

O concepto do heroe trágico



“CRUCIFIXUS DOLOROSUS”. CRISTO CRUCIFICADO, EL HÉROE TRÁGICO DEL CRISTIANISMO BAJOMEDIEVAL, EN EL MARCO DE LA ICONOGRAFÍA PASIONAL, DE LA LITURGIA, MÍSTICA Y DEVOCIONES

Ángela Franco Mata
Museo Arqueológico Nacional

A la memoria de mi madre

RESUMEN

Cristo crucificado y su pasión constituyen la mayor paradoja por su triunfo sobre la muerte precisamente a través de ella. Encarna al Héroe cristiano por excelencia. Se analiza en el presente artículo la figura del “Crucifixus dolorosus” en Europa en su aspecto litúrgico, devocional y místico. Se ponen de manifiesto las variantes iconográficas y estilísticas y el entramado artístico que conforma esta corriente artística de los siglos XIV y XV.

ABSTRACT

Crucified Jesus Christ and its passion represents the major paradox of its triumph over the death through his own death. He represents the Christian Hero. In this paper the Crucifixus dolorosus in Europe on its liturgical, devotional and mystical aspects are analyzed. Iconographical aspects and various styles as well as its context in the artistic movements of the XIVth and XVth centuries are also considered.

Keywords: crucifix, gothic, painful, mystic, liturgy, devotion.

La figura de Cristo crucificado doloroso y su cruenta pasión constituyen la mayor paradoja de su triunfo sobre la muerte y su salvación del hombre. La cruz, vergonzante instrumento sobre el que Cristo muere, deviene signo de victoria y salvación del cristiano. En el rito de la Adoración del Viernes Santo se dice: “Mirad el árbol de la cruz, donde estuvo clavada la salvación del mundo, venid a adorarlo”. De hecho, la celebración del Viernes Santo explica desde la liturgia el triunfo de Cristo. Su carácter de héroe se diferencia del resto de los héroes en que los frutos de su triunfo se derraman sobre el cristiano, cuya vida se transforma en una vida nueva desde Cristo. Su muerte comporta la gran contradicción: significa su propio triunfo sobre la muerte identificada con el pecado. Así lo entiende San Pablo en su lenguaje contundente y exaltado: “La muerte ha sido ab-

sorbida por la victoria. ¿Dónde está, muerte, tu victoria? ¿Dónde, muerte, tu aguijón?” (I Cor.15, 55). Día litúrgico hasta el siglo VII, la sinaxis del Viernes Santo se componía de: a) servicio eucológico que se concluye con las oraciones solemnes, b) adoración de la cruz, c) misa de los presantificados. El rito de la adoración de la cruz fue introducido en Jerusalén después de la invención por Constantino el 3 de mayo de 351 y fue imitado en muchas iglesias de Oriente y Occidente. Dicha adoración fue ponderada de manera particular en las iglesias poseedoras de reliquias, entre ellas Roma, que tenía varias en el siglo V.

Las reliquias de la vera crux fueron muy frecuentes durante el medioevo –desde tiempos de los Otones- en la figura del Crucificado sobre las cruces monumentales y

14 Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ...

Ángela Franco Mata



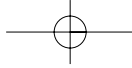
Gabelkruzifixus, 1304, Santa Maria in Kapitol, Colonia.



Dévot Crucifix, 1307, San Juan de Perpignan.



Gabelkruzifixus, 1304, Santa Maria in Kapitol, Colonia (detalle).



Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ...

15

procesionales, costumbre que sigue patente durante la primera mitad del siglo XIV. Esta circunstancia coincide con el momento de máxima exaltación cultural del Crucifijo gótico doloroso, en el *Gabelkruzifixus* –sobre cruz en ípsilon– renano, enfatizando el carácter de culto de dichas obras sobre cualquier otra consideración devocional. La reliquia, signo materializado de la gracia de Dios en la visión teológica, “santifica” la imagen, trascendiendo su significado más allá de su existencia natural para devenir imagen de culto. El *Gabelkruzifixus* en su función de objeto cultural se colocaba, en Alemania sobre todo, pasada la cerca del presbiterio del lado del pueblo detrás del altar denominado del crucero, lo que sucedía cuando la iglesia tenía capítulo, como es el caso de Santa Maria in Kapitol –Capítulo–, de Colonia (figs. 1-2), donde se pone en relación por primera vez el *Gabelkruzifixus*, el altar parroquial con la cruz de triunfo y la cerca de separación del presbiterio.

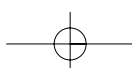
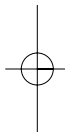
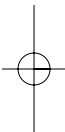
El Crucifijo de la iglesia de Santa Maria in Kapitol, es, en este sentido, un relicario que tenía un repositorio en la cubierta del cráneo –la cabeza era el lugar preferido para guardar reliquias–. Gozó de extraordinaria veneración como vera effigies miraculosi crucifixi y se obtenían indulgencias. Esta funcionalidad tenían otras efigies de la región y otros países europeos. Es el caso del Crucifijo de la capilla del “dévot Crucifix” de la catedral de Saint-Jean de Perpignan, en cuya cabeza se halló una astilla de cedro [ANNO D[omini] M^oCCC^oSEPT[imo] die Sancti MAURICI ET SO[po]SITE FUERUNT RELIQ[ui]e] ¹ (fig. 3). La cabeza conservada del destruido crucifijo lúneo del Museo Aurelio Castelli, en Siena, guardaba en su interior un pergamino con una oración escrita por el autor de la obra, Lando di Pietro, así como la fecha, 1337; su plegaria a la vera cruz para su salvación y la de su familia es muy expresiva como documento en este clima de sacralidad religiosa².

Otro aspecto importante sobre la sacralización del Crucifijo es su consideración como portador de la “sacra species”, ya antes del siglo XIV. Mühlberg ve una estrecha relación de los primeros *Gabelkruzifixe* –culturales,

por contener una reliquia de la vera crux–, con el sacrificio eucarístico, aunque hay que aclarar la diferencia entre la imagen de culto [*sacramentale*] con respecto a la Hostia espiritual [sacramentum] en el mismo sentido que el Crucifijo doloroso percibido como humano-naturalista no equivale al Cristo *triumphans* imaginado como sobre-humano y lejos de lo natural. También es preciso advertir la trascendencia histórico-religiosa de otras novedades culturales eucarísticas: la Elevación de la Hostia –desde fines del siglo XII– y la introducción general de la fiesta del Corpus Christi en el siglo XIII, lo que trajo aparejada una innovación en la teología y también en la piedad popular.

En los confines de la liturgia se desarrolla la devoción, pero lentamente se va separando de aquélla. Santo Tomás de Aquino, el Doctor Seráfico, distingue tres objetivos fundamentales en las imágenes que decoraban las iglesias: 1. Para instrucción de los ignorantes [ad instructione rudium]. 2. Para que el misterio de la encarnación y los ejemplos de los grandes santos permanezcan en nuestra memoria [ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra maneat], el cual es extrapolable a nuestro contexto, considerando que la figura de Cristo crucificado constituye el paradigma de la santidad. 3. Para estimular el sentimiento devocional [ad excitandum devotionis affectum]³. Desarrollado por las órdenes mendicantes, tiene precedentes en siglos anteriores, como ha analizado Leclercq⁴. En relación con el Crucificado, distingue dos períodos, el primero de los cuales está comprendido entre los siglos IX y XI y el segundo abarca desde el siglo XII hasta fines de la Edad Media. En el primero, la devoción extralitérgica reviste todavía la forma y estructura de los oficios divinos⁵ y revela la importancia concedida al misterio primordial del cristianismo: la muerte y resurrección de Cristo. En el siglo IX aparecen las oraciones al Crucificado, pero no son meditaciones sobre los sufrimientos del Señor; son súplicas, peticiones, actos de adoración, situándose además dentro de un vasto contexto bíblico en el que el punto de atención no son los sufrimientos del Salvador, sino la redención.

Ángela Franco Mata



16 Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ...

Ángela Franco Mata

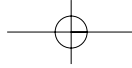
Las únicas alusiones a los dolores, en una especie de letanía de la cruz, se efectúan bajo forma de una promesa de consolación. Comienza, sin embargo, a aparecer un *ejercicio* que parece prelude lo que será nuestro *Vía Crucis*, cuya finalidad era saludar a la cruz el Viernes Santo y en otras épocas del año. Dicho ejercicio comporta tres estaciones, en la tercera de las cuales se alude, aunque de manera muy discreta, a los dolores del Salvador.

Ya a finales del siglo XI se aprecia en Alemania una tendencia a desarrollar el aspecto doloroso de la pasión, aunque todavía dentro de un marco de devoción equilibrada. Continúa latente el sentido del triunfo de la cruz⁶, por el que el cristiano pide ser librado de la tribulación, la tristeza y otros males "en la medida en que eso sea necesario para mí". A las fórmulas de oficios anónimos se añaden oraciones compuestas por san Pedro Damiano y luego por san Anselmo. Ello da como resultado que a fines del siglo XI la cruz del Salvador se conforma como uno de los temas católicos más desarrollados dentro de una devoción equilibrada en la que a la fe en el triunfo de Cristo se une una discreta ternura hacia su voluntario sufrimiento. Este sufrimiento, que será enfatizado progresivamente en siglos posteriores, constituye la verdadera victoria sobre la muerte, la de Cristo héroe.

El siglo siguiente se caracteriza por un proceso de "sujetivización" de la piedad. Del culto de los misterios se pasa a una pasión sensible, individualista. La idea motriz de la glorificación de Cristo es sustituida por la meditación sobre sus sufrimientos desde la Infancia y durante la Pasión. De esta desviación del sentido religioso, del empobrecimiento de la fe, del nacimiento del "dolorismo" llamado a alcanzar cimas insospechadas, se ha venido haciendo responsable principal al propio San Bernardo (1090-1153), lleno de devoción hacia la humanidad de Cristo y de ternura hacia su infancia y muerte en la cruz, por parte de historiadores del arte, que se basaban en apócrifos. Afortunadamente ya salió al paso de estas simplificaciones A. Wilmart⁷, al que sigue D. J.

Leclercq⁸. San Bernardo no se ocupa in extenso de la cruz en los sermones de la Pasión, sino cuando trata de la Encarnación, Glorificación de Cristo y de San Andrés, porque su intención es la de integrar en el conjunto de los hechos redentores los que han tenido su coronación en la resurrección. Es el cisterciense Thomas de Froidmond, de la siguiente generación de San Bernardo, quien indica la nueva dirección de la devoción del Crucificado. El texto siguiente es ilustrativo al respecto: "Mira cómo es entregado por Judas a los judíos, cómo es maltratado, maldecido, abofeteado, juzgado y condenado, despojado de sus vestidos y flagelado, cómo finalmente, abatido con toda clase de injurias, es colgado entre dos ladrones: fijado a la cruz por medio de clavos, mofado, coronado de espinas, atravesado con la lanza. Su sangre mana de todas partes; inclina la cabeza y entrega su espíritu. He ahí cómo muere por ti tu Redentor..."⁹. Se trata de un lenguaje completamente acorde con el utilizado por los autores devocionales y los místicos del siglo XIV.

La mística del siglo XIV, sin embargo, tiene un fundamento bíblico en textos proféticos del Antiguo Testamento, particularmente de Isaías, que será utilizado generosamente en la liturgia del Viernes Santo. El capítulo 53 (1-10) constituye la fuente inspiradora de la literatura mística medieval y ya aparece insertado en la liturgia altomedieval como se constata a través de la tradición ambrosiana¹⁰. En él se destacan los sufrimientos del *Hombre de dolores*¹¹ y sobre todo el abandono y desprecio a que fue sometido, aspecto determinante en la literatura mística. He aquí el texto: *¿Quién creerá lo que se ha revelado? Como retoño creció ante nosotros, como raíz en tierra seca. No tenía vista ni belleza para que le miráramos, ni apariencia que arrastrara nuestra complacencia. Era el desprecio, el desecho de los hombres, hombre de dolores, familiar del sufrimiento, como uno al cual se oculta el rostro, despreciado, sin ninguna estima. Pero eran nuestros sufrimientos los que él llevaba, nuestros dolores los que cargaba y nosotros le creíamos castigado, herido por Dios y humillado. Por*



Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ...

17

nuestros pecados era traspasado, deshecho por nuestras maldades; el castigo que nos daba la salvación cayó sobre él, y por sus llagas hemos sido curados. Todos nosotros éramos como ovejas errantes, cada cual por su propio camino y Yahvé ha hecho recaer sobre Él la maldad de todos nosotros. Era maltratado y se sometía y sin abrir la boca; como cordero llevado al matadero, como oveja muda ante los esquiladores y no abría la boca. Con violencia y juicio fue apresado ¿quién pensaba, entre su generación, que era arrancado de la tierra de los vivos y herido de muerte por los pecados de mi pueblo? Y se le dio un sepulcro entre los malvados, en su muerte se le puso entre los malhechores, aunque él no cometió nunca injusticia, ni hubo engaño en su boca. Pero plugo a Yahvé atribuirle con sufrimientos. De él beben numerosos escritores occidentales de los siglos XII y XIII. Valga citar en el primero de ellos a Hugo y Ricardo de San Víctor e Isaac de l'Etoile en Francia, San Amadeo de Lausana en Suiza, San Ethelredo de Rielvaux en Inglaterra, y en el decimotercio a San Francisco de Asís (1182-1226)¹² y San Buenaventura (1221-1274) en Italia. En este país a caballo con el siglo XIV se documentan Angela de Foligno, Giacomo de Bevagna, Margherita da Cortona y Vanna da Orvieto, entre otros, que viven el ambiente místico en el que se desenvuelve la vida de Santa Brígida de Suecia¹³.

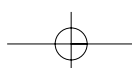
XIII, realizado sobre un prototipo oriental perdido. Su relación con el Varón de dolores es directa, pues este último no es sino una evolución del tema del icono. Constituye un capítulo fundamental en el marco cultural y de la mística de la Baja Edad Media. Fue una representación muy popular durante el bajo medioevo. Los primitivos flamencos españoles lo adoptan a partir de las obras de Albrecht Bouts (1454-1549), hijo de Dieric Bouts, creador de una escuela pictórica en Lovaina. El origen, sin embargo, es anterior, teniendo un destacado papel el Maestro Franck. Este pintor, conocedor de los movimientos artísticos parisinos y los de su propio país de origen, los Países Bajos, imagina, en una tabla que pinta en Hamburgo hacia 1430, un tipo de Cristo de medio cuerpo, coronado de espinas y cubierto con el manto, que muestra con su mano derecha la herida del costado. Es un motivo aparentemente tomado de fuentes italianas, como la Intercesión de Giovanni Pietro Gerrini¹⁴: que lo dispone con la mano izquierda levantada y expone la herida de la palma. Su humanidad sufriente está investida de la dignidad de su divina función en el Juicio Final. Tres ángeles sostienen su manto y despliegan tras él una tela de fondo. La identificación del Varón de dolores con el Juez supremo se refuerza con la presencia de otros dos ángeles que sostienen atributos de la pasión. Dicha identificación está plenamente justificada des-

Angela Franco Mata

Sobre el citado fundamento bíblico se sustenta la iconografía de Cristo varón de dolores [*Man of Sorrows* –inglés–, *Schmerzensmann* –alemán–]. Constituye un tema de larga tradición, y su origen se entronca en el mundo bizantino bajo la representación de la Imago pietatis, muerto, con los ojos cerrados y la cabeza inclinada, sin la corona de espinas, con la llaga del costado sangrante y eventualmente el cuerpo cubierto de heridas. La imagen tiene su manifestación emblemática en el icono de la iglesia de Santa Cruz de Jerusalén, de fines del siglo



Anónimo flamenco: *Cristo varón de dolores*, comienzos del siglo XVI, capilla del Condestable, catedral de Burgos.



