’argent et l’or”⁵.

Los dibujos producidos por los plateros, en el contexto de sus talleres, tenían características específicas⁶ que traducen las necesidades de sus autores a la hora de crear materialmente la pieza.

Sin embargo, estos dibujos de carácter proyectivo no fueron los únicos que se realizaron, y pueden reconocerse, en los talleres del Setecientos. También debemos referirnos a la existencia de dibujos elaborados para la presentación de la pieza al comitente; muy diferentes, desde el punto de vista de su funcionalidad, y por ello también en su apariencia, en relación con los dibujos proyectivos. Mientras que los primeros se guardaban generalmente en el taller, los segundos podían ser trasladados a la residencia del comitente, un hecho que, combinado con el carácter a veces desechable de los dibujos proyectivos, explica la supervivencia más frecuente de los dibujos de presentación. Por otro lado, el carácter más acabado de estos últimos contribuyó a su valoración y apreciación por los coleccionistas del siglo XIX. Ejemplo de esto es el llamado Álbum Weale, que hemos tenido la oportunidad de estudiar en los últimos años⁷.

Entre los que consideramos bocetos o dibujos proyectivos, estrechamente relacionados con la concepción, diseño y ejecución de una pieza, hay que distinguir diferentes tipos de diseños, que corresponden a otras tantas etapas del proceso. Entre todos, se identifican de inmediato los bocetos, los cuales simplemente toman nota de una idea para uso (casi) exclusivo del autor –que pueden ser más o menos elaborados y, a menudo, ser objeto de añadidos en más de un momento (buscando una mejor definición de la idea). Otro tipo de dibujo es el que está destinado a ser compartido en el taller, de manera que por lo general presenta un mayor detalle. En conjunto, éstos son los dibujos que permiten que la pieza sea comprensible a otros ojos y no solo a los de su autor. Son dibujos que circulan dentro del taller y, a veces, entre varios talleres (como ocurrió con los grabados).

Merece la pena que nos detengamos un poco en esta última posibilidad, la de que el diseño pudiera ser empleado por más de un platero. De hecho, diferentes artífices podían trabajar a partir de un mismo dibujo, como resulta evidente al considerar las piezas que han sobrevivido. Este es el caso de Antonio Gigli (c. 1704-1761?) y Leandro Gagliardi (1729-1804) en la realización de la naveta y del incensario de la capilla de S. João Baptista de la iglesia de S. Roque en Lisboa.

Antonio Gigli había realizado la naveta y el incensario que formaban parte del llamado "servicio para a missa", pero habiendo sido ofrecidas las dos piezas, por voluntad del rey D. Juan V de Portugal, al Papa Benedicto XIV (que a su vez las había ofrecido a la catedral de S. Pietro, en su ciudad natal de Bolonia, en cuyo Tesoro se pueden hoy contemplar), el platero Leandro Gagliardi realizó otro incensario y naveta basados en los mismos dibujos y en todo idénticos a los de Gigli. A pesar de que pueden ser reconocidas diferencias en la calidad técnica, como sucede en relación a la plasticidad de las piezas, podemos concluir que éstas son genéricamente idénticas.

Otro ejemplo, incluso más instructivo, es el de los treinta candelabros de plata dorada, destinados a la Exposición del Santísimo en la misma capilla de Lisboa, realizados por un conjunto de seis plateros diferentes, todos siguiendo el mismo diseño de Giovanni Felice Sanini (1727-1787)⁸.

Debe hacerse también alusión a los dibujos de obras de arte ya existentes y que funcionaban como una referencia para las nuevas piezas. Este es el caso de varias esculturas en plata que reproducen, a partir de la realización de dibujos (a la que seguiría, la elaboración del modelo), estatuas a veces mucho más grandes y de diferentes materiales. Se puede mencionar como ejemplo, entre otros muchos, el diseño elaborado en el prestigioso taller romano Valadier, y que podemos datar entre 1790 y 1795, de parte de la *Flagelación* de Alessandro Algardi (1595-1654), que debió tener como propósito servir para la realización de una obra que ya no existe o no ha sido aún localizada⁹, que podemos considerar como perteneciendo al príncipe Giovanni Torlonia (1754-1829), cliente asiduo de Giuseppe Valadier (1762-1839), entonces jefe del taller de la familia¹⁰.

Por último, podemos destacar la complejidad que rodea al papel desempeñado por el dibujo en el proceso de creación, sobre la que acertadamente ha llamado la atención Jennifer Montagu, cuando reflexiona sobre la cuestión de la autoría de las piezas: "We have seen Giardini combining his own designs with reliefs taken from the paintings of others, Barchi working from a drawing by Luzi, and Gagliardi working from models by the sculptor Maini. There were many different ways of making sculptural silver and there was room

for the many forms of collaboration between the silversmith and those who provided the designs or the models, just as between the *principale* (as the head of a workshop was called) and those who worked under him. Are we therefore justified in stating that these works were "by" Giardini, Barchi or Gagliardi? Of course we are; but I happen to be more interested in the complicated relationships between the numerous men actually involved in producing these marvelous works of art."¹¹.

La fase siguiente a la plasmación de una idea en el dibujo, con el fin de producir una obra de platería, era la que correspondía a la elaboración de uno o más modelos de la pieza, y permitían el paso de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad.

Lo que hasta aquí se ha referido, en relación a la autoría de los dibujos, puede aplicarse del mismo modo a los modelos. También éstos podrían ser realizados por el propio platero o por otro artista, a menudo un escultor.

Los modelos en cera, yeso, cobre o madera, ya fueran elaborados por los plateros o por escultores, constituyen una presencia constante en los talleres, como dan fe los inventarios conocidos¹². La abundancia de modelos en los talleres de plateros romanos, en la primera mitad del siglo XVIII, y también el hecho de que éstos fueran a veces propiedad común de varios talleres¹³, ayuda a explicar la similitud reconocible entre piezas de diferentes autores, en particular en cuanto a las opciones adoptadas al nivel del lenguaje ornamental y de algunas soluciones compositivas¹⁴. Esta propiedad común se puede explicar por los lazos familiares existentes entre miembros de distintos talleres, lazos que son de sobra conocidos y sobre los que no faltan referencias documentales.

Por otra parte, incluso antes de cualquier consideración sobre la realización de modelos diseñados específicamente para la fabricación de una pieza de plata por escultores y otros artistas, se debe tomar en cuenta que los inventarios que conocemos de los talleres de plateros de los siglos XVII y XVIII revelan la existencia de obras de escultura (a menudo en bronce, pero también en otros materiales), que muy probablemente no serían simples obras de arte del patrimonio del dueño del taller, sino que funcionarían como modelos

para sus propios trabajos¹⁵; una circunstancia que debió contribuir también a que varios autores adoptaran soluciones similares en sus trabajos.

Asimismo, como prueba documental evidente de la importancia de los modelos en el proceso de fabricación de una pieza de platería, pueden considerarse las cuentas presentadas por el propio platero, en las que figura un montante que corresponde a la realización de los modelos (coste de las materias primas utilizadas, etc.)¹⁶.

Fueran los modelos diseñados por los propios plateros o por escultores, su presencia en los talleres de platería del siglo XVIII era obligatoria, como podemos concluir no sólo de la lectura de los inventarios mencionados, y del análisis de las cuentas a las que también se ha hecho referencia, sino también por otro tipo de documento particularmente elocuente: los retratos de los plateros, en los que estos profesionales son representados en su entorno de trabajo, y en los que no es infrecuente la presencia de los modelos¹⁷.

La controversia en torno al platero Antonio Vendetti

El platero Antonio Vendetti

Antonio Vendetti nació en Cottanello, en Sabina en 1699, pero desarrolló su actividad artística en Roma a los largo de dos extensos períodos, entre 1737 y 1760 y desde 1780 hasta la fecha de su muerte, en 1796.

Vendetti había comenzado su formación muy joven. Existen evidencias documentales de que entre 1713 y 1717 se encontraba ya trabajando en el taller de Giovanni Francesco Arrighi (1646-1730) y que, desde 1723, fue registrado como oficial.

Entre los años 1721 y 1725 residió en una casa de la manzana de Santa Lucía. El 4 de mayo de 1737 adquirió el taller de Miguel Ángel Raimondi en *Via del Pellegrino*, incluyéndose en la compra todos los utensilios y todas las piezas de plata que se hallaban entonces en el taller (copones, cálices, relicarios, etc.), por un importe de doscientos escudos.

Vendetti obtuvo la patente de platero finalmente el 29 de septiembre de 1737 (habiendo sido admitido a las pruebas el 23 de agosto) y

durante los tres años siguientes continuó residiendo con su mujer, Vittoria Ricci, en el mismo edificio de la *Via del Pellegrino* donde se encontraba también su taller. Entre 1744 y 1746, ocupó el cargo de 4º Cónsul de la corporación de los plateros romanos y entre 1749 y 1753, el de 3º Cónsul. Entre los años 1754 y 1758 vivió con su familia, en *Strada dei Banchi Nuovi*, ubicándose allí también el taller.

El 18 de junio de 1758, Antonio Vendetti figura como ausente en su taller, que habría sido alquilado al platero Bartolomeo Delicati de Perugia. Con toda probabilidad, Vendetti ya habría iniciado su viaje a España, formando parte seguramente del grupo de artistas que componían el séquito de Carlos III, que en ese momento dejaba atrás Nápoles y se preparaba a ocupar el trono español. Se sabe que en 1760 Vendetti estaba ya en ese país, en concreto en Barcelona (donde había atracado la embarcación que trasladaba al mencionado monarca y a su séquito). Allí trabajaría durante algún tiempo con el platero catalán Manuel Pratdesaba¹⁸, trasladándose en 1761 a Madrid, donde operaría en los círculos de la Casa Real, bajo la dirección del arquitecto italiano Francesco Sabatini (1722-1797). A las obras realizadas por Vendetti en España dedicaremos una particular atención más adelante.

Entre 1781 y 1793 Antonio Vendetti –que había regresado a la ciudad papal en 1780– residió con su esposa en *Via Giulia*, al lado de la iglesia de S. Biagio della Pagnotta. Con él trabajaba su hijo Angelo, también platero. Vendetti murió a la edad de 97 años en su casa de *Via Giulia*, el 9 de septiembre de 1796¹⁹.

Entre las obras de Antonio Vendetti identificadas hasta ahora en Italia, se cuentan las siguientes:

- Un cáliz de plata de los años cuarenta, que lleva la marca del platero, pero no la marca de Roma (denominado "*Camerale*", de la *Reverenda Camera Apostolica*). La pieza, propiedad de la iglesia romana de Santo Spirito in Sassia, está dotada de un componente escultórico notable, especialmente a nivel de la base²⁰.
- Encuadernación de un libro hebreo (plata fundida, relevada y cincelada) que lleva el



Fig. 1. Antonio Vendetti (1699-1796), Roma, 1751-1752. Juego de sacras de uso solemne en la capilla de S. João Baptista de la iglesia de S. Roque. Plata y plata dorada, cincelada e incisa. Museu de S. Roque, Lisboa (Inv. MPr18, MPr19, MPr20). © Museu de S. Roque, SCML, Lisboa

“Camerale” N° 116, por lo que se puede fechar entre los años 1746 y 1748²¹. Colección privada.

- Un cáliz de plata perteneciente al monasterio de Santa Clara de Urbania, con la marca de Roma N° 110a, correspondiente a los años 1740 a 1742²².
- Tres sacras, en plata y plata dorada, con la marca de Roma, correspondiente al bienio 1749-1751, que figura en la colección del Museo Diocesano de Urbania²³.
- Un cáliz en plata, propiedad de la iglesia de S. Elpidio al Mare (Ascoli Piceno), con el “Camerale” N° 119, correspondiente al bienio 1751-1753²⁴.
- Un busto relicario de San Biagio, en plata fundida, relevada y cincelada, que está en el Istituto delle Suore dell’Immacolata di Santa Chiara (Fiuggi) y que presenta la marca del platero y también la marca de Roma del año 1768²⁵; este último aspecto plantea algunos problemas de interpretación, teniendo en cuenta que en aquel año Vendetti estaba ausente de Roma.

Obras destinadas a clientes portugueses

Hasta el presente se identificaron las siguientes piezas de Antonio Vendetti destinadas a iglesias y clientes portugueses: seis sacras, tres en plata y plata dorada y tres en bronce sobredorado, destinadas para el uso ordinario y para el uso solemne, respectivamente, en la capilla de San João Baptista de la iglesia de S. Roque de Lisboa, (formando parte en la actualidad de la colección del Museu de S. Roque) y también un cáliz de plata dorada, de una colección privada.

Curiosamente las seis sacras ejecutadas por Antonio Vendetti no constan en el detallado documento titulado “Relação das pegas de Ouro, e prata, etc³, que se mandam vir de Roma para Serviço da nobilissima Capella do Espirito Santo e S. João Baptista da Igreja de S. Roque, e cazo de não virem antes que a Capella, a devem acompanhar”²⁶, enviado desde Lisboa el 9 de marzo de 1744. Sin embargo, en diciembre de 1745 Antonio Vendetti recibió una cantidad en pago por un trabajo de platería no especificado



Fig. 2. Antonio Vendetti (1699-1796), Roma, c. 1745-1750. Juego de sacras de uso diario en la capilla de S. João Baptista. Bronce sobredorado y pergamino. Museu de S. Roque, Lisboa (Inv. MPr31, MPr32, MPr33). © Museu de S. Roque, SCML, Lisboa

y, a partir de septiembre de 1746 y hasta marzo de 1750, comenzó a recibir regularmente pagos por la ejecución de las sacras. Se puede concluir por tanto que habría recibido la orden para la realización de las mismas, poco después de la fecha del citado documento en el que no aparecían mencionadas estas obras.

Las sacras destinadas a uso solemne, en la capilla de São João Baptista, son objetos complejos y excepcionales, tanto del punto de vista de su composición, como iconográfico, y también por la riqueza de los materiales (fig. 1).

El marco que rodea al texto –el componente principal de la función de la sacra– presenta una copiosa decoración de carácter arquitectónico. La sacra central, más grande, muestra el arquite trabe, soportado por pilastras, en el centro del cual se observa un medallón, de forma elíptica, en el que aparece representada la institución de la Comunión, rodeada por las virtudes teológicas (fe, esperanza y caridad). Sobre las pilastras, se observan alegorías del Pontificado y la Iglesia. Adosadas a los fustes, se nos presentan las figuras de Melquisedec y Aarón. Por su parte, la base presenta unos pies laterales formados por tornapuntas decoradas con ángeles tenantes de las armas reales portuguesas, dispuestas en el centro. Dotadas de una solución compositiva idéntica a la de la sacra central, aunque en una versión simplificada, las sacras del Evangelio y la Epístola, tienen un encuadre cuadrangular. La sacra del Evangelio muestra, en el arquite trabe, un medallón con la figura de San Juan Evangelista, enmarcado por el Cordero Pascual y una alegoría de la Providencia y *putti* (quizás sean ángeles). En el tronco



Fig. 3. Antonio Vendetti (1699-1796), Roma, 1750-1751. Cáliz. Plata y plata dorada, fundida, relevada y cincelada. Colección privada

de las pilastras se observan representaciones de los Patriarcas. Conchas y guirnaldas completan la decoración. En el centro de la base puede contemplarse un medallón ovalado flanqueado por querubines con una representación del Fénix renaciendo de las cenizas. La sacra de la Epístola presenta, en el arquite trabe, un medallón con la figura del *Ecce Homo*, en el que se reconoce una alusión a Pilatos (*Lavabo*) y una alegoría de la Atemporalidad. El eje de las pilastras está animado por la presencia de ángeles y arcángeles. En el centro de la base aparece un medallón ovalado flanqueado por *putti* (quizás sean ángeles), con una representación del pelícano alimentando a las crías, figuración simbólica del amor materno y paterno e incluso de Cristo Crucificado.

También se encargó al platero Antonio Vendetti, un segundo conjunto de sacras, destinado para el uso diario en la misma capilla (fig. 2). Fabricadas en bronce sobredorado y con los textos en pergamino, estas tres sacras son, desde nuestro punto de vista, más interesantes por el dinamismo del enmarcado que, al ser menos complejo y con un programa iconográfico me-



Figs. 4 a, b y c. Antonio Vendetti (1699-1796), Roma, 1750-1751. Cáliz (detalles). Plata y plata dorada, fundida, relevada y cincelada. Colección privada

nos denso, se revela más característico del gusto barroco, con una buena alternancia rítmica de perfiles contracurvados y animados por figuras con un gran movimiento.

La sacra central, más grande, muestra el arquitebo, soportado por pilastras, y en el centro del cual se ve un medallón de forma sustancialmente circular rematado por un frontón triangular, con una figuración de Moisés y el retorno a la Tierra Prometida. El texto (en el centro) está encuadrado por un marco mixtilíneo y flanqueado por ángeles revoloteando. La base presenta pies laterales decorados con ángeles. En la parte central se observan las armas reales portuguesas.

Las sacras del Evangelio y la Epístola presentan una solución de composición idéntica a la de la sacra central, aunque en una versión simplificada. La figura de San Juan Evangelista aparece en el medallón principal de la sacra del Evangelio, en tanto que en el centro de la base de esta sacra se reconoce un medallón oval con una representación del pelícano alimentando a sus crías. La sacra de la Epístola presenta en el medallón principal la figura de San Juan Bautista y en el centro de la base una representación del Fénix que renace de las cenizas²⁷.

Antonio Vendetti es también el autor de un cáliz que ahora forma parte de una colección privada portuguesa (fig. 3). Es un cáliz con la copa lisa, ligeramente acampanada y gollete recortado, con decoración relevada, con áticos [ornato en forma de un frontón triangular sin base] y cabezas de

querubines. En la alineación de los áticos se reconocen representaciones de símbolos de la pasión de Cristo: los clavos, los dados, el martillo y las tenazas. El astil tiene nudo de sección triangular, con forma de pirámide invertida, decorado con volutas y símbolos de la Pasión: la Verónica, la columna y la túnica. El pie, mixtilíneo, se presenta compartimentado en secciones animadas alternativamente por querubines y la representación en alto relieve de los símbolos eucarísticos (maíz y uvas) y de la pasión (vergajo y lanza) (figs. 4 a, b y c). La patena es circular, también en plata dorada y sin ningún tipo de decoración.

El cáliz lleva las marcas del platero y la marca de Roma, correspondiente al bienio 1751-1752²⁸.

También con destino a Portugal, Vendetti habría realizado un incensario (en forma de templo), siendo su comitente el arzobispo de Braga, en la medida en que no nos ha sido posible encontrar más información acerca de esta pieza²⁹, esta es la única información que tenemos. Así, solamente podemos proponer como hipótesis ser el comitente el arzobispo en cuestión D. Gaspar de Braganza (1716-1789), hijo legítimo del rey D. Juan V y prelado en Braga entre 1758 y la fecha de su muerte.

La obra realizada en España³⁰

Después de una breve estancia en Barcelona, Antonio Vendetti marchó a Madrid. Este viaje debió producirse a finales de 1761, pues el

documento que recoge el que, probablemente, puede considerarse su primer trabajo en la capital española, está datado el 14 de febrero del año siguiente. De hecho, esta misma fecha aparece en el contrato firmado con miras a la realización, por parte de Vendetti, de la componente en bronce (dos leones y la balanza que porta la figura de la alegoría de la Justicia) del suntuoso sepulcro del rey Fernando VI³¹, en la iglesia de Santa Bárbara de Madrid, más conocida por Salesas Reales, según diseño de Sabatini.

Durante ese año y a lo largo de los que le sucedieron –en particular entre 1762 y 1771– la actividad de Vendetti se desarrolló bajo el denominado Servicio Real, es decir, la Casa Real española, trabajando principalmente como metalista [aquel que trabaja con metales no preciosos] y específicamente bronceista, y no tanto como platero. De hecho, la documentación que varios investigadores españoles han sacado a la luz, recoge, fundamentalmente, los pagos que recibió por la realización de ornatos de bronce para muebles de los palacios reales de El Pardo, Aranjuez y El Escorial³². También refleja esta documentación su actividad asociada a la realización de obras de carácter religioso, destinadas a la catedral segovia, en plata y bronce, por encargo del rey Carlos III (dos ángeles, seis blandones, el dosel y la custodia para la Exposición del Santísimo) realizadas entre 1771 y 1773³³. El Cabildo de la catedral debió quedar satisfecho con estos trabajos porque en 1775 encargaba al mismo Vendetti el chapado en plata de una imagen gótica de la Virgen de la Paz y la realización del respectivo sillón y basamento³⁴. De todas las obras que hizo para la catedral segoviana se conservan los blandones (1773); la guarnición de la imagen escultórica de la Virgen de la Paz, con el sillón y el basamento incluidos (1775); y el dosel, marcado en 1776. En cambio, no han llegado hasta nuestros días los dos ángeles ni la custodia. No obstante, es probable que también sean obras suyas el sagrario, la grada y el frontal del altar mayor, realizados en mármol y bronce en torno a 1775, según el diseño de Francesco Sabatini³⁵.

Aunque se ha identificado la realización de algunas obras de plata, la actividad de Vendetti, especialmente entre los años 1762 y 1771, se desarrolló predominantemente en el círculo de la



Fig. 5. Antonio Vendetti (1699-1796), Madrid, 1772. Relicario, plata y bronce sobredorado. Palacio Real, Madrid (Inv. B424-8850). © Patrimonio Nacional

Casa Real y en el contexto de la metalística,³⁶ originando “lo que más tarde se denominará el taller de bronce, que funcionará a partir de esa fecha, bajo la dirección de Juan Bautista Ferroni”³⁷.

Los desacuerdos con compañeros de trabajo determinaron que Vendetti fuera apartado de las obras reales, aunque seguramente siguió haciendo ciertos trabajos, como atestigua la documentación³⁸.

El platero italiano aún contaba con un taller activo en Madrid, dentro del cual llevaría a cabo obras de plata, entre las cuales pueden referirse como ejemplo, entre muchos otros, el relicario datado en 1772, que pertenece al Palacio Real de Madrid³⁹ (fig. 5), o el cáliz de 1773, de la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de San Martín de la Vega⁴⁰ (que muestra algunas similitudes con el cáliz de Lisboa antes mencionado⁴¹) (figs. 6 a y b). Estas obras debieron realizarse sin duda con la colaboración de diferentes oficiales, varios de ellos aprendices y probable-



Figs. 6 a y b. Antonio Vendetti (1699-1796), Madrid, 1773. Cáliz, plata torneada, fundida, relevada y cincelada. Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora, San Martín de la Vega. Dos vistas

mente venidos desde Barcelona, como sugieren sus nombres catalanes⁴².

Asimismo, participaron en el taller de la familia, los hijos Angelo y más tarde Carlo. Este último había nacido en Roma en 1751 y murió en Madrid, en lo que sería la residencia madrileña de los Vendetti, ubicada en la Carrera de San Jerónimo, el 8 de marzo 1773, siendo enterrado en la iglesia de San Sebastián⁴³.

La prosperidad del taller parece haberse ido degradando poco a poco, una circunstancia a la que no habría sido ajena la salida de Antonio Vendetti del círculo de encargos reales. En los años 1778 y 1779 el platero italiano solicitó el apoyo de la furriera de Madrid, ayuda que le fue negada⁴⁴.

Como ya mencionamos, Vendetti regresó a Roma en 1780 y murió dieciseis años más tarde en su casa de *Via Giulia*.

La controversia

El 1 de diciembre de 1756, los plateros Giovanni Bettati (c. 1700-1777) y Giacomo Franci-

si (1715-después de 1787) declararon bajo juramento que Antonio Vendetti era incapaz de realizar, por sí mismo, el modelo y los dibujos, por lo que cada vez que eran necesarios, para la elaboración de una pieza, solicitaba el servicio de “professori” capaces, como Lorenzo Morelli (1702-1784) y Luigi Landinelli. En particular, hacían referencia a que en la sacra realizada por Vendetti para la capilla de S. João Baptista de Lisboa, había sido necesario substituir varios elementos figurativos debido a su mala calidad, que fueron elaborados por Lorenzo Morelli, quien habría hecho 23 piezas para este fin⁴⁵.

No pueden pasarse por alto las circunstancias en las que se produjo la declaración de estos dos plateros sobre las habilidades de Vendetti. La declaración jurada se había realizado en el contexto de una demanda presentada por la viuda del fundidor y platero Giuseppe Gagliardi (1697-1749), Costanza Fattori, y sus hijos, entre los cuales se encontraba el heredero del taller del padre, Leandro Gagliardi (1729-1804). La demanda recogía sus reclamaciones ante la falta de pago, por parte de la corona portuguesa, por el trabajo que habían realizado durante el reinado de D. Juan V de

Portugal para la capilla de S. João Baptista de la iglesia de San Roque y para la basílica Patriarcal de Lisboa.