18 Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ...

Ángela Franco Mata

de el punto de vista doctrinal, pues, en el día del Juicio, Cristo mostrará sus llagas a la humanidad, diciendo: "Mirad lo que he sufrido por vosotros; qué habéis sufrido vosotros por mí". Estos Arma Christi ya tienen precedente iconográfico en la escultura monumental de los grandes tímpanos de las catedrales en los siglos XII y XIII y en algunos capiteles románicos.

En la capilla del Condestable de la catedral de Burgos se conserva un tríptico con la representación de *Cristo Varón de dolores con la Virgen y San Juan*, sobre el que creo interesante incidir por sus connotaciones litúrgicas¹⁵ (fig. 4). Inspirado en una composición de Hans Memling¹⁶, las puertas laterales ostentan sendas inscripciones que proporcionan la clave de su significado cultural y devocional. La de la derecha se relaciona directamente con la Virgen dolorosa¹⁷. Su fiesta, preparada por la literatura ascética del siglo XII, fue introducida primeramente en Alemania por el sínodo provincial de Colonia en 1423 e inserta en el viernes de la tercera semana después de Pascua. Benedicto XIII [Pedro Francisco Orsini, 1649-1730]¹⁸ en 1727 la extendió a toda la Iglesia con el título de "fiesta de los Siete Dolores de Bienaventurada Virgen María", poniéndola el viernes después del domingo de Pasión. La Orden de los Siervos de María, fundada en Florencia en 1240, difundió mucho el culto de la Dolorosa, y obtuvo de Inocencio XI (1676-1689) una fiesta propia en la tercera dominica de septiembre, que después Pío VII extendió a toda la Iglesia. Pío X la asignó establemente al 15 de septiembre¹⁹.

El tríptico recoge tres estrofas del himno del *Stabat Mater*, atribuido durante mucho tiempo a Jacopone da Todi (+ 1306). Parece, sin embargo, que fue escrito por otro franciscano más antiguo²⁰. En el Misal Romano no se le dio cabida hasta el año 1727, cuando Benedicto XIII determinó que se celebrara la fiesta de los Siete Dolores de la Virgen en toda la Iglesia. Hasta la reforma de Pío X se leía en la Secuencia de la Misa de los Siete Dolores, el Viernes de Pasión, ya mencionado, y a partir de entonces el 15 de Septiembre²¹. Dicha lectura se correspondía con el

rezo de las Horas del Breviario correspondiente a la Feria Sexta infra Hebdomadam I Passionis de Septem Dolores Beatae Virginis Mariae: "*Quis non posset contristari/ Christi Matrem contemplari/ Dolentem cum filio?*". Están incluidas en las nueve primeras estrofas de la Secuencia, las cuales se rezaban en Maitines, las siete siguientes en Laudes y desde la n.º. 15 hasta el final en Vísperas, que se rezaba en el Breviario Cisterciense.

El himno completo es: 1. *Stabat Mater dolorosa/ Juxta Crucem lacrimosa,/ Dum pendebat Filius./* 2. *Cujus animam gementem./ Contristatam et dolentem./ Pertransivit gladius./* 3. *O quam tristis et afflicta/ Fuit illa benedicta/ Mater Unigeniti!/* 4. *Quae maerebat, et dolebat,/ Pia Mater, dum videbat/ Nati poenas inclyti./* 5. *Quis est homo, qui non fleret,/ Matrem Christi si videret/ In tanto supplicio?/* 6. *Quis non posset contristari,/ Christi Matrem contemplari/ Dolentem cum Filio?/*²² 7. *Pro peccatis suae gentis/ Vidit Jesum in tormentis/ Et flagellis subditum./* 8. *Vidit suum dulcem natum/ Moriendi desolatum,/ Dum emisit spiritum./* 9. *Eja Mater, fons amaris,/ Me sentire vim doloris/ Fac, tu tecum lugeam./* 10. *Fac, tu ardeat cor meum/ In amando Christum Deum,/ Tu sibi complaceam./* 11. *Sancta Mater, istud agas,/ Crucifixi fige plagas, Cordi meo valide./* 12. *Tui nati vulnerati,/ Tam dignati pro me pati,/ Poenas mecum divide./* 13. *Fac me tecum pie flere,/ Crucifixi condolere,/ Donec ego vixero./* 14. *Juxta Crucem tecum stare,/ Et me tibi sociare/ In Planctu desidero./* 15. *Virgo virginum praeclara,/ Mihi jam non sis amara:/ Fac me tecum plangere./* 16. *Fac, tu portem Christi mortem,/ Passionis fac consortem, /Et plagas recollere./* 17. *Fac me plagis vulnerari, /Fac me Cruce inebriari,/ Et cruore Filii./* 18. *Flammis ne urar succensus/ In die judicii./* 19. *Christe, cum sit hinc exire,/ Da per Matrem me venire/ Ad palmam victoriae. /* 20. *Quando corpus morietur,/ Fac, tu animae donetur/ paradisis gloria. Amen. Alleluja.*

El ala izquierda ostenta un texto de Isaías, que se lee en la misa del Miércoles Santo: El texto completo (53, 1-12) es como sigue: *In diebus illis: Dixit Isaías: Domine, quis credi-*

Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ...

dit auditui nostro, et brachium Domini cui revelatum est, et ascendet sicut virgultum coram eo: et sicut radix de terra sitiendi: non est species ei, neque decor: et vidimus eum, et non erat aspectus et desideravimus eum: despectum, et novissimum virorum, virum dolorum, et scientem infirmitatem: et quasi absconditus, vultus ejus et despectus, unde nec reputavimus eum. Vere languores nostros ipse tulit, et dolores nostros ipse portavit: et nos putavimus eum quasi leprosum, et percussum a Deo, et humiliatum. Ipse autem Bulneratus [sic] est propter iniquitates nostras attritus est propter scelera nostras [sic]: disciplina pacis nostrae super eum, et livore ejus sanati sumus. Omnes nos quasi oves erravimus, unusquisque in viam suam declinavit: et possuit Dominus in eo iniquitatem omnium nostrum. Oblatus esta quia ipse voluit, et non aperuit os suum: sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram to-dente se obmutescet, et non aperiet os suum. De angustia, et de iudicio sublatus est: generationem ejus quis enarravit?. Quia abs-cissus est de terra viventium: propter scelus populi mei percussus eum. Et dabit impios pro sepultura, et divitem pro morte sua: eo quod iniquitatem non fecerit, neque dolus fuerit in ore ejus. Et Dominus voluit conterere eum in infirmitate: si posuerit pro peccato animam suam, videbit semen longaevum, et voluntas Domini in manu ejus dirigetur. Pro eo quod laboravit anima ejus, videbit ipse justus servus meus multos, et iniquitates eorum ipse portabit. Ideo dispertiam ei plurimus: et for-tium dividet spolia pro eo quod tradidit in mortem animam suam, et cum sceleratis re-putatus est: et ipse peccata multorum tulit, et pro transgressoribus regavit.

El Stabat Mater sustituía eventualmente al texto de Isaías, como sucede en el tríptico de la Piedad de la Colección Arasjáuregui, de Bilbao, de un imitador de Hugo van der Goes²³. María sostiene a Cristo muerto entre sus brazos en la tabla central, terminada en arco de medio punto, mientras las laterales ostentan sendas estrofas del Stabat Mater. *Quis non [sic] homo, qui non fleret,/ piam [sic] Matrem si videret/ In tanto supplicio?/ Quis non[sic] posset contristari,/ Christi Matrem contemplari/ Dolentem cum Filio?*²⁴, donde

se advierten algunas variantes, sin duda por deficiente copia del original.

Tanto la escena de la Lamentación sobre Cristo muerto, como Cristo varón de dolores entre la Virgen y San Juan se explican litúrgicamente en la Feria Quinta in Cena Domini [Jueves Santo] y la Feria Sexta in Passione et Morte Domini [Viernes Santo]. Una y otra son bastante largas. La primera se compone de las siguientes horas: Ad Matutinum, en que se inscriben: In I Nocturno, (Salmos 68-70 y tres Lecturas); en él se recoge el texto de las Lamentaciones que acompaña algunas pinturas, que interesan en el presente contexto; In II Nocturno (Salmo 71-73, Lecturas 4-6) y In III Nocturno (Salmo 74-76; Lecturas 7 y 8). Finaliza con Ad Laudes, Ad Horas, Ad Vesperas y Ad Completorium. La Feria Sexta se inicia con Ad Matutinum, en el que se inscribe In I Nocturno (Salmos 2, 21, 26 y tres Lecturas); In II Nocturno (Salmos 37, 39, 53 y tres Lecturas) y In III Nocturno, en el que se lee el texto del Jueves Santo (Salmos 58, 87, 93 y tres Lecturas). Finaliza, como el día precedente, con Ad Laudes, Ad Horas, Ad Vesperas y Ad Completorium.

En el enmarque de la *Piedad* de Villeneuve-l'Archevêque se lee el versículo *O. VOS - OMNES / QUI TRANSITIS - PER - VIAM - ATTENDITE - VIDETE - SI - EST - DOLOR / SICUT - DOLOR- MEUS [quoniam vindemiavit me, tu locutus est Dominus in die irae furoris sui]*²⁵ "Vosotros, todos los que pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor semejante [*al dolor que se inflige, con el que Yahvéh me ha herido el día de su ardiente cólera*], correspondiente a un hemistiquio de las Lamentaciones del profeta Jeremías (I, 12), que se lee el Jueves Santo [Feria Quinta in Cena Domini], en la Lectura 3ª del I Nocturno del Breviario, y que es recogido en un responso del Viernes Santo [Feria Sexta in Parasceve], en la Lectura 9ª *del III Nocturno*²⁵. La escena, efectivamente, transcurre ese día entre el Descendimiento de la cruz y la Sepultura. Pero constituye también el quinto, correspondiente a la Quinta Angustia de los Dolores de la Virgen²⁶, cuya fiesta fue instituida en 1423 por iniciativa de la Orden de los hermanos predicadores. También se reza en el oficio del Sabbato

20 Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ...

Ángela Franco Mata

Sancto, repitiéndose en tres ocasiones, la primera *In II Nocturno, Lectura V*, la segunda *Ad Laudes*, antífona 5 del *Canticum Ezequiae* y la tercera la antífona del Salmo 150²⁷. San Buenaventura hace referencia a ella en su *Vid Mística*²⁸. Dicho texto litúrgico se asocia a diversas obras hispánicas, así la *Piedad* de Francisco Chacón (1492-1500), en las Escuelas Pías de Granada y el *Cristo Varón de dolores* entre David y Jeremías, de Diego de la Cruz, en colección particular barcelonesa, citado²⁹.

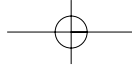
San Francisco y San Buenaventura constituyen sendos pilares para el desarrollo de la mística del siglo XIV y sendas fuentes literarias para la plasmación plástica del Crucifijo gótico doloroso. Ambos, junto a diversos factores histórico-sociales, intervinieron activamente en el devenir de la corriente místico-dolorosa de la citada centuria, difícilmente superable en ningún otro periodo de la historia. Entre estos últimos cabe citar: **1.** La reforma gregoriana del siglo XI llevada a efecto por la necesidad social de una vida cristiana más profunda, más ferviente y comprometida. **2.** Los movimientos "heréticos" del siglo XII que con el ánimo de renovación monástica desembocaron unas veces en enfrentamientos contra la jerarquía. Otras veces se dirigían contra la organización sacramental y litúrgica de la Iglesia y en ocasiones incluso contra la moral más elemental³⁰. **3.** Las Cruzadas desde fines del siglo XI conducen a los cristianos a una conciencia misional, a una voluntad redentora, mucho más amplia que en siglos anteriores. En el caso de Tierra Santa, van estableciéndose paulatinamente contactos con el mundo occidental, donde llegan nuevas reliquias de la Vera Cruz y comienzan a hacerse más cercanos los nombres de los lugares donde transcurrió la Pasión: el Cenáculo, el Monte de los Olivos, el Pretorio, la Vía Dolorosa, el Calvario, la Tumba de Cristo.

La Teología y los Oficios de Semana Santa desarrollan cumplidamente la vertiente dolorosa. Así ha de entenderse el *Oficio de la Pasión* de San Francisco de Asís, el "*alter Christus*", especie de oficio votivo compuesto por él para ser añadido a las Horas Canóni-

cas, sobre las que incidiré más adelante³¹. En el *Oficio* domina el carácter amoroso al igual que en su seguidor San Buenaventura. San Francisco es el primer beneficiario de los estigmas de la Pasión, aunque no el único, pues años más tarde gozó de tal privilegio la beguina coloñesa Christina de Stommel (1242-1312). El *poverello di Assisi* basa la fundación de su Orden sin apenas distinguirse de las asociaciones laicas, surgidas a fines del siglo XII y particularmente la Orden de la Penitencia. Supo conferir a las exaltaciones evangélicas y populares que le habían precedido una respuesta irreprochable y reveló una extrema ternura hacia la Pasión de Cristo³².

Las Horas Canónicas deben su denominación a que los canónigos adoptaron el rezo propio de las mismas en común, aunque las horas se corresponden fielmente con los relojes en la época medieval³³. Conforman la plegaria diaria en común del clero regular y secular, pero en la Edad Media también eran rezadas por muchos cristianos, entre ellos, por miembros de la realeza, de la nobleza y de la burguesía. No en vano proliferaron los libros de horas, que recogen los oficios de cada día del año, con las correspondientes fiestas. Numerosos testimonios iconográficos, tanto pictóricos como escultóricos, ponen de manifiesto la secular costumbre de su rezo. En un retablo de la Col. Marqués de Barberá, de Barcelona procedente de Santa Pau, en la que se hallaba ubicado junto al sepulcro de Huguet de Santa Pau (fig. 5) —su carácter funerario está claro—, dedicado a la Pasión, se indica la sucesión de cada uno de los rezos por medio de los textos alusivos a los distintos momentos de la Pasión, junto a la correspondiente escena. Este tipo de retablos pasionales existe en otros países de Europa —Grönau, cerca de Lübeck, en el norte de Alemania—. ³⁴

El Oficio Divino de las Horas Canónicas consta de ocho partes: Maitines, Laudes, Prima, Tertia, Sexta, Nona, Vesperas y Completas. Los *Maitines* u Oficio nocturno son denominados así porque durante los primeros siglos de la Iglesia se rezaban muy de ma-

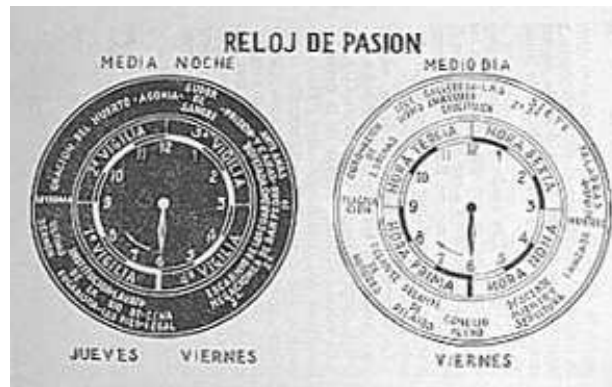


Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ... 21



Maestre Ramón, *Retablo de las Horas de la Pasión*, detalle, 1340, procedente de Santa Pau, Col. Sarriera, Barcelona.