Cabe señalar que, tras la muerte del último embajador del rey Magnánimo en Roma, Manuel Pereira de Sampaio (1691-1750), el 13 de febrero de 1750 (en el puerto de Civitavecchia, al tiempo que acompañaba el embarque de obras de arte para Lisboa), y también la del propio soberano, en el último día del mes de julio del mismo año, la situación en Roma experimentó cambios profundos. Inmediatamente, la ausencia del embajador determinó que fuera el padre jesuita Antonio Cabral a Roma a ocuparse de los asuntos nacionales, incluyendo los encargos de obras de arte y todos los pagos que aún estaban en curso. Siguiendo sin duda las directrices de Lisboa, Antonio Cabral trató de reducir todos los gastos relativos a los pagos debidos a los artistas, llegando la negociación a buen término con algunos de ellos, pero no con todos. Este fue el caso de Gagliardi, que se consideraba perjudicado por las cantidades que, según había sido informado, recibirían como pago por el par de candelabros monumentales de la capilla de S. João Baptista, los cuatro relicarios realizados para la misma capilla⁴⁶ y también por la imagen de Nuestra Señora de la Concepción, en plata dorada y escala 1/1, que se realizó para la basílica Patriarcal de Lisboa⁴⁷.

En este contexto se desarrolló el proceso –minuciosamente estudiado y analizado por Jennifer Montagu⁴⁸– que se arrastraría por el camino lento de la justicia romana, durante muchos años y en el transcurso del cual Bettati y Francisi realizarían sus declaraciones sobre la incapacidad de Vendetti para el dibujo. Éstas deben ser interpretadas a la luz de las motivaciones que se encontraban detrás.

Antonio Vendetti se había convertido en el objetivo a batir desde el momento en que, junto con los plateros Simone Migliè (1679-1752), Bartolomeo Boroni (1703-1787) y Filippo Tofani (1694-1764), revisó las cuentas presentadas por Gagliardi para el segundo de los candelabros monumentales de la capilla de S. João Baptista, cuando éstos, muerto ya el embajador Pereira de Sampaio, en 1750, estaban listos para ser embarcados en el puerto de Civitavecchia⁴⁹.

De los cuatro plateros, Vendetti era sin duda el menos conocido y prestigioso, por lo que es comprensible que resolvieran dirigir hacia él sus ataques en una estrategia de descrédito que, en última instancia, pretendía demostrar lo inadecuado de la revisión de cuentas que el platero había llevado a cabo. Esta práctica de revisión de las cuentas de un platero por sus compañeros de oficio, seguía siendo corriente y se conocen numerosas pruebas de eso en la documentación de la Biblioteca da Ajuda relativa a los encargos de D. Juan V de platería romana.

Otro detalle digno de mención para entender las declaraciones formuladas contra las habilidades de Vendetti en el contexto del caso presentado por Gagliardi, es que Giacomo Francisi era particularmente cercano a este último. Fue precisamente en el taller del fallecido Giuseppe donde, entre 1747 y 1749, había iniciado su actividad como joven cincelador. Tras la muerte del titular, Francisi continuó trabajando en el taller de la familia Gagliardi, bajo la dirección de Leandro.

Hay que llamar la atención también sobre el hecho de que, como muestra Costantino Bulgari, en la fecha de la muerte de Giuseppe el taller adeudaba a Francisi 105 *scudi* y 67 ½ *baiocchi* romanos, por lo que este sería el primer interesado en la buena salud financiera de sus empleadores, para asegurar el mantenimiento de su empleo.

Por otro lado, también el platero Lorenzo Morelli, a quien ya hicimos referencia porque había sustituido, en el juego de sacras realizado por Vendetti para uso solemne en la capilla de S. João Baptista, las 23 partes presuntamente de más baja calidad, trabajó en los años 1748 a 1749 en el taller de Gagliardi⁵⁰, lo que justificaría, por supuesto, su solidaridad con ellos.

Retomando el argumento del uso de dibujos y/o modelos por Vendetti, el contrato para la realización de lo que hasta ahora se cree que fue su primer trabajo en Madrid (la componente bronceada del mencionado monumento funerario de Fernando VI) efectivamente revela que el escultor Juan de León le había proporcionado unos modelos para la realización de dos grandes leones⁵¹.

Sin embargo, la cuestión de las habilidades de Vendetti no puede simplificarse. El mismo platero, fuera o no capaz de dibujar y modelar,

aparece de forma clara y repetida, en las cuentas correspondientes a los trabajos de platería realizados por otros plateros para la capilla de S. João Baptista, como un experto orfebre⁵². Este no habría sido el caso si el profesional en cuestión no fuera reconocido por su mérito. Antonio Vendetti, junto con Antonio Arrighi (1687-1776) y los ya mencionados anteriormente Simone Migliè, Bartolomeo Boroni y Filippo Tofani, eran los únicos plateros que tenían esta tarea de revisar las cuentas y ostentan sus estatutos de "Mastro Argentiere" o "Professore", en la extensa documentación que consultamos en la Biblioteca da Ajuda.

Si atendemos a las obras de Vendetti, que son sin duda el mejor testimonio de sus capacidades y habilidades, es innegable que la calidad al nivel de la plástica, sobre todo en las figuras, no es equivalente a los mejores ejemplos que se producen en el contexto romano para el período cronológico en cuestión. Pero esto no puede interpretarse como una falta de pericia en términos absolutos, a pesar de que no nos es dado saber si el trabajo realizado en las piezas de Vendetti se basó en dibujos suyos o de otro artista. Lo que nos parece indiscutible, siempre basado en la observación de las piezas que conocemos y estudiamos, es que los resultados son claramente mejores en las obras con menos componente escultórico.

De hecho, las obras más claramente decorativas y menos escultóricas –haciendo uso de estos

términos meramente bajo una perspectiva operativa, para facilitar la comprensión de nuestro discurso– se presentan más equilibradas y muestran una alta calidad técnica de ejecución.

Este es exactamente el caso del cáliz que pertenece a una colección privada de Lisboa: si las cabezas de querubines que salpican el gollete no son suficientemente expresivas y presentan un volumen reducido, ya la base, con elaboradas cartelas, integrando representaciones relevadas de los instrumentos de la pasión de Cristo, denotan una alta calidad del cincelado y del tratamiento diferenciado de la superficie, lo que da dinamismo al todo, por los efectos de claroscuro obtenidos.

De vuelta a la vida de Antonio Vendetti, desconocemos por el momento los verdaderos motivos de su viaje a España en 1758 y de su permanencia en ese país hasta 1780, año en el que sabemos volvió a la ciudad pontificia; pero nos parece plausible que toda esta controversia, y sus posibles consecuencias, habrían contribuido para su ausencia de Roma durante casi dos décadas.

Por todo lo anterior, y dada la importancia del dibujo y del modelado en el ejercicio de la profesión de los plateros, al cual nos hemos referido a lo largo de este texto, teniendo en cuenta el contexto en el que se produjeron cargos tan serios, los dichos cargos deben ser relativizados, siendo más prudente analizar las obras y permitir que ellas hablen en nombre del artista.

NOTAS

¹ De este tema ya nos ocupamos en textos anteriores -Teresa Leonor M. Vale, "non piacque il disegno, che si mandò da Roma": uma questão de gosto". A circulação de informação entre Lisboa e Roma no século XVIII", en *O Gosto na Arte. Idade Moderna*, (Ana Duarte Rodrigues, coord.), Scribe, Lisboa, 2014 pp. 74-90; Teresa Leonor M. Vale, "Italian Baroque Sculptors and Silver: "Idea", Drawings and Models", en *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, (Carolyn H. Miner, coord.), Skira-Sotheby's, Milán-Londres, 2015, pp. 265-278; Teresa Leonor M. Vale, "Desenho de obras de ourivesaria, no âmbito das encomendas portuguesas em Roma na primeira metade de Setecentos", en *Dibujo y Ornamento. Trazas y Dibujos de Artes Decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, (Sabina De Cavi, coord.), Diputación de Córdoba-De Luca Editori d'Arte, Córdoba-Roma, 2015, pp. 343-351- por lo que aquí se presenta solamente la información de relieve para la comprensión de la figura de Antonio Vendetti y de la controversia.

² Cf. Jennifer Montagu, "The Practice of Roman Baroque Silver Sculpture", *The Silver Society Journal*, t. 12, 2000, pp. 18-25.

³ Cf. Jennifer Montagu, "I modelli degli argentieri", en *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, (Gabriele Barucca, Jennifer Montagu, coord.), Skira, Milán, 2007, p. 56.

⁴ Carlo Borromeo, *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae Libri II*, (Stefano della Torre e Massimo Marinelli, ed.), Libreria Editrice Vaticana - Axios Group, Vaticano, 2000, p. 327 (1ª edición 1577).

⁵ Peter Fuhring, "Dessins d'orfèvres-sculpteurs au XVIIIe siècle", en *Dessins de Sculpteurs I. Troisième Rencontres Internationales du Salon du Dessin*, (G. Scherf, coord.), Société du Salon du Dessin, Paris, 2008, p. 49.

⁶ Véase Peter Fuhring, "Dessins d'orfèvres-sculpteurs au XVIIIe siècle", en *Dessins de Sculpteurs I. Troisième Rencontres Internationales du Salon du Dessin*, (G. Scherf, coord.), Société du Salon du Dessin, Paris, 2000, pp. 53-54.

⁷ *De Roma para Lisboa. Um Álbum para o Rei Magnânimo*, (Teresa Leonor M. Vale, coord.), Santa Casa da Misericórdia-Museu de S. Roque - Scribe, Lisboa, 2015.

⁸ Jennifer Montagu, "The Practice of Roman Baroque Silver Sculpture", *The Silver Society Journal*, t. 12, 2000, pp. 18-25.

⁹ *Valadier. Three Generations of Roman Goldsmiths*, Artemis Group, Londres, 1991, cat. 62 y Jennifer Montagu, "I modelli degli argentieri", en *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, (Gabriele Barucca, Jennifer Montagu, coord.), Skira, Milán, 2007, p. 55.

¹⁰ Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1985, p. 321 e L.C.33.

¹¹ Jennifer Montagu, "The Practice of Roman Baroque Silver Sculpture", *The Silver Society Journal*, t. 12, 2000, p. 25; véase también Aldo Vitali, "Note tecniche sugli argentieri romani del Settecento", en *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, (Gabriele Barucca, Jennifer Montagu, coord.), Skira, Milán, 2007, pp. 67-79.

¹² Como los de los talleres de Giovanni Giardini, con fecha de 10 de febrero, 1722 (Archivio di Stato di Roma, 30 Not. Cap. Uff. 10, busta 391), de Michele Carlier de 30 de mayo, 1724 (A.S.R., 30 Not. Cap. Uff. 15, busta 419), de Francesco de Martini de 29 de junio, 1732 (A.S.R., 30 Not. Cap. Uff. 10, busta 422), de Giacomo Pozzi de 5 de marzo, 1735 (A.S.R., 30 Not. Cap. Uff. 6, busta 310), o de Giacomo Giardini, de 10 de mayo, 1739 (A.S.R., 30 Not. Cap. Uff. 10, busta 444), todos referidos por Jennifer Montagu, *Antonio Arrighi, a silversmith and bronze founder in Baroque Rome*, Tau Editrice, Todi, 2009, p. 146.

¹³ Como sabemos que ocurre en el caso genovés - cf. Franco Boggero, Farida Simonetti, *L'Argenteria Genovese del Settecento*, Banca Carige-Fondazione Carige-Umberto Allemandi & C., Génova-Turín, 2007, p. 42.

¹⁴ Véase como ejemplo los cálices de Antonio Arrighi e Mattia Venturesi (en particular, a nivel de los pies), en el Museo Diocesano de Ancona y en la iglesia parroquial de Ostia Vetere,

respectivamente en *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, (Gabriele Barucca, Jennifer Montagu, coord.), Skira, Milán, 2007, pp. 58 e 59.

¹⁵ Jennifer Montagu, "Artists as Collectors of Sculpture in Baroque Rome", en *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, (Nicholas Penny, Eike D. Schmidt, coord.), National Gallery of Art-Yale University Press, Washington-New Haven e Londres, 2008, pp. 279-289; y también Jennifer Montagu, "The Practice of Roman Baroque Silver Sculpture", *The Silver Society Journal*, t. 12, 2000, p. 55 y Cristiano Giometti, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in Terracotta*, Gangemi Editore, Roma, 2011, pp. 18-21.

¹⁶ Véase como ejemplo una de las cuentas del platero Antonio Arrighi, relativa a obras realizadas para la Corona portuguesa: Biblioteca da Ajuda (Lisboa), Ms. 49-VIII-13, fol. os 139-147v. y 192-194.

¹⁷ Teresa Leonor M. Vale, "Italian Baroque Sculptors and Silver: "Idea", Drawings and Models", en *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, (Carolyn H. Miner, ed.), Skira-Sotheby's, Milán-Londres, 2015, pp. 265-278.

¹⁸ José Manuel Cruz Valdovinos, "Platería", en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, (Antonio Bonet Correa, coord.), Cátedra, Madrid, 1982, p. 139, José Luis Barrio Moya, "Antonio Vendetti, Platero y Bronceista Italiano del Siglo XVIII, y sus obras en Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXX, Madrid, 1991, p. 100 e Fernando Martín, "Influencia Italiana en la Platería Madrileña", *Antología de Belle Arti. Studi sul Settecento I*. Nova Série, N° 55-58, Turín, 1998, pp. 122-123.

¹⁹ Esta síntesis biográfica de Antonio Vendetti se basa en: Costantino Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*. Lorenzo del Turco, Roma, 1958, 1959, t. II, pp. 523-524, Anna Bulgari Calisconi, *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma*, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1987, p. 435 y Alvar González-Palacios, "Open Queries: Short Notes About the Decorative Arts in Rome", en *Art in Rome in the Eighteenth Century*, (Edgar Peters Bowron, Joseph J. Rishel, coord.),

Merrell-Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, 2000, p. 187.

²⁰ Anna Maria Pedrocchi, *Argenti Sacri nelle Chiese di Roma dal XV al XIX Secolo*, "L'Erma" di Bretschneider, Roma, 2010, p. 88, N° 169.

²¹ Anna Bulgari Calissoni, *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma*, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1987, p. 39.

²² Anna Bulgari Calissoni, *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma*, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1987, p. 37.

²³ *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, (Gabriele Barucca, Jennifer Montagu, coord.), Skira, Milán, 2007, cat. 54, 136, 232.

²⁴ Anna Bulgari Calissoni, *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma*, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1987, p. 39.

²⁵ Margherita Spinucci, "139-Antonio Vendetti (Cottanello in Sabina 1699-Roma 1796; patentato 1737) Busto reliquiario di san Biagio", en *Sculture Preziose. Oreficeria Sacra nel Lazio dal XIII al XVIII Secolo*, (Benedetta Montevecchi, coord.), Gangemi Editore, Roma, 2015, pp. 176 (fotografía) y 238.

²⁶ B.A., Ms. 49-VIII-27, Doc. 8 (45-52).

²⁷ Véase lo que ya escribimos sobre estas sacras en: Teresa Leonor M. Vale, "Da forma e da preciosidade da palavra. A presença de sacras barrocas italianas na celebração religiosa do Portugal de Setecentos", en *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*, (Gonçalo Vasconcelos e Sousa, coord.), Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2012, pp. 173-189 y *A Capela de S. João Batista da Igreja de S. Roque. A Encomenda, a Obra, as Coleções*, (Teresa Leonor M. Vale, coord.), Santa Casa da Misericórdia de Lisboa-Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, pp. 221-222.

²⁸ Anna Bulgari Calissoni, *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma*, Fratelli Palombi Editori, Roma, 1987, p. 39; Teresa Leonor M. Vale, *De Roma para Lisboa. Um álbum para o rei Magnânimo. Roteiro*, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa-Museu de S. Roque, 2015, p. 42, N° 44.

²⁹ Roberto Valeriani, "Antonio Vendetti", en *Art in Rome in the Eighteenth*

Century, (Edgar Peters Bowron, Joseph J. Rishel, coord.), Merrell-Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, 2000, p. 186 afirma que sobre la realización de esta obra escribe Luca Antonio Chracas, *Diario Ordinario*. Roma, 1749, lo que no ocurre.

³⁰ Esta parte del texto es deudora de la generosa colaboración del Profesor Francisco Javier Montalvo Martín, de la Universidad de Alcalá, que nos ha enviado gran parte de la bibliografía necesaria.

³¹ José Luis Barrio Moya, "Antonio Vendetti, Platero y Bronceista Italiano del Siglo XVIII, y sus obras en Madrid". En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXX, Madrid, 1991, pp. 101 y 107-109.

³² Fernando Martín, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987, p. 389 y José Luis Barrio Moya, "Antonio Vendetti, Platero y Bronceista Italiano del Siglo XVIII, y sus obras en Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXX, Madrid, 1991, p. 102.

³³ José Luis Barrio Moya, "Antonio Vendetti, Platero y Bronceista Italiano del Siglo XVIII, y sus obras en Madrid". En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXX, Madrid, 1991, p. 103.

³⁴ Arturo Hernández Otero, "El altar mayor de la Catedral de Segovia", *Estudios Segovianos*, t. IV, Segovia, 1952, pp. 280-322 y José Luis Barrio Moya, "Antonio Vendetti, Platero y Bronceista Italiano del Siglo XVIII, y sus obras en Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXX, Madrid, 1991, p. 103.

³⁵ Francisco Javier Montalvo Martín, *La platería religiosa de la catedral de Segovia*. Memoria de licenciatura inédita, 1983, pp. 174-183.

³⁶ Sobre las obras en bronce y en otros metales realizadas por Vendetti en España véase José Manuel Cruz Valdovinos, "Obras de los plateros adornistas Vendetti, Giardoni y Ferroni para la Capilla del Real Palacio de Aranjuez", *Anales de Estudios Madrileños*, XXXVI, Madrid, 1996, p. 612.

³⁷ Fernando Martín, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987, p. 389.

³⁸ Fernando Martín, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987, p. 389 y José Luis Barrio Moya, "Antonio Vendetti, Platero y Bronceista Italiano del Siglo XVIII, y sus obras en Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXX, Madrid, 1991, p. 103.

³⁹ Fernando Martín, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987, p. 87, cat. 56.

⁴⁰ José Manuel Cruz Valdovinos, Francisco Javier Montalvo Martín, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2004, pp. 168-169.

⁴¹ Y también con otros tres cálices, según Javier Montalvo Martín: en Ajofrín (Toledo), Cortegana (Huelva) de 1771 y trinitarias del Toboso (Ciudad Real) de 1779 - José Manuel Cruz Valdovinos, Francisco Javier Montalvo Martín, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2004, p. 168

⁴² José Manuel Cruz Valdovinos, "Obras de los plateros adornistas Vendetti, Giardoni y Ferroni para la Capilla del Real Palacio de Aranjuez", *Anales de Estudios Madrileños*, XXXVI, Madrid, 1996, pp. 611-612.

⁴³ José Luis Barrio Moya, "Antonio Vendetti, Platero y Bronceista Italiano del Siglo XVIII, y sus obras en Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXX, Madrid, 1991, p. 104.

⁴⁴ Enrique Pardo Canalis, "Escultores Italianos de los Siglos XVIII y XIX", *Archivo Español de Arte*. XXVIII, Madrid, 1955, p. 98, José Luis Barrio Moya, "Antonio Vendetti, Platero y Bronceista Italiano del Siglo XVIII, y sus obras en Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXX, Madrid, 1991, p. 104, establece que el apoyo solicitado fue concedido en 1794, lo que no parece verosímil, porque desde 1780 Antonio Vendetti se encontraba de regreso en Roma y en su taller en la ciudad pontificia, donde contaría con la colaboración de su hijo Angelo (que regresó con el padre, mientras que su hermano, Fabio, permaneció en Madrid).

⁴⁵ Cf. B.A., Ms. 49-VIII-21, N° 196, documento ya referido por Jennifer Montagu, *Gold, Silver and Bronze*.

Metal Sculpture of the Roman Baroque, Yale University Press, New Haven-Londres, 1996, pp. 168-169.

⁴⁶ Sobre estos relicarios (ahora desaparecidos) y los otros, similares, de Carlo Guarnieri, cf. Jennifer Montagu, *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1996, pp. 169-172, Teresa Leonor M. Vale, "Da forma e da preciosidade da palavra. A presença de sacras barrocas italianas na celebração religiosa do Portugal de Setecentos", en *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*, (Gonçalo Vasconcelos e Sousa, coord.), Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2012, pp. 211-213, Teresa Leonor M. Vale, "Eighteenth-century Roman Silver for the chapel of St John the Baptist of the church of S. Roque, Lisbon", *The Burlington Magazine*, CLII, Nº 1.289, Londres, 2010, pp. 528-535 y *A Capela de S. João Batista*

da Igreja de S. Roque. A Encomenda, a Obra, as Coleções, (Teresa Leonor M. Vale, coord.), Santa Casa da Misericórdia de Lisboa-Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2015, pp. 216-219.

⁴⁷ Jennifer Montagu, *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1996, pp. 157-160, Teresa Leonor M. Vale, "119. Carlo Guarnieri, Relicário de São Félix", "120. Carlo Guarnieri, Relicário de Santo Urbano", en *A Arquitectura Imaginária. Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, (António Filipe Pimentel, coord.), Museu Nacional de Arte Antiga-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2012, pp. 211-213 y Teresa Leonor M. Vale, "Roman Baroque Silver for the Patriarchate of Lisbon", *The Burlington Magazine*, CLV, Nº 1.323, Londres, 2013, pp. 384-389.

⁴⁸ Jennifer Montagu, *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, Yale University Press,

New Haven-Londres, 1996 y Jennifer Montagu, "Gagliardi versus Sampajo, the Case for the Defence", *Antologia di Belle Arti. Studi Romani. I. Nova Série*, Nº 67-70, Turim, 2004, pp. 75-92.

⁴⁹ Jennifer Montagu, "Gagliardi versus Sampajo, the Case for the Defence", *Antologia di Belle Arti. Studi Romani. I. Nova Série*, Nº 67-70, Turim, 2004, p. 78.

⁵⁰ Costantino Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*. Lorenzo del Turco, Roma, 1958, 1959, t. I, p. 117.

⁵¹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolos 17992, fol.º 302-303. Escribano Miguel Casimiro Pardo, publicado por José Luis Barrio Moya, "Antonio Vendetti, Platero y Bronceista Italiano del Siglo XVIII, y sus obras en Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXX, Madrid, 1991, pp. 107-109.

⁵² Véase como ejemplo B.A., Ms. 49-VIII-19, fol. 87, Ms. 49-VIII-21, fol. 60, Ms. 49-VIII-22, fol.ºs 65, 70 y 487.