Ángela Franco Mata

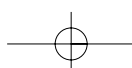


Reloj de Pasión.

drugada, desde hacia la una y media hasta poco antes de la salida del sol. Se terminaban con las *Laudes*. Más tarde empezaron a cantarse Maitines y Laudes a media noche, pero debido a la dificultad de soportar las incomodidades, se estableció su rezo en la última vigilia matutina, o sea, al apuntar la aurora. Las Laudes son llamadas así porque se componen de Salmos y Cánticos en los que resuenan incesantemente las divinas alabanzas [Laudes]. Las horas *Prima*, *Tertia*, *Sexta* y *Nona* son llamadas horas menores. La Prima debe su nombre a se rezaba antiguamente a la primera hora del día, a la salida del sol, *ad solis ortum*. A las tres horas de salido el sol, se rezaba *Tertia*, correspondiente a las nueve de la mañana. La *Sexta*

se rezaba a las doce y la *Nona* a las tres de la tarde. Las *Vísperas* también son llamadas Hora duodécima, correspondiente a las seis de la tarde, y también son mencionadas Lucernario, Oficio de las luces, Hora lucernaria, porque se celebraban con extraordinaria iluminación. Finalmente las *Completas*, como indica el propio vocablo, terminaban o completaban el Oficio divino y solían rezarse al fin del día natural, o sea, al anochecer. Se explica así perfectamente el reloj de la Pasión, correspondiente a la noche y al día³⁵ (fig. 6).

El Oficio divino se compone de Salmos, Cánticos, Himnos, Lecturas, Capítulos, Oraciones, Antífonas, Responsorios, Versículos,



22 Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ...

Ángela Franco Mata

Absoluciones y Bendiciones, además del Credo y la Doxología Gloria Patris, que se repite al principio de cada Hora y al final de cada uno de los Salmos. A excepción de los Himnos, las oraciones y alguna que otra antífona, todo lo demás está tomado de la Sagrada Escritura, sobre todo del Salterio, Lamentaciones y Cantar de los Cantares. La parte más importante la constituyen los Salmos, a los que siguen los Cánticos y los Himnos.

Las Horas canónicas se rezaban a lo largo del año de acuerdo con los ciclos litúrgicos, lo cual se refleja en el arte. La liturgia de las Horas correspondiente a la Pasión se asocia a los momentos fundamentales de la misma, de acuerdo con el relato de los cuatro evangelistas, que se lee a lo largo de la Semana Santa: el domingo de Ramos, la Pasión según San Mateo; el martes, la de San Marcos; el miércoles la de San Lucas, es decir los tres Sinópticos; y el viernes santo la de San Juan³⁶. Estos relatos son los que han servido de base para la liturgia de las Horas, jun-

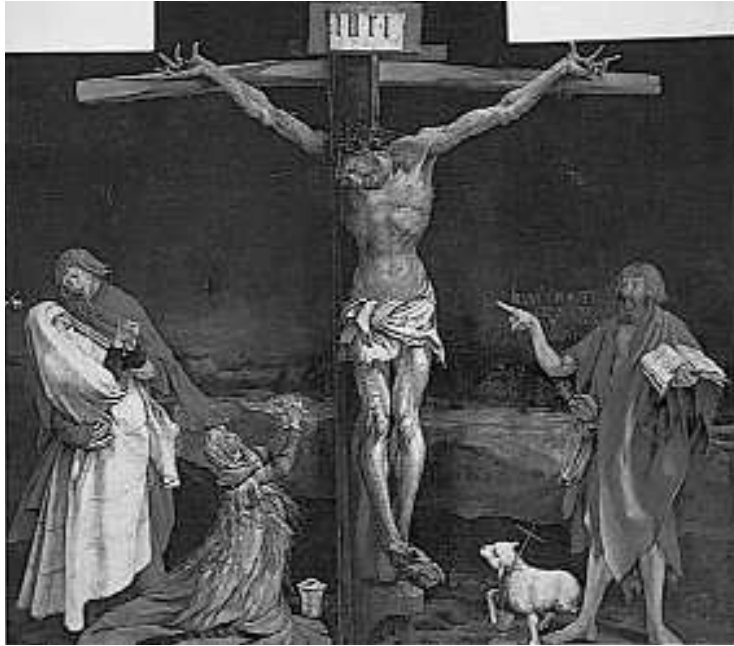
to con narraciones piadosas. Valga citar en este sentido la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, "el Cartujano" († 1370), reelaboración de la obra de Juan de Caulibus, escrita hacia 1300, las *Meditaciones Vitae Christi*, atribuidas falsamente a San Buenaventura. Se trata de una obra genuinamente franciscana y constituyen una inmersión en la vida del Señor descrita hasta el detalle según apócrifos y visiones, dirigidas al cristiano para vivir la Pasión de Cristo, como en el Oficio de San Francisco, a través de las Horas Canónicas. Aunque se han invocado diversos nombres de posibles autores, entre ellos el propio Juan de Caulibus, las investigaciones del P. Columbano Fischer han dilucidado la cuestión, a favor de la autoría en Jacobo de Cordone³⁷, las *Revelaciones* de Santa Brígida, la *Légende Dorée* de Jacques de Vorágine, quien incluye el relato de la Verónica, que dará lugar a una de las estaciones del *Via Crucis*.

Así pues, las Horas de la Pasión se corresponden con las horas canónicas que la tradición medieval quería adaptar al horario de la Pasión, como se encuentra en los escritos de Guillermo Durando y más popularmente en los versos siguientes, escritos en cada una de las correspondientes escenas del retablo citado de Santa Pau (fig. 5): *Matutinum ligat Christum qui crimina purgat* [Maitines ata a Cristo que purga los pecados]. *Prima replet sputis* [Prima le llenan de salivazos]; *causam dat Tertia mortis* [Tercia produce la causa de su muerte] / *Sexta cruci neclit* [Sexta le colocan en la cruz]; *latus eius Nona bipartit* [Nona le atraviesa el costado (la lanza)] / *Vespera deponit, tumulo* [Vispera es bajado de la cruz] *Completa reponit* [Completa, se le coloca en el sepulcro]³⁸. Las escenas representadas generalmente son: La Traición de Judas, Insultos de los Jueces, Cristo con la cruz a cuestas, Crucifixión, Muerte, Descendimiento de la cruz, Santo Entierro.

En el marco litúrgico-devocional se inscriben multitud de escenas pasionales, bien aisladas, bien formando conjuntos iconográficos, a veces con textos tomados de la liturgia. Sirva de ejemplo entre otros *Cristo esperando la muerte* del retablo del mismo título, obra



Maestro de Lübeck: *Cristo esperando la muerte*, primer tercio del siglo XV.



Matías Nithart (Grünewald), *Retablo de Cristo crucificado y los santos Juanes*, hacia 1510-1515, Museo de Unterlinden, Colmar.

del Maestro de Lübeck, del primer tercio del siglo XV: *Popule meus, qui feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde michi/ Qui eduxi te de terra Aegypti parasti crucem salvatori tuo*³⁹, que se recita el Viernes Santo en la tercera parte de la acción litúrgica, concretamente en la Adoración de la cruz⁴⁰ (fig. 7). Este tema también ha sido adoptado en el marco devocional, como se refleja en la tabla mal llamada de Cristo Varón de dolores, de la catedral de Burgos, obra de pintor alemán del siglo XV. Cristo, coronado de espinas y atado de pies y manos, espera pacientemente la muerte, sentado sobre un cubo de madera. A uno y otro lado San Antonio Abad, San Cornelio y los donantes y al fondo las santas mujeres contemplan la escena. Interesa destacar el texto, que es el que proporciona la clave de la obra. LA LECTIO[N] DE MAS VITORIA. PARA TODO FIEL XPISTIANO/ ES SE[N]TIR E[N] SV MEMORIA, LA PASSIO[N] POR N[UEST]RA GLORIA. N[UEST]RO DIOS SO/BÉRANO⁴¹. Constituye esta escena pasional una excepción iconográfica en nuestro país, de tema

tan arraigado en Centro Europa, donde se desarrolla tanto en pintura como en escultura⁴².

La literatura mística del siglo XIV viene marcada fundamentalmente por los grandes místicos, Santa Brígida de Suecia⁴³, Maestro Eckhart, Juan Tauler⁴⁴ y Henri Suso (ca. 1295-1366), cuyo *Librito de la Eterna Sabiduría* se presenta como un diálogo entre la Eterna Sabiduría y el siervo⁴⁵. Ante sus ojos pone su condescendencia en la vida y pasión del Salvador como la experiencia con Cristo en tierno y expresivo lenguaje. He aquí un texto que pone en la boca de Cristo en términos conmovedores que narran sus sufrimientos, verdadera transposición al lenguaje literario de la plástica de los Crucifijos góticos dolorosos, en los que, no cabe duda, se inspira: *Cuando fue suspendido en el alto árbol de la cruz,/ con un amor infinito, por amor hacia ti y a todos los hombres,/ mi rostro entero estaba completamente desfigurado. Mis ojos inocentes se habían oscurecido, y habían perdido su brillo, mis divinos oídos*

Ángela Franco Mata



Diego de Silva y Velázquez, *Cristo y el alma cristiana*, 1631-1632, National Gallery, Londres.

se habían llenado de burlas y de insultos; mi noble sentido del olfato fue asaltado por un mal olor, mi boca fue colmada de una bebida amarga, mi apacible sentido del tacto recibió duros golpes. Así no encontraría yo en todo el mundo ningún lugar de reposo en el que mi divina Cabeza pudiera inclinarse bajo el sufrimiento y el tormento; mi alegre garganta fue golpeada rudamente; mi puro rostro fue mancillado con escupitajos; el color claro de mis mejillas devino pálido y lívido. Ved, mi claro rostro semejante... al de un leproso; todos mis dulces miembros fueron sometidos inalterablemente por la apretada cuerda... Mi cuerpo moribundo fue cubierto de sangre, horrible de contemplar. Ved esta lamentable cosa: mi joven cuerpo, claro y robusto, comenzó a envejecer, a enflaquecer y a ajar-se⁴⁶. Suso, junto con Maestro Eckhart y su discípulo Tauler, constituyen la trilogía más excelsa de la mística alemana del siglo XIV. Los tres profesaron en la Orden de Predicadores, siendo Eckhart el creador del misticismo especulativo y el mayor teólogo-místico de la Edad Media⁴⁷.

Después de las *Meditationes Vitae Christi* de

Jacobo de Cordone⁴⁸, son las *Revelaciones*⁴⁹ de Santa Brígida las que más contribuyeron a la renovación de la iconografía cristiana de fines de la Edad Media. El retablo de la iglesia de los Antonitas de Issenheim, actualmente en el Museo de Unterlinden, en la localidad francesa de Colmar, pintado hacia 1510-1515 por Matías Nithart (Grünewald) (fig. 8), es el ejemplo más elocuente de la traslación de la visión por parte de la santa a la pintura, y siglos más tarde Velázquez trasladaría al lienzo la composición *Cristo y el alma cristiana* (1631-1632) (fig. 9).

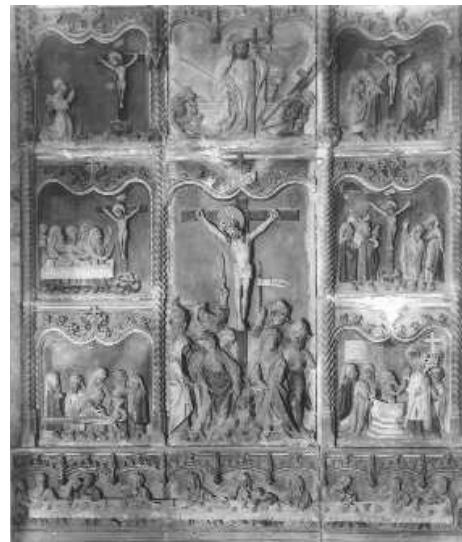
En el retablo de Issenheim, sobre un cielo sombrío se destaca la cruz poco elevada que sostiene a Cristo con los pies cruzados en rotación interna, los brazos levantados por encima de la horizontal y la cabeza intensamente caída hacia la derecha. Evoca la línea corriente de fines del siglo XV, continuación de un tipo de Crucificado surgido en Renania a fines del siglo XIV⁵⁰, de corto perizoma, pero el hecho de hallarse desgarrado el ejemplar de Grünewald y tremendamente exacerbado el trágico continente de la figura, denotan una proveniencia directa de la

corriente plástica dolorosa del siglo XIV. El cuerpo, lívido y verdoso bajo la equimosis a consecuencia de la flagelación, cubierto de pústulas, erizado de astillas, tiende hacia una suprema contracción; el tórax está hinchado en una lenta inspiración de la agonía. Los dedos y las manos se abren y se crispan, y los pies, desgarrados sobre el supedáneo, se tuercen sobre el grueso clavo, como una puerta sobre los goznes, según la expresión de la mística sueca, *Pedes super clavos cardines declinabant*⁶¹. Sólo la cabeza permanece inerte bajo la maraña espinosa de la corona y la boca abierta por los últimos estertores. Cubre su cuerpo con un reducido perizoma hecho jirones, cuyos flecos deshilachados añaden una nota miserable. Los brazos de la cruz se curvan bajo el peso del Salvador como respondiendo a la llamada del *Pange Lingua*, cantado el Viernes Santo: *Flecte ramos arbor alta/ Tensa laxa viscera/ Et rigor lentescat ille/ Quem dedit nativitas/ Et superna membra Regis/ Tende mihi stípites* [Dobla tus ramas, árbol gigante,/ Relaja la tensión de las vísceras;/ Que tu dureza natural se suavice,/ Para que los brazos de tu Rey,/ dulcifiquen la rigidez de tu leño]⁶². Todo es trágico en la composición, constituida por el Crucificado, la Virgen, los dos Juanes y la Magdalena. No se disponen los tres primeros como un Calvario al uso, sino que San Juan sostiene a la Virgen desvanecida a consecuencia del inmenso dolor al ver muerto a su Hijo sobre la cruz. Nos encontramos de nuevo con una transposición del texto de Santa Brígida en boca de la Virgen: *Viéndole ya muerto, caí sin sentido*⁶³. No me cabe duda que afecta una cierta dependencia de la talla del Crucificado de tamaño natural de Breslau⁶⁴ (fig. 10), de cuya herida del costado brotan gruesas y arracimadas gotas de sangre, que se han puesto en relación con la Eucaristía. Lleva corona de espinas, que parece surge en el siglo XIII⁶⁵.

A las fuentes de inspiración de la iconografía pasional mencionadas anteriormente, hay que añadir el teatro de los misterios. Los dramas religiosos, como la devoción, sufren una evolución a lo largo de la Edad Media. De litúrgicos y semilitúrgicos, antes del siglo XIII, de desarrollarse fundamentalmente los te-



Crucifijo, hacia 1370-1380, Breslau.



Huguet Barxa (atr.): *Retablo de la Pasión* (Passio imaginis), siglo XV, ermita de San Salvador, Felanitx (Mallorca).

mas de Navidad y Pascua, y de representar-se fundamentalmente en las iglesias y a veces en los santuarios, por clérigos con traje litúrgico, pasan paulatinamente a ocupar lugar de preferencia primero los Milagros de Notre-Dame, luego famosos episodios hagiográficos, y en los siglos XIV y XV las Pasiones. De ellas las más celebradas son la Pasión de Palatinus⁵⁶, la de Eustaquio Mercadé, la de Arnoul Gréban y la de Jean Michel, en Francia. En nuestro país se conserva el manuscrito de una *Passió* de Raimundo Lulio —*De la Passió e lo desconhort que hac Nostra Dona de son Fill* es el título completo de la obra, llamada también *Plant de la Verge*, título que corresponde asimismo a la obra de Iacopone da Todi († 1306) *Pianto della Madonna*—. Escrita hacia 1275, es anterior a las citadas Pasiones francesas.

La *Passio imaginis* en la que se identificaba la ficción con la realidad en la imagen del Crucificado, adquiere progresivamente una importancia mayor en el marco de las procesiones, a las que se incorporaron los Crucifijos dolorosos. Su presencia se amplía incluso al ámbito funerario. Así lo ponen de manifiesto algunos monumentos sepulcrales, como el dedicado a un obispo en la catedral de Orense. Un gran crucifijo sobre *cruz écotée* se dispone entre dos acólitos en la celebración de la denominada vigilia del cadáver⁵⁷. Las emociones que fluían de los corazones de los fieles les llevaban a veces a verter sus odios sobre los propios judíos incluso hasta época reciente. El retablo de San Salvador de Felanitx (Mallorca) (fig. 11), atribuido a Huguet Barxa [s. XV], constituye una plasmación plástica de la *Passio imaginis* con la representación de la leyenda de Beirut. Compuesto de una predela y tres cuerpos divididos en otras tantas calles, en la primera se representa la Santa Cena. El cuerpo central está presidido por el Crucificado de tamaño superior que el resto de las escenas, y sobre él se dispone la Resurrección. En el cuerpo lateral izquierdo y en lectura descendente se ve al cristiano de Beirut orando ante un Crucifijo obrado por Nicodemo, el descubrimiento de la imagen por los judíos que habitan después en la casa del cristiano, y los judíos que renuevan la pasión en la imagen.

En el cuerpo lateral derecho continúa la narración de las crueldades de los judíos: la lanzada sobre el costado de la imagen, el prodigio de la sangre que mana de la herida y la conversión y bautismo de los judíos. Es de advertir que para respetar las convenciones sociales, los judíos visten de acuerdo con las Ordenanzas del reino de Mallorca, y llevan sobre el pecho en la capa la rueda partida de dos colores, señal de su condición⁵⁸. Este ejemplo plástico tiene su contrapartida en la literatura, como se pone de manifiesto en el *Libro de los Enxemplos* (Ex. XX)⁵⁹, donde se narra la citada historia en términos similares a las escenas esculpidas en el retablo antedicho.

Los místicos se identifican con los dolores y sufrimientos de Cristo en su pasión. Este aspecto es de especial importancia en el desarrollo del arte pasional, aunque uno y otro se amalgaman, no pudiendo determinarse quién influye sobre quién. Mucho se ha escrito sobre esto, pero a pesar de las reiteradas afirmaciones en cuanto a la directa influencia de la mística sobre el arte, no siempre resulta claro. Hay casos en que sucede indudablemente lo contrario; Enrique Suso, concretamente, demuestra dicho aserto, pues sus exaltadas meditaciones sobre el Crucificado son bastante posteriores a los Crucificados de comienzos del siglo XIV, como el Cristo de Santa María in Kapitol (figs. 1-2): cuando éste es consagrado, el místico contaba tan sólo con siete años de edad. Dado que gran parte de su vida transcurrió en Colonia, es obvio que conoció la patética imagen, y no cabe duda que afectó profundamente a su sensibilidad por cuanto él mismo, para no olvidarse del Salvador, practicó una incisión con el anagrama de IHS sobre su pecho. Yo estimo que hay que ver ambos conceptos, mística y arte, dentro de un clima social propicio, de un terreno abonado, en el que surgirían contemporáneamente visionarios en ambos campos, lo que de hecho sucedió.

La sociedad del siglo XIV, lacerada por hambrunas y pestes, recurrentes cada quince años aproximadamente, desarrolló una sensibilidad muy particular hacia los dolores de

Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ... 27



Gabelkruzifixus, detalle, 1340-1350, iglesia de San Severino, Colonia.



Gabelkruzifixus, segunda mitad del siglo XIV, iglesia de San Jorge, Colonia.

la pasión. Lo patético y lo trágico de las horas supremas del Hombre-Dios, se imponen sobre cualquier otra consideración teológica. El dolor es el protagonista de las amargas horas de martirio y agonía de Cristo, compartido por su Madre, la Virgen, que es frecuentemente asociada a la pasión; de ahí la generosidad iconográfica de los dos personajes. En boca de María se ponen angustiosos quejidos y tiernas expresiones maternales, todo ello extremadamente afecto por la sensibilidad de dicho siglo. La descarnada y lacerante premonición de Isaías, materializada en el Crucifijo gótico doloroso, fue comprendida por el cristiano bajomedieval, a quien iban dirigidos los sermones y escritos de predicadores y místicos, con carácter didáctico. Las imágenes dramáticamente naturalistas del profeta mesiánico se plasman en toda su intensidad en el leño del artista, cuya finalidad es despertar la piedad y el dolor en los fieles, porque Cristo es el *Varón de dolores* del mensaje bíblico. Es el que porta sobre sus hombros todas las miserias humanas con el propio desprecio de los hom-

bres, que se ensañan furiosamente con el Salvador, que, tras largos sufrimientos, muere por redimir a la humanidad.

El grado máximo del amor de Dios hacia el género humano, el de haberle entregado a su propio Hijo, que fue sacrificado por sus manos, tiene su imagen plástica en las figuras del Crucificado, dolorosas, patéticas, violentas y exentas de toda belleza, pues se busca en ellas el efecto contrario, el de herir la sensibilidad del cristiano ante la fealdad producida por los horrores de la larga y cruenta agonía del Salvador, que tienen su expresión literaria en el lenguaje místico.

La mística y el arte constituyen sendas formas de lenguaje que se complementan entre sí en la descripción del drama del Calvario. Ello explica las interacciones de una y otra y evidentemente influencias entre ambas. La literatura ofrece más posibilidades narrativas, descriptivas y analíticas, en tanto la plástica se acomoda mejor al lenguaje sintético. Es el resumen de las descripciones li-

28 Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ...



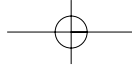
Crucifijo, 1320-1330, sacristía del convento de San Francesco, Oristano, Cerdeña.



Crucifijo, 1320-1330, sacristía del convento de San Francesco, Oristano, Cerdeña (detalle).

terarias. Santa Brígida conoció y se inspiró evidentemente en tallas escultóricas del Crucifijo doloroso, particularmente renanas e italianas, no en los Crucifijos suecos, muy serenos y sosegados⁶⁰. Tampoco los bellísimos Crucificados salidos del cincel de Giovanni Pisano, que aunque llenos de expresividad y dramatismo, ajenos al expresionismo germánico, por más que se detecten en el artista contactos con la plástica alemana⁶¹, afectaron al sentimiento de la mística sueca. Las geniales creaciones del hijo de Nicola, como el magnífico del Museo del'Opera del Duomo de Siena, de reducidas dimensiones y como descolgándose de la cruz, y el de San Andrea de Pistoia o los ejemplares ebúrneos⁶², todos ellos de singular belleza, no calaron en el ánimo de la santa, aunque su vida transcurrió tantos años en Italia. Santa Brígida se inspira en la desgarrada corriente renana y westfálica, extendida por toda la geografía europea. La Santa oró ante el Crucifijo de la capilla de S. Crispín y S. Crispiniano, en San Lorenzo de Panisperna en Roma. También la Santa es relacionada con el espléndido ejemplar de San Paolo fuori le mura, de hacia 1310, atribuido a Tino de Camaino, así como con la antigua basílica de San Lorenzo in San Damaso, del que la tradición quiere que ha hablado a la santa.

A la evocación del Crucifijo de Santa María in Kapitol y sus derivados, de Perpignan - perteneciente entonces a Cataluña-, catedral de Andernach (1310-1320), que a su vez hace escuela en el ejemplar de la Allerheiligenkapelle [capilla de Todos los Santos] (1330-1340), San Severino (1340-1350), de Colonia (fig. 12), amén de las *Pietàs* de Bonn y Leubus, el Crucifijo de la iglesia de San Jorge (segunda mitad del siglo)⁶³ (fig. 13), también en Colonia, hay que añadir numerosos ejemplares diseminados por pequeñas aldeas de Renania⁶⁴ y Westfalia, entre los que aquí destaca el de San Lamberto de Coesfeld⁶⁵, Italia, con ejemplares desperdigados por todo el territorio de norte a sur, con referencias más o menos directas a Renania amalgamadas con elementos autóctonos. Tanto en Pisa -iglesia de San Giorgio *dei Teutonici*- como en Nápoles o Palermo, por citar ejemplos sobresalientes, existen magníficas



Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ...

29

referencias en este sentido.

Eventualmente, a la vertiente sacral y eucarística se superpone la leyenda, como el Crucifijo del Hospicio de Brioude (1315-1320)⁶⁶, denominado generalmente de la Bajasse, en recuerdo de la leprosería que lo albergara en otro tiempo. El protagonista de la leyenda es un joven escultor que en vísperas de su matrimonio tiene que abandonar el mundo para ser internado en la leprosería de la Bajasse, víctima de la terrible enfermedad. Transcurridos unos días en el nuevo destino y contemplando una cruz desnuda ante la que los leprosos se reunían para orar, el joven concibió la idea de esculpir una figura de crucificado; imaginó un Cristo leproso como él y sus compañeros, con la carne gangrenada y pústulas. Así pues, talló una imagen adaptada a la cruz con la boca contraída mostrando los dientes; en los ojos ideó el sufrimiento que torturaba su alma: quería fijar todas sus miserias en el crucificado. Pero cuando llegó el momento de esculpir las úlceras en la madera, inspirado bruscamente, colocó a Cristo en tierra y despojándose de sus ropas se extendió desnudo sobre la cruz, frente contra frente, y todo su cuerpo contra la santa imagen, besando todas sus úlceras. Cuando se incorporó vio que todo su cuerpo estaba limpio y sus pústulas y heridas habían pasado a la imagen esculpida de Cristo, que devino leproso. El joven curado dejó la leprosería y corrió a contar su curación al sacerdote. El pueblo acudió a ver la maravilla y el sacerdote se indignó por haber sido, según él, envilecida la imagen del Salvador y deseaba maldecir al osado escultor. Pero aconteció que entre la multitud la voz de la novia exclamaba, dirigiendo la mano hacia el Cristo: "Pero, mirad cómo sangra".

Muchos de estos Crucificados conllevan la cualidad de milagrosos, siendo por ello objeto de especial veneración. En Alemania disfrutaban de esta propiedad el ejemplar de Santa Ana, hoy en la iglesia de santa María de Kupfergasse, en Colonia, del que la tradición se ha hecho eco de una milagrosa inclinación de la cabeza, en 1680. También los Crucificados de Andernach y de Haltern⁶⁷ han gozado de especial fuerza milagrosa. Asi-

mismo han sido acreedores de particular veneración por la misma causa el *dévo*t *Crucifix* de Perpignan, los crucifijos sardos de Oristano (1320-1330) (figs. 14-15) y Galtelli y asimismo algunos españoles –Fisterra (La Coruña), Orense, Sanlúcar la Mayor (Sevilla) [primera mitad del siglo XIV] (fig. 16) y el de Balaguer (Lérida). Los dos primeros citados de nuestro país se caracterizan por la cualidad de ser imágenes vivas, en base a la tradición que les atribuye vida propia. Son

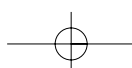
Ángela Franco Mata



Crucifijo, primera mitad del siglo XIV, iglesia de Sanlúcar la Mayor, Sevilla.

piezas articuladas con alma de madera, recubiertas por un forro de lona pintado y con cabello natural cosido. Como al de Oristano, se les supone tallados milagrosamente por Nicodemo, y se les atribuye la cualidad de crecerles el pelo y uñas, además de derramar lágrimas y sudar⁶⁸.

Santa Brígida escribe sus denodados lamentos ante la Pasión de Cristo, poniendo-



Ángela Franco Mata



Crucifijo, hacia 1350-1360, iglesia de Santiago, Trujillo (Cáceres).

los en boca de la Virgen en frases tan desgarradoras que no podían por menos de llamar al pecador al arrepentimiento y a la piedad. Es reiterativa en sus manifestaciones del dolor de su corazón, con clara intencionalidad didáctica. Insiste en la crueldad de los sayones que disfrutaban con su siniestro cometido. No cabe duda que debían de presentar rostros desagradables y contrahechos, convención usual en el arte medieval. No es el Cristo triunfante románico con corona de rey el que se describe; por el contrario, lleva una corona de espinas trenzada, tala-drada con largos clavos, típica de la plástica del momento⁶⁹. Tanto el Crucifijo de Santa María in Kapitol (figs. 1-2), como el de Perpignan (fig. 3) figuran con la corona de espinas, de acuerdo con la descripción de la santa mística, dejando bien visible la calota.

Sus conmovedoras descripciones están plasmadas en la plástica. Los ojos medio abiertos, las mejillas hundidas y el semblante fúnebre, la boca abierta y la lengua ensangrentada, y el vientre pegado a las es-

paldas como si en medio no tuviera entrañas, caracterizan a los Crucifijos renanos que han sido tallados apenas el Crucificado ha exhalado el postrer aliento, cuando su cuerpo está todavía caliente, los ojos cerrados o semicerrados y la boca abierta o entreabierta, tras haber pronunciado sus últimas palabras "*consumatum est*"⁷⁰. El implacable y terrible agotamiento del Salvador se refleja en los rasgos faciales, cuyas ojeras y arrugas evocan el semblante de un hombre viejo, del que el ejemplo paradigmático se pone de manifiesto en el tantas veces invocado Crucifijo de Santa María in Kapitol⁷¹. Este, de honda huella en la plástica del siglo XIV, y el de Perpignan⁷², son obras de comienzo de siglo, pues fueron tallados en 1304 y 1307 respectivamente.

En el ejemplar renano las extremidades son cadavéricas, largas y flacas. No así las del *dévol Crucifix*, recorridas por hinchadas venas, que exacerban las consecuencias del sufrimiento. Una y otra imagen visten perizoma con pliegues en idéntica disposición, repitiéndose el nudo que se recoge sobre el lado derecho, cayendo sobre la rodilla en el lado izquierdo. Pero aunque no puede conferirse al segundo de ellos la misma autoría que el de Santa María in Kapitol, como se ha propuesto⁷³, sí es de origen y presumiblemente de procedencia renanos⁷⁴, siendo transferido a Perpignan en 1529.

Pero si el primero de ellos ha conseguido los más sublimes logros en el reflejo del sufrimiento humano, quedan sobrepasados por el *dévol Crucifix* al tornarse el rostro una auténtica máscara descarnada donde los residuos de carnosidad han desaparecido inexorablemente, destruidos por un férreo proceso de geometrización que no conoce más que volúmenes impenetrables, contornos cortantes, superficies duras como aristas metálicas. La tensión de las fuerzas psíquicas llevada más allá de los confines de lo humano se ha vuelto gélida en formas abstractas y geométricas. Los elementos de la naturaleza humana amenazan con transformarse en elementos del mundo inanimado, manifestación genial del espíritu hispano capaz de conquistar las cimas más altas de paroxismo feroz y espeluznante, ya advertido por Géza

Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ...

31



Crucifijo, hacia 1330-1340, iglesia parroquial, Barco de Ávila (Ávila).



Crucifijo, hacia 1360-1370, iglesia del Crucifijo, Puente la Reina (Navarra).



Crucifijo, hacia 1340-1350, cappella della Pura, Santa Maria Novella, Florencia.

Ángela Franco Mata

Ángela Franco Mata



Crucifijo, hacia 1330-1340, desaparecido casi totalmente, Camps de Fonollosa (Barcelona).