REFERENCIAS

- Barucca, Gabriele, and Jennifer Montagu. 2007. *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*. Milan: Skira.
- Barrio Moya, José Luis. 1991. "Antonio Vendetti, Platero y Bronceista Italiano del Siglo XVIII, y sus obras en Madrid." *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXX: 99-109
- Boggero, Franco, and Farida Simonetti. 2007. *L'Argenteria Genovese del Settecento*. Genoa-Turin: Banca Carige-Fondazione Carige-Umberto Allemandi & Co.
- Borromeo, Carlo. 2000. *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Libri II*, edited by Stefano della Torre e Massimo Marinelli. Vatican: Libreria Editrice Vaticana – Axios Group (1st edition 1577).
- Bulgari, Costantino. 1958-1959. *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*. Rome: Lorenzo del Turco
- Bulgari Calissoni, Anna. 1987. *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma*. Rome: Fratelli Palombi Editori
- Chracas, Luca Antonio. 1749. *Diario Ordinario*. Rome.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. 1982. "Platería." In *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, edited by Antonio Bonet Correa, 65-158. Madrid: Cátedra.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. 1996. "Obras de los plateros adornistas Vendetti, Giardoni y Ferroni para la Capilla del Real Palacio de Aranjuez." *Anales de Estudios Madrileños*, XXXVI: 607-624.
- Cruz Valdovinos, José Manuel, and Francisco Javier Montalvo Martín. 2004. *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Giometti, Cristiano. 2001. *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in Terracotta*. Rome: Gangemi Editore.
- Fuhring, Peter. 2008. "Dessins d'orfèvres-sculpteurs au XVIIIe siècle." In *Dessins de Sculpteurs I. Troisièmes Rencontres Internationales du Salon du Dessin*, edited by G. Scherf, 49-60. Paris: Société du Salon du Dessin.
- González-Palacios, Alvar. 2000. "Open Queries: Short Notes About the Decorative Arts in Rome." In *Art in Rome in the Eighteenth Century*, edited by Edgar Peters Bowron and Joseph J. Rishel, 157-163. Philadelphia: Merrell-Philadelphia Museum of Art.
- Hernández Otero, Arturo. 1952. "El altar mayor de la Catedral de Segovia." *Estudios Segovianos*, t. IV: 280-322.
- Martín, Fernando. 1987. *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional.
- Martín, Fernando. 1998. "Influencia Italiana en la Platería Madrileña." *Antología di Belle Arti. Studi sul Settecento I* 55-58: 122-123.
- Martín, Fernando. 2003. "Plateros italianos en España." In *Estudios de Platería. San Eloy*, edited by Jesús Rivas Carmona, 329-344. Murcia: Universidad de Murcia.
- Montagu, Jennifer. 1985. *Alessandro Algardi*. New Haven-Londres: Yale University Press.
- Montagu, Jennifer. 1996. *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*. New Haven-London: Yale University Press
- Montagu, Jennifer. 2000. "The Practice of Roman Baroque Silver Sculpture." *The Silver Society Journal*, t. 12: 18-25.
- Montagu, Jennifer. 2004. "Gagliardi versus Sampajo, the Case for the Defence." *Antología di Belle Arti. Studi Romani. I*, nº 67-70: 75-92.
- Montagu, Jennifer. 2007. "I modelli degli argentieri." In *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, edited by Gabriele Barucca and Jennifer Montagu, 53-61. Milan: Skira.
- Montagu, Jennifer. 2008. "Artists as Collectors of Sculpture in Baroque Rome." In *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, edited by Nicholas Penny and Eike D. Schmidt, 279-289. Washington-New Haven and London: National Gallery of Art-Yale University Press.
- Montagu, Jennifer. 2009. *Antonio Arrighi, a silversmith and bronze founder in Baroque Rome*. Todi: Tau Editrice.

- Montalvo Martín, Francisco Javier. 1983. *La platería religiosa de la catedral de Segovia*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Alcalá.
- Nieva Soto, Pilar. 2007. "Adornos de plata y bronce en las camas reales de los Reyes Carlos IV y Fernando VII." In *Estudios de Platería*. San Eloy, edited by Jesús Rivas Carmona, 243-260. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pardo Canalis, Enrique. 1955. "Escultores Italianos de los Siglos XVIII y XIX." *Archivo Español de Arte*. XXVIII: 97-116.
- Pedrocchi, Anna Maria. 2010. *Argenti Sacri nelle Chiese di Roma dal XV al XIX Secolo*. Rome: "L'Erma" di Bretschneider
- Spinucci, Margherita. 2015. "139-Antonio Vendetti (Cottanello in Sabina 1699-Roma 1796; patentato 1737) Busto reliquiario di san Biagio." In *Sculture Preziose. Oreficeria Sacra nel Lazio dal XIII al XVIII Secolo*, edited by Benedetta Montevicchi, 238. Rome: Gangemi Editore
- Valadier. *Three Generations of Roman Goldsmiths*. 1991. London: Artemis Group.
- Vale, Teresa Leonor M. 2010. "Eighteenth-century Roman Silver for the chapel of St John the Baptist of the church of S. Roque, Lisbon." *The Burlington Magazine*, CLII, no. 1.289: 528-535.
- Vale, Teresa Leonor M. 2012. "119. Carlo Guarnieri, Relicário de São Félix", "120. Carlo Guarnieri, Relicário de Santo Urbano." In *A Arquitectura Imaginária. Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, edited by António Filipe Pimentel, 211-213. Lisbon: Museu Nacional de Arte Antiga-Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Vale, Teresa Leonor M. 2012. "Da forma e da precisidade da palavra. A presença de sacras barrocas italianas na celebração religiosa do Portugal de Setecentos." In *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*, edited by Gonçalo Vasconcelos e Sousa, 173-189. Porto: Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- Vale, Teresa Leonor M. 2013. "Roman Baroque Silver for the Patriarchate of Lisbon". *The Burlington Magazine*, CLV, no. 1.323: 384-389.
- Vale, Teresa Leonor M. 2014. "'non piacque il disegno, che si mandò da Roma': uma questão de gosto. A circulação de informação entre Lisboa e Roma no século XVIII." In *O Gosto na Arte. Idade Moderna*, edited by Ana Duarte Rodrigues, 74-90. Lisbon: Scribe.
- Vale, Teresa Leonor M., ed. 2015. *A Capela de S. João Batista da Igreja de S. Roque. A Encomenda, a Obra, as Coleções*. Lisbon: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa-Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Vale, Teresa Leonor M. 2015. "Desenho de obras de ourivesaria, no âmbito das encomendas portuguesas em Roma na primeira metade de Setecentos." In *Dibujo y Ornamento. Trazas y Dibujos de Artes Decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, edited by Sabina De Cavi, 343-51. Cordoba-Rome: Diputación de Córdoba-De Luca Editori d'Arte.
- Vale, Teresa Leonor M. 2015. "Italian Baroque Sculptors and Silver: "Idea", Drawings and Models." In *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, edited by Carolyn H. Miner, 265-278. Milan-London, Skira-Sotheby's.
- Vale, Teresa Leonor M. 2015. *De Roma para Lisboa. Um Álbum para o Rei Magnânimo*. Lisbon: Santa Casa da Misericórdia-Museu de S. Roque – Scribe.
- Valeriani, Roberto. 2000. "Antonio Vendetti." In *Art in Rome in the Eighteenth Century*, edited by Edgar Peters Bowron, Joseph J. Rishel, 186. Philadelphia: Merrell-Philadelphia Museum of Art.
- Vitali, Aldo. 2007. "Note tecniche sugli argenti romani del Settecento." In *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, edited by Gabriele Barucca and Jennifer Montagu, 67-79. Milan: Skira.

as sobre
re Escrito
e Escritos sobre Escrite
Escritos sobre
Escritos sobre...
s sobre
sobre E
p sobre E
os sobre Escritos
Escritos s
sobre E
sobre Escritos sobre Escr
e Escritos so
obre ESC

EVOCACIÓN DE ORIENTE. UNA LECCIÓN IMPARTIDA DESDE SANTIAGO DE COMPOSTELA EN 1889

Juan M. Monterroso Montero

Universidade de Santiago de Compostela

I. Estructura y configuración del discurso

En 1889, con motivo de la solemne apertura del curso de ese año en la Escuela de Artes y Oficios de Santiago de Compostela, el profesor interino de Dibujo de Adorno y Figura, José María Fenollera Ibáñez, dictará el discurso inaugural que será publicado por la imprenta de José M. Paredes¹. A lo largo de sus 35 páginas el reconocido pintor compostelano irá desgranando algunas de las virtudes más sobresalientes del arte español durante la época de la dominación árabe. En apariencia se trata de un texto estrictamente académico en el que se ponen al día los avances en el conocimiento de la historia y cultura árabes en la Península. Tampoco cabría esperar un relato de otras características teniendo en cuenta el marco institucional en el que se desarrollaba dicho acontecimiento y, por supuesto, también el contexto cultural de la Compostela finisecular. De ahí que la sorpresa del lector sea mayor al descubrir en estas páginas, no sólo el pensamiento histórico de este docente sobre un tema tan específico y concreto, sino también parte de su pensamiento y posicionamiento político y social. En efecto, esta lección es una magnífica oportunidad para acercarnos a un José M^o. Fenollera preocupado por su patria –tanto España como Galicia y Valencia–, por la sociedad a la que debe servir desde su puesto de profesor, en especial a las clases populares y obreras, y a la profunda convicción de que será la enseñanza de las artes, en cualquiera de sus expresiones, la que siente las bases del progreso de su patria adoptiva. Por extensión, se debe

tener presente que dichas bases se asientan en la instrucción ofrecida por la Sociedad Económica de Amigos del País y la Escuela de Artes y Oficios de Santiago, creada un año antes². De ahí que sea necesario presentar brevemente la estructura argumental de dicho discurso inaugural³.

Este consta de cinco partes separadas por su correspondiente epígrafe con un hilo narrativo circular. En su conjunto Fenollera desarrolla una interesante argumentación sobre la importancia de la enseñanza de las artes como motor del progreso de una región como Galicia; para ello busca su punto de partida y excusa didáctica en la cultura de al-Andalus.

A grandes rasgos se puede resumir el primero de estos epígrafes a través de su carácter introductorio; se desarrolla desde la página 5 hasta la 10 y, junto con la salutación inicial y los agradecimientos institucionales, el autor comienza a plantear su argumentación sobre la importancia de las Escuelas de Artes y Oficios, que ejemplificará a través de la actividad artística árabe. El segundo epígrafe se centra en los méritos arquitectónicos presentes en la mezquita de Córdoba, Medina Azahara –“Medida Zahara”–, el Alcázar de Sevilla, la Alhambra y la Aljafería de Zaragoza. Estos últimos tratados de forma mucho más escueta. Tanto unos como otros se presentan como reflejo del empeño y compromiso de gobernantes y clases populares y, lo más importante, como contenedores de un prolijo “arte industrial”⁵. Este último aspecto será el argumento inicial del tercer

epígrafe –páginas 21 a 25–, en el que explicará como califas, valíes y jeques emprendieron la ardua tarea de educar al pueblo fomentando no sólo su creatividad plástica, sino también poética y literaria. Es el punto en el que Fenollera aprovecha para introducir la comparación con el momento presente, con Ateneos, Escuelas y Universidad. Dicha actividad artística de carácter industrial será descrita minuciosamente en el cuarto apartado, páginas 26 a 29, donde hará mención a algunos logros conseguidos por los árabes en levante, como la introducción de la mayólica, el hierro o el papel. En este epígrafe, junto con la minuciosa descripción del mimbar de Al-Hakam II, aparecerán los nombres de Almería, Mallorca, Valencia o Játiva. Por último, la quinta parte del discurso, entre las páginas 29 a 35, le permitirá al orador valenciano retomar la idea inicial para centrarla en el caso concreto de Galicia y, en especial, de Santiago de Compostela. Será en este último bloque donde descubramos el carácter comprometido social e institucionalmente de Fenollera, contribuyendo a confirmar algunas de las hipótesis que se han manejado en estos últimos años. Concluye el texto con un breve apéndice bibliográfico, comentado de forma puntual por el autor, al cual se le prestará atención más adelante.

II. Jose María Fenollera Ibáñez, 1889

Son varias las preguntas que, evidentemente, nos podríamos plantear a la luz de lo expuesto para contextualizar este discurso correctamente en su tiempo y espacio. ¿Cómo era la sociedad compostelana a finales de la penúltima década del siglo XIX?, ¿cómo encajaba un pintor de 38 años, procedente de Valencia, que se había formado en Roma y Madrid, en una ciudad de provincias como Compostela?, ¿en qué momento de su carrera profesional y docente Fenollera se compromete a dictar esta lección? o, sencillamente, ¿por qué elegir un tema como este?

La sociedad compostelana de finales del siglo XIX se puede definir a través de tres claves relativamente claras y ampliamente estudiadas. Por una parte se trataba de una ciudad en la que todavía se mantenía vivo su carácter levítico y rentista, una oligarquía que se completaba con una burguesía dedicada a los negocios, con as-

piraciones de “gran burguesía”. A su lado, manteniendo su carácter urbano comenzaba a crecer un nutrido grupo social de profesiones liberales, propietarios y comerciantes, que formaban una endeble clase media. Ambas descansaban sobre una base social, las “clases populares”, compuesta por obreros, jornaleros, pequeños comerciantes, artesanos y agricultores⁶. Se trataba de una sociedad profundamente marcada por la política clientelar de Eugenio Montero Ríos cuya influencia estaba muy presente en vida municipal y docente de la ciudad. En la última década del siglo XIX Montero Ríos alcanzaría su reconocimiento como “protector” de Compostela, al mismo tiempo que surgían detractores y opositores, sobre todo entre los regionalistas⁷.

Era en este círculo con el que Fenollera mantenía unos estrechos lazos de amistad, tal como demuestran las palabras de su amigo Juan Barcia Caballero, recogidas en su nota necrológica⁸; las cartas que mantuvo con Alfredo Brañas⁹, a quien retrataría en torno a 1893¹⁰; o la estrecha relación con Joaquín Díaz de Rábago, a quien retrató en varias ocasiones, para la RSEAP de Santiago y en torno 1906¹¹.

Otro dato interesante asociado con esta lección inaugural es el momento en que se dicta, puesto que dicha lectura se produce sólo dos años después de llegar a Santiago de Compostela. El 26 de septiembre de 1887 Fenollera es nombrado director de la Escuela de Dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País y el 26 de octubre de ese mismo año figura como Profesor Interino de Adorno y Figura de la Escuela Elemental de Artes e Industria. En la sesión del 30 de junio de 1889, según figura en el libro de actas de la Escuela, se le encarga la lectura del discurso que ahora nos ocupa¹². Unos meses después, en 1890, se casará con Consuelo Velón.

Por último la elección del tema, al margen de los intereses ya mencionados, responde a una tendencia consolidada en el siglo XIX, momento en el que la memoria del mundo andalusí sufrió una profunda reorientación. En primera instancia podríamos pensar que Fenollera habría elegido el tema de su lección como reflejo de una tardía y trasnochada visión romántica de Oriente. Evidentemente, es posible que esta motivación subyazca en las intenciones del pintor, sin embargo el aná-

lisis de la bibliografía manejada, las referencias a los textos de Masdeu, Conde, Viardot, Dozy, Simonet, Guichot o Contreras apuntan a un tema de mayor actualidad a finales de la centuria.

En efecto, durante el siglo XIX se acuñaron dos formas contrapuestas de entender el mundo andalusí. Por una parte, como reflejo de un modelo excluyente, el relativo a lo católico y lo español, junto con la consagración del paradigma de la Reconquista, al-Andalus sufre un completo extrañamiento historiográfico a la hora de la construcción de la identidad nacional española de la mano de autores como Marcelino Menéndez Pelayo o Modesto Lafuente, referencia también usada en el discurso. Por otra, una perspectiva integradora, que acabará siendo dominante, plantea los mecanismos para concebir el pasado andalusí como un resultado completamente español, integrándolo en el discurso nacionalista, reduciendo la naturaleza ilegítima de la invasión forjada a través del concepto de Reconquista.

Se puede afirmar que Fenollera comparte este último posicionamiento a lo largo de todo su relato. Sólo en el inicio del capítulo V se aprecia una valoración negativa, quizás derivada de ese paradigma excluyente, cuando habla de la política de al-Andalus en términos de organización defectuosa, autocrática, sin reposo ni paz interior o exterior y, de la religión, como una base grosera, de refinado sensualismo y de crasos y estupendos errores¹³. Es decir, como se podrá ver más adelante, el texto de la lección responde a una cuestión de plena actualidad en su momento¹⁴.

Por este motivo el capítulo relativo al uso de fuentes y referencias a lo largo del discurso merece atención especial ya que, además de las referencias citadas por el autor, existen otras muchas que tienen especial interés pues revelan el profundo conocimiento que Fenollera poseía sobre este tema.

De este modo, además de los autores enumerados de forma general, a los que aludiremos inmediatamente, se pueden hacer precisiones relativas a las publicaciones citadas por él: Sédillot¹⁵, Simonet¹⁶, Ibn Jaldún –Eln-Khaldom–¹⁷, Rada y Delgado¹⁸, Reinhardt Dozy –Reinhar Dory–¹⁹, Riaño²⁰, Parcerisa²¹ y Cortezo²², Lafuente Alcántara²³, Contreras²⁴.

Entre las curiosidades que se pueden descubrir en el texto cabría destacar algunas como la mención indirecta al texto de Sir Walter Scooth, titulado *Visión de Don Rodrigo*, que aparece en el principio del capítulo II, al mencionarse la conquista de Tarif en 711 y el compromiso de Egilona con el hijo de Muza²⁵.

Un poco más adelante, a la hora de describir con detalle la aljama de Córdoba no duda en seguir fielmente el texto de Conde²⁶. Lo mismo ocurrirá con el texto de Madrazo al tener que describir el mihrab de la mezquita de Córdoba²⁷. Y en la referencia a la producción de papel en Játiva, lugar donde se habría fabricado por primera vez en Europa²⁸.

Dentro de estos capítulos centrales, dedicados específicamente al arte árabe, sorprenden dos aspectos: la precisión descriptiva de algunos de ellos y la atención prestada a detalles que, todavía hoy, son de interés científico.

En este último aspecto nos encontramos con referencias tan curiosas como la minuciosa descripción de la Mezquita de Córdoba, tanto en lo relativo a su ampliación como a su *mihrab*²⁹. Algo parecido ocurre en la descripción del complejo de Medina Azahara donde, junto con la enumeración de sus proporciones, columnas y adornos, se incluyen detalles como “la famosa perla que Abderramán había recibido como regalo del Emperador Griego”³⁰, o el estanque de mercurio, “un gran cubo de pórvido rojo lleno” de este metal pesado³¹.

También es interesante la utilización de términos más técnicos como *sofeysafá*³², utilizado en el texto de Madrazo³³, o las *gazwas*³⁴, mencionadas por Romey³⁵ en relación a las racias de Almanzor³⁶, a quien compara con Anibal, tal y como en su momento hizo Lafuente³⁷.

III. Ideas destacadas: Enseñanza y progreso

Como se indicó al principio de este estudio, Fenollera utiliza la reflexión sobre el arte, en particular sobre las artes industriales árabes en España, como una excusa para poder reflexionar sobre la necesidad de apoyo a la enseñanza de las artes por parte del estado con el objeto de garantizar el progreso de Galicia. A lo largo de todo el texto,

pero especialmente en el primero y en el quinto capítulo dicho espíritu positivista queda patente.

Por ese motivo apelará, con evidente fingida modestia, a su acento valenciano cuando menciona el espacio donde transcurre el acto como "establecimiento científico de este país". En este caso es evidente que la referencia es directa a Galicia ya que concluye el párrafo indicando "que es patrimonio delicado de los buenos hijos de esta hospitalaria tierra gallega"³⁸. Un poco más adelante, dado que el marco de la lección es la Escuela de Artes y Oficios recién creada, se felicitará por la implicación del Estado, "juntamente con el benéfico concurso de Sociedades particulares e Instituciones de origen privado", en el fomento de las enseñanzas artísticas para las "clases obreras e industriales"³⁹. No dejará escapar la oportunidad de mencionar de forma directa a la RSEAP de Santiago y su papel activo en el progreso de la sociedad⁴⁰.

Es en este punto donde parece que el texto adquiere una mayor profundidad, ya que Fenollera introduce una reflexión sobre el devenir histórico asociada al progreso y a la transformación de los pueblos con un sentido cíclico, que recuerda reflexiones de autores como Vico, Hume y el propio Hegel⁴¹.

Dicho tono se retomará en el último capítulo introduciendo un discurso de exaltación nacional en contraste con las paradojas presentadas en al-Andalus⁴². Será en ese momento cuando se pregunte por un brillante porvenir condicionado a la acción de gobiernos, corporaciones, personas acomodadas, esforzadas todas ellas en "la propagación de la enseñanza obrera"⁴³.

Un poco más adelante Fenollera introduce otra reflexión de gran interés ya que plantea tímidamente un factor determinista que le permite establecer una relación directa entre "la atmósfera que inspira a los hombres y los transforma en grandes artistas" con el "medio ambiente en que se vive". Incluso incide en el carácter propicio del clima, al mencionar el levante y el sur de España, en contraposición con las condiciones del norte y noroeste. No es difícil entender que en este planteamiento se puede rastrear la idea del *milieu* acuñada por H. Taine en sus *Curso de Filosofía del Arte*, inspirados por la filosofía positivista de A. Comte⁴⁴.

Desde este punto retoma la idea de progreso apoyada en la enseñanza popular de las artes, en la implicación del Estado y de la sociedad, ahora con una referencia directa a Santiago de Compostela⁴⁵.

Santiago, por sus recuerdos históricos, sus templos grandiosos, su antigua y célebre Universidad, sus joyas artísticas, y sobre todo por ser el centro intelectual y el verdadero cerebro de la tierra gallega, es una ciudad merecedora de la más grande consideración por parte de los altos poderes del Estado. Bien sabe el cielo que no bastan para iniciar y desenvolver la obra colosal del renacimiento de las artes, los esfuerzos siempre nobles y generosos de las instituciones privadas; porque además del concurso del Estado, es necesario también el del pueblo y el de todas las personas de valimiento por su influencia política y su posición social, a fin de que la unidad de miras y voluntades, realice el gran triunfo del arte en las esferas populares⁴⁶.

NOTAS

¹ En la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago, procedente de los fondos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, se conserva un ejemplar del mismo con la referencia topográfica: RSE. Pap.Espino. PUBLIC. 17.

² Cfr. Sousa Jiménez, J.: *Historia de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago de Compostela, 1888-1998*. A Coruña, Diputación Provincial, 1988. También es interesante Mayer Méndez, E.: *La enseñanza artística en Santiago*. Santiago de Compostela, Escuela de Artes y Oficios Artísticos, Cofradía de San José, 1960.

³ Este texto es bien conocido dentro de la bibliografía sobre Fenollera. Todos los autores que, de un modo más o menos extenso, han estudiado la figura del pintor lo mencionan como un elemento reseñable de su biografía. Véase: Vila Jato, M^a. D.: "José M. Fenollera Ibañez. Estudio biográfico", en Vila Jato, M^a. D.: *José M. Fenollera (1851-1918)*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, pp. 15-26; Vila Jato, M^a. D., López Vázquez, J. M., Monterroso Montero, J.: "José M^a Fenollera", en *Artistas Gallegos. Pintores. Novocientos*. Vigo, Nova Galicia Edicións, pp. 118-157; Fernández-Cid, A.: *Fenollera. Pintor gallego por amor*. Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, Diputación da Coruña, 2008, p. 73.

⁴ Beramendi, J.: "Algunos aspectos del *nation-building* español en la Galicia del siglo XIX", en Moreno Luzón, J. (ed.): *Construir España. Nacionalismo español y procesos de nacionalización*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007, pp. 36, 44; Idem: *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*. Vigo, Xerais, 2007, pp. 71-169.

⁵ Este apartado se extiende desde la página 10 a la 21, siendo el más extenso del texto. También se mencionan los monumentos toledanos de la Puerta de Bisagra, la Puerta del Sol y las sinagogas de Santa María la Blanca y el Tránsito.

⁶ Pose Antelo, J. M.: *La economía y la sociedad compostelanas a finales del siglo XIX*. Santiago de Compostela,

Universidade de Santiago, Servizo de Publicacións, 1992, p. 55; Pernas Oroza, H.: "Un achegamento á estrutura socioprofesional de Santiago de Compostela c. 1890 e 1930", en *Entre nós: estudos de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, Servizo de Publicacións, 2001, pp. 1227-1244.

⁷ Barral Martínez, M.: "O Meceñado de Montero Ríos na Universidade de Santiago". *Sémata*, 10 (1998) p. 208. De esta misma autora son de obligada consulta los múltiples estudios dedicados a la labor política de Montero Ríos en la ciudad. Véanse, entre otros trabajos: E. Montero Ríos e a cidade de Santiago. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, Servizo de Publicacións e Intercambio, 2005; A *administración local en Compostela na "era monterista"*. Santiago de Compostela, Escola Galega de Administración Pública, 2006; "La condición "monterista" en Santiago de Compostela durante la Restauración (1886-1914)", en Rivera, A., Ortiz de Orruño, J. M^a, Ugarte, J. (eds.): *Movimientos sociales en la España contemporánea*. Madrid, Abada, 2008, pp. 3-16; *Eugenio Montero Ríos: a Restauración e o urbanismo clientelar en Santiago de Compostela*. A Coruña, Deputación da Coruña, 2016.

⁸ "En colaboraciones anónimas con sus discípulos derrochaba a diario su trabajo y su talento, que era tan grande el que tenía como tan grande era también en cultura, en arte, en historia y otras muchas cosas". Barcia Caballero, J.: "Pepe Fenollera. Memorias íntimas", en Fernández-Cid, A.: *Fenollera. Pintor...*, op. cit., documento 14, pp. 209-211. Su retrato lo realiza en 1892, número de catálogo 50, p. 271.

⁹ Se conservan cince cartas dirigidas por Alfredo Brañas a Fenollera entre 1893 y 1899. Véase, Fernández-Cid, A.: *Fenollera. Pintor...*, op. cit., documento 15, pp. 212-220.

Sobre el regionalismo gallego véase: Zamora Bonilla, Fr. J.: "La Aurora del regionalismo gallego. Alfredo Brañas en su época", en *Xornadas Alfredo Brañas*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, pp. 75-120. También se puede consultar el texto fundacional

de Alfredo Brañas, *El Regionalismo gallego*. Santiago de Compostela, Editorial Compostela, 1991.

¹⁰ Fernández-Cid, A.: *Fenollera. Pintor...*, op. cit., número de catálogo 52, p. 272.

¹¹ Fernández-Cid, A.: *Fenollera. Pintor...*, op. cit., número de catálogo 83, p. 280.

¹² Fernández-Cid, A.: *Fenollera. Pintor...*, op. cit., documentos 21-28, pp. 93-104.

¹³ Fenollera Ibañez, J. M^a: *Discurso Inaugural. Solemne apertura del curso de 1889 á 1890*. Santiago, Imp. de José M. Paredes, 1889, p. 29.

¹⁴ Cfr. García Sanjuán, A.: "Al-Andalus en la historiografía del nacionalismo españolista (siglos XIX-XXI). Entre la Reconquista y la España musulmana", en Melo Carrasco, D., Vidal Castro, Fr. (eds.): *A 1300 años de la conquista de al-Andalus (711-2011): Historia, cultura y legado del Islam en la Península Ibérica*. Santiago de Chile, Centro Mohammed VI para el Diálogo de Civilizaciones, 2012, pp. 73-82. Véanse también Lázaro Durán, M^a. I.: "Al-Andalus en el siglo XIX: su imagen en la primera enciclopedia árabe moderna". *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, 38 (1989-1990) pp. 77-86; Viguera Molins, M^a. J.: "La fascinación de al-Andalus en el siglo XIX", en Roldán Castro, F. (ed. lit.): *La herencia de al-Andalus*, Sevilla, Fundación el Monte, 2007, pp. 207-249; García Sanjuán, A.: "La distorsión de al-Andalus en la memoria histórica española". *Intus-Legere Historia*, 7, 2 (2013) pp. 61-76.

¹⁵ Sédillot, L.-A.: *Histoire des Arabes*. Paris, L. Hachette et cie, 1854.

¹⁶ Simonet, Fr. J.: *Leyendas Históricas Árabes*. Madrid, imprenta y litografía de D. Juan José Martínez, 1858.

¹⁷ Ibn Jaldun: *Les prolégomènes (732-808 de l'hégire) (1332-1406 de J.C)*. Trad. al francés y comentarios de W. Mac Guckin de Slane (1801-1878). Paris, Institut de France, 1863.

¹⁸ Rada y Delgado, J. de D. de la: *Museo Español de Antigüedades*. Madrid, imprenta de T. Fortanet, 1852.

¹⁹ Dozy, R.: *Histoire des Musulmans d'Espagne. Jusqu'à la conquête de l'andalousie per les almoravides*

(711-1110). Leyde, Librairie et imprimerie E.J. Brill, 1861.

²⁰ Riaño, J. F.: *The industrial arts in Spain*. Londres, Chapman and Hall, limited, 1879.

²¹ Pi y Margall, Fr.: *Recuerdos y bellezas de España bajo la real protección de S.S. MM. la Reina y el Rey*. Barcelona, J. Perdaguer, 1850. Las ilustraciones era de Francisco Javier Parcerisa.

²² Pérez Villamil, G.: *España artística y monumental*. Córdoba. Barcelona, Daniel Cortezo y C^a, 1884.

²³ Lafuente Alcantara, M.: *Granada, comprendiendo la de sus cuatro provincias Almería, Jaén, Granada y Málaga, desde remotos tiempos hasta nuestros días*. París, Baudry, Librería Europea, 1852.

²⁴ Conteras, R.: *Recuerdos de la dominación de los árabes en España: sus tradiciones, literatura, artes, historia de los naziritas, etc. etc.* Granada, El defensor de Granada, 1882; Idem: *Del arte árabe en España manifestado en Granada, Sevilla y Córdoba por los tres monumentos principales La Alhambra, El Alcázar y La Gran Mezquita*. Granada, Imp. de D. Indalecio Ventura, 1875.

²⁵ Fenollera Ibañez, J. M^o: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., p. 10. Véase Rabbe, A.: *Compendio e la Historia de España desde la conquista de los romanos hasta la revolución de la isla de León*. Madrid, Librería de Rosa, 1824, p. 123. Scooth, W.: *Visión de Don Rodrigo. Romance inglés*. Traducido libremente en verso español por H. Gracia. Barcelona, Imprenta de la Viuda é Hijos de Brusi. 1829.

²⁶ Fenollera Ibañez, J. M^o: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., p. 13; Conde, J.A.: *Historia de la dominación de los árabes en España sacada de varios manuscritos y memorias arábicas*. París, Baudry, Librería Europea, 1840, p. 113.

²⁷ Fenollera Ibañez, J. M^o: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., p. 16; Madrazo, P. de: *Recuerdos y bellezas de España*. Córdoba. Madrid, Imprenta de Repelles, 1855, p. 180.

²⁸ Fenollera Ibañez, J. M^o: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., p. 29; Viardot, L.: *Historia de los Árabes y de los Moros en España*. Barcelona, Imprenta de Juan de Oliveres, 1844, p.

240; Masdeu, J. Fr.: *Historia crítica de España, y de la cultura española*. XIII. Madrid, Imprenta de Sancha, 1794, p. 132.

²⁹ Todavía en la actualidad se pueden encontrar referencias a los textos de amor de los Ríos en la literatura científica especializada en la Mezquita. Cfr. Lamprakos, M.: "Arquitectura, memoria y futuro. La mezquita-catedral de Córdoba". *Quintana*, 17 (2018) nota 8.

³⁰ Fenollera Ibañez, J. M^o: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., p. 19.

Dicha noticia pudo haber sido recogida del texto de Lafuente, M.: *Historia General de España desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. III. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1850, p. 443. Unos años más tarde también lo recogería Paz y Melá, A.: "Embajada del Emperador de Alemania Otón I al califa de Córdoba Abderramán III". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 2 (1872) pp. 76-80, 90-4, 103-110, 120-125, 137-141. Véase también Valdés Fernández, F.: "De embajadas y regalos entre califas y emperadores". *Awraq*, 7 (2013) pp. 25-41.

³¹ Fenollera Ibañez, J. M^o: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., p. 19.

Lafuente lo describe como "una gran concha de pórvido con un surtidor de azogue vivo, que fluía y refluía como así fuese agua, y daba con los rayos del sol y de la luna un resplandor fantástico". Lafuente, M.: *Historia General de España...*, op. cit., p. 441. Véase, Molina, L.: "Sobre el estanque de mercurio en Medina Azahara". *Al-Qantara*, XXV, 2 (2004) pp. 329-333.

³² Fenollera Ibañez, J. M^o: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., p. 18

³³ Madrazo, P. de: *Recuerdos y bellezas de...*, op. cit., p. 175.

³⁴ Ibañez, J. M^o: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., p. 25.

³⁵ Romey, C.: *Historia de España, desde el tiempo primitivo hasta el presente*. Traducida por A Bergnes de las Casas. II. Barna, Impr. de A. Burgnes y C^a, 1839, pp. 234, 237.

³⁶ Vease, Bustamante Costa, J.: "Algunos aspectos de las interferencias léxicas árabes en las lenguas europeas", en Martín Caballeros, J., Velázquez Ba-

santa, F., Bustamante Costa, J.: *Estudios de la UCA ofrecidos a la memoria del Prof. Braulio Justel Calabozo*. Cádiz, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, pp. 16-17.

³⁷ Lafuente, M.: *Discursos leídos en sesión pública de la Real Academia de la Historia en la recepción de Don Modesto Lafuente*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. F de P. Mellado, 1853, p. 11.

³⁸ Fenollera Ibañez, J. M^o: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., pp. 5-6.

³⁹ Fenollera Ibañez, J. M^o: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., pp. 6-7.

⁴⁰ Cfr. Folgar de la Calle, M. C., Fernández Castiñeiras, E.: *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, 1784-2006*. Santiago de Compostela, Fundación Caixagalicia, 2006.

⁴¹ "... la marcha lenta, pero jamás interrumpida, del progreso de las sociedades y el trabajo de todos los siglos. Contémpase entonces con asombro surgir pueblos y razas que se elevan a prodigiosa altura para descender luego aniquilados y decrepitos, dejando paso a otras razas y a otros pueblos que de los restos de la cultura decadente levantan con entereza, vigor y lozanía otras civilizaciones quizás más poderosas y gigantes. Estos contrastes y hechos repetidos son la eslabonada cadena de que se forma la historia de las artes". Fenollera Ibañez, J. M^o: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., p. 9.

Cfr.: Cruz Vergara, E.: *La concepción del conocimiento histórico en Hegel. Ensayo sobre su influencia y actualidad*. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1997, pp. 152-195.

⁴² Véase nota 14.

⁴³ Fenollera Ibañez, J. M^o: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., pp. 30-31.

Véase, Gabriel Fernández, N. de: "Escarización y Sociedad en Galicia (1875-1900). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1987. Tesis doctoral. Idem: "Financiación de la escuela pública en la España del siglo XIX. El caso gallego". *Historia de la Educación*. 7 (1988) pp. 163-178; Tiana Ferrer, A.: "La educación de adultos en el siglo XIX: los primeros pasos hacia la constitución de un nuevo ámbito

educativo". *Revista de Educación*, 294 (1991) pp. 7-26.

⁴⁴ Fenollera Ibañez, J. M^º: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., pp. 32-33.

Cfr. Taine, H.: *The philosophy of art*. Traducción de John Durand. New York, Holt & Williams, 1873, pp. 33-34; Fernández Uribe, C. A.: "Hipólito Taine: la obra de arte como hija de su tiempo". *Artes*, 6, 3 (2003) pp. 49-63.

⁴⁵ Con anterioridad Fenollera había introducido la comparación entre los centros culturales de los valles y los ateneos del siglo XIX. Fenollera Ibañez, J. M^º: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., p. 22. Véase, Villacorta Baños, Fr.: "Los ateneos liberales: política, cultura y sociabilidad intelectual". *Hispania*, 63, 214 (2003) pp. 415-442.

⁴⁶ Fenollera Ibañez, J. M^º: *Discurso Inaugural. Solemne...*, op. cit., p. 33.

Véase: Montero Pedrera, A. M^º: "Origen y desarrollo de las Escuelas de Artes y Oficios en España". *Historia de la Educación*, 17 (1998) pp. 319-330; Sabio, B.: "Las escuelas de arte a través de la historia". *Paperback*, 1 (2005) pp. 1-10.

ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS

DE SANTIAGO.

SOLEMNE APERTURA DEL CURSO

DE 1889 á 1890.

DISCURSO INAUGURAL

LEIDO POR EL SEÑOR

D. José M. Fenollera é Ibañez

Profesor interino de Dibujo de Adorno y Figura.

SANTIAGO:
IMP. DE JOSÉ M. PAREDES,
Virgen de la Cerca, 30.

1889.

DISCURSO INAUGURAL. SOLEMNE APERTURA DEL CURSO DE 1889—1890¹

José María Fenollera Ibáñez

Excmo. Sr.

I

Designado para leer en la Escuela de Artes y Oficios el discurso inaugural del curso 1899 à 1890, que comienza hoy con esta solemnidad oficial, halleme en grandísimo aprieto, por reconocer, sin modestia vana, la pequeñez de mis esfuerzos y la falta de hábito en este linage de trabajos académicos, y de buen grado hubiérame eximido de él si el deber de la subordinación y la obediencia por un lado y el respeto y consideración á mis ilustrados comprofesores por otro, no hubiesen frustrado mis deseos y dado en tierra con mis reiteradas y múltiples excusas.

Aumenta más mis confusiones y temores la idea de que mi humilde acento se deja oír en un establecimiento científico de este país, fecundo en hombres eminentes, acostumbrados, por lo tanto, á que los grandes maestros de las ciencias y de las artes refresquen la inteligencia de los en él nacidos con las brisas suaves y vivificadoras del pensamiento y de la palabra, del sentimiento y de la poesía. Afortunadamente la indulgencia es compañera inseparable del talento; por lo que confío que las deficiencias de mi modesto trabajo, han de suplirse con esa benevolencia afectuosa y esa discreta y finísima censura que es patrimonio delicado de los buenos hijos de esta hospitalaria tierra gallega.

En los días que alcanzamos nótase, con gran regocijo, que el sopor profundo en que las artes vivían van desapareciendo gradualmente; y estos primeros destellos de la actividad artística hacen presumir que muy pronto se levantarán aquellas a envidiable altura, como estuvieron en otros tiempos de grata y gloriosa recordación para nuestra patria. Las artes é industrias españolas tan pujantes fueron, con especialidad en la Edad Media y el Renacimiento, que no las superó la iniciativa y el genio de otros pueblos. Mas este feliz despertar a que asistimos, no es ciertamente hijo del azar: débese en primer término a la tradición y a la eficacia con que el Estado, juntamente con el benéfico concurso de Sociedades particulares e Instituciones de origen privado, contribuye al fomento de las diversas enseñanzas para el desarrollo de las artes y su estudio entre las clases obreras e industriales. Sin tales enseñanzas las artes jamás han progresado ni el genio del hombre ha producido cosa alguna: las facultades y el sentimiento del artista sólo se desarrollan con el estudio, sin el cual no es posible que los grandes ideales hallen adecuada y exacta expresión en los moldes sublimes de las formas sensibles o exteriores.

Una prueba evidente de que la iniciativa particular ha tenido parte muy principal en el renacimiento del estudio de las artes y en la educación popular, nos la ofrece la ilustre

¹ *Discurso inaugural. Solemne apertura del curso 1889-1890. Escuela de Artes y Oficios de Santiago. Leído por el Señor D. José M. Fenollera é Ibáñez. Profesor interino de Dibujo de Adorno y Figura. Santiago. Imprenta de José M. Paredes. Virgen de la Cerca, 30. 1889*

y renombrada *Sociedad Económica de Amigos del País* de Santiago, que con esfuerzo nunca bastante alabado, y con energía suficiente para vencer obstáculos que se oponen casi siempre a toda nueva institución y progreso, viene hace muchos años fomentando las enseñanzas entre las clases obreras, con brillantísimos resultados. Por ello se ve que los artesanos y obreros de esta histórica ciudad, son más ilustrados de ordinario que los de poblaciones de mayor importancia, las cuales suelen contar con otros elementos más poderosos de civilización y cultura. Gratitud eterna deben, pues, los hijos del trabajo en Compostela, y aun los de Galicia toda, á esa egregia Sociedad y a sus hombres más ilustres.

Mas por grande que sea la iniciativa particular, por apreciables y satisfactorios que sean los esfuerzos de las Sociedades económicas y de las instituciones privadas, nunca pueden contar con los medios de instrucción que requiere la educación artística e industrial de las clases populares en esta época de prodigios, de inventos y de verdaderas maravillas.

Por esto las Escuelas de Artes y Oficios vienen a completar los elementos con que cuentan las escuelas privadas para la instrucción de la clase obrera que, como todo el pueblo español, es sobria, inteligente y con relevantes aptitudes para el estudio difícil y penoso de las enseñanzas artísticas. Abrigamos la convicción firme y segura de que esta apreciación no es hija de nuestro deseo, pues los recientes resultados obtenidos en las Escuelas de Artes y Oficios lo han demostrado por completo; pero si alguna duda se ofreciera, la historia de las artes de nuestra patria se encargaría de probarnos que sólo por la enseñanza de las escuelas populares y por el estudio constante de sus alumnos han progresado todas las aptitudes, elevándose las artes a una gran altura.

En efecto, a poco que el espíritu observador tienda la vista por nuestro pasado notará el fenómeno de que este pueblo adquiere con rapidez la ilustración que le traen sus invasores, llámense estos Fenicios, Griegos, Romanos ó Árabes, adaptándose con facilidad á sus leyes, usos y costumbres, pero muy especialmente á sus artes, en las que prontamente se hacen diestros y descuellan, prueba manifiesta de la disposición natural que siempre para ellas han tenido. Estas felicísimas disposiciones son la nota característica de nuestro pueblo, y por si no fuese bastante, plugo a Dios dotarle de entendimiento tan claro que rechazó cuanto malo le traían sus invasores, dándose el caso que cuando estos eran bárbaros e incultos, los vencidos y sojuzgados imponían su civilización a los vencedores. ¡hermoso ejemplo que evidencia la maravillosa aptitud de nuestro pueblo para el estudio y con especialidad para el de las artes!...

Nada más fácil que demostrar esta tesis, bastando para ello acudir a la historia del ingenio y de la actividad humana, campo fecundo de las grandes enseñanzas, en el que puede fácilmente verse la marcha lenta, pero jamás interrumpida, del progreso de las sociedades y el trabajo de todos los siglos. Contéplase entonces con asombro surgir pueblos y razas que se elevan a prodigiosa altura para descender luego aniquilados y decrépitos, dejando paso a otras razas y a otros pueblos que de los restos de la cultura decadente levantan con entereza, vigor y lozanía otras civilizaciones quizás más poderosas y gigantes. Estos contrastes y hechos repetidos son la eslabonada cadena de que se forma la historia de las artes.

“Una rápida ojeada a uno de los períodos más interesantes de nuestro pasado, en lo que a las artes se refiere y que ha dejado huellas profundas entre nosotros al par que una gran enseñanza, la época árabe”, constituirá el objeto de este breve y modesto trabajo.

II

El hecho histórico que dió motivo a una gran epopeya y a una nueva civilización venida a España de los árabes, capitaneados por Tarif, en 711, fue el desastre del Guadalete que acabó con la monarquía Goda, dejando libre el campo a los invasores. Conocidos de todos son estos hechos. Aquello fue tan precipitado que en breve espacio de tiempo pasó la España Goda a ser Árabe, acontecimiento de tal magnitud que debía necesariamente traer como así sucedió, un cambio profundo radical. La rapidez suma con que llevaron a cabo los Árabes la invasión y la poca resistencia que debieron hallar, lo demuestra bien el haber tomado al instante las principales poblaciones de España, incluso Toledo, capital de la Monarquía Goda, donde hallaron todavía las coronas que habían ceñido veinticinco Reyes Godos, é hicieron prisionera a la viuda del infortunado D. Rodrigo, con la cual se casó por cierto, algún tiempo después, el hijo de Muza. Mas no siendo nuestro objeto seguir las contiendas y revueltas que necesariamente habían de surgir con la formación de una tan nueva sociedad, anotaremos nada más aquellos hechos ó circunstancias que convengan a nuestro propósito, para dar una breve idea de este brillante y fecundo periodo para las artes árabes y que tan profundas raíces ha dejado entre nosotros.

Al invadir a España los árabes, la extensión de sus dominios se extendía hasta la India. Su poderío era inmenso, pero su civilización no alcanzaba ni tenía el genuino carácter que adquirió después, si bien se descubre desde luego en el espíritu árabe gran actividad y avidez en aprender é investigar, no rechazando sistemáticamente las civilizaciones de los países conquistados, antes al contrario, estudiándolas en todos sus menores detalles y utilizando sus enseñanzas.

Es para todos cosa indudable, que no poseyendo todavía nuestros conquistadores artistas bastante hábiles para levantar los célebres monumentos que imaginaron, se valieron de los más ingeniosos artífices bizantinos y persas; y bien se demuestra la influencia que estos ejercieron en la admirable construcción de la Mezquita de Córdoba, puesto que no sólo los artistas que en ella trabajaron fueron extranjeros, sino que gran parte de los materiales que se emplearon en aquel templo vinieron de Grecia, utilizando también en esa obra magna los restos de las bellezas arquitectónicas de los romanos, que en España existían con gran profusión. Esto no obstante, la imaginación árabe no podía satisfacerse con la sobriedad de bizantinos y persas, y su rica inventiva formó mil motivos nuevos que modificaron su aspecto. Procuran difundir ricas y caprichosas ornamentaciones por todas las partes del edificio, causales hastío la regularidad de las líneas continuadas y la monotonía de las superficies planas; desgajan, recortan, rizan y calan, y un gusto finísimo, dirige los caprichos que parecen a primera vista libres de toda regla, dominando sin embargo, aquel embrollado y bellissimo conjunto.

Hemos nombrado la Mezquita de Córdoba, y se hace necesario de todo punto detenerse, aunque no sea más que breves instantes, ante ese acabado y perfectísimo modelo de las construcciones arábigas. Dio comienzo esta obra colosal y fue ideada en 786, por el primer Príncipe de la esclarecida y brillante dinastía de los Omniadas, que tanto habían de contribuir a la civilización árabe, puesto que bajo sus gobiernos ha llegado esta a su más alto apogeo. Y no solamente le debieron las artes árabes a Abderraman I, que así se llamaba, aquel Príncipe el feliz pensamiento y el comienzo de tan gran monumento, sino que en todas partes fundaba escuelas, bibliotecas, y laboratorios, dando vigorosísimo impulso á la enseñanza de las artes, con estos difíciles trabajos y con hermosear y embellecer

la Capital de sus dominios, a lo cual se limitaron sus más constantes desvelos durante los últimos años de su reinado. Grande fue en efecto la prodigiosa actividad que desplegó en fomentar la ilustración y el engrandecimiento de la Capital, y especialmente la obra colosal de la Mezquita, en la que para dar ejemplo de laboriosidad y del mucho amor que sentía por las artes, trabajaba él mismo una hora o más todos los días. Su hijo Hixem I prosiguió tan noble tarea con el mismo afán, ocupándose en ella diariamente á ejemplo de su padre, y tuvo la gloria de ver terminada esta obra verdaderamente maravillosa, que describe un historiador contemporáneo, en los siguientes términos: “Esta magnífica Aljama de Córdoba aventajaba á todas las de Oriente, tenía 600 piés de largo y 250 de ancho, estaba formada de 38 naves á lo ancho y 19 á lo largo, mantenidas por 1.039 columnas de mármol: se entraba á su *alquibla* por 19 puertas, forradas de planchas de bronce de maravillosa labor, y la puerta principal cubierta de láminas de oro: tenía nueve puertas á Oriente y nueve á Occidente. Sobre la cúpula más alta había tres bolas doradas, y encima de ellas una granada de oro: de noche para la oración se alumbraba con 4.700 lámparas, se gastaban 24.000 libras de aceite al año, y 120 libras de áloe y ámbar para sus perfumes: *el atanor del mihrab*, ó lámpara del oratorio secreto, era de oro y de admirable estructura y grandeza”.

Grande, magnífico se nos presenta ya el estado de las artes árabes en este período, y sin embargo es de recordar que estamos en su comienzo, cuando solamente transcurriera un siglo desde su invasión. Un genio extraordinario de la misma ilustre estirpe de los Omniadas, Abderraman III, había de llevar las industrias mecánicas y las artes a un grado de desarrollo y prosperidad tal que aun hoy, a pesar de los muchos datos que lo comprueban y los soberbios monumentos que aún poseemos y que constituyen nuestro más legítimo orgullo, tomáronse tales portentos por cosa soñada o por puras ficciones, hijas tan sólo de nuestra fantasía meridional.

Verdaderamente para las artes se inaugura una era de progreso, y de sin igual esplendor bajo la protección de ese augusto Príncipe. La arquitectura árabe-bizantina, llega por su impulso al zenit de su brillante carrera. La elegante y faustuosa ornamentación, acaba de cubrir los graciosos lineamientos latino-pérsicos: a la razonada distribución del ornato se agrega la magnificencia de los colores y esmaltes de los estucos y mosaicos, por medio de los nuevos procedimientos introducidos en Córdoba por artistas venidos de Constantinopla, que con habilidad suma convertían la dura pasta de vidrio y de los metales en trasparente esmalte, deslumbrador brocado de oro y terciopelo. ¡Qué de prodigios, qué de fantásticas creaciones realizó el arte sarraceno!

En efecto el mismo Abderramán III, traza un nuevo plan para aumentar considerablemente la ya grandiosa Aljama, prolongando las doce naves 150 pies más hacia el Mediodía, y de ancho, de Oriente a Occidente, otro tanto como el ancho de toda la mezquita, con lo cual el nuevo edificio constituía un monumento que no tenía par. Para decorar esta espléndida construcción, mandó Embajadores al Emperador griego, los cuales trajeron consigo un afamado artifice, además de 325 quintales de mosaico esmaltado, *sofeysafá*; y como quiera que muchos operarios le ayudasen en el trabajo de la colocación del mosaico, aprendieron con aquel maestro hasta lograr perfeccionarse en dicha industria y trabajar por sí solos, cual luego lo verificaron.