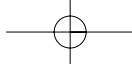
de Francovich⁷⁵. Acentuado dramatismo es ya perceptible a lo largo del periodo románico, del que el escultor del *dévot Christ* ha adoptado los rizos de la barba y bigote, como la propia nariz, larguísima y angulosa, y la estructura craneal. El rostro es indudablemente uno de los más trágicos en su sinceridad que haya producido el siglo XIV. En él se encuentra la huella no sólo de los sufrimientos de la Pasión, sino de una desgarradora miseria que ha horadado las órbitas, les ha conferido una profundidad que subraya la prominencia de los pómulos descarnados. La nariz afilada, la boca entreaabierto, los labios estirados, los dientes visibles, traspasan los límites del arte y traen a la memoria las cabezas momificadas de las salas de anfiteatro⁷⁶. Los cabellos, hoy escasamente conservados, repiten el modelo "metálico" del Crucifijo de Colonia, que simulan estar pegajosos por efecto de la sangre que los impregna, lo cual expresa plásticamente el pensamiento de la literatu-

ra mística del siglo XIV.

El Crucifijo de Santa María in Kapitol dobla profundamente la cabeza, la cual más que inclinada, aparece literalmente caída hacia delante. Este símbolo del vencimiento deviene una nota frecuente en los Crucifijos góticos dolorosos, cuyos ejemplares más expresivos en este sentido en España son el de Santiago de Trujillo [hacia 1350-1360] (fig. 17)⁷⁷ y el de Barco de Ávila [hacia 1330-1340] (fig. 18)⁷⁸. Conviene advertir que España es rica en cuanto a tipos, distinguiéndose claramente el gallego-andaluz, muy clásico de formas y relacionado con la iconografía del Crucificado de las Cantigas⁷⁹, el *castellano* y el *navarro-aragonés*, de exaltada monumentalidad, fundamentalmente. Por lo que respecta al *Gabelkruzifixus* de Puente la Reina [hacia 1360-1370] (fig. 19), se trata presumiblemente de una obra de importación de Alemania, traída por un peregrino jacobeo⁸⁰. Algunos de los Crucificados diseminados por Cataluña, Aragón y Navarra afectan variantes, algunas de las cuales los ponen en relación con Crucificados italianos. Este extremo es importante, pues contribuye a dilucidar problemas planteados en cuanto a posibles contactos de algunos ejemplares con Inglaterra. Es el caso del Crucifijo de Oristano, que E. Lunghi atribuye a escultor inglés, así como los de S. Margherita de Cortona y Santa María Novella de Florencia [hacia 1340-1350] (fig. 20) respectivamente⁸¹.

También se detectan contactos entre Navarra, la Corona de Aragón y Toscana. Así lo ponen de manifiesto los Crucificados de Piera (Barcelona) y Balaguer (Lérida), cuyo arco semicircular de la cavidad torácica se repite en el Crucifijo de la iglesia de Santa María in Pantano, de Massa Martana (Toscana)⁸². Crucifijos sieneses afectan claros paralelismos con el grupo navarro-aragonés antes reseñado. El crucifijo de Aibar (Navarra)⁸³ resulta bastante cercano al de San Domenico de Siena; como él destaca por su elegante figura y corpulenta anatomía.

El ejemplar de Colonia ostenta un tórax robusto, con las vértebras muy señaladas y angulosas que alojan una cavidad estomacal ex-



Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ...

33

tremadamente hundida. El grupo castellano, cuyos ejemplares más conspicuos se localizan en las provincias de Palencia –museo de Santa Eulalia, de Paredes de Nava, Carrión de los Condes, Amusco–, Valladolid –Huelgas Reales en la capital, Peñafiel, Castronuño, Mayorga de Campos–, Zamora –Benavente, Castroverde de Campos, Revellinos–, Salamanca –Alba de Tormes, y el derivado del tipo en Ledesma– y Ávila –Barco de Ávila (fig. 18)–, adopta de los corpulentos alemanes la fuerte complexión torácica y la intensa verticalidad de los brazos, derivación implícita del *Gabelkrucifixus* o cruz en epsilon⁸⁴.

Los Crucifijos castellanos tienen la cabeza muy alargada, que se acentúa por la barba puntiaguda. Los cabellos se disponen en largos mechones que cuelgan hasta la mitad del pecho cual tirabuzones cónicos muy afilados. El rostro, asimismo alargado, está muy demacrado, los ojos entreabiertos y pómulos fuertemente señalados, en tanto la boca entreabierta deja asomar los dientes. Lleva corona de espinas consistente o bien en un simple cordón o en un cordón con larguísimas espinas intercaladas entre los cabos. El cráneo sobresale ostensiblemente, lo que contribuye a acentuar el sentido de esbeltez.

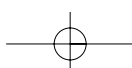
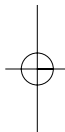
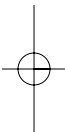
Fiel expresión de los más intensos sufrimientos humanos y psíquicos constituye el desaparecido ejemplar de Camps de Fonollosa (Barcelona) [hacia 1330-1340] (fig. 21), del que sólo se conservan manos y pies. Obra de hacia 1330-1340, constituye una representativa manifestación del patetismo⁸⁵. Su cuerpo está completamente lacerado, magullado, cubierto de heridas como se observa también en el ejemplar de San Francisco de Oristano (Cerdeña), de hacia 1320-1330. De sus poros brotan minúsculas gotas de sangre, cayéndole gruesos cuajarones, amarga manifestación del dolor, de las heridas de los brazos, pies y costado, aquéllos delgados y tensos. La robusta caja torácica, de lejana raíz renana, imita parcialmente la del *dévol Christ*, pero en el ejemplar catalán desaparece el deshumanizado efecto geometrizable dominante en el de Perpignan, y el espacio intercostal no se hunde violenta-

mente. El paño de pureza repite fielmente la factura del de la citada villa francesa. La cabeza se inscribe en la culminación del dolor. Expresa vivamente en imagen lo que santa Brígida refiere cuando alude a su caída, ya cercana la muerte. Peina amplia cabellera ondulante con cabellos dispuestos en haces, en los que ha desaparecido el efecto metálico. La corona de espinas ostentaba unos enormes clavos, acordes con la iconografía del Crucificado doloroso. El efecto monumental coincide con dicha precisión del Crucifijo sardo, una de las muestras más patéticas, que dejó honda huella en la isla⁸⁶. La monumentalidad constituye un elemento inherente del Crucifijo gótico doloroso, sea de dimensiones más o menos significadas, siendo enfatizado por Santa Brígida cuando alude a la fuerte complexión física del Salvador. Por cuanto se refiere a la cruz, de nuevo la santa sueca alude a ella en sus *Revelaciones: los pies y manos yertos y extendidos en la misma cruz, adaptándose a la forma y manera de ella*. En mi opinión y por ser el tipo

Ángela Franco Mata

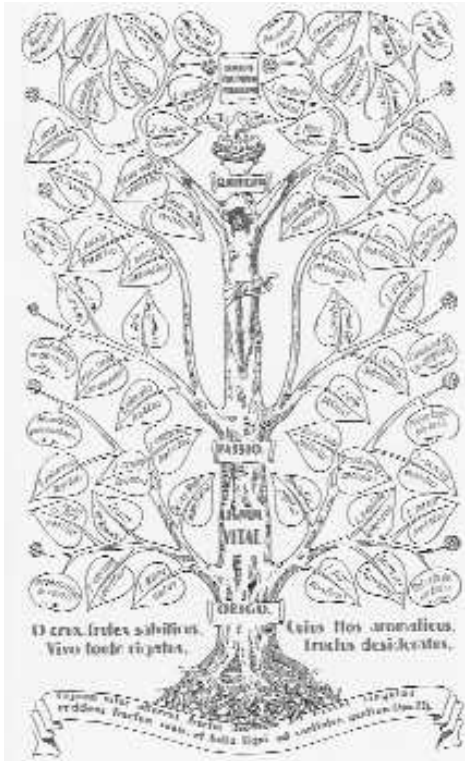


Crucifijo, mediados del siglo XIV, Museo Diocesano, Vie-



34 Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ...

Ángela Franco Mata

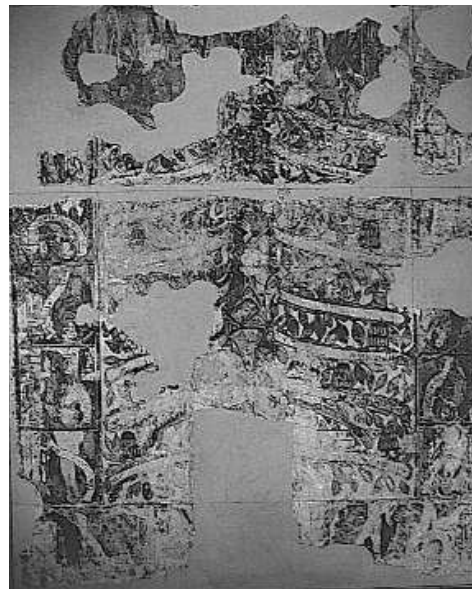


Lignum Vitae, Pintura mural, antes de 1330, capilla de los Dolores, iglesia de Arbos (Tarragona).

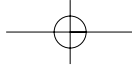
Gabelkrucifixus el que define más enfáticamente el dramatismo, es a este tipo al que alude, aunque los Crucifijos romanos ante los que oraba la santa, se hallan clavados sobre cruz latina. El ejemplar más conspicuo de cruz en ípsilon es evidentemente el tantas veces evocado de Santa María in Kapitol. El *dévol Crucifix*, aunque actualmente se sustenta sobre cruz latina, se apoyaba en origen en una *croix fourchue*⁸⁷. Del primero derivan varios en la misma ciudad y una numerosa serie de ciudades populosas y diminutos villorrios de Europa atesoran ejemplares de este tipo, particularmente en territorios germanos, tanto en Renania como en Westfalia, demostrativos de la honda unción en la devoción popular de la sociedad del siglo XIV. Traspasa las fronteras y llega a Polonia, Austria (fig. 22), Bohemia, Checoslovaquia⁸⁸, Suiza, Italia. En Inglaterra no hay constancia de su existencia por prohibición expresa de la autoridad eclesiástica. Refiere P. Saury

que en 1306 un escultor renano *Thydemanus de Alemannia, alienigena*, habiendo vendido a un parroquiano londinense por la suma de 23 libras uno de sus crucifijos cuyo brazo transversal no se correspondía con la forma tradicional, el obispo de Londres, Radulfo Baldock, ordenó la restitución inmediata⁸⁹. En el norte de Europa llega hasta Finlandia⁹⁰. En cuanto a España, el único ejemplar es el ya citado de Puente la Reina (fig. 19), indudablemente obra de importación de un peregrino alemán a Santiago de Compostela. Dicha hipótesis vendría confirmada por la pintura mural, prácticamente desaparecida, que parecía representar la venida de la imagen a hombros de peregrinos.

El origen de la cruz en ípsilon, como el Crucificado doloroso, es anterior al siglo XIV. Para Géza de Francovich los ejemplos más tempranos parecen remontarse al siglo XII, evidenciándose en el campo de la plástica (relieve del ábside de la iglesia de San Pablo, de Dax –primera mitad–, y tímpano de la portada de la capilla de Castel Tirol –segunda mitad–⁹¹). Sería, por tanto, anterior al cofre del obispo Eriberto, propuesto como primitiva por Mühlberg, obra de hacia 1170, en



Lignum Vitae, inspirado en el diseño de San Buenaventura.



cuyo disco de esmalte figura una cruz en ípsilon, pero sin representación del Crucificado. Con Crucificado, pero formando parte de una proskynesis, aparece en la urna de San Albino (1186), en la iglesia de San Pantaleón de Colonia.

San Buenaventura escribió una obra específica, titulada *Lignum Vitae*—conocida también por otros nombres *Arbor crucis*, *Tractatus de arbore crucis*, *Arbor vitae*, *Fasciculus myrrae*, *Contemplatio de passione Domini*—, en 1259-1260, con fin didáctico (fig. 24). El autor, como conductor de almas, se propone encarnar las verdades de la Pasión en la conciencia cristiana para que sean en ella principio vital, motor de operaciones divinas y germen de vida eterna, según la mística franciscana “vivir y sufrir con Cristo”. Y no solamente lo demuestra en el texto, sino que para grabarlo en la mente de los fieles, declara él mismo en el Prólogo, se sirve de la imaginación para ayudar a la inteligencia: *Et quoniam imaginatio iuvat intelligentiam, ideo*

quae ex multis pauca collegi in imaginaria quadam arbore sic ordinavi atque disposui, ut in prima et infima ramorum ipsius expansione Salvatoris origo describatur et vita, in medio passio, et glorificatio in suprema. Et in prima quidem ramorum serie quattuor altrinsesus secundum alphabeti ordinem ponentur versiculi, similiter in secunda et tertia, ex quorum quilibet instar fructus unica pollulatio pendet, ut sic sint quasi duodecim rami afferentes, duodecim fructus iuxta mysterium ligni vitae. Imagina un árbol de la vida, que comienza a hacer acto de presencia ya en los primeros códices todavía en vida del santo. En este árbol, por él ideado, aparece Cristo crucificado sobre el tronco y con los brazos sobre las ramas superiores, de las cuales, como de las cuatro inferiores, van saliendo frutos hasta el número de doce a partir del origen, siguiendo por la Pasión y finalizando en la Glorificación. El texto viene ilustrado por un dibujo, cuyo perdido original fue realizado indudablemente por el santo y recons-

NOTAS

¹ Deknatel, Frederick B.: *¿Le dévot Crucifix de Perpignan?*, *Gazette des Beaux-Arts*, XIX, 1938, pp. 111-116; Durliat, Marcel, *¿Le dévot Crucifix de Perpignan?*, *Études Rousillonaises*, 1952, pp. 241-256; *Id.*, *¿Le dévot Christy?*, *Congres Archéologiques de France, CXII^e Session*, París-Orleans, 1954, pp. 99-102; Franco, *¿El 'dévot Crucifix' de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia?*, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20, París, 1984, pp. 189-215.

² Carli, Enzo, *Gli scultori senesi*, Milán, Monte dei Paschi di Siena, 1980, pp. 24-25, fig. 148.

³ Sánchez Ameijeiras, Rocio, *¿Espiritualidad mendicante y arte gótico?*, *Las religiones en la historia de Galicia*, ed. a cargo de Marco V. García Quintela, Santiago de Compostela, 1996, pp. 333-353.

⁴ Leclercq, D.J.: *¿La dévotion médiévale envers le Crucifié?*, *La Maison-Dieu*, n. 75, 1963, pp. 120-132; *Id.*: *¿Dévotion privée piété populaire et liturgie au moyen âge?*, *Études de pastorale liturgique*, Col. *Lex Orandi*, París, 1944, pp. 149-183.

⁵ Wilmart, A.: *¿Prières médiévales pour l'adoration de la Croix?*, *Ephemerides Liturgicae*, XLVI, 1932, pp. 22-65; *id.*: *L'Office du Crucifix contre l'angoisse*, *ibid.*, pp. 421-434.

⁶ Landsberg, Jacques de, *¿L'art en croix? Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, La renaissance du livre, 2001, pp. 42-55.

⁷ Wilmart, A., *Auteurs spirituels et textes dévots du Moyen Age*, París, 1932, págs. 62-63.

⁸ Leclercq, D.J., “La dévotion médiévale envers le Crucifié”, *La Maison-Dieu*, 75 (1963), págs. 120-132; *id.*, *¿Dévotion privée, piété populaire et liturgie au moyen âge?*, *Études de Pastorale liturgique*, col. *Lex Orandi*, París, 1944, págs. 149-183.

⁹ Franco, *¿Le Crucifix gothique douloureux de Perpignan et la littérature mystique du XIV^e siècle?*, *Midi*, Tolosa, I, 1986, pp. 8-15; *id.* El Crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana. Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XXXV, Zaragoza, 1989, pp. 5-63.