Y lo mismo que en esta clase de ornamentación, rivalizaron en otras labores los maestros más renombrados de toda la tierra, que al par que realizaban tantas maravillas nos legaban grandes enseñanzas y producían aquellos obreros tan nimios é inteligentes. Todos

estos primores se ejecutaban con una rapidez verdaderamente extraordinaria: en demoler el antiguo alminar, y levantar en su lugar otro, cuya mole no tenía igual en todo el mundo por su distribución y proporciones, se emplearon solamente en sus cimientos 443 días y no más que trece meses para la terminación total de tan soberbia torre. Es de advertir que toda ella era de piedra y de tan singular artificio por dentro que conteniendo dos ramales de escalera, cada uno de 107 peldaños en una sola caja, podía la gente subir por el uno y el otro ramal sin verse. Esta elegante Alminara medía 54 codos, desde su arranque hasta la parte superior del domo abierto, al que rodeaba un balcón saliente, y desde este balcón corrido hasta el remate se levantaba otros 18 codos. Presentaba al frente 14 ventanas la mitad con dos claros y la otra con tres, formados con columnas de jaspe blanco y encarnado, y todo ello cubierto de maravillosa labor. Nos causaría aturdimiento y estupefacción, y aún la duda nos asaltaría al considerar que toda esta asombrosa obra, fué llevada a feliz término en *catorce meses y 13 días* sino nos fueran ya sobrado conocidos los medios extraordinarios y el grado de perfección á que habían llegado los arquitectos árabes.

El sabio y erudito Don Pedro de Madrazo, que en más de una ocasión nos ha servido de luminoso guía, describe por modo tan admirable, las bellezas del *mihrab* que no podemos resistir al deseo de reproducir sus palabras: "Por entre la elegante arquería que más que sostener la cúpula aparece pender de ella, como penden de un chal de Persia sus entretegidos caireles, y que a los ojos experimentados de un famoso viajero del siglo XII era superior por la delicadeza de su ornato a las más exquisitas producciones del arte griego y musulmán, aparece al fondo la sorprendente fachada del *mihrab*, que cuando recibe los reflejos del sol poniente, brilla como un paño de brocado cuajado de pedrería, y que debía deslumbrar como la visión de un palacio encantado de laspislázuli, oro, carbunclos, rubíes y diamantes, cuando en el mes de Ramadhám ardían bajo aquella esmaltada media naranja las 1454 luces de la lámpara mayor y el gran cirio de 60 libras que lucía al lado del Imán. Esta fachada, a pesar de su imponderable riqueza, no presenta la menor confusión: todas sus líneas están trazadas para servir de ornato y realce al arco que dá entrada al santuario, pues no tiene más partes que éstas: el arco con su espaciosa archivolta, sus jambas lisas con columnillas, entregadas en su grueso, *su arrabá* contornado de grecas, y una ligera arquería sin vanos en la parte superior, sobre cuyo macizo descansa la imposta que divide los dos cuerpos alto y bajo del dombo. Pero es tal la profusión y galanura del ornato de cada una de estas partes, que hay que renunciar a pintarla con la pluma. ¡Qué dovelas, qué archivolta, qué enjutas, qué tableros, qué recuadros, qué arquería trebolada, qué tímpanos, qué entrepaños! Y después, ¡qué deliciosa combinación del as grecas con los follajes persas y bizantinos, y con las figuras geométricas! No son estas últimas sin embargo, las que más campean, como sucede luego en la degenerada ornamentación propiamente musulmana: lo principal ahora son las grecas, más ó menos sencillas, unas de garbosos vástagos con sus hojas formando postas, otras de caprichosas ajaracas en que los troncos y las folias la palmera griega y el loto asirio, el lirio y el tulipán, las piñas, las flores de ojos y los contarios, se combinaban de mil diversos modos, trazando siempre los tallos y las hojas las más graciosas curvas, y e todo reunido las más elegantes cenefas, las más caprichosa tracería. Añádase que esta ornamentación está toda ejecutada sobre mármol delicadamente esculpido, ya desnudo y blanco, ya revestido de menudísimo mosaico de diversos colores cuajados con vidrio y oro: que las inscripciones cúficas que se leen en ella alternando con la luciente *sofeysafá*, son también de oro sobre fondo encarnado ó azul ultramarino; finalmente, que las columnillas de los dos cuerpos alto y bajo son de mármol con los capiteles dorados: y si además tenéis

á la vista el dibujo de este bellissimo vestíbulo, os podréis formar una leve idea de la creación más maravillosa que existe del arte árabe-bizantino y del arrobó que produce en el alma del que en su original la contempla”

Aturde contemplar tantas bellezas acumuladas y parece que más no podían realizarse, que debía haberse agotado el ingenio fecundo y la inventiva de aquellos artistas; pero bien lejos de ser así, datos tenemos á la vista que comprueban como el célebre palacio de Medina Zahara, sobrepujaba en belleza a la misma Mezquita. Even-Zayan, refiere de este palacio, que 4.312 columnas de diversas proporciones y de un labrado perfecto decoraban el edificio: las salas estaban ladrilladas de baldosas de mármol, las paredes de las mismas igualmente revestidas de mármoles y adornadas con frisos de colores resplandecientes; las vigas y artesones, de maderas de cedro, eran de un trabajo delicadísimo y de elegancia exquisita. En algunas de estas salas, había surtidores admirables de aguas vivas y transparentes que caían en tazas de mármol de formas variadas y artísticas. En la llamada del Califa, veíase una fuente de jaspe adornada con un cisne de oro, y encima, pendiente del techo, la famosa perla que Abderramán había recibido como regalo del Emperador Griego. En derredor del alcázar se extendían grandes jardines cuajados de rosales y arbustos, de árboles frutales, mirtos y laureles, por entre los cuales se veían inmensos estanques de agua. En el centro de estos jardines y sobre una altura se destacaba el pabellón del Califa, sostenido por columnas de mármol blanco, cuyos capiteles eran dorados; y cabalmente en medio de este pabellón se hallaba un gran cubo de pórfido rojo lleno de mercurio, que por medio de un mecanismo ingenioso saltaba continuamente y reflejaba del modo más deslumbrante los rayos del sol. Contemplábase allí, tapices y alfombras de seda y oro, en los cuales estaban dibujados animales, flores y plantas, con tal perfección que parecían naturales. Todas las puertas de este suntuoso palacio eran de hierro ó de cobre plateado ó dorado y labradas por un procedimiento admirable.

Nada existe por desgracia de este suntuoso palacio, pero las extensas y minuciosas descripciones que de él han hecho los contemporáneos y la justa fama que hasta nosotros ha llegado, nos permite asegurar que en él se había acumulado, cuanto de arte y de riqueza se puede soñar, como que era la morada predilecta de aquellos espléndidos Califas.

Período tan magnífico para las ciencias y las artes, no podía explicarse sin los poderosos medios de enseñanza, que fueron la causa primaria, por no decir la única, de la creación de tantas maravillas, cuyo recuerdo aún hoy evocan los restos mutilados que de ellos quedan esparcidos por casi toda España: dígalo Toledo con su célebre puerta de la Bisagra del siglo IX, y la no menos famosa puerta del Sol, antigua sinagoga del siglo X y el Tránsito con multitud de fragmentos bellísimos. Sevilla muestra la famosa Giralda y el magnífico *Alcázar*, antiguo palacio árabe, cuya construcción data de épocas diferentes, pues aunque empezó en el siglo XI, la mayor parte del edificio procede del XIII; este suntuoso *Alcázar* es una de las portentosas construcciones que se conservan en mejor estado: la decoración policroma que encierra; los techos que ostenta, de madera esculpida, pintados y dorados, serían hoy la gloria de nuestros más aristocráticos palacios. En Granada, de todos bien conocida es la célebre Alhambra, con su famoso *Patio de los leones*, la sala de las *Dos Hermanas*, la de los *Abencerrajes* y la de la *Justicia*, y tantas otras como comprende, moviendo a decir al erudito orientalista francés Mr. Gustavo Lebón: “aquello fué una corte de artistas, de sabios y literatos que eran entonces los más ilustres del mundo; el poseedor de estas maravillas podía tenerse por digno de la envidia de todos los demás soberano; y como ese Rey de

las Indisa, de que habla la leyenda, no se habría excedido grabando en las puertas de su palacio: *Si hay un paraíso en la tierra está aquí; no está más que aquí*. Pues y en Zaragoza, ¿cuántos tesoros no se encierran? Sólo su célebre Aljafería nos daría motivo para escribir muchas páginas en extremo curiosas. Por todas partes, en cuantas ciudades los árabes habitaron se encuentran restos más o menos mutilados, pero siempre bellísimos. Y será bien recordar que no emplearon sólo el arte en el decorado de las grandes construcciones, sino que, en el arte árabe una de las cualidades características, es la encarnación de lo bello en la industria, pues entre ellos el arte industrial lo invade todo.

III

Tratándose de los Árabes, el arte se halla en todos los objetos; en el sello de madera de un panadero, en un cubo de sacar agua, en un vulgar cuchillo de cocina; todo tiene un aspecto agraciado, que revela hasta qué punto se extendía el gusto artístico, penetrando las mismas filas de los artesanos más humildes. Bien a las claras esto demuestra que el arte es independiente de sus aplicaciones, pudiendo manifestarse así en la elaboración de un objeto raro y costoso, como en la de un objeto vulgarísimo.

En efecto, el cultivo de la inteligencia a que habían dedicado toda clase de esfuerzos, sin omitir ningún sacrificio, había llegado a interesar a la masa del pueblo por tan gran manera que no había nadie, fuera cualquiera la clase social a que perteneciese, que no supiera hacer alguna labor. Y con decir que hasta a las mujeres se había extendido la ilustración, a pesar de que, según es de todos conocidos, por las bárbaras leyes del Islam estaban casi excluidas de todo derecho y función social, se comprenderá bien cuál era el grado de cultura de los Árabes. De tal manera había cundido la enseñanza artística que en el suntuoso Alcázar de Abderramán III y de su hijo Alhakem II había un plantel de literatas y artistas, que hubieran podido ser ornato de la buena sociedad de los mejores siglos. Muchos nombres de estas artistas eminentes podríamos citar, pues envueltas en su fama, han llegado hasta nuestros días: pero bastará consignar a este propósito que había muchos colegios y conservatorios donde estudiaban con asiduidad y constancia las doncellas de las familias más principales, y de los que salieron aventajadas alumnas que alcanzaron grande renombre en las artes, la música y la literatura.

Los Walies y vacires de las provincias no perdían ocasión dentro de sus respectivos gobiernos, de fomentar las artes, proteger las ciencias y premiar a sus cultivadores. Habíase hecho gusto de la época dedicarse a la cultura del espíritu, y por muchas descripciones que hasta nosotros han llegado tenemos noticia de aquellas grandes reuniones de literatos y artistas, *un símil de nuestros Ateneos*, en los cuales se leían versos y se discutían los más arduos problemas, difundiendo vivísima luz que por donde quiera se esparcía y alcanzaba hasta las últimas capas sociales. Los Califas eran siempre los primeros en fomentar y proteger a los que al estudio se dedicaban; y este ejemplo era imitado por los Wailes y vacires que ponían grandísimo empeño en distinguirse en la educación privada, pues no podían hacer cosa más grata a los ojos de los Califas. Muchos caballeros ricos, seguían este ejemplo; y los había tan generosos y espléndidos como Almed-ben-Said, el cual en su vehemente y generoso amor a las letras y a las artes, solía pensionar y tener en su casa a muchos estudiantes jóvenes. El palacio de este caballero toledano, vino a ser un centro de ilustración, cuyo esplendor reverberando en el cielo serlo del arte, y a través de los siglos, llegó también hasta nosotros.

Largo fuera enumerar todas las obras así literarias como artísticas, industriales y de ornato, que se debieron al ilustre Alhakem. La famosa biblioteca del palacio Meruán, se aumentó hasta 600.000 volúmenes, cifra verdaderamente asombrosa para tiempos anteriores a la imprenta. Las escuelas públicas y gratuitas se prodigaron en todas partes, en número crecido y casi fabuloso, y como hemos apuntado ya, nada se escaseó para fomentar las demás enseñanzas; por lo que con razón dice nuestro historiador D. Modesto Lafuente: “Vióse pues, al cabo de mil años reproducido en España bajo nueva forma el siglo de Augusto: con la diferencia que si en el de Augusto los talentos habían tenido además un Mecenas, en el de Alhakem cada walí y cada jeque aspiraba a ser un Mecenas protector de los sabios y amparador de los buenos ingenios. A los Sénecas, los Lucanos y los Marciales reemplazaron los Abn Walid, los Almumed ben Ferag y los Ilisa ben Hubdheil, y las églogas y las odas reaparecían con el nombre de *Cásidas*, como las célebres tituladas de las *Flores* y de los *Huertos*. La corte habíase convertido en una vasta academia, era Córdoba como la Atenas del siglo X, y la liberalidad, largueza y magnificencia con la que se premiaban las obras del ingenio era tal que para creerlo, necesitamos verla por tantos y tan contestes testimonios confirmada. Pero compréndese bien a costa de cuantos sacrificios, de cuanta solicitud, y de cuantos dispendios hubo de adquirirse aquella asombrosa colección de 400 o 600 mil volúmenes manuscritos que constituían la biblioteca del palacio Meruán”.

Los Mozárabes, cristianos que vivían bajo la dominación árabe, utilizaron estas enseñanzas; y bien lo dieron a conocer entonces, y aún después de pasados varios siglos, realizando obras bellísimas y demostrando así las relevantes cualidades que los españoles reunían para las artes, en las cuales conquistaron tantos laureles que con legítimo orgullo recordamos. En rigor puede decirse que los Mozárabes, formaron el núcleo de los artistas, sobre todo después de la extinción del Califato de Córdoba y cuando España se dividió en pequeños reinos, en el siglo XI de nuestra era.

El gran político, el *Anibal* musulmán, el infatigable, enérgico y valeroso *Almanzor*, en el tiempo que después de sus *gazwas* o expediciones sagradas descansaba en Córdoba, congregaba en su casa una especie de academia a que asistían los poetas y los sabios, a todos los cuales trataba con la mayor benevolencia y consideración, y premiaba sus obras con tanta liberalidad como hubieran podido hacerlo los dos últimos Califas. Él estableció una que pudiéramos llamar Universidad o Escuela doctoral para la enseñanza superior, en que solamente entraban los hombres ya ilustres por su erudición o por las obras de un mérito especial y relevante; y el mismo caudillo solía concurrir a las aulas y tomar asiento entre los alumnos, sin permitir que se interrumpiesen las lecciones ni a su entrada ni a su salida, y muchas veces galardonaba por sí mismo a los discípulos sobresalientes. Este bellísimo ejemplo encierra elocuencia bastante por sí solo para darnos un perfecto conocimiento de la gran predilección con que por los Árabes españoles era mirada la instrucción general.

IV

Los incesantes y valiosos esfuerzos para fomentar y preparar las enseñanzas dieron el resultado que no podía menos que esperarse, pues no sólo alcanzaron las artes un sorprendente desarrollo, sino que lo mismo aconteció con las ciencias naturales y exactas: consecuencia natural que viene en demostración de cómo la cultura se había vulgarizado en las masas populares.

Pero lo que legó a ser admirable entre los sarracenos fue la industria manufacturera, en la cual las leyes estéticas fraternizaban con las reglas de la Mecánica. A millares ascendían los telares en que se confeccionaban los riquísimos brocados de seda y oro, señaladamente los de Almería y Valencia, que llegaron a superar a los célebres tejidos de Damasco. La cerámica adquirió desarrollo extraordinario y una perfección a que nunca había llegado; los bellísimos ejemplares que todavía se conservan, son el encanto de los inteligentes y la desesperación, de los que inútilmente tratan hoy de imitar los brillantes colores, los reflejos metálicos y el esmalte con que los revestían. Algo de esta apreciada industria, aprendieron los Pisanos, cuando en unión de Don Ramón Berenguer III *el Grande*, conquistaron a Mallorca; lo que dio origen a la célebre *cerámica Italiana* a que pusieron por nombre *Mayólica*, en recuerdo del lugar donde aprendieron esa industria que tanta celebridad alcanzó después. Muchas fábricas existen en España de esta industria, de origen y fundación árabe, pero aunque sea doloroso confesarlo, están en la más deplorable decadencia.

Así mismo fueron grandes artistas en el labrado de madera llegando a obtener tal perfección, con especialidad en el gusto y delicadeza de las incrustaciones, que acaso hoy no se les supera; prueba innegable de ello es sin duda alguna el famoso *Mimbar* de Al-hakem II, especie de púlpito-reclinatorio, al cual, según aseguran los historiadores árabes, no había otro en el mundo que igualase, tanto por los ricos materiales de que estaba construido cuanto por su exquisito trabajo. Era de marfil y de las maderas más preciosas, como ébano, sándalo rojo y amarillo, bakam, áloe de la India, limonero y otras: costó 35.705 dineros y 3 adirhames. Tenía nueve escalones o gradas. Asegúrase también que estaba compuesto de treinta y seis mil piececitas de madera, unidas entre sí y realizado con clavos de plata y oro y con incrustaciones de piedras preciosas. Pero aparte de este precioso trabajo que evidencia el notabilísimo desarrollo del arte industrial en este ramo, podríamos aun hacer mención de multitud de otros objetos grabados en hueco o al realce, de los cuales se conservan bastantes en número para dar una idea de la perfección, con que estos trabajos se ejecutaban. Todavía la tradición ha mantenido entre nosotros cierta delicadeza y gusto por la elaboración de tan bellos y artísticos objetos.

De la misma manera podríamos citar los grandes progresos del arte industrial del labrado de hierro. Sorpréndenos aun hoy los ingeniosos y variados mecanismos de las cerraduras, cuyos complicados resortes causan una profunda impresión en nuestro ánimo, como también las finísimas labores que ejecutaban sobre hierro, distinguiéndose especialmente las tan originales y minuciosas incrustaciones de oro y plata. Igualmente llegaron a contar multitud de artífices joyeros y hasta nuestros días ha llegado, conservada por la tradición y el gusto popular, la afición a la filigrana, en la que fueron peritísimos maestros y lograron portentos de ejecución y de inventiva.

Duélenos no poder detenernos para consignar la multitud de datos que demostrarían más y más los grandes progresos que fueron consecuencia lógica y natural del gran incremento y extensión que había adquirido entre nuestros muslines la educación académica popular; pero no podemos prescindir de mencionar el invento felicísimo y civilizador de la fabricación del papel, que por su misma importancia no ha menester alabanzas ni encarecimiento; y aun cuando algunos eruditos pretenden mermarles tal gloria, suponiendo que de mucho más antiguo fue conocido el papel en el Oriente, esto no está comprobado ni muchísimo menos, y siempre resultará que corresponde a los árabes españoles la gloria de ser los primeros en fabricar y propagar el papel,, que desde entonces se extendió y gene-

realizó, siendo Játiva el pueblo que tuvo la fortuna de que viese fabricar el primero que se conoció en España y acaso en el mundo.

V

Hemos expuesto, con la brevedad que nos ha sido posible, el programa del esplendoroso período de las artes en España, durante la dominación árabe. Del estudio que hemos hecho, —y ateniéndonos muy especialmente a la opinión de los sabios y eruditos que llevaron a cabo concienzudas investigaciones sobre las causas que fueron origen de tan brillante apogeo—, resulta que estas no pueden atribuirse, ni a su organización política, defectuosísima y autocrática como pocas; ni al reposo interior y exterior, pues que las guerras y revueltas se sucedían sin cesar ni mucho menos á la moral de sus costumbres, peor aún que sus creencias religiosas, las cuales tenían por base el más grosero y refinado sensualismo, juntamente con los más crasos y estupendos errores.

Fácilmente se comprende, dados estos antecedentes, que lejos de ser auxiliares poderosos para las ciencias y las artes, estas circunstancias eran su rémora, contra la que hubieron de sostener constantemente una lucha heroica; y si consideramos que entre las peregrinas prohibiciones del *Koram* existía la de no poder los artífices, bajo las penas más severas, reproducir en ninguna forma, la parte más bella de la naturaleza, cual es la figura humana, ni tampoco los animales y en general ningún ser viviente, se comprenderá bien el extraordinario esfuerzo, estudio e inteligencia que debieron reunir los árabes para ejecutar esas notables obras de arte, privados, como se hallaban, de tan valiosos recursos. Y aún cuando alguna vez quisieron romper el círculo de hierro que aprisionaba su inventiva, ensayando la representación de animales, y aún a veces, si bien con más timidez, la de la figura humana, hacíanlo bastante mal; notábase al punto que no lo habían estudiado; y se sabe que aquel público fanático por las máximas absurdas del *Koram*, recibía estas innovaciones con repugnancia y acerbas censuras.

Y si todo era contrario para el desenvolvimiento de las artes, ¿cómo pudieron llegar á tan alto grado de perfección y de belleza? Ya hemos visto que este milagro (pues milagro parece) fue debido sola y exclusivamente a la palanca poderosa de la instrucción popular, al desarrollo extraordinario que adquirió la enseñanza, y que elevó las ciencias y las artes a tan grande altura que aun hoy, después de transcurridos tantos siglos, deja ver sus huellas imborrables en la naturaleza esencialmente artística de los ingenios españoles, en términos que aún las naciones más cultas pueden tomarnos como modelo y espejo de perfección. ¡Ah! con un pueblo como el nuestro favorecido por la Divina providencia con aptitudes tan sobresalientes para el estudio de las artes en general, dentro de un estado social independiente, de orden y de paz envidiable, tranquilas las conciencias por la posesión de la verdad, según nuestras creencias religiosas, que son auxiliares poderosos de las artes ¿cuál no sería el brillante porvenir que a nuestros ojos se vislumbrase, si todos y cada uno de nosotros con nuestro esfuerzo, los gobiernos con sus medios de acción, las corporaciones con su valiosísimo fuerza, las personas acomodadas, el comercio, la industria y el pueblo con su entusiasmo, contribuyésemos a la creación, fijeza, organización desarrollo y propagación de la enseñanza obrera? ¡Oh entonces, en época no muy lejana quizás llegaría a ser este rincón, casi olvidado, que constituye nuestra patria querida, la envidia del mundo; y las generaciones que nos sucediesen bendecirían nuestros nombres!

No hay que olvidarlo jamás: los árabes han legado a las generaciones de otros siglos inestimables tesoros de arquitectura, cerámica, decorado, pintura y de artes industriales y mecánicas, porque en aquel pueblo laborioso e inteligente, los obreros eran ilustrados y estudiosos, y disponían de escuelas, academias, universidades y centros de instrucción popular en los que adquirirían los conocimientos necesarios para producir con suma perfección las obras de arte que tanto los han enaltecido.

Y si es verdad que hay algo en la atmósfera que inspira a los hombres y los transforma en grandes artistas, si es verdad que el *medio ambiente* en que se vive, influye poderosamente en las tendencias y aspiraciones individuales, medio ambiente que hace a los habitantes del levante y mediodía de España particularmente aptos para el cultivo de las artes bellas, porque tienen siempre ante su vista los célebres monumentos del arte musulmán esparcidos por las regiones españolas del sur, no puede dudarse que los gallegos y en especialidad los santiagueses, que si no poseen restos de la civilización árabe, conservan sin embargo modelos perfectos del arte bizantino, greco-romano y del renacimiento, respiran también una atmósfera impregnada de los perfumes del arte, y que los predispone para su incesantes estudio y cultivo inteligente.

La tradición de la enseñanza se ha mantenido en las regiones del mediodía de España, y esto ha sido fuente de grandes beneficios para sus obreros: los del norte y noroeste no son menos aptos para el estudio de las artes bellas e industriales, pero la ausencia completa del espíritu educativo popular, ha impedido que obtuviesen el mismo grado de desarrollo y prosperidad.

Por esto es necesario que se fomenten y protejan en Galicia, y particularmente en Santiago, centros científicos y academias destinadas a la enseñanza de las artes mecánicas y liberales, a fin de crear esa falange instruida y educada que ha de servir en el futuro para levantar de su postración y decadencia el cultivo de todas las artes y legar a las generaciones venideras gloriosos monumentos, semejantes en duración y grandeza a aquellos que immortalizan la raza árabe en España y en todo el mundo civilizado.