¹⁰ Ordeig i Mata, R., “L'Ordre Hispanique del Divendres Sant segond la Tradició A”, *Revista Cat. Teología*, 2 (1977), pp. 453-484.

¹¹ Vetter, Ewald M., “Iconografía del ‘Varón de Dolores’: significado y

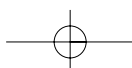
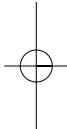
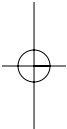
origen”, *Archivo Español de Arte*, 36, Madrid, 1963, págs. 197-231; Belling, Hans, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forma delle antiche immagini della Passione*, versión italiana del original alemán, Bolonia, 1986; Marrow, James, H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Amsterdam, 1979, pp. 1-32; Franco Mata, Ángela, *¿Flandes y Burgos: Iconografía pasional, liturgia y devociones?*, *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, 1999/2, pp. 307-337.

¹² Bauch, K., “Christus am Kreuz und der Hl. Franziscus”, *Festschrift Carl Georg Heise*, 1950, págs. 103-111.

¹³ Este tema ha sido analizado recientemente en Italia por Elvio Lunghe, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno, 2000. Agradezco al autor el envío del libro, así como sus valiosas observaciones.

¹⁴ Panofsky, Erwin, *Les primitifs flamands*, versión francesa del original inglés, París, Hazan, 1992, pp. 241-242.

¹⁵ Franco, *¿Flandes y Burgos...?*



cit. pp. 307-337.

¹⁶ Schiller, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, versión inglesa del original alemán, Londres, Lund Humphries, 1971, II, lám. 732.

¹⁷ Delehaye, yLa Vierge aux sept glaivesy, *Analecta Bollandiana*, 1893, pp. 343-352; Morinis, *Origini del culto dell'Addolorata*, Roma, 1893.

¹⁸ No confundir con Pedro de Luna, en la obediencia de Avignon de 1342-1422.

¹⁹ Righetti, Mario, *Historia de la Liturgia*, versión castellana del original italiano, Madrid, BAC, 1955, p. 916.

²⁰ También se ha relacionado con San Buenaventura. Referencias tomadas en Jungmann, José, *El Sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*, versión castellana del original alemán, 2ª ed., Madrid, BAC, 1953, p. 558, notas 110, 111.

²¹ Molina, Vicente, *Misal completo latino castellano*, Valencia, 1958, pp. 1769-1771.

²² El texto en cursiva es el que aparece en la tabla.

²³ Bermejo, Elisa, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Madrid, 1983, II, p. 75, fig. 85.

²⁴ El texto en cursiva es el que aparece en la tabla.

²⁵ Mesuret, Robert, yLa Pietà de Villeneuvey, Goya, 69, Madrid, 1965, pp. 138-149, sobre todo p. 139. He utilizado el *Breviarium Romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini restitutum Summorum Pontificum cura recognitum*, Roma, 1961, Marietti, I, pp. 405, 429.

²⁶ Recuérdese que los dolores de la Virgen son: Circuncisión, Huida a Egipto, el Niño Jesús perdido en el templo, Cristo con la cruz auestas, Crucifixión, Descendimiento, Santo Entierro, vid. Franco, yFlandes y Burgos...y, cit. p. 314.

²⁷ *Breviarium...*, cit. pp. 437, 444.

²⁸ *Obras de San Buenaventura. II. Jesucristo*, Madrid, BAC, edición bilingüe latina española, 1967, pp. 444-508.

²⁹ Catalogado por P. Silva, *op. cit.* II, pp. 390-391, fig. 88.

³⁰ Vanderbroucke, Fr., "La dévotion au Crucifié à la fin du Moyen Age", *La Maison-Dieu*, 75 (1963), pp. 34-149; Grudmann, Herbert, *Movimenti religiosi nel Medioevo. Ricerche sui nessi tra l'eresia, gli Ordini mendicanti e il movimento religioso femminile del XII e XIII secolo e i suoi storici della mistica tedesca*, traducc. italiana del original alemán por María Ausserhofer y Lea Nicolet Santini, Bolonia, 1980.

³¹ Las Horas de la Pasión están esculpidas en un retablo catalán de Maestre Ramón [*Maestre Raimundus me fecit*] y datado en 1340, analizado por Saderra, Joseph, yLo reatule del castell de Santa Pauy,

Butlletí del centre d'Excursionisme de Catalunya, 5, 1895, pp. 212-215; Agustí Durán Sanpere, *Els retaules de pedra*, Barcelona, Ed. Alpha, 1932, vol. I, pp. 27-30, foto 5. Vid. también el catálogo de la exposición *Saber ver el Gótico*, textos de A. Franco, Leganés, 1987, pp. 90-91.

³² Male, Emile, *L'art religieux de la fin du Moyen Age. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, París, 1969, p. 87.

³³ Para los relojes de Pasión vid. Llompart, Gabriel, yHoras medievales y 'Relojes de Pasión' modernos en Mallorca y Cataluña, *Entre la Historia y el Folklore. Folklore de Mallorca, Folklore de Europa. Miscelánea de Estudios* **, Palma de Mallorca, Caja de Ahorros de Baleares ("Sa Nostra"), 1984, pp. 275-285.

³⁴ Braum, Joseph, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Munich, 1924, vol. II, láms. 208, 273, cfr. Durán Sanpere, yEls retaules de pedra, cit. I, p. 30 y nota 31.

³⁵ Llompart, yGabriel, Horas medievales...y, cit., pp. 275-285.

³⁶ Para el Viernes Santo vid. San Buenaventura, yLa Pasión del Señor, *Obras de San Buenaventura, II*, Madrid, BAC, 1967, edición bilingüe latín-español, pp. 509-544. Sobre la iconografía de la Pasión se ha escrito mucho. Aparte de repertorios, algunos de los cuales se citan a lo largo de este trabajo, remito al lector al artículo de Didier, Robert, yMiseratio Christi, Redemptio Mundi. Considérations sur l'iconographie de la Passiony, *Art et Histoire, De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine*, (Malmédy. Art & Histoire), Malmédy, 1997, pp. 97-148.

³⁷ Fischer, P. Columbano, yDie 'Meditationes vitae Christi'. Ihre handschriftliche Ueberlieferung und die Verfasserfragey, *Arch. Franc. Histo.*, XXV, 1932, pp. 3-35; 175-209; 305-348; 449-483.

³⁸ *Saber ver el Gótico*, cit. p. 91.

³⁹ Primer tercio del siglo XV, cfr. Schiller, *op. cit.* fig. 307

⁴⁰ *Misal completo latino-castellano*, cit. p. 693.

⁴¹ Bermejo, *Las pinturas sobre tabla...*, cit. pp. 43-44.

⁴² El alabastro inglés de Moguer es una importación, cfr. Franco Mata, *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*, Murcia, Caja Murcia, 1999, p. 111, figs. 54-56. Para la iconografía del tema vid. Réau, *op. cit.* pp. 487-489; Schiller, *op. cit.* II, recoge bastantes ejemplos, figs. 307-313.

⁴³ Franco, ySanta Brígida y la literatura mística en el arte pasional del Crucifijo gótico doloroso. Antecedentes ideológicosy (en prensa).

⁴⁴ D. Joannis Thavleri, Ordinis Fr.

Praed., clarissimi ac illuminati Theologi, *Exercitia de Vita et Passione Salvatoris nostri Iesu Christi, pietati et deuotione maxime inferentia*, Coloniae, Sumptibus Ioannis Chrith., Anno MDCVII, cfr. Franco, yLe crucifix gothique douloureux...y, cit. p. 14.

⁴⁵ Henri Suso, *Little Book of Eternal Wisdom and Little Book of Truth*, trad. James M. Clark, Londres, Faber and Faber, 1953, cfr. Franco, yLe Crucifix gothique...y, cit. p. 14.

⁴⁶ Suso, *Little Book...*, cit. pp. 55, 58.

⁴⁷ Brugger, Ilse de: *Maestro Eckhart. Tratados y sermones*, traducción, introducción y notas de..., Barcelona, 1983, p. 17.

⁴⁸ Para su atribución al Pseudo-Buenaventura vid. Ligtberg, R., yRondom de Meditationes Vitae Christi van den Pseudo-Bonaventura, *Studia Catholica*, 3, 1927, p. 217, notas 2-8; Vernet, F., *La spiritualité médiévale*, París, 1929, p. 35

⁴⁹ Las *Revelaciones* fueron traducidas al español bajo el título de *Celestiales Revelaciones de Santa Brígida, princesa de Suecia, aprobadas por varios Sumos Pontífices y traducidas de las acreditadas ediciones latinas por un religioso doctor y maestro en Sagrada Teología*, Madrid, 1901. He manejado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁵⁰ Palm, Rainer, yKruzifix und Kreuzigungsgruppen in der kölnen Skulptur um 1390-1440y, *Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins*, Colonia, 1977, pp. 43-74; Franco, yFilación renana de Crucifijos góticos españoles del siglo XVy, *Anales de Historia del Arte. Homenaje al profesor Dr. D. José M^o de Azcárate y Ristori*, 4, 1993-1994, pp. 393-403.

⁵¹ *Revelationes Sanctae Birgitte*, Nuremberg, 1500, libr. IV, cap. 70.

⁵² Rémy de Gourmont, *Le Latin mystique*, cfr. Thoby, Paul, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, Nantes, 1959, pp. 222-223; Bergquist, ySanta Brígida, p. 35.

⁵³ *Revelación 52*.

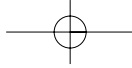
⁵⁴ Pankiewicz, Anna, yKruzifix, Schlesien, um 1370-1380y, catálogo exposición *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400*, dirigido por Anton Legner, Colonia, 1978, pp. 496-497, láms. 154-155, con bibliografía.

⁵⁵ Thoby, *Le Crucifix...* cit. p. 184.

⁵⁶ Manuscrito del siglo XIV, conservado en la Biblioteca Vaticana (ms. Palatinus Latinus 1969), ed. Grace Frank, París, Champion, 1922.

⁵⁷ Sánchez Ameijeiras, yEspiritualidad mendicante...y, cit. p. 34-36.

⁵⁸ Llompart, Gabriel, Huguet Barxa, autor del retablo del "Passio imaginis" de Felanitx (Mallorca), *Archivo Español de Arte*, 50, 1977, pp. 328-335, recogido en *Entre la Historia y*



el Folklore. *Folklore de Mallorca, Folklore de Europa. Miscelánea de Estudios* **, Palma de Mallorca, Caja de Ahorros de Baleares ("Sa Nostra"), 1984, pp. 267-274; Franco, Retablo de San Salvador de Felanitx, catálogo exposición *Saber ver el Gótico*, Leganés, 1987, p. 92

⁵⁹ Sánchez Ameijeiras, yEspiritualidad mendicante...y, cit. p. 347.

⁶⁰ Franco, "Santa Brígida y la literatura mística..."cit. Para los Crucificados con disco *vid. Wolska, J., Ringkors fran Gothlands medeltid. En ikonografik och stilistisk studie*, Estocolmo, 1997.

⁶¹ Weise, G., "L'arte tedesca contemporanea a Nicola e Giovanni Pisano", *L'Arte*, 45 (1942), pp. 107-123.

⁶² Seidel, Max, "Crocifisso", *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, catálogo exposición, Siena, 1987 [2ª ed. 1988], pp. 24-26; *id.*, "Das prateser Kruzifix: Einblicke in die Werkstattorganisation Giovanni Pisanos", *Gesta*, 16 (1977), pp. 3-12; *id.*, "Un Crocifisso di Giovanni Pisano a Massa Marittima", *Prospettiva*, 62 (1991), pp. 68-69; Carli, Enzo, *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, Pisa, 1986, p. 90; Franco, "El Crucifijo de Oristano...", cit.

⁶³ Rademacher, Franz, yDer gotische Kruzifixus von St. Georg in Kölny, *Jahrbuch der reinischen Denkmalfolge*, 21, 1957, pp. 29-42; Winter, A Middle-Rhenish *Crucifixus Dolorosus* of the Late Fourteenth Century, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, septiembre, 1982, pp. 225-235, p. 229, retrasa su cronología hacia 1390-1400.

⁶⁴ Origen renano tiene el ejemplar de The Cleveland Museum, publicada por Patrick M. de Winter, yA Middle-Rhenish *Crucifixus Dolorosus* of the Late Fourteenth Centuryy, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, septiembre, 1982, pp. 225-235.

⁶⁵ Deseo agradecer a mis buenos amigos Bertha (†) y Jörg Untermann, por la generosidad en realizar un viaje conmigo para estudiar una nutrida cantidad de Crucifijos en Renania y Westfalia.

⁶⁶ Thoby, P. *Le Crucifix des Origines* págs. 177-178; Franco, "El 'dévot Crucifix' de Perpignan...", cit. p. 200.

⁶⁷ Mühlberg, *op. cit.* p. 76.

⁶⁸ Sánchez Ameijeiras, yEspiritualidad mendicante...y, cit. p. 345.

⁶⁹ Thoby, *op. cit.* p. 184.

⁷⁰ Para la transformación de la representación de Cristo muerto a Cristo vivo *vid. Belting, L'arte e il suo pubblico...*, cit., pp. 163-167

⁷¹ Geza de Francovich, yL'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso, *Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*,

2, 1938, pp. 143-261.

⁷² *Vid. nota 1.*

⁷³ Thoby, *op. cit.* pp. 179-180.

⁷⁴ Durliat, "Lé dévot Crucifix...",

cit.

⁷⁵ Géza de Francovich, *op. cit.* p. 237.

⁷⁶ Thoby, *op. cit.* p.177.

⁷⁷ Franco, "El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago de Trujillo y sus orígenes", *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños. T. I. Historia del Arte*, Badajoz, 1981, pp. 43-50.

⁷⁸ Ara Gil, Clementina Julia, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, Inst. Simancas, 1977, pp. 89-90; Franco, yEl Crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los Crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XIVy, *Archivo Español de Arte*, 223, 1983, pp. 220-241; Franco, yCrucifijos góticos dolorosos en Castilla-Leóny, *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75º anniversaire*, Tolosa, 1992, pp. 493-501.

⁷⁹ Franco, yEl Crucifijo gótico doloroso andaluz y sus antecedentesy, *Reales Sitios*, n. 88, a. 23, 2º trimestre, Madrid, 1986, pp. 65-72. Para crucifijos gallegos *vid. también* Manso Porto, Carmen e Yzquierdo Perrín, Ramón, *A arte gótica*, que en p. 452 citan el ejemplar de Vivero, fechado en el siglo XIV, recogido por Rocío Sánchez Ameijeiras, yDevociones e imágenes medievales en la provincia eclesiástica de Mondoñedo, *Estudios Mindonienses*, 15, 1999, pp. 375-409. Agradezco a la autora el envío del manuscrito inédito.

⁸⁰ Vázquez de Parga, Luis, "El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina", *Archivo Español de Arte*, 4, 1943, págs. 307-313; Franco, "El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina (Navarra)", *Reales Sitios*, 82 (1984), pp. 57-64.

⁸¹ Lunghi, *op. cit.* pp. 65-78. Este riguroso autor esgrime cinco argumentos en tal sentido, no concluyentes, ciertamente; hay que considerar que la propia escultura gótica inglesa ha sufrido grandes estragos a consecuencia de la iconoclastia puritana de Enrique VIII y posteriormente de Oliver Cromwell. No estimo que sea definitivo el análisis comparativo con otro tipo de arte, como la miniatura o el *opus anglicanum*. De cualquier manera, su estudio es magnífico.

⁸² Este es analizado por Lunghi, *op. cit.* p. 108, fig. 44.

⁸³ Analizado en Franco, yLe 'dévot Crucifix' de Perpignan...y, cit. pp. 209-210.

⁸⁴ Franco, "L'influence germanique sur le Crucifix douloureux es-

pagnol du XIVº siècle", *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, Berlin, 1994, pp. 53-70.

⁸⁵ El Crucifijo fue dado a conocer por Durán Sanpere, Agustí, "Temas d'arqueologia catalana. Les imatges corpòries dels Crucifix a Catalunya", *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 31 (1921), pp. 93-95. Fue quemado en 1936, durante la guerra civil. *Vid. también* Franco, yEl 'dévot Crucifix' de Perpignan...y, cit. p. 202; *Id.* "El Crucifijo de Oristano...y, cit. p. 32.

⁸⁶ El Crucifijo de Oristano ha sido acreedor de abundante bibliografía, recogida en Franco, "El Crucifijo de Oristano...",cit., y más recientemente en el catálogo de la exposición *Crocifissi dolorosi*, a cargo de G. Zanza, Cagliari, s.a. [2000?]; *Id.*, "Scultura lignea intagliata e policromata raffigurante 'Cristo in Croce'", *Crocifissi dolorosi*, pp. 24-26; Siddi, Lucia, "L'iconografia del Cristo gotico doloroso delle provincie di Cagliari e Oristano", *Crocifissi dolorosi*, pp. 17-21.

⁸⁷ Saury, Pierre, "Des rituels rhénans du Xe siècle à la croix fourchue du 'dévot Christ' de Perpignan", págs. 5-15; Durliat, Marcel, "Le dévot Crucifix de Perpignan", *Études Roussillonaises* (1952), pp. 241-256; Durliat, "Le dévot Christ", *Congrès Archéologique de France, 112º session*, Paris-Orleans, 1954, pp. 99-102; Franco Mata, "El 'dévot Crucifix'...", cit.

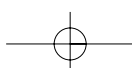
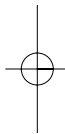
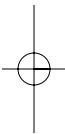
⁸⁸ Kalina, Pavel y Kyzourová, Ivana, "The 'Premyslovsky' Crucifix of Jihlava Stylistic Character and Meaning of a Crucifixus dolorosus", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, LVII, 1996, pp. 35-64; *Id.*, *Premyslovsk Krucifix a Jeho Doba*, catálogo exposición yKrálovská Kanonie Premonstrátu na Strahovey, Praga, 1998.

⁸⁹ Saury, "Les rituels rhénans ...", cit. p. 515, nota 5.

⁹⁰ Géza de Francovich, *op. cit.* pp.195-227; Strucken, M., *Literarische und kunstlerische Quellen des Gabelkruzifixus*, tesis de doctorado, Facultad de F. y L., Colonia, Düsseldorf, 1928 (agradezco el envío a mi buen amigo Fritz Wertmüller); Mühlberg, F., "Crucifixus dolorosus". Über Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkruzifixes", *Wallraf-Richard-Jahrbuch*, 221 (1960), pp. 69-86; Alemann-Schwartz, M. Von, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zu Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, tesis de doctorado, Bonn, 1976.

⁹¹ Géza de Francovich, *op. cit.* p. 151.

⁹² *Obras de San Buenaventura*, edición bilingüe, Madrid, 1967, 3ª ed. vol.II, pp. 259-323.



⁹³ Baurreiss, Romuald, *Arbor Vitae. Der "Lebensbaum" und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brachtung des Abendlandes*, Munich, 1976.

⁹⁴ Sureda, Joan, "Tipología de la Crucifixión en la pintura protogótica catalana", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, Zaragoza, II, III, 1981, pp. 5-33; Id., "El Lignum Vitae protogótico de la iglesia parroquial de l'Arboç", *De la Création à la restauration*, cit. pp. 351-363.

⁹⁵ Cid Priego, Carlos, "Las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdá", *Anuario de Estudios Gerundenses*, 15 (1958), pp. 5-101. Vid. también Sureda, "El Lignum Vitae protogótico...y", cit. p. 360.

⁹⁶ Schiller, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, versión inglesa del original alemán, Londres, 1971, II, p. 483.

BIBLIOGRAFÍA

Alemann-Schwartz, Monika von, *Crucifixus dolorosus. Beiträge zu Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, tesis de doctorado, Bonn, 1976.

Baurreiss, Romuald, *Arbor Vitae. Der "Lebensbaum" und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brachtung des Abendlandes*, Munich, 1976.

Beutler, Christian, *Die Basilika St. Maria im Kapitol zu Köln*, Colonia, Rheinische Kunststaten, 1975.

Crucifixi dolorosi, catálogo de la exposición, a cargo de G. Zanza, Cagliari, s.a. [2000?].

Didier, Robert, "Miseratio Christi, Redemptio Mundi. Considérations sur l'icongraphie de la Passion", *Art et Histoire, De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine*, (Malmédy. Art & Histoire), Malmédy, 1997, pp. 97-148.

Durliat, Marcel, "Le dévot Crucifix" de Perpignan", *Études Roussillonnaises*, 1952, pp. 241-256.

Durliat, "Le dévot Christ", *Congrès Archéologique de France*, CXII session, 1954, pp. 99-102.

Franco Mata, Ángela, "El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago, en Trujillo", *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, t. I, Historia del Arte, Cáceres-Badajoz, pp. 43-50, 11 láms.

Franco, "El Crucifijo gótico de la igle-

sia del convento de San Pablo de Toledo y los Crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XIV", *Archivo Español de Arte*, t. LVI, n. 223, Madrid, 1983, pp. 220-241, ilustr.

Franco, "Los Crucifijos góticos dolorosos riojanos y navarros en el siglo XIV: origen y desarrollo", *Cuadernos de Investigación e Historia*, t. X, fasc. 2, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja, 1984, pp. 79-93, 4 ilustr.

Franco, "El 'dévot Crucifix' de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XX, Madrid, 1984, pp. 189-215, 8 ilustr.

Franco, "El Crucifijo gótico doloroso andaluz, su origen francés y su trascendencia en el arte hispánico", comunicación presentada en el *III Congreso Español de Historia del Arte (CEHA)*, Sevilla, 8-12 de octubre de 1980, recogida en Ponencias y comunicaciones (resúmenes), Comité Español de Historia del Arte, pp. 63-64.

Franco, "El Crucifijo gótico de Puen-te la Reina (Navarra)", *Reales Sitios*, 82, a. XXI, Madrid, 1984, 4º trim., pp. 57-64, ilustr.

Franco, "Le Crucifix gothique douloureux de Perpignan et la littérature mystique du XIV siècle", *XII^e Congrès d'Histoire de la Couronne d'Aragón, Montpellier, 26-29 Septembre, 1985, publicado en Midi. Revue des Sciences Humaines et de Littérature de la France du Sud*, 1, diciembre, 1986, pp. 8-15, con ilustraciones.

Franco, "El Crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana. Consideraciones sobre la significación y origen del Crucifijo gótico doloroso", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXXV, Zaragoza, 1989, pp. 5-63.

Franco, "Crucifijos góticos dolorosos en Castilla-León", *Travaux offerts à Marcel Durliat «De la création à la restauration»*, Tolosa, 1992, pp. 493-501.

Franco, "L'influence germanique sur le Crucifix douloureux espagnol du XIV^e siècle", *Actas del Convenio Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext*, dirigido por Uwe Albrecht y Jan von Bonsdorff en colaboración con Annette Henning, Berlín, Dietrich Reimer, 1994, pp. 53-69.

Franco, "Filiación renana de crucifijos góticos españoles del siglo XV",

Anales de Historia del Arte, n. 4, Homenaje al Prof. Dr. D. José M^a de Azcárate, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1994, pp. 393-403.

Franco, "Flandes y Burgos: Iconografía pasional, liturgia y devociones", *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, 1999/2, pp. 307-337.

Franco, "Santa Brígida y la literatura mística en el arte pasional del Crucifijo gótico doloroso. Antecedentes ideológicos", *VIII Encuentro Histórico Suecia-España. Seminario "El mundo escandinavo, Santa Brígida y el Camino de Santiago"*, 18-20 octubre, 2000, Salón Noble, Palacio Fonseca, Santiago de Compostela, organizado por la Fundación Berndt Wistedt (en prensa).

Géza de Francovich, "L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso", *Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 2, 1938, pp. 143-261.

Gigliani, Paolo, *La Croce e il Crocifisso nella tradizione e nell'arte*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000.

The Image of Christ. The catalogue of the exhibition seeing Salvation, Londres, National Gallery Company Limited, 2000.

Landsberg, Jacques de, *L'art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Toumâi, La Renaissance du livre, 2001.

Lavagnino, E., "El Crocifisso della basilica di San Paolo", *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, 1940-1941, VIII, pp. 217-227.

Lisner, Margrit, *Holzkruzifixe in Florenz und der Toskana von Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, Munich, 1970.

López de Guereño, M^a Teresa, "La Cruz y el Crucificado en la Edad Media hispana", catálogo de la exposición *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León, 2000, pp. 371-381.

Lunghi, Elvio, *La Passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno, Edizioni Orfini Numeister, 2000.

Marrow, James H., *Passion Iconography in Northern European Art of the late Middle Ages and early Renaissance: a study of the transformation of Sacred Metaphor into descriptive narrative*, Kortrijk, Van Ghemert, 1979.

Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco ... 39

Mühlberg, Fried, "Crucifixus dolorosus". Über Bedeutung und Herkunft des gotischen Gabelkruzifixes, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXII, Colonia, 1960, pp. 69-86.

La Pasión en el arte religioso riojano, catálogo exposición, Logroño, Fundación Caja Rioja, 1996.

Salmi, Mario, "Tino di Camino a Roma?", *Commentari*, 15, 1964, pp. 166-172.

San Buenaventura, *Obras de San Buenaventura*. II. Jesucristo, Madrid, BAC, 1967.

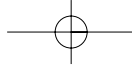
Sánchez Ameijeiras, Rocío, "Espiritualidad mendicante y arte gótico", *Las religiones en la historia de Galicia*, ed. Marco V. García Quintela, Santiago de Compostela, Universidad, 1996, pp. 333-353.

Saury, Pierre, "Des rituels rhénans du Xe siècle à la croix fourchue du 'dévot Christ' de Perpignan", *La Tramontane*, n. 374, 1955.

Seidel, Max, *La scultura lignea di Giovanni Pisano*, Florencia, 1971.

Seidel, "Das Prateser Kuzifix: Ein-

Ángela Franco Mata



CUANDO LA HISTORIA SE HACE MITO

Manuel Núñez Rodríguez
 Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

El amanecer de un nuevo milenio caracterizado por la tecnología y el avance de la inteligencia artificial, no recorta la fascinación por quienes forman parte del panteón de la memoria, por quienes representaron un capítulo trascendente en el devenir de la humanidad, y su elevado componente mítico ofrece no pocas dificultades para distinguir los aspectos incorporados al mito y los hechos reales que componen su historia. Uno de ellos, Carlos Quinto, representa al colofón de los caballeros medievales. Al margen de su proyecto político, no deja de ser el exponente de un yo experimental a la búsqueda de su propia identidad. En una etapa histórica crucial, su reto continuo y búsqueda de identidad propia, guiado por sus afanes de renombre militar, alcanzan el cenit (breve) de su fama cuando el episodio de Mühlberg. Su biografía tiene todos los componentes de las llamadas "novelas de tesis", donde se defienden posturas que responden a ideales caballerescos y la acción como consecuencia del coraje, siempre consustancial con el débil.

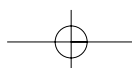
Palabras clave: Carlos V, mito, retrato, héroe, biografía.

ABSTRACT

The beginning of a new millennium, characterized by the technology and the advance of the artificial intelligence, this doesn't clip the fascination for those who are part of the memory, for those who represented an important chapter in the history of humanity and its high mythical component offers many difficulties to distinguish in its history the mythical aspects and the real facts. One of them, Carlos V, represents to the colophon of the medieval knights. To the margin of their political project, he is the exponent of the man who looks for his own identity. In a crucial historical stage, his continuous challenge and search of own identity, guided by their desires of military fame, they reach the zenith (brief) of their fame when the episode of Mühlberg. Their biography has all the components of the calls «thesis novels», where they never defend postures that respond to noble ideals and the action like consequence of the courage, always consubstantial with the weak one.

El amanecer de un nuevo milenio caracterizado por la tecnología y el avance de la inteligencia artificial, no recorta la fascinación por quienes forman parte del panteón de la memoria, por quienes representaron un capítulo trascendente en el devenir de la humanidad y su elevado componente mítico ofrece no pocas dificultades para distinguir los aspectos incorporados al mito y los hechos reales que componen su historia. El culto a los grandes hombres constituye una propuesta de la Antigüedad redescubierta parcialmente

por el Renacimiento¹; sin embargo, en esta panteología también es decisiva la presencia de quienes en el medievo constituyeron una referencia clave y resaltaron lo que a su juicio había de interés en la vida de la condición humana y clasificaron las obligaciones que les imponía la vida, de manera que su biografía es una incursión que, aún habiendo influido de manera negativa, los centenarios que en la actualidad reconsideran su paso por la historia, constituyen actos de juicio proclives a examinar los aspectos nefas-



tos del mito, tantas veces derivados de su clasificación conforme a los aspectos morales del momento, que no de las líneas directrices del historiador. Así por ejemplo, Ricardo I Plantagenet (†1199). Corresponde a Martin Aurell y al Colloque aux Archives du Calvados no sólo resaltar cuanto había de provecho y atención en la vida de este hombre; también se imponía analizar las acciones del personaje y confrontarlas con el modelo moral que le distinguía²; aspecto que no siempre resulta fácil si se juzga con criterios modernos. Es decir, desde un modo de comportamiento, Ricardo I “encarnaba el ideal caballeresco de su tiempo” (M. Aurell) y su comportamiento era una búsqueda constante, de manera que su vida es *ausencia errática*, mas no juego infructuoso. Consecuencia que se sitúa en una *imitatio* artúrica. Este “efecto espejo”, este valor comparativo mítico con Arturo, se complementa con la posesión de Excalibur, la espada de su antepasado Arturo que le ayudará ante las pruebas de obstáculo (cruzada contra Saladino) otorgándole fama y que acompañará su memoria en el yacente de la Abadía de Fontevraud.