Santiago, por sus recuerdos históricos, sus templos grandiosos, su antigua y célebre Universidad, sus joyas artísticas, y sobre todo por ser el centro intelectual y el verdadero cerebro de la tierra gallega, es una ciudad merecedora de la más grande consideración por parte de los altos poderes del Estado. Bien sabe el cielo que no bastan para iniciar y desenvolver la obra colosal del renacimiento de las artes, los esfuerzos siempre nobles y generosos de las instituciones privadas; porque además del concurso del Estado, es necesario también el del pueblo y el de todas las personas de valimiento por su influencia política y su posición social, a fin de que la unidad de miras y voluntades, realice el gran triunfo del arte en las esferas populares.

Y no he de terminar este pobre y desaliñado discurso sin dirigir un ruego cariñoso a los hijos del trabajo y a los obreros compostelanos, lo mismo que a los de Galicia en general, ruego enderezado a conseguir de ellos un patriótico entusiasmo por el estudio diario e incesante de las diversas asignaturas que constituyen su carrera artística. se ha dicho que los obreros tienen su *Universidad* en la Escuela de Artes y Oficios, y es esta una verdad que no ha menester demostraciones ni alabanzas: a ella vienen los hijos de la industria, afanosos por descorrer el velo que oculta a sus ojos el arcano de las artes; en las aulas descansan de las rudas faenas del taller y de la fábrica, y en vez de agotar sus fuerzas y envenenar

sus sentimientos en la atmósfera letal y mefítica del café y la taberna, recrean su espíritu fortificando su inteligencia, con sublimes verdades y sabias enseñanzas.

Hay que desarraigat la creencia funesta de que la felicidad se encuentra en conseguir un pedazo de pan con la rutina de ciertos oficios mecánicos, ó atravesando los mares para conquistar, como los antiguos argonautas, el nuevo *Vellocino de oro*: la verdadera felicidad está en el estudio y conocimiento de los secretos de la ciencia o del arte, en el ejercicio de la inteligencia, y en la educación hábilmente dirigida, para obtener mañana ese grado de cultura que torna a los pueblos ricos y florecientes, y ahuyenta de su seno la pobreza y la miseria.

Imitemos aquella raza sobria, inteligente, laboriosa que supo captarse nuestras simpatías, a pesar de ser enemigos nuestros y poseer una religión distinta, y unas costumbres que pugnaban abiertamente con las de los antiguos españoles. *Labor omnia vincit*, decía el clásico latino. Ese sea el lema de la clase obrera, para llegar un día a la conquista de su bienestar y prosperidad.

He dicho.

APENDICE

Para el estudio de la civilización árabe en España y su sistema de enseñanza popular, además de la Historia general de España y particularmente de la de los Árabes de nuestra nación, de Masdeu, Lafuente, Conde, Viardot, Dozy, etc. y de la Enciclopedia Mellado, pueden consultarse con fruto las siguientes obras:

Histories des trabes, por Sedillot.- Es una obra curiosa que demuestra que los árabes y moros de nuestro país imitaron las artes e industrias de los indígenas, muy adelantados en ellas desde la época romana y visigoda. En agricultura copiaron mucho del gaditano Columena.

Esta es también la opinión del sabio arabista, catedrático de Granada Sr. Simonet.

Prolegómenos de la Historia Universal por el historiador afgicano del siglo XV. *Eln-Khal-don*.- Traducción francesa por Mac-Gekin d'Slave. Tres tomos en 4º.

Museo español de antigüedades: esta obra, que la constituyen nueve voluminosos tomos de doble folio, editados por Dorregaray, bajo la dirección de D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, en Madrid, hay multitud de monografías de las que pueden sacarse numerosos e importantes datos sobre las artes a que se refiere nuestro trabajo; como los de *dactilografía* o sellos árabes por el Sr. Saavedra, de la *musivaria* o azulejos por D. Rodrigo Amador de los Ríos, etc. etc.

Estudios de los vestidos de los árabes españoles por Mr. Reinhar Dory.

Espanich arts, por D. Juan Facundo Riaño. En esta obrita publicada en inglés con el objeto de dar a conocer las antigüedades del Museo de Londres, hay datos importantes sobre las artes musulmanas en España.

Tomos relativos a Granada, Córdoba, etc. de los *Recuerdos y Bellezas de España* editadas por Pareissa; o de la *España artística y monumental*, editada por Cortezo en Barcelona.

En la *Historia de Granada* por D. Miguel Lafuente Alcántara, tomo III, hay un capítulo dedicado especialmente a dar a conocer las artes e industria de los moros granadinos.

El Sr. D. Rafael Contreras publicó en el año 1882 un interesante libro muy útil para este objeto, titulado *Recuerdos de la dominación árabe en España. Sus tradiciones, literatura, artes e historia de los nazaritas etc. etc.*

También debe consultarse el libro del mismo Sr. Contreras titulado el *Arte árabe en España* manifestado en sus monumentos en Córdoba, Sevilla y Granada.



tendencias Feitos

tendencias Feitos e tendencias

Feitos e tendencias

tendencias Feitos

tendencias

tendencias

Feitos e tendencias

tendencias Feitos

tendencias

tendencias Feitos e tendencias

tendencias Feitos

tendencias

ESTRATEGIAS DO DESPRAZAMENTO. ANTONI MUNTADAS

Miguel Anxo Rodríguez González

Universidade de Santiago de Compostela

Exposición *Muntadas. Estratexias do desprazamento*

Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC)

Santiago de Compostela, 17 de febreiro – 17 de xuño de 2018

Comisaria: Alicia Chillida

Vivimos nunha época na que os medios de masas e os novos dispositivos tecnolóxicos determinan a imaxe do mundo das persoas. Esta vén marcada pola velocidade, polo carácter fragmentario e a superposición de impresións, sempre penetrada polos discursos textuais e a memoria. O noso adestramento actual nos modos de navegación e na lóxica da hiper-conectividade non fixo se non acentuar un proceso que sociólogos como George Simmel tiñan estudado en relación coa percepción do mundo urbano de inicios do século XX. Na actualidade a produción e o consumo das imaxes estarían caracterizados, segundo Juan Martín Prada, pola inmediatez, a aceleración da visión, a atención dispersa “en modo multitarea”¹. Neste contexto, o traballo artístico de Antoni Muntadas preséntase como unha intervención crítica que opera pola vía da ralentización: os seus últimos proxectos, presentados na exposición *Estratexias do desprazamento*, son un intento de se achegar á representación da paisaxe desde un posicionamento crítico con respecto aos modos de enunciación característicos dos *media*. Muntadas fala de “tomar distancia” con respecto ao modo de representación predominante: “*Estratexias do desprazamento* levoume a ler imaxes de territorios e lugares que toman distancia coa paisaxe dos *media*, para reflexionar sobre outras problemáticas máis relacionadas con outras paisaxes”².

A parte central da exposición, presentada en febreiro de 2018 no Centro Galego de Arte Contemporánea, estaba ocupada por tres vídeos,

proxeccionados en salas escuras e independentes, co que se acentuaba a singularidade de cada peza. *Dérive Veneziane* (2015, 38 minutos) é unha película realizada a partir da unión de longos *travellings* gravados de noite desde unha pequena embarcación, na cidade italiana, “un *travelling* sen principio nin fin”, como indica no texto para o catálogo Alicia Chillida³. *Guadiana* (2017, 1h 5 minutos) é unha gravación aérea, que percorre un tramo do río Guadiana en territorio estremeño, amosando a paisaxe árida con imaxes de grande luminosidade, con cores intensas e contrastes vivas entre o azul verdoso da auga e as múltiples gradacións de ocre e amarelo das marxes. *Finisterre* (2017, 27 minutos) é unha peza producida polo Centro Galego de Arte Contemporánea para esta exposición, que pecha así esta parte central da mostra. Esta última garda algunhas semellanzas, pero tamén presenta diferencias con respecto ás pezas precedentes: como elas, remite a un movemento lento, a unha ollada que esvara moi de vagar pola paisaxe; diferénciase en que aquí a cámara é estática, mantívose fixa nun punto no que filmou durante as 24 horas dun día o horizonte marítimo, en plano fixo, un minuto cada hora. O encadeamento destas tomas permite reconstruír a incidencia da luz solar ao longo do día nunha paisaxe case baleira, unha imaxe do océano dividida pola liña do horizonte (o ceo /60, o mar /40), a penas alterada polo paso lento de barcos.

En *Finisterre* o protagonismo absoluto é para a luz, unha luz que desvela a paisaxe marítima a través do xogo de gradacións sutís e

parsimoniosas. O elemento humano está reducido ao mínimo: os barcos minúsculos que, ao pasar, deixan estelas que van esvaecendo moi lentamente. Nestas imaxes de Muntadas o ton poético predomina e recorda a algunhas producións de creadores adscritos a iso que se deu en chama “novo cinema galego”, como Lois Patiño, Xisela Franco ou Carla Andrade. Nestes, a natureza ten tamén unha presenza imponente, impón o *tempo* propio dos seus ciclos, pero o elemento humano non se elimina por completo, aparece de modo marxinal, para servir de contrapunto.



Muntadas, Antoni, *Finisterre*, Vídeo, Color Pal, son, 27', 2017. Fonte: Muntadas. *Estratexias do desprazamento*. 2018. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea

“Cambio de marcha. Pausa. Perderse. Desaparecer. Irse”⁴. Estas palabras, escritas polo propio artista, serven de preámbulo no catálogo da exposición de Santiago de Compostela, e axudan ao espectador a comprender mellor un proxecto audiovisual que supón, en certo modo, un punto e aparte na traxectoria do artista catalán. Fronte ás obras anteriores, centradas na investigación sobre a linguaxe dos medios, e a posta ao descuberto de códigos e dispositivos que enmarcan os espazos de interacción institucionalizados, estes tres vídeos sobre a paisaxe introducen un distanciamento marcado pola pausa, pola renuncia á análise, pola invitación a unha contemplación distinta, reflexiva. A diferenza con respecto a traballos anteriores vén dada tamén pola case total ausencia do elemento

humano: nin diálogos, nin o rexistro do transcorrer da xente, só a súa marca na paisaxe.

En cada unha destas tres videoproxeccións a imaxe acompáñase por unha selección de citas, de frases extraídas de libros de Guy Debord, Paul Virilio e Giorgio Abamben respectivamente. A deriva, a percepción subxectiva do tempo e a viaxe centran ese acompañamento especulativo e revisiten dunha tonalidade reflexiva esta sucesión ou cadencia de imaxes; proporcionan –en palabras de Agamben– “un movemento de reflexión, un salir de sí y un regresar a sí”.

Dérive Veneziane remite aos exercicios de desprazamento non orientado dos situacionistas, á deriva como ferramenta da análise *psicoxeográfica* da cidade. De feito, o británico Ralf Rumney chegou a realizar un destes exercicios en Venecia, publicado en 1958 en forma de fotodocumentación comentada na revista *Ark*, da Royal Academy de Londres⁵. Este tipo de prácticas implicaba o despregamento de dispositivos de encontro e interacción social, abertos ao inesperado. A creación de situacións levaba á interrupción e alteración da circulación e dos fluxos habituais nas cidades. Pero, a diferenza da deriva dos situacionistas –e a pesar de que Muntadas utilice neste vídeo algunhas citas de Debord–, aquí o elemento poético do discorrer nocturno pola cidade predomina sobre a noción de *situación*, que era un dos obxectivos que perseguían os do grupo de vangarda nos anos cincuenta e sesenta. A cidade de Venecia vaise ofrecendo, na obra de Muntadas, de modo fragmentario, con toda a súa decadente beleza, con fachadas iluminadas parcialmente que se van sucedendo, algunha porta entreaberta, reflexos escintilantes da luz artificial na auga, os peiraos...

Concibir o traballo creativo desde a asunción dun tempo lento que se contrapón ao ritmo acelerado dos *media* é hoxe en día unha estratexia que comparten moitos artistas plásticos e audiovisuais. O traballo sobre o tempo erixese en prioritario e demostra a súa centralidade nos discursos artísticos actuais. Isto implica unha consideración sobre a súa importancia na construción de imaxinarios: os medios interveñen nas subxectividades non só a través de imaxes e discursos, que conforman mentalidades, se non a través da insaturación dunha determinada pauta temporal

que determina uns modos de comportamento e de interacción. Introducir outra temporalidade, pausada, implica unha proposta crítica cunha evidente dimensión política, como recentemente ten sinalado Mieke Bal.⁶

Estratexias do desprazamento ocupaba o primeiro andar do CGAC e compúñase dunha selección de pezas realizadas por Antoni Muntadas entre 1995 e 2017. Este marco cronolóxico ábrese e péchase con dúas videoproxeccións: *La siesta/The Nap/Dutje* (1995) e *Finisterre* (2017). O conxunto compúñase de fotografías e vídeos, algúns deles pertencentes a series nas que traballou ao longo dos anos, en períodos extensos de tempo, como *Doble Exposure* (1998-2007) ou *On Translation* (desde 1995).

On Translation é un proxecto múltiple, multimedia e transnacional⁷. Trata sobre tradución cultural y comprende desde imaxes de salas de reunión en organismos internacionais, ata divisas, mapas políticos, categorías de coñecemento, ou códigos de cores, considerados como elementos significativos desde un punto de vista semántico. Antoni Muntadas examina –en palabras de Mary Ann Staniszewski– os “arquetipos da modernidade”, a través de proxectos complexos e poliédricos, como *On Translation*, *CEE Project*, *Exposición / Exhibition*, *Between the Frames*, ou *The File Room*, co fin de “hacer visibles los marcos y convenciones sociales en los que se crean el significado y el valor”⁸. Trátase, en definitiva de mostrar todo un contexto de convencións sociais e de códigos que acompañan os espazos de negociación e diálogo, que inflúen nos exercicios de tradución intercultural. Como indica Alicia Chillida, “Muntadas acode, desde os seus inicios, á estratexia de baleirar e subtraer para facer visible o contexto e analizar o contido da forma cultural”⁹.



Muntadas, Antoni, *On Translation: Miedo/Jauf*, Videoproxección, 52' 18", 2007. Fonte: Muntadas. *Estratexias do desprazamento*. 2018. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea

A aparente neutralidade destes espazos de negociación, que afecta tamén ao rexistro dos “non lugares” característicos do mundo globalizado, contrasta coa tensión emotiva despregada en dous vídeos que se presentan na exposición: trátase de *On Translation: Fear/Miedo* (2005, 30 minutos) e *On Translation: Miedo/Jauf* (2007, 52 minutos). Estas obras fálannos de fronteiras e de contextos problemáticos, lugares onde se exacerba a noción alteridade e estranxeiría. Son vídeos realizados a modo de investigación socio-política, o primeiro na fronteira de EEUU con México e o segundo nas dúas beiras do estreito de Xibraltar. En ambos os dous casos o artista confronta imaxes que contextualizan este territorio fronteirizo (paisaxes naturais e dispositivos de seguridade) con fragmentos entrevistas onde se fala do medo, esa emoción ou “perturbación angustiosa” que acompaña ao ser humano desde sempre.

O contexto é fundamental para entender estas obras. Como sinala Mar Villaespesa, o contexto –de produción e de investigación– ten un protagonismo fundamental en Muntadas e dá sentido aos seus proxectos¹⁰. Pero nestas obras o artista establece unha aproximación á experiencia individual e á interpretación do medo: Muntadas advirte de que non é o contexto xeográfico ou a realidade da emigración o que lle interesa. Desde modo, confróntanse o ámbito das vivencias e das emocións persoais cunha selección de intervencións onde se analiza –desde un punto de vista científico– como se produce e se instrumentaliza o medo desde a política e os *media*¹¹.



Muntadas, Antoni, *Situation #31*, Fotografía, Diasec, 75 x 100 cm., 2008. Fonte: Muntadas. *Estratexias do desprazamento*. 2018. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea

Chama a atención o contraste entre estes vídeos e as fotografías pertencentes á serie *Situation* (2008), tamén presentes a través dunha selección nesta exposición: estas últimas semellan unha interpretación aséptica dos “non lugares” de Marc Augé, eses espazos neutros da “sobremodernidade” onde o tránsito constante leva ao anonimato, á *indiferenciación*. Figuras en pasarelas, corredores ou salas de espera de aeroportos, en estruturas ou contedores rexidos pola ortogonal, recortadas sobre un fondo de paisaxe natural. Os dous vídeos anteriormente comentados poñen rostro, indagan nos sentimentos e emocións, e reconstrúen contextos específicos. *Situation* semella moito máis afín a esa “celebración postmoderna do nomadismo”, como Néstor García Canclini ten caracterizado a unha parte sustancial do pensamento sociolóxico e antropolóxico do cambio de milenio: “una reflexión que amontonaba los destierros, vagabundeos, migraciones, tribalismos urbanos y navegaciones por internet, olvidando las peculiaridades de cada uno”¹². Pero *Situation* tamén serve de testemuña

duns espazos polos que cada vez máis discorre o día a día de gran cantidade de persoas –entre elas o propio Muntadas–, marcadas polo imperativo do desprazamento, nun mundo cada vez máis globalizado, dunha cidade a outra.

Estratexias do desprazamento parece supoñer un enfoque novo na traxectoria de Antoni Muntadas, tal vez un cambio de ciclo. Aínda que continua a traballar coas mesmas ferramentas, características dos medios de masas, percibimos aquí unha actitude máis introspectiva e distante. O protagonismo da natureza foise facendo maior e a propia relación entre as tres pezas centrais da exposición lévanos á imaxe da viaxe cara a espazos naturais, cada vez máis desprendidos do elemento humano: a cidade de Venecia cando non hai xente polas rúas, o río Guadiana, ao seu paso por unha paisaxe humanizada pero despoboada, e o océano Atlántico visto desde o Cabo Fisterra. O protagonismo concedido na exposición a esta serie de vídeos indica con claridade a súa singularidade na traxectoria de Muntadas.

NOTAS

¹ Martín Prada, Juan. 2018. *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid: Akal. Especialmente, capítulo 2: "El tiempo de las imágenes", 25-38.

² Muntadas, Antoni. 2018. "Notas. Estratexias do desprazamento". En *Muntadas. Estratexias do desprazamento* (catálogo da exposición). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 9.

³ Chillida, Alicia. "Paisaxe do desprazamento". En *Ibid.*, 92. Nesta cidade italiana, Muntadas ten impartido nos últimos anos clase, como docente no Instituto Universitario de Arquitectura. Como indica a comisaria da mostra, ese

deambular nocturno e en silencio permitelle ao artista recuperar unha imaxe da cidade a partir da introspección, alleo aos fluxos abafantes do turismo.

⁴ Muntadas. En *Ibid.*, 9.

⁵ Crow, Thomas. 2001. *El Esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía, 1955-1969*. Madrid: Akal, 56-57.

⁶ Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.

⁷ Staniszevski, Mary Ann. 2002. "Una interpretación/traducción de los proyectos de Muntadas". *Muntadas. On Translation*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 23.

⁸ *Ibid.*, 25.

⁹ Chillida, Alicia. 2018. "Paisaxe do desprazamento", en *Muntadas. Estratexias...*, *Op. Cit.*, 89.

¹⁰ Villaespesa, Mar. 2008. "Negra utopía: aproximación a On Translation: Fear Miedo". En *Muntadas: la construcción del miedo*. Granada, Las Palmas: Centro José Guerrero / Centro Atlántico de Arte Moderno, 93-94.

¹¹ *Ibidem*.

¹² García Canclini, Néstor. 2011. "De la diversidad a la interculturalidad". En García Caclini (coord.). *Conflictos interculturales*. Barcelona: Gedisa, 107.

A CRISE DO MARCO

Antón Patiño

Artista

O MARCO de Vigo xorde da iniciativa dun grupo de artistas que promoveramos unha reivindicación do uso daquel vello edificio que esmorecía na cerna da cidade (onde estivera en tempos o vello cárcere e mais xulgado) para crear un Centro de Arte Contemporánea. A idea foi presentada nun pequeno *dossier* ao alcalde, Carlos González Príncipe. O proxecto que contemplaba a reivindicación do espazo para que Vigo tivera un Centro de Arte Contemporánea ía acompañada dunha proposta concreta inicial cara reivindicar simbolicamente o lugar ao través dunha exposición conxunta de artistas visuais, músicos e poetas nunha proposta que levaba o título "Arte da fuga". Tratábase dunha exposición que dialogaba coa memoria histórica do edificio e mais o propio contexto deteriorado no que se atopaba. Naquel encontro co alcalde, no que estivemos o músico Julián Hernández e mais eu, a resposta non puido ser máis entusiasta e receptiva, dende os

primeiros minutos. A conversa durou algo máis dunha hora. Unha copia daquel proxecto quedou nas mans do alcalde e outra foi para o arquitecto Alfonso Penela co que tiveramos unha conversa naquela xornada, á saída da entrevista, para coñecer a súa opinión sobre a idea e viabilidade do edificio.

Carlos González Príncipe asumiu politicamente a posta en marcha dun Centro de Arte Contemporánea para a cidade e foi quen de contaxiar aos diferentes sectores coa idea. Pasarían logo outros partidos polo cumio do Concello vigués pero todos apoiaron a proposta que seguiu tomando corpo nos diferentes gobernos municipais dirixidos polo PSOE, PP ou BNG. O equipo formado polos arquitectos Fraga, Quijada e mais Portolés asinaron o traballo de transformación en 1995, mantendo a estrutura do panóptico central. Houbo xornadas de debate e distintos posicionamentos ao respecto. Carlota Álvarez Basso foi a primeira directora. Unha mostra inaugural, no ano 2002, estivo dedicada ao movemento "Atlántica" e ao contexto. Tempo despois habería unha individual dedicada a César Portela. A directora vai estar ao redor de tres anos no cargo. Viría logo Iñaki Martínez Antelo que permanece un longo período no que se fixeron significativas colectivas ("Tempo ao tempo") e panorámicas de novas xeracións. Pedro de Llano coordina a mostra internacional "A balea negra". Houbo individuais (entre elas a de Santiago Sierra). O tempo último foi á procura dunha conexión co mundo artístico galego ao través de mostras como a dedicada a arte das



mulleres coordinada por Rosario Sarmiento ou o proxecto de Anxela Caramés.

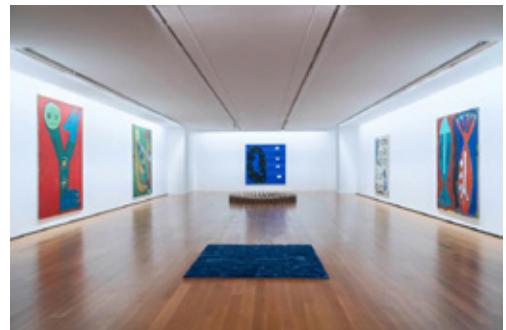
Os problemas no MARCO viñan de hai tempo. Os desacordos no Padroado provocan atrancos económicos e desaxustes. Menchu Lamas e mais eu escribimos na prensa unha columna de apoio: "Vigo precisa o seu MARCO" onde se pedía que a Deputación de Pontevedra mantivera o compromiso coa institución. Din Matamoro escribe no 2012 o artigo: "Una nube sobre el MARCO". Nace daquela unha activa "Plataforma de apoio ao MARCO".

A actual crise do MARCO está provocada pola inxerencia política con propostas que afectan ao prestixio da institución cunha programación errática afastada da arte contemporánea (mostra divulgativa dedicada a Verne, exposición microscopios...). Un cambio na dirección dun espazo cultural non ten porque xerar unha crise desta magnitude. Houbo erros e talvez exceso de personalismo, ademais dun asesoramento pouco sensíbel no Concello. O colectivo cívico "MARCO#ASÍ NON" agrupou aos artistas que refugaron a invitación a participar nunha mostra cando a institución está sen dirección e coa ameaza dun cambio de rumbo cara unha programación afastada da arte. Case todos os artistas que recibimos a invitación para participar na mostra colectiva "Metrópole" refugamos participar: Mónica Alonso, Xoan Anleo, Bosco Caride, Berta Cáccamo, Vari Caramés, Tono Carbajo, Victoria Díhel, Almudena Fernandez Fariña, Fran Herbello, Din Matamoro, Chelo Matesanz, Álvaro Negro, Antón Patiño, Manolo Paz, Pamen Pereira, Isaac Pérez Vicente, Manuel Sendón, Rosa Úbeda. Un total de 18 dos 20 artistas rexeitan participar na mostra pola situación anómala na que se atopa a institución. Aquela mostra colectiva inicial viría seguida logo de 20 exposicións individuais de cada un dos artistas. O que ía representar que un MARCO (sen dirección) tería xa unha programación elaborada para varios anos. A solidariedade dos artistas, coleccionistas, críticos de arte que integran "MARCO#ASÍ NON" expresou unha mensaxe rotunda en defensa da infraestrutura da arte contemporánea en Vigo e dos criterios de profesionalidade que se precisan para garantir un desenvolvemento axeitado da actividade. Houbo un enorme apoio do ecosistema artístico

español ao MARCO, páxinas enteiras na prensa, artigos de opinión manifestando inquietude pola situación.

O punto de inflexión que marca a actual crise da institución ten solución actuando con criterios de eficacia e profesionalidade. Non se pode soste a "boutade" (emitida dende a alcaldía) de que o MARCO pode funcionar sen director. Resulta algo tan absurdo como declaración de intencións que non admite debate. Un argumento tan feble cae polo seu propio peso. O artigo de José Manuel Costa (lúcido crítico de arte e música falecido hai pouco) é un bo diagnóstico da precariedade na que se atopa a cultura no contexto populista. Vigo corre o risco de representar esa tendencia cara unha cultura de masas sen identidade, nun lecer efémero.

O característico da renovación democrática española na década dos 80 está vinculado ao decisivo activo que representa a cultura. Toda a rápida transformación do estado español en poucas décadas, despois da ditadura, estivo baseada no cambio cultural. O reto no contexto actual é manter as claves da democratización cultural. O ensino, arte e cultura son uns activos que teñen que chegar a poboación, non se poden deixar servizos básicos (sanidade, ensino, cultura) nas mans do mercado. Un centro activo de arte contemporánea é un sismógrafo que permite dotar dunhas antenas de grande sensibilidade ao corpo social. Para iso os espazos públicos dedicado á cultura teñen que ter políticas de arquivo (deica agora inexistentes), desenvolvemento de bibliotecas especializadas e un posicionamento pedagóxico e de comunicación pública eficaz. A infraestrutura dedicada a arte en Vigo tería que funcionar coordinada cun obxectivo común, en



base ás actividades complementarias nos distintos espazos municipais.

As razóns de porque Vigo precisa un Centro de Arte Contemporánea son as mesmas que se presentaron no escrito fundacional. A cidade necesita vertebrar un centro simbólico, entón cualificabamos a Vigo de cidade acéfala que tiña que dar un paso adiante no desenvolvemento do tecido cultural como corresponde a unha cidade moderna que ten que deseñar un tránsito cara un modelo posindustrial, complementario ao desenvolvemento no sector primario e secundario. Hoxe cumpriría que esa transición xerara un impulso que permita unha alianza estratéxica entre os sectores (industria e cultura) servindo de motor creativo e impulso social. Vigo ha procurar sinerxias culturais no Arco Atlántico, pola súa posición xeográfica na eurorrexión transfronteriza que chega a Porto. En materia de artes visuais hai polaridade recíproca entre Fundación Serralves, MARCO e CGAC. Polos de atracción no ecosistema das artes visuais. Un espazo artístico, cultural, simbólico, en fusión *galegolusitana*. Aposta estratéxica de futuro (turismo cultural, novas tendencias, economía terciaria, industria creativa) polo capital simbólico da cidade. Arte e cultura son un urdido sutil. Un avance complementario entre o Vigo industrial e posindustrial, dúas caras da mesma realidade. Escenificando a alianza coa entrada no patrocinio. Por iso é bo que o Vigo industrial apoie ao Vigo cultural, que se complementen para o ben da cidade. Hai que incorporar ao novo MARCO esta tendencia de alianzas, para que saia fortalecido da crise. A sociedade civil ten que promover un decidido apoio ao MARCO renovado, con entrada ao padroado de dalgunha empresa de peso. A Xunta e mais o Ministerio de Cultura teñen que apoiar como corresponde. Manter a orientación cara a creación contemporánea. Encontrar o perfil directivo e un ámbito de actuación cun bo programa. Después conseguir patrocinios. Apoio mutuo entre todos os sectores sociais. Dotar ao MARCO de orzamentos para exercer o seu labor, reemprender voo. Un voo de altura. Con desexos de que MARCO avance no seu camiño, medre e mellore. A situación actual representa unha oportunidade se a contemplamos coma posíbel "crise de crecemento".

Existen datos para imaxinar unha nova dimensión creativa onde o epicentro institucional pode ser o MARCO. Hai no ambiente unha sensación de fervenza creativa en toda as canles (arte, deseño, produción editorial, poesía, espazos alternativos, pequenas cooperativas da industria cultural, cinema...). Aínda no contexto de precariedade actual hai anxeo de facer da cidade unha capital cultural moderna. O Concello ten que amosar apoio nidio á creatividade das artes, para que os artistas teñan canles de expresión en liberdade. Son moitas as argumentacións que poderíamos dar con relación á necesidade do Centro de Arte Contemporánea MARCO, dirixido con criterio experto, para a cidade. Precisamos dunha aprendizaxe da mirada para achegarnos a arte. As claves da arte máis actual non se aprenden no bacharelato, hai moitas lagoas no ensino das vangardas históricas. Polo miúdo nin tan sequera chegamos nos estudos deica aquelas páxinas onde se fala da historia das vangardas. Hai un baleiro que só podemos encher cunha proximidade coas expresións innovadoras. Se non hai ese achegamento todo pode ser incomprendible. Nese senso un Centro de Arte Contemporánea coma o MARCO é unha peza clave para o coñecemento e difusión das prácticas artísticas máis inxeadas. Precisa tamén dun programa de apoio pedagóxico para superar eivas e trazar pontes na percepción. Trátase tamén de axudar á igualdade de oportunidades, a arte e mais a cultura teñen que estar a carón da vida, no eido cotián, para que non estean sectores excluídos no coñecemento das artes visuais. As artes son achados transversais que nacen dos sentidos. Todo o mundo ten dereito a expresar a súa creatividade e sentir as vibracións do "novo".

A configuración das novas tendencias e dun espírito emprendedor ten moito que ver coas antenas abertas ao novo. Vigo foi sempre unha cidade anovadora, aberta á arte, epicentro da vangarda artística galega ao longo de moi diversas etapas: anos da posguerra, década dos 60 e 70, deica a exuberancia dos 80. Non se pode poñer en cuestión modelos xa ben consolidados. Non é preciso salientar na esfera do turismo cultural o referente dun Centro de arte contemporánea de prestixio. Unha peza máis a incorporar aos activos naturais da contorna da ría, patrimonio cultural e antropolóxico. As xeracións novas están mergulladas nun magma de tendencias onde a amál-

gama arte-cultura define un mundo inzado de posibilidades de expresión. Un tecido de cativas industrias vinculadas á creatividade que perfilan un ecosistema que é hoxe o substrato de todas as grandes cidades. Lugares de encontro e irradiación. Deseño gráfico, esculcas na moda, cinema, música, tendencias, experiencias parateatrais, arte urbana, aventuras literarias heterodoxas, editoriais novas. As canles da creatividade amoreada nunha sedutora fusión. Todo un trepidante mundo en ebulición dun alcance insospeitado. Cómpre non lle ter medo ao futuro. Un Centro activo de arte contemporánea permite acceder (coma un sismógrafo) a moitas das claves do mundo

actual e ao tempo esculcar nos sedimentos da nosa propia travesía cara á modernidade creadora. MARCO pode ser ese espazo onde conflúan os vectores cidadáns que no eido artístico están a agromar. Coido que estamos fronte a un novo impulso de vitalidade creativa.

Unha recente estatística dende *ArtFacts* situaba ao MARCO entre os 100 mellores espazos de arte contemporánea do mundo. Aparecen o Museo Reina Sofía, o IVAM, O CGAC, o MACBA, ARTIUM e mais o MARCO. Coidamos que unha vez superada a actual crise o Centro de Arte Contemporánea MARCO poida seguir co seu labor e avance cara novas expectativas.

LA PIEDAD DE LA CASA DE AUSTRIA. ARTE, DINASTÍA Y DEVOCIÓN

Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez (Dirs.), ediciones Trea. Estudios Históricos La Olmeda. Colección Piedras Angulares, Gijón, 2018. 317 págs.
ISBN 978-84-17140-66-3

De todos es conocida la íntima relación que ha existido a lo largo de los siglos entre política, religión y arte, o planteado de otro modo entre Estado, Iglesia y Propaganda. Las imágenes adquirieron en esta ecuación un poder absoluto y se convirtieron en un instrumento fundamental para extender el poder de uno y otra. Su condición de vehículo para la difusión de ideas e ideales permite, en la actualidad, procesos de revisión, interpretación y análisis como el propuesto por el grupo de investigación Iconografía e Historia del Arte (IHA) de la Universitat Jaume I. De hecho, en esta ocasión, se trata del resultado del VI Simposio Internacional *Iconografía y forma: Visiones de Inmaculadas, reliquias y santos*, celebrado en Castellón durante los días 4, 5 y 6 de octubre de 2017. Unos trabajos que ven ahora la luz en formato de impreso con la participación de trece investigadores de ocho universidades diferentes: la ya mencionada Jaume I y las de Valladolid, Valencia, Complutense de Madrid, Sevilla, Silesia (Katowice), Murcia o Viena. Un esfuerzo colectivo que incuestionablemente sentará las bases de futuros trabajos que tengan como marco conceptual la devoción y las diferentes dinastías que han marcado el destino de Europa y América. En esta ocasión este marco teórico se limita al amplio dominio cronológico y territorial desempeñado por los Habsburgo durante toda la Edad Moderna, aunque podríamos remontarnos, tal como comentan los directores de esta edición, hasta el nacimiento del Sacro Imperio y la proclamación

gratia Dei de Pipino el Breve como emperador con la autorización pontificia.

Son muchos los temas propuestos en este volumen y, con rigor y orden, se pueden descubrir múltiples expresiones del culto y devoción de una dinastía que construyó su política e imperio “bajo el signo de la fe”, recobrando con Felipe II la idea de *monarchia universalis*.

El primero de los estudios, escrito por Miguel Ángel Zalama, nos aproxima a la corte de Juana I en Tordesillas, entre 1509 y 1555, momento culminante del imperio habsbúrgico, encarnado en la figura de Carlos V. Sin embargo, el centro de atención será su madre Juana I que, debido a diversos juegos de la historia, se fue aproximando a la sucesión de sus padres. Los síntomas de una enfermedad mental y las luchas por el control de la voluntad de la princesa, en especial por parte de su esposo y su padre, convirtieron a Juana en un peón en una partida de ajedrez en la que, lo relevante, era que apareciese su nombre. Tras la muerte de Felipe el Hermoso que supondría la reclusión voluntaria, pero también interesada de la reina, serían su hijo Carlos y, un príncipe Felipe de sólo dieciséis años, los que se harían cargo de los destinos de Juana que, en palabras del autor, “ni fue luterana ni actuó por piedad, sencillamente sufría una enfermedad mental y sus actos no eran como los de la mayoría”.

La segunda investigación nos sitúa en la órbita del nieto de Juana, Felipe II, ahora convertido en monarca y defensor de la cristiandad en la segun-

da Liga Santa contra los turcos. Con la batalla de Lepanto y la inesperada victoria naval como fondo, se analiza la progresiva fusión de la devoción a Nuestra Señora de la Victoria y Nuestra Señora del Rosario. Para ello, Víctor Mínguez analizará diversas obras en las que las escenas de la naufragia se conjugan con la devoción al Rosario y los diversos protagonistas históricos de aquellos acontecimientos: Pío V o Felipe II. Un tema que trascenderá nuestras fronteras para llegar a la otra orilla del Atlántico.

Junto con la Virgen del Rosario, otra de las grandes festividades de los Habsburgo será la fiesta del Corpus, como parte activa y militante de la evangelización. Este es el tema que abordará Juan Chiva Beltrán, en primera instancia a través de la devoción de la sagrada forma y la casa de los Austria, y a continuación, a través de la pervivencia de esta temática en América gracias a los triunfos eucarísticos y las celebraciones festivas que en ciudades como Cuzco, Lima o México se celebraban anualmente.

Esa teatralización de la devoción es la que estudiará Fernando Checa Cremades a través del ejemplo del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, fundado por Felipe III y Margarita de Austria. Su punto de partida será el libro escrito por Luis Muñoz sobre la *Vida de la Venerable M. Mariana de S. Joseph...*, que servirá como hilo conductor para explicar "la complejidad y peculiaridad cortesano-religiosa de este momento de la Contrarreforma". Tanto el edificio en su conjunto, como cada uno de sus espacios -pasadizo, cuarto real, claustro alto y bajo, iglesia, capillas o sacristía- serán el marco en los que obras de arte excepcionales, como las de Gregorio Fernández, nos presentarán de forma eficaz y directa, algunos de los aspectos más relevantes de la devoción católica.

Un recorrido similar a otros trabajos ya mencionados será el que siga Escardiel González Estévez al abordar el culto angélico y su relación con la casa de los Austria. Se inicia el recorrido en la tradición hispánica de este culto durante la Edad Media y el Renacimiento, para continuar con la definición de los Siete Arcángeles, un culto de gran trascendencia en América, donde pocas veces se ha insistido en el papel que jugaron los Austrias en su difusión.

En este contexto tampoco se debe olvidar que, junto con la monarquía de los Habsburgo, la Iglesia contó con un instrumento sumamente eficaz para la difusión de sus devociones en las órdenes religiosas que, a su vez, se nutrían de descendientes de la corona entre sus filas. Este es el caso de la devoción a la Santísima Trinidad de los trinitarios. Este será el argumento de Mirosława Sobczyńska-Szczepeńska para analizar otras devociones como la de Cristo Crucificado, Jesús Nazareno Rescatado, la Virgen Dolorosa o su fundadores y patriarcas -san Juan de la Mata y san Félix Valois-.

Sin embargo, si hay una devoción crucial en el contexto de la monarquía habsbúrgica, ese es el dogma de la Inmaculada Concepción de María, convertida en protectora e heroína de España durante el siglo XVII. Esta es la perspectiva que adopta Pablo González Tornel que analiza su defensa a través de las figuras de Lope de Vega y Calderón de la Barca. De este modo una devoción rica en metáforas visuales se nos desvela como una fuente de inspiración para ambos personajes que la convierten en protagonista en sus autos. "Una protagonista noble, una hidalga, a la que era necesario proteger de los ataques de los villanos", tal como concluye González Tornel.

De un modo complementario, el tema inmaculista es abordado en el siguiente estudio. José Javier Ruiz Ibáñez plantea el proceso de hispanización que sufre la Inmaculada Concepción de María durante el siglo XVII, con sus correspondientes éxitos y ambigüedades. Ese compromiso de la monarquía hispánica con el culto a la Inmaculada, si bien no creo una subordinación hispanófila, sin embargo permitió alianzas y, sobre todo, generó una influencia que trascendió sus fronteras, prolongándose en el tiempo.

Ese mismo universo inmaculista es el que recoge Friederich Polleross a la hora de analizar la devoción de Leopoldo I en 1700. Es el argumento perfecto para aproximarnos a las tesis franciscanas asociadas con el dogma.

Otro tema de gran interés durante los siglos del Barroco fue el culto a las reliquias y el amueblamiento de amplias cámaras para dar cobijo a aquellos objetos tan preciados y queridos por fieles y comunidades religiosas. Una práctica común en todo el reino que Victoria Bosch Moreno estu-

dia en el caso de las Descalzas Reales de Madrid a través del origen y donantes de esta lipsanoteca. Es especialmente interesante el estudio del acceso al relicario, vinculado con ciertas festividades y los preparativos de las mismas.

Es la misma línea de trabajo que plantea María Concepción Porras Gil que nos invita a recorrer el proceso de conceptualización de la reliquia desde los ejemplos del siglo XIV hasta intervenciones como Mateo Maté y Piero Manzoni, ya en el siglo XXI.

Sin salir del espacio claustral, en este caso a través del círculo de san Juan de Ribera, Cristian Igual Castelló nos aproxima al estudio de los retratos de frailes, beatos y venerables. Lo mismos que aquellos que habían entrado en olor de santidad, en el Real Colegio del Seminario del Corpus

Christi de Valencia se reúne uno de los conjuntos más singulares de la Península. Una expresión del empeño del Patriarca por dotar a su diócesis de modelos venerables.

Ese análisis sociológico, ahora vinculado con la imagen y los valores de los retratos de Isabel Clara Eugenia es lo que nos propone Inmaculada Rodríguez Moya. Sumamente interesantes son algunos de los ejemplos con los que complementa su trabajo ya que podemos descubrir el universo virtuoso de su mausoleo o la representación simbólica que ilustra su epitafio, grabados por Pieter de Jode, en 1634.

Juan M. Monterroso Montero
Universidade de Santiago de Compostela

LA TOLEDO QUE ALENTÓ AL GRECO. PASEOS POR LA CIUDAD QUE CONFORTÓ A UN ARTISTA SORPRENDENTE

Francisco José Aranda Pérez y David Martín López (Coords.),

Antonio Pareja Editor, Toledo, 2017. 423 págs.

ISBN 978-84-95453-82-2

Tras las celebraciones del cuarto centenario del fallecimiento del Greco, nuevos estudios y exposiciones vuelven a poner de relieve la importancia del pintor cretense y su influencia posterior. El libro que nos ocupa, coordinado por José Aranda Pérez y David Martín López -miembros del grupo de investigación *De Re Hispanica* de la Universidad de Castilla-La Mancha-, se centra no tanto en la figura del artista, sino en el entorno urbano, social y cultural en el que vivió y con el que se relacionó el griego, que, como no podía ser de otra manera, acabó condicionado y modelado por la urbe en la que se instaló a finales de los años 70 del siglo XVI.

El libro se sitúa en el ámbito de lo que podríamos llamar la historia global, esa que permite conocer o al menos entender de forma completa un hecho histórico. Desde un punto de vista multidisciplinar, palabra muy de moda y no siempre reflejo de la realidad del estudio al que se refiere -no es el caso del que nos ocupa-, este conjunto de ensayos nos acerca al ambiente cultural, social, económico, religioso y artístico de una ciudad que en tiempos de El Greco se convirtió en una importante urbe en todos esos aspectos.

Así, Antonio Casado Poyales nos guía entre la población de una ciudad definida como "saturada", con un número de habitantes entre los 60.000 y 80.000, donde se encontraban desde intelectuales de gran talla hasta pícaros y marginados y donde el peso del estamento eclesiástico marcaba en parte el ritmo vital de la localidad,

hasta el punto de convertirse en la única institución realmente importante, sobre todo tras la marcha de la corte. Se contextualiza con este ensayo el ritmo vital de la ciudad, su población, sus recursos, su gestión. Profundizando en la sociedad del momento, Alfredo Rodríguez González se ocupa de la Toledo eclesiástica, mientras que la nobleza y los linajes toledanos son objeto de estudio de Miguel Fernando Gómez Vozmediano y de los pobres y desamparados trata el capítulo de Francisco Javier Moreno Díaz del Campo. Con estos cuatro trabajos se obtiene una completa perspectiva de la sociedad de la ciudad que encontró y habitó el pintor griego.

Realizado este primer acercamiento al componente social, José María Nombela Rico nos conduce hasta Toledo siguiendo el recorrido de El Greco desde Cartagena, haciéndonos percibir las tierras que acogieron al pintor y seguir sus pasos tras entrar en la urbe, construyendo con las palabras de su texto imágenes evocadoras del Toledo que halló el artista, una ciudad animada por sus múltiples actividades económicas, entre las que destacaba la manufactura textil y las idas y venidas de los mercaderes que conferían a la ciudad una gran viveza.

Estos trabajos constituyen una suerte de bloque socioeconómico, dedicándose el resto de capítulos a aspectos que podemos denominar, en rasgos generales, de carácter cultural.

En una obra de estas características, no podía faltar un capítulo dedicado al arte. Luis Alberto

Pérez Velarde propone un paseo por el manierismo toledano y los pintores contemporáneos del Greco, como Blas de Prado, Luis de Carvajal, Antón Pizarro y otros, que desarrollaban su labor entre los dictados contrarreformistas tridentinos y la poderosa influencia estilística del cretense, cuyas obras sirven de modelos, a veces impuestos en los contratos, para las obras de sus vecinos. A partir de 1600 se dejan notar cambios, conviviendo los continuadores de El Greco con los nuevos planteamientos naturalistas y las novedades venidas de Italia que reflejaban la influencia del tenebrismo de Caravaggio. Luis Tristán será sin duda el más destacado de estos artistas de principios de siglo.

La influencia del Concilio de Trento no podía dejar de sentirse en una ciudad eminentemente religiosa como Toledo. David Martín López estudia el impacto del concilio y la mentalidad contrarreformista en la localidad, visibles a través textos, imágenes y devociones, dirigidos a mejorar la moral y la ética y que condicionaron y dieron forma peculiar a la vida de la ciudad.

También fue Toledo una ciudad de intelectuales, de humanistas, como nos desvela el texto de Ignacio Javier García Pinilla. La mayoría de aquellas figuras estuvieron vinculadas al estamento religioso -a la catedral o a órdenes como la Compañía de Jesús-, pero también destacaron médicos e historiadores laicos, ligados todos al entorno de la Universidad de Alcalá de Henares -fundada por un arzobispo toledano y dentro de su diócesis- y de la catedral primada, pero también a otras instituciones como el Colegio de Santa Catalina, germen, gracias al impulso de la catedral, de la Universidad de Toledo. Dentro de este ambiente culto, el autor nos acerca al grupo de intelectuales helenos con los que contactó el pintor, sin duda un interesante aspecto. Más adelante, en otro capítulo, David Martín López recorre las instituciones educativas del Toledo grequiano, centrándose especialmente la universidad toledana, sirviendo de complemento al ensayo de García Pinilla. El estudio de este foco intelectual contribuye a dar la importancia que se merece a un centro relegado a un papel secundario por los núcleos universitarios de Alcalá, Salamanca o Valladolid.

Y si el mundo de las ideas fue importante, su difusión fue vital. Así, Inmaculada García-Cervigón del Rey estudia la imprenta y la producción de libros en Toledo, una industria en decadencia cuando el Greco llega a la ciudad. Un aspecto singular de su estudio muestra la presencia del libro, como objeto y reflejo de esa ciudad intelectual vista antes, en la obra pictórica del cretense.

Luis Escudero Escudero nos acerca al Toledo documental, a través de los escribanos y notario, tanto los públicos como los vinculados a las instituciones religiosas y civiles, tratando el desarrollo de su oficio y sus características, e incidiendo en la importancia de la rica documentación notarial que permite conocer el discurrir de la vida cotidiana de la ciudad.

Toledo como tópico literario, espacio vinculado a su capitalidad simbólica basada en su carácter imperial y sede primada de la iglesia, es tratado por Francisco José Aranda Pérez, quien recorre también la visión de la ciudad en los escritos de carácter historiográfico, que resaltan ese pasado glorioso de la urbe, recurriendo tanto a fuentes históricas como en ocasiones a mitos e invenciones, muchos de carácter religioso. Tan hondo calaron estos, que su presencia en la historiografía fue fundamental hasta el siglo XIX y aún perviven.

El fenómeno festivo es fundamental para comprender la mentalidad de la edad moderna. Isidoro Castañeda Tordera ofrece el panorama de las fiestas de Toledo, marcadas en su mayoría por el componente religioso -con el Corpus a la cabeza-, sin olvidar los acontecimientos singulares, relacionados con la corte (nacimientos, defunciones). Las fiestas no eran solo motivo de esparcimiento y diversión, sino que servían para recordar el orden social, el papel de cada estamento, las relaciones de poder, el peso de la religión. Una fuente clave para conocer las fiestas en el Toledo del siglo XVI son los relatos de Sebastián de Horozco, a través del que, por ejemplo, conocemos interesantes detalles de los carnavales toledanos de 1555, el desarrollo de fiestas como el alzamiento de pendones por Felipe II en 1556 o las celebraciones por el nacimiento de la infanta Isabel Clara Eugenia en 1566.

La decadencia de la ciudad es el tema del ensayo que cierra el libro, firmado por Francisco José Aranda Pérez. La partida de la corte rumbo a Madrid dejó a Toledo sumida en una crisis fruto de la pérdida de población e influencia. También tendrá su efecto en la economía de la ciudad. Los artistas, en concreto, vieron reducidos sus encargos y esto afectó a su situación, perdiendo también la ciudad a algunos de sus artífices. A pesar de sus múltiples proyectos, El Greco terminó sus días como la ciudad, entre penurias económicas y su legado fragmentado y deshecho en almoneda.

Concluye el volumen con una interesante selección bibliográfica de títulos relacionados con los ensayos del libro. La lectura del texto es ágil, en parte por la falta de notas, que sin embargo algunos especialistas podrían echar de menos, pero se ha logrado así un libro accesible tanto a los estudiosos como al público en general.

La obra se presenta en una buena edición, la que ofrece Antonio Pareja, muy cuidada en su aspecto estético, con abundantes imágenes en color y blanco y negro que no solo ilustran, sino que contribuyen a evocar el Toledo relatado en los textos.

En un momento de superespecialización, que en ocasiones genera un acercamiento a un personaje, obra o estilo que parecen surgidos de la nada y con nada conectados, se necesitan más estudios en esta línea. Así, la estructura de la obra puede servir de inspiración a otras semejantes dedicadas a otros focos, contribuyendo al género de lo que podríamos llamar biografía urbana, donde el contexto es sumamente importante para entender de verdad el caso de estudio.

Jesús Félix Pascual Molina
Universidad de Valladolid

GRANDES CRÍTICOS DE ARTE (1750-2000). SURGIMIENTO Y DESARROLLO DE UNA PROFESIÓN EN CRISIS PERMANENTE

Jesús Pedro Lorente, ediciones Trea, Gijón, 2017. 202 págs.
ISBN 978-84-9704-871-2

Son muchas las cuestiones que se podrían plantear sobre la propuesta que Jesús Pedro Lorente presenta en esta publicación editada por Trea. En apariencia, dado su formato, dimensiones y concepciones, podríamos pensar que se trata de un ensayo con afán didáctico y docente. No estaríamos equivocados en esa valoración porque, si algo caracteriza este texto, es su vocación amena, cercana y clara. Eso explica la ausencia de un aparato crítico que, a pie de página, alargaría y ralentizaría su lectura. Es esta, por lo tanto, una intención inicial de su autor que desde la introducción nos propone un formato en el que cada uno de sus nueve capítulos se cierra con una pequeña bibliografía al respecto del tema presentado.

Con esta apreciación estaríamos cayendo en un "análisis formalista" que no permitiría ver el trasfondo de este trabajo que, desde un principio, se nos presenta como continuador del espíritu de otros textos sobre este tema como la *Historia de la crítica del arte* de Lionello Venturi o de la *Historia de la crítica en España* de Juan Antonio Gaya Nuño.

Es en su introducción donde el autor nos llama la atención sobre dos cuestiones que, asociadas con el título, también se deben tener presentes. En primer lugar el hecho de prescindir del artículo determinado plural -Los- que convertiría este texto en un texto más ampuloso, con vocación holística, más que en una selección de algunos críticos de arte representativos. En segundo lugar porque, quizás sea una de las primeras veces en las que se reconoce explícitamente desde el inicio del tex-

to que estamos hablando de una profesión, con unos orígenes más o menos inciertos, pero verificables, en permanente estado de crisis. Ahora bien, no caigamos en la tentación de pensar que esa idea de crisis se refiere a una coyuntura difícil dentro de la que la práctica profesional difícilmente puede sobrevivir. Por el contrario debemos entender el término crisis como ese proceso de tensión constante que permite que los organismos o el conocimiento avancen superando límites sociales, culturales e intelectuales.

Dentro de este contexto es fácil comprender que el desarrollo del libro sea cronológico, tomando como punto de partida la Ilustración para, progresivamente, pasar por el afianzamiento durante el romanticismo, el realismo, el eclecticismo e impresionismo, el simbolismo, las vanguardias, el informalismo y la abstracción o la postmodernidad. Un planteamiento que supera la mera compartimentación por estilos y movimiento para centrar nuestra atención en lo que, en efecto, es relevante; el hecho de que la crítica de arte no es ajena al tiempo que le ha tocado vivir. Como si de un espejo emplomado se tratase, la crítica del arte muestra de forma fragmentaria las inquietudes creativas de su tiempo, las analiza y las transmite a momentos posteriores, de modo que se convierte en un proceso de doble recepción ya que, por una parte, está la valoración realizada en tiempo presente -en la inmediatez del momento vivido- y, por otra, descubrimos la fortuna que artistas y críticos han tenido con el paso del tiempo. Del mismo modo que Kubler hablaba en *La forma del tiempo* de esa historia del arte

fragmentaria, de la que solo atisbamos los restos que han sobrevivido, en el caso de la crítica nos enfrentamos a una situación similar. Con un cruel criterio selectivo vamos eligiendo aquello que debe sobrevivir y descartamos aquellos otros testimonios que no contribuyeron al triunfo de los movimientos emergentes de su tiempo.

Estamos ante un libro rico en referencias, en nombres, en ideas, los cimientos para una futura

crítica del arte que también habrá que historiar aunque, como dice el autor, los nuevos capítulos deberán escribirse bajo la lógica de la red, de una cultura global y local al mismo tiempo, genérica y personalizada, sincrónica y asincrónica, interactiva y multimodal.

Juan M. Monterroso Montero
Universidade de Santiago de Compostela

POLÍTICA EDITORIAL

QUINTANA é unha revista de Historia da Arte, cunha periodicidade anual, que publica traballos orixinais de investigación sobre calquera das especialidades relativas ao campo das Artes, sen desbotar as aproximacións interdisciplinarias que enriquezan o seu estudio.

A publicación dos traballos de investigación se estrutura en dúas seccións: a primeira – TEMA – ten un carácter monográfico e o seu contido é planificado de antemán polo Comité de Redacción, invitando a destacados especialistas no tema escollido, mentras que a segunda - COLABORACIÓNS - está aberta a aportacións de temática libre.

Os traballos presentados á sección de COLABORACIÓNS someteráanse a avaliación empregando un sistema de revisión externa baseado no dobre anonimato (double-blind peer review). A revista empregará dous revisores, membros do Comité Científico ou outros especialistas, para avaliar cada artigo recibido, acudindo a un tercer revisor en caso de discrepancia. Os artigos finalmente publicados incluírán as datas de recepción e aceptación. A responsabilidade final do proceso de selección e aceptación de traballos recaerá na Dirección da revista e no seu Comité de Redacción, comunicando aos autores as decisións editoriais adoptadas.

Os autores aceptan que a revista QUINTANA poida difundir os textos publicados nela, soamente con fines científicos e sen proveito comercial, por calquera medio, incluído Internet, e asemade incorporalos nas bases de datos electrónicas nas que QUINTANA vaia integrándose cos devanditos fines. Esta difusión entenderase como unha cesión de forma non exclusiva e só para esta finalidade, sen límite temporal nen territorial, dos dereitos que lles correspondan como autores.

NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ORIXINAIS

Os traballos presentados deben ser orixinais e inéditos, comprometéndose os autores a asinar unha declaración de orixinalidade na que conste que o contido principal non foi publicado previamente nin se enviará a calquera outra revista mentras se atope no proceso editorial de QUINTANA.

Os artigos poderán ser escritos en galego, castelán, catalán, portugués, italiano, francés ou inglés. A extensión máxima será de 15 a 20 páxinas para o texto principal, a espacio e medio e por unha soa cara, en papel de formato DIN-A4. O título do traballo, o texto, as notas ao final e a bibliografía escribiranse cunha letra Times New Roman de corpo 12; as citas longas escribiranse cunha letra de corpo 10 nun parágrafo á parte e sen entrecomillar.

Os traballos deberán ir encabezados do seguinte modo:

- título do artigo: centrado, con maiúscula negra de corpo 12.
- nome e apelidos do autor: debaixo do título, centrado, con minúscula cursiva de corpo 10.
- universidade (ou centro) ao que pertence o autor: debaixo do nome, centrado, con minúscula de corpo 10.
- identificador ORCID seguindo o formato recomendado por *ORCID organization*: <https://orcid.org/0000-0002-1825-0097>
- email institucional
- breve resumo do artigo: de extensión non superior a 200 palabras.
- palabras chave do artigo, cinco como máximo.
- tradución do resumo ao inglés (abstract) non superior ás 200 palabras.
- tradución das cinco palabras chave ao inglés (keywords).

As notas presentaranse sempre ao final do texto (non se admiten notas ao pé), numeradas correlativamente e dentro do mesmo arquivo electrónico do texto principal. As chamadas das notas dentro do texto principal realizaranse en superíndice. As referencias bibliográficas das obras consultadas teñen que aparecer nas mesmas notas ao final.

O corpo ou texto principal coas notas ao final non presentará láminas ou figuras insertadas.

Os pés de láminas - coa posición indicada no texto sempre co formato (fig. 1), (fig. 2), etc - se incluírán nun documento Word separado.

Xunto cos arquivos do texto principal e os pés de láminas, o envío terá que acompañarse dun arquivo específico coa lista de referencias bibliográficas ("Referencias"). A lista das referencias bibliográficas estará ordenada alfabeticamente polos apelidos dos autores. Cada entrada de bibliografía incluírá: nome do autor (apelidos, separando o nome completo cunha coma), ano de publicación separado por puntos, título da publicación (en cursiva os títulos de libros; os artigos pechados entre marcas de cita "artigo."), e datos da publicación (lugar de edición e editorial).

Como norma xeral de presentación, os traballos enviados deben seguir o Chicago Manual of Style, como se amosa nos exemplos incluídos a continuación. Prégase seguir escrupulosamente estes exemplos para compilar e dar formato ás referencias de bibliografía, tanto nas notas ao final como na lista de referencias en arquivo Word específico.

Libros:

Smith, Zadie. 2016. *Swing Time*. New York: Penguin Press.

D'Agata, John, ed. 2016. *The Making of the American Essay*. Minneapolis: Graywolf Press.

Grazer, Brian, and Charles Fishman. 2015. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster.

Cita de libros en notas ao final, con indicación de páxinas:

Jack Kerouac, *The Dharma Bums* (New York: Viking Press, 1958), 128.

Capítulos de libro:

Alarcos Llorach, Emilio. 1970. "Perfecto simple y compuesto." In *Estudios de gramática funcional del español*, 13-39. Madrid: Gredos.

Thoreau, Henry David. 2016. "Walking." In *The Making of the American Essay*, edited by John D'Agata, 167-95. Minneapolis: Graywolf Press.

Cita de capítulos en notas ao final:

Henry David Thoreau, "Walking," in *The Making of the American Essay*, ed. John D'Agata (Minneapolis: Graywolf Press, 2016), 177-78.

Citas nas notas a unha obra xa referenciada previamente

CMOS non recomenda usar "op. cit." Como alternativa se aconsella empregar a forma abreviada para autor e título:

Smith, *Swing Time*, 3.

Alarcos Llorach, "Perfecto simple y compuesto," 3.

A fórmula "Ibid." sí é admisible, seguida do número de páxina ou páxinas, pero só para unha única publicación citada na nota precedente:

Ibid., 401-2.

Artigos e actas de congresos:

Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem. 2017. "Expanding College Access in Taiwan, 1978-2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality." *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring): 1-34.

Satterfield, Susan. 2016. "Livy and the Pax Deum." *Classical Philology* 111, no. 2 (April): 165-76.

Bravo, Elena, Raul Barco, and Adrian Bullón. 2010. "Anatomic study of the abductor pollicis longus: A source for grafting material of the hand." *Clinical Orthopaedics and Related Research* 468 (5): 1305-09.

Teses doutorais e traballos académicos:

Rutz, Cynthia Lillian. 2013. "*King Lear* and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago.

Gázquez González, Manuel Jesús. 2010. "Caracterización y valoración de residuos generados en la industria de producción de dióxido de titanio." PhD diss., Universidad de Huelva. Departamento de Física Aplicada.

Textos antigos:

Epictetus. 1916. *Dissertationes*. Ed. Heinrich Schenkl. Stuttgart: Teubner.

Diccionarios:

Dictionary of the Middle Ages. 1982-89. Ed. Joseph R. Strayer et al. 13 vols. New York: Scribner.

E-Books:

Kurland, Philip B., and Ralph Lerner, eds. 1987. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

Melville, Herman. 1851. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Harper & Brothers. <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>

Artigos de internet e xornais:

Manjoo, Farhad. 2017. "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

Mead, Rebecca. 2017. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

Costa, Jordi. 2007. "Vetusta posmodernidad." *El País* (Madrid), Noviembre 2, 2007.

Páxinas web:

Biblioteca de la Universidad de Sevilla. "Guías de la BUS: Herramientas y guías para encontrar y gestionar la información." Accessed May 1, 2014. <http://guiasbus.us.es/guias>

Google. 2017. "Privacy Policy." Privacy & Terms. Last modified April 17, 2017. <https://www.google.com/policies/privacy/>.

Citas de artigos e webs nas notas ao final:

Susan Satterfield, "Livy and the Pax Deum," *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 170.

Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 43.

"About Yale: Yale Facts," Yale University, accessed May 1, 2017, <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

Pes de ilustracións:

Fig. 1. Gisbert Pérez, Antonio, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, 1888. Óleo, Museo Nacional del Prado, Madrid

Para casos que non aparecen indicados aquí, prérgase consultar o Chicago Manual of Style (17ª edición): http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

A sangría da primeira liña dos parágrafos, tanto no texto como nas notas, farase coa opción específica do menú formato ou deseño de parágrafo. Os mapas, gráficos, debuxos, planos (sen enmarcar) e fotografías irán numerados consecutivamente en caracteres arábigos (fig. 1), (Fig. 2), etc. Os pés correspondentes deben ser o máis completos posible (autor, obra, cronoloxía, localización e copyright se fora necesario). Os debuxos realizaranse sobre papel branco de boa calidade. As fotografías presentaranse en formato TIFF ou JPEG cunha resolución mínima de 300 ppp. En cada artigo poderán incluírse ata 15 figuras.

ENVÍOS

A integración da revista QUINTANA na plataforma Open Journal Systems, xestionada dentro do Portal Dixital de Revistas da Universidade de Santiago de Compostela - <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana> -

fai posible o envío directo dos artigos para a sección de COLABORACIONES. Para iso é necesario rexistrarse como autor na sección "Autores" do menú superior, e a continuación seguir as indicacións para cargar arquivos de textos e imaxes.

Recoméndase que os autores revisen a inclusión completa dos metadatos correspondentes a título, nome do autor/a, afiliación e datos de contacto, resumo, palabras chave e código ORCID.

Como orientación xeral, os traballos rexistrados antes do 31 de xaneiro de cada ano terán preferencia para ser admitidos no número dese mesmo ano.

Os artigos, con título, resumo e palabras chave, deben incluír os seguintes datos e arquivos :

- Título, nome e afiliación do autor, código ORCID e email, xunto co resumo e palabras chave
- Arquivo de texto principal gardado como Word, coas notas ao final (non se admiten notas ao pé)
- Lista de referencias bibliográficas en arquivo específico baixo o título "Referencias"
- Lista de ilustracións cos pés correspondentes, numeradas como Fig. 1, Fig. 2, etc...
- Arquivos de imaxes numerados (Fig. 01, Fig. 02, ...) e en formato JPEG ou TIFF

Os editores resérvanse o dereito de facer leves alteracións nos traballos recibidos coa única finalidade de corrixir erros mecánicos ou lingüísticos. Se as modificacións necesarias fosen considerables, consultarase ao autor para pedirle a súa aprobación para tal efecto. Os editores tamén se reservan a non publicación das figuras que carezan da calidade suficiente.

As probas de imprenta serán revisadas polos autores, os cales efectuarán os cambios mínimos necesarios, corrixirán os erros de impresión e devolveranas nun prazo dunha semana a partir da data de recepción. O atraso na devolución das probas implicará a súa publicación sen as correccións do autor.

NORMAS PARA O ENVÍO DE RESEÑAS DE LIBROS

QUINTANA acepta publicar reseñas de libros baixo a condición de que o autor da reseña non comparta a mesma afiliación académica ou institucional co autor do libro. As reseñas serán aprobadas e aceptadas polo Comité de Redacción.

As reseñas terán un máximo de 3.000 palabras (incluíndo título, autor, editor e datos de publicación, ISBN e número de páxinas)

Para calquera dúbida ou consulta, contactar coa revista: revistaquintana@gmail.com

Páxina Web: www.usc.es/revistas/index.php/quintana

EDITORIAL POLICY

QUINTANA is a journal on History of Art, issued annually, which publishes original research papers about any of the specialities related to the Arts, including interdisciplinary approaches that enrich their study.

The publication of research papers is structured in two sections: the first one – SUBJECT – is of a monographic character, and its content is planned beforehand by the Editorial Board, who invites well-known specialists in the chosen theme, whilst the second one – ARTICLES – is open to contributions about any theme.

The papers which are presented in the ARTICLES section will be subjected to assessment using a double-blind review process with anonymity for both authors and reviewers (double-blind peer review process). The journal will use two reviewers, members of the Scientific Committee or academic experts, to assess each article received, and will resort to a third reviewer in the case of discrepancy. The articles which are finally published will include reception and acceptance dates. The journal's Director and the Editorial Board will have ultimate responsibility for the selection process, and will communicate the editorial decisions to the authors.

The authors accept that QUINTANA could diffuse the texts which are published therein, only to serve a scientific purpose, and without commercial profit, for any media, including Internet, and to incorporate these contents in the electronic databases of scientific journals. This diffusion must be understood as an assignment for the use of, “non-exclusive” cession, and only for this purpose, with temporally and territorially unlimited cession of the rights that correspond to the authors.

NORMS FOR THE PRESENTATION OF ORIGINAL PAPERS

The papers must be original and unpublished. The authors undertake to sign a declaration of originality stating that the paper was not previously published, and that it will not be sent to any other journal while it is under the editorial process of QUINTANA. Papers may be written in Galician, Spanish, Catalanian, Portuguese, Italian, French or English. The maximum length will be 15-20 pages for the main text, using one and a half spaces and written only on one side of DIN- A4 sheets. The paper's heading, the text, the endnotes and reference list will be written in Times New Roman size 12 type; long quotes will be written in size 10 type in a separate paragraph and without quotation marks.

The papers must be headed in the following way:

- Title of the article: centered, block capitals in bold, size 12
- Name and surnames of the author: below the title, centered, with small letters in italics of size 10
- University (or centre) to which the author belongs: below the name, centered with small letters of size 10
- ORCID identifier, according to the ORCID organization format:
<https://orcid.org/0000-0002-1825-0097>
- Institutional email
- Abstract of the article, no longer than 200 words
- Keywords from the article, maximum five
- Translation of the summary in English (abstract)
- Translation of the keywords in English (keywords)

The notes will be presented always at the end of the main text (footnotes are not accepted), numbered consecutively. The indications to the notes within the text itself will be done in superscript. Bibliographic references to works consulted must be included in endnotes, numbered consecutively.

The main body of text with endnotes will not present figures inserted.

The list of captions with their numbers – position indicated in the main text following the format (fig. 1), (fig. 2), etc - will be included in a separate Word document.

The main body of text with endnotes and the list of captions must be accompanied by a “References” list file. The list of references should be alphabetized by author's last name. Each bibliographic entry should include: author name (last name first, separating last and first name with a comma), year of publication, title of work (italicized for books, but articles enclosed in quotation marks instead), and publication information (location and publisher name - not enclosed in parentheses).

As a general standard of presentation, submissions must follow the Chicago Manual of Style, as in the examples below. Please follow these examples scrupulously when compiling and formatting both your endnotes citations and reference list in order to avoid citing incorrectly.

Books:

Smith, Zadie. 2016. *Swing Time*. New York: Penguin Press.

D'Agata, John, ed. 2016. *The Making of the American Essay*. Minneapolis: Graywolf Press.

Grazer, Brian, and Charles Fishman. 2015. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster.

Books cited in the ednotes, with page numbers:

Jack Kerouac, *The Dharma Bums* (New York: Viking Press, 1958), 128.

Book Chapters:

Alarcos Llorach, Emilio. 1970. "Perfecto simple y compuesto." In *Estudios de gramática funcional del español*, 13-39. Madrid: Gredos.

Thoreau, Henry David. 2016. "Walking." In *The Making of the American Essay*, edited by John D'Agata, 167–95. Minneapolis: Graywolf Press.

Book chapters cited in endnotes:

Henry David Thoreau, "Walking," in *The Making of the American Essay*, ed. John D'Agata (Minneapolis: Graywolf Press, 2016), 177–78.

Citations in the endnotes to a previously cited publication:

CMOS does not recommend using "op. cit.". Instead it is advised to use the abbreviated form for author and title:

Smith, *Swing Time*, 3.

Alarcos Llorach, "Perfecto simple y compuesto," 3.

The "Ibid." is admissible, followed by the number of page or pages, but only for a single publication already mentioned in the previous endnote:

Ibid., 401-2.

Journal article / Conference proceedings:

Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem. 2017. "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality." *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring): 1–34.

Satterfield, Susan. 2016. "Livy and the Pax Deum." *Classical Philology* 111, no. 2 (April): 165–76.

Bravo, Elena, Raul Barco, and Adrian Bullón. 2010. "Anatomic study of the abductor pollicis longus: A source for grafting material of the hand." *Clinical Orthopaedics and Related Research* 468 (5): 1305-09.

PhD. / Thesis:

Rutz, Cynthia Lillian. 2013. "*King Lear* and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago.

Gázquez González, Manuel Jesús. 2010. "Caracterización y valorización de residuos generados en la industria de producción de dióxido de titanio." PhD diss., Universidad de Huelva. Departamento de Física Aplicada.

Ancient texts:

Epictetus. 1916. *Dissertationes*. Ed. Heinrich Schenkl. Stuttgart: Teubner.

Dictionaries:

Dictionary of the Middle Ages. 1982–89. Ed. Joseph R. Strayer et al. 13 vols. New York: Scribner.

E-Books:

Kurland, Philip B., and Ralph Lerner, eds. 1987. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

Melville, Herman. 1851. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Harper & Brothers. <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>

Internet articles / Journals:

Manjoo, Farhad. 2017. "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

Mead, Rebecca. 2017. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

Costa, Jordi. 2007. "Vetusta posmodernidad." *El País* (Madrid), Noviembre 2, 2007.

Web pages/Websites:

Biblioteca de la Universidad de Sevilla. "Guías de la BUS: Herramientas y guías para encontrar y gestionar la información." Accessed May 1, 2014. <http://guiasbus.us.es/guias>

Google. 2017. "Privacy Policy." Privacy & Terms. Last modified April 17, 2017. <https://www.google.com/policies/privacy/>.

Articles and web pages cited in endnotes:

Susan Satterfield, "Livy and the Pax Deum," *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 170.

Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 43.

"About Yale: Yale Facts," Yale University, accessed May 1, 2017, <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

Figure captions:

Fig. 1. Gisbert Pérez, Antonio, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, 1888. Óleo, Museo Nacional del Prado, Madrid

Please refer to the complete Chicago Manual of Style (seventeenth edition), for issues that are not covered by these instructions: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

The indentation of the first line of the paragraphs, both in the text and in the endnotes will be done with the "format" or "paragraph design" specific options from the toolbar. The maps, graphs, drawings, plans (without framing) and photographs will be numbered consecutively with Arabic numerals (e.g. fig. 1, fig. 2, etc.). The corresponding list of illustrations must be as complete as possible (author, work, chronology, location and copyright if need be). The drawings will be done on good quality white paper. The photographs will be presented on format TIFF or JPEG with a minimum resolution of 300 dots per inch. Up to 15 figures may be included in each paper.

SUBMISSION GUIDELINES

QUINTANA is integrated in the Open Journal Systems, managed within the Portal Dixital de Revistas da Universidade de Santiago de Compostela - <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana> -. Each paper for the ARTICLES section must be presented by means of this OJS access. The authors need sign in –"Autores" in the main bar menu - and proceed with the indications to upload texts and illustrations.

It is highly recommended that the authors check the complete inclusion of the metadata corresponding to title, name, affiliation, contact, abstract, keywords, and ORCID identifier.

The papers, with title, abstract and keywords, should be registered before January 31th of every year.

Submissions must include:

- Title, name, and author's institutional affiliation, email and ORCID, with abstract and keywords
- Manuscript, saved as Word document with endnotes (not footnotes)
- References list, saved as Word document
- List of captions, numbered Fig. 1, Fig. 2, ...
- Image files, JPEG or TIFF numbered files

The editors reserve the right to make slight alterations to the papers received, with the sole objective of correcting mechanical or linguistic mistakes. If the modifications needed were significant, the author would be consulted to request his/her approval. The editors also reserve the right to not publish any figures which they consider to be of poor quality.

The printer's proofs will be reviewed by the authors, who will make the pertinent changes, correct printing errors and send them back within a week of reception. Any delay in sending back the copy will mean that the article will be published without the author's corrections.

NORMS FOR THE SUBMISSION OF BOOK REVIEWS

QUINTANA accepts reviews of books on condition that reviewers do not share the same academic or institutional affiliation that the authors of the books. Reviews will be accepted by Editorial Board.

Reviews are limited to a maximum of 3.000 words (includes book title, author, editor or publisher data, ISBN and number of pages)

Contact E-mail: revistaquintana@gmail.com

Journal Website: www.usc.es/revistas/index.php/quintana