Si el año anterior se analizaba en qué medida el mito ocultaba la suprema encarnación de los ideales caballerescos, en el 2000 no deja de sorprender se reexamina al colofón de los caballeros medievales: Carlos Quinto, nacido en Gante en febrero de 1500. Al margen de su proyecto político, tanto el que murió hace ochocientos años (Ricardo I) como el que nació hace quinientos (Carlos Quinto), no dejan de ser el exponente de un yo experimental a la búsqueda de su propia identidad. Perfilan la imagen del guerrero infatigable, pero también del caballero errante. Una interpretación nada trivial ni caprichosa en la alegada imagen del Emperador Carlos, testigo de una etapa histórica crucial y abierta hacia nuevas perspectivas, lo que le asocia a una utopía política, puesto que con él se quiebra una herencia indefendible dogmática y territorialmente. Aún así, su reto continuo y búsqueda de identidad propia, guiado por sus afanes de renombre militar, alcanzan el cenit (breve) de su *fama* cuando el episodio de Mühlberg sea utilizado como criterio

solvente para reordenar sus Memorias. Para entonces el “rey ausente” creía haber alcanzado su ideal: la unidad espiritual de Occidente, pero este “heredero de los viejos valores” (J. Elliot), tras buscar, tras luchar también contra el *oriens horribilis* (la cruzada o empresa contra el turco), *abandona* y *regresa* (para morir), acompañando su retiro con el poema alegórico centrado en el valor que otorga el heroísmo personal (le *Chevalier délibéré*). El caballero cristiano estaba investido de una autoridad moral, pero regresaba con el fracaso de sus objetivos. De manera que su biografía tiene todos los componentes de las llamadas “novelas de tesis”, donde se defienden posturas que responden a ideales caballerescos y la acción como consecuencia del coraje, nunca de la cólera, siempre consustancial con el débil. Planteamiento semántico que tiene su expresión en la tela de Tiziano que le muestra como *miles gloriosus* en la guerra contra la Liga de Schmalkalden (1548, Museo del Prado), como también en sus Memorias. Si Ricardo se acompañaba de juglares encargados de “cantar y alabar sus proezas y méritos” (tal recordaba su cronista Roger de Hoveden), el César Carlos tampoco es inmune al encuentro con la Historia. Ello aclara que no dude ante la figura del cronista, correspondiendo a Luis de Ávila y Zúñiga la lisonja y Comentario a aquella guerra de los años 1546-1547. Campaña en la que, no por casualidad, aflora la *comparatio* con Carlomagno y Alejandro. Cotejo que impulsa el tercer estadio en el orden de aquella búsqueda por alcanzar el logro de un modelo que parece previo al rito de la panteonización en la leyenda o mito, puesto que a la *imitatio* (s. XIII) sigue la *simulatio* incidente en el valor de la diferencia (s. XIV, en este sentido las referencias-espejo son los llamados Nueve Paladines) y, por último, el parangón diferencial de la *comparatio*, entre los que figura la clave efectiva de San Jorge; circunstancia no ajena al Tiziano en la tela del Museo del Prado para renombre y *fama*, entendida como “opinión pública”³, del que había alcanzado la cumbre.

Ahora bien, el valor expreso en la *comparatio* concibe la posibilidad de circunstancias comunes, en razón de alguna coincidencia

efectiva que sea banderola de emulación. Así Erasmo, cuando en su *Institutio Principis christiani* se muestra partidario de la formación y educación política del futuro César Carlos, no desestima una comprensión elaborada de las figuras de la Historia siempre que permita “imitar lo mejor de lo mejor”⁴. Indicación muy valiosa para sus mentores y asesores y para evaluar el pleno significado de la compleja maquinaria de su *cursus honorum*, en el que se combina la ideología caballeresca del *miles Christi* con una imagen mítico-histórica desarrollada en torno a Hércules, Alejandro, César, Octavio Augusto, Trajano, entre otros⁵. Junto a esta interacción, la *comparatio* era, asimismo, terreno abonado para descubrir el pasado en relación con el presente; sin olvidar que, a la larga cita de quien alcanzará una investidura o autoridad moral por encima de los restantes soberanos de la cristiandad por su condición de *moderator et arbiter* mundial se añade la puntual referencia de Carlomagno. No hay necesidad de insistir en el alcance de esta comprobación, pero sí indicar que, en teoría, el Papa León X otorga a Enrique VIII de Inglaterra el título de defensor de la fe; por el contrario, como sucesor de Carlomagno, atañe a Carlos Quinto la defensa de la Iglesia⁶.

En líneas generales, el *cursus honorum* de su retratística oscila entre el hombre (el príncipe, el político), la condición soberana que ostenta o realidad institucional (así las telas del Tiziano que le afianzan como principio de autoridad), la exaltación del soldado y del héroe (donde el personaje ya devora al hombre y lo dispone en su propia leyenda, a mayor gloria de sí mismo, en recurrencia con referencias mitológicas) y el panegírico alegórico a las virtudes del buen gobernante. En la elaboración de una nueva imagen, con deliberada tendencia a subrayar su confirmación mesiánica supranacional para ayuda de la cristiandad y para asumir la cruzada contra el turco, es indudable que las pruebas conducen a las experiencias artísticas, pero también a la estrategia retórica y panegírico del cronista. De esta observación resulta que, lo mismo el cronista que el emperador en su epistolario, comparten el principio de asociar los proyectos y esfuerzos a un planteamiento

providencialista. Es decir, en tanto que asumía una función asignada como servicio a Dios y en nombre de la cristiandad, como también declara en sus Memorias, Dios proveería de la *victoria*; aspecto que con insistencia declara en sus epistolarios⁷, parte también esencial de la “literatura memorialista”. Así, por vía de ejemplo, el concepto no queda al margen en el propio criterio de la Emperatriz Isabel, el 26 de agosto de 1535: “... como las victorias que Nuestro Señor ha dado a V.M. (Carlos Quinto) en la empresa de Túnez”⁸.

En realidad, cierto es que la tesis fundamental de este juicio constituye un capítulo muy importante en San Agustín cuando coloca en primera línea de referencia las miserias de emprender una guerra injusta. Pero hay algo más, quien había sido elegido por Dios para cumplir una misión (Carlos Quinto) y reconoce que “vine, vi y Dios venció”, sin duda invoca la célebre sentencia del César, pero enmarcada en el pensamiento agustiniano y muy acorde con aquel enfrentamiento contra el protestante: Dios actúa en la guerra, que es consecuencia del pecado, a través de quien se enfrenta al pecador⁹. Concepto que, a su vez, forma parte de la deontología bélica en la literatura de caballerías, tan repleta de ejemplos en tal sentido y tan pródiga en el apartado editorial hispánico hasta los primeros decenios del s. XVII, como rescata y analiza J. M. Lucía; investigador con curiosas aportaciones, así cuando señala la “imitación” de “este” género caballeresco en Roma y Venecia¹⁰, tierra del Tiziano.

Carlos Quinto no es ajeno a la ortodoxia agustiniana, como tampoco a la tensión del relato caballeresco; aunque sobre este apartado último se comprueba en no pocas ocasiones un cierto rechazo, un deseo de *borrar* lo que, incomprensiblemente, podría condicionar una caricatura brutal en su vida. Aunque, justo es reconocerlo, F. Checa Cremades evita tal “operación quirúrgica” y sus positivas búsquedas y sugerencias evitan una imagen lateralizada. Sobre todo, cuando la recopilación de libros de caballería consolidada por autores como J. M. Lucía advierte de una realidad, el modelo de los libros de



Fig.1. *Carlos V en Mühlberg*, Tiziano, 1548, Museo del Prado.

caballerías durante *todo (sic)* el s. XVI, mantiene su éxito entre el público"; aún más, "los libros de caballerías castellanos" constituyen "uno de los géneros editoriales más estables de todo el Siglo de Oro"¹¹.

Estos comentarios, por vías distintas, son sugerencias que devuelven actualidad a dos aspectos. En primer lugar, y sin entrar en la polémica actual historiográfica sobre la teoría de Menéndez Pidal, cuando hace referencia a su proyecto político entroncado o *determinado* por los propósitos que animan a los RRCC, se impone recordar que aquella idea de la guerra tampoco fue extraña a sus abuelos españoles. Así, A. I. Carrasco ilustra los panegíricos poéticos de los RRCC con el mesianismo que nutre su imagen, en tanto que elegidos por Dios, con la intervención mediática divina y, en consecuencia, con la victoria otorgada por Dios; de manera que al enfrentarse al "pecado" de la "secta luciferyna", la guerra santifica¹². El comentario a la sugerencia de tantos panegíricos elaborados en torno a los reyes durante la toma de Granada, sin duda es consustancial con un componente arraigado en aquella realidad histórica. Componente en el que cobra terre-

no el agustiniano principio del apoyo divino al que, en tanto que más fuerte, se le supone más justo. En suma, una interpretación muy alejada en el siglo de las guerras en Occidente (s. XIV), así Guillaume de Machaut cuando expone que "Si Dios da la victoria, (se) adquiere honor y gloria"¹³. De alguna manera resume, como en aquellos panegíricos a los RRCC, la relación de la guerra con el juicio divino mediante las armas, sin dejar de intercalar una atenta mirada al derecho medieval "fundado en el poder del más fuerte, que ha de ser aquel apoyado por Dios" (M. L. Cuesta).

Mientras la estrategia retórica del cronista Luis de Ávila y Zúñiga elabora el *Comentario... de la guerra de Alemania hecha por Carlos V*, meta que otorgó *honor y fama* al emperador en el verano de 1547, corresponde a Tiziano la legitimación mediante las telas que entonan la *laus* política de quien, por su supuesta conducta ejemplar y virtuosa —y el apoyo económico de España en un momento de dificultades económicas para Occidente— es merecedor de la *victoria* y alcanzaba la cima de su poder. (Fig. 1) Carlos V en Mühlberg (1548, Museo del Prado) no hacía prever que la hora del crepúsculo (año 1552) estaba próxima, como tampoco la engañosa realidad de la grandeza de los Habsburgo. Era la hora de la *Pax Carolina*, asociándose a este himno imperial los arcos levantados en su honor¹⁴ donde, curiosamente, emergen escenas alusivas a Santa Elena, a la que Pedro Marcuello asociará con Isabel de Castilla como "nueva emperatriz Santa Elena"¹⁵. Pero, la imagen que parecía asumir el pronóstico de Gattinara ("Dios os ha elevado por encima de todos los príncipes y reyes de la cristiandad")¹⁶, ¿es realmente ajena a los valores caballerescos de quién dio pruebas de conocer tal mundo de hazañas y sus lecturas?, ¿no constituía el caballero un arquetipo? La respuesta al doble interrogante, como apoyo genérico a la iconografía de Carlos V cabalgando en Mühlberg es opinable. Sin duda no cabe una identificación exclusiva, pero existen mojoneros que no constituyen un espejismo. Es decir, la línea prioritaria incide en la adaptación del notable formato ecuestre de la escultura (Marco Aurelio). También está patente en la iconogra-

fía del Emperador Maximiliano I como “paladín cristiano”¹⁷. La pluma de F. Checa es sintomática cuando en el análisis de esta tela en el Museo del Prado trenza citas del mundo mítico caballeresco, aunque reconoce las que denomina “claras reminiscencias clásicas”¹⁸. Sería ingenuo imponer y dar prioridad a un enfoque, pero sí acceder a la consonancia de una iconografía que no se puede apartar con rotunda decisión. Se conjetura que Carlos V conocía el *Marco Aurelio* de Antonio de Guevara, colaborador destacado en la corte imperial. Pero otro producto característico lo documenta J. M. Lucía con ejemplos de libros de caballería en cuyas portadas está impresa la imagen del caballero jinete sobre caballo a trote (Figs. 2 y 3), grabados de datar que oscilan entre 1508, 1517 y 1587, a tenor de las impresiones que dicho autor ofrece¹⁹, con la diferencia de suplir en la imagen gráfica la lanza que en la propuesta de Tiziano redondea un gesto de parada, por la espada desenvainada y en idéntica posición. Ambas propuestas, las de los libros de caballerías impresos y la del lienzo del Tiziano, constituyen un verdadero trasvase del ingrediente genérico que no evita Paul Jove en 1552: “montaba tan bien a caballo y con tal dignidad que no podía hallarse caballero que, para echar a andar su caballo y hacerle girar en redondo, tuviera una elegancia semejante a la suya ni mayor impetuosidad ni resistencia bajo el peso de la armadura”²⁰. Esta cita evita sospechas sobre el gesto verosímil que el artificio del pintor Tiziano aplica en aquel retrato en el que se ordena y calibra la imagen victoriosa del caballero (en la lucha de Pavía estuvo ausente), en concordancia con el arrojo y que animaron aquella operación épica, tan resaltada en sus Memorias y que el aparato crítico a las mismas no duda en ligar a una hazaña caballeresca²¹.

Una serie de ejemplos argumentan la deferencia compartida entre Carlos Quinto y el que fue su pintor de cámara. Sin duda su visión apoteósica del victorioso en Mühlberg no recrea al hombre hipotecado vitalmente por los accesos de gota y la situación familiar que comenzaba a fomentar el rumor; por el contrario, la propuesta de Tiziano parece



Fig. 2. Grabado

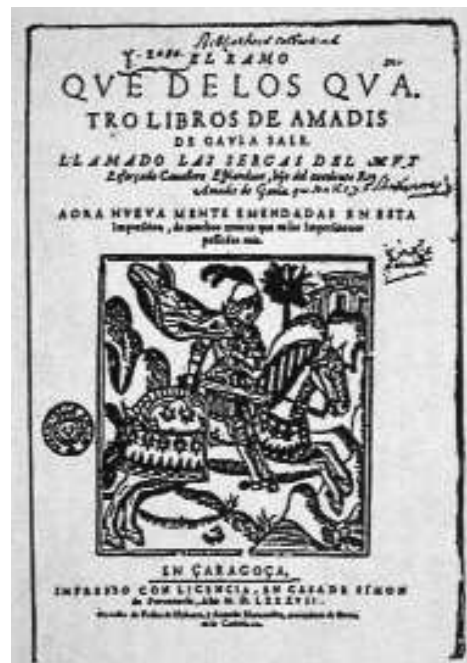


Fig. 3. Grabado

46 *Cuando la historia se hace mito*

Manuel Núñez Rodríguez

Figs. 4 y 5. *Pinturas murales de Óriz, Museo de Navarra*

animada por la combinación *laus*-Historia, para mayor protagonismo del Sujeto que asumió una función asignada (mesianismo) con la ayuda divina (providencialismo), obteniendo como premio y galardón la victoria, lo que le presentaba como salvador de la cristiandad. Divisa que le otorgaba mayor confianza en sí mismo y, a tal fin, en aquel 1548, elabora su testamento político, calibrando su estado de salud quebrantada (“de los trabajos pasados se me han recresdecido algunas dolencias y postreramente me he hallado en el peligro de la vida”), pero también recordando a Felipe II cuáles son los intereses de Estado²².

Para entonces, con rotunda decisión, se afana en dictar sus Memorias a orillas del Rin (junio de 1550), guiado por el deseo de ofrecer su particular idea de la verdad histórica,

desde 1515 –año de proclamación de su mayoría de edad– al 1547, cuando su carrera imperial parecía haber cumplido la utopía política de frenar el avance del protestantismo; de preservar el orden conforme a la encomienda recibida. Más adelante habrá que volver sobre este aspecto en tanto que, en teoría parte de su milicia era protestante y en sus propias Memorias centra el interés en la operación militar frente a la Liga religiosa –también política– de Schmalkalden y la consiguiente captura de Felipe de Hesse y Federico de Sajonia, así como sus tropas luteranas. En este sentido (Figs. 4 y 5) las pinturas murales de Óriz (Museo de Navarra) constituyen un laborioso recorrido, o relato silencioso sobre la operación militar del “príncipe cristiano”. Concepto no omitido en dichas Memorias ni desdeñado en el retrato ecuestre de Tiziano, a diferencia de Leon Le-



Fig. 6. *Carlos Quinto y el furor*, Leo Leoni, 1549-1564, Museo del Prado

oni quien, a los tres años del triunfo ante la Liga, asume la mítica imagen del César, lo *rationalis et humanus* triunfante sobre lo *irrationalis et bestialis* (Fig. 6) (*Carlos Quinto y el furor*, 1549-1564, Museo del Prado). La espesa trama construida en torno a Carlos Quinto desvela al político que en aquel entonces asumió el espejismo de una paz duradera. En cualquier caso, aquel emperador enfermo, defensor de la ortodoxia, a la vez que en sus Memorias no renuncia a la necesidad del perdón divino, apela a Tiziano para que invoque la humildad imperial en aquella famosa pintura que llaman la gloria del Tiziano (Fig. 7). Conforme a la reseña del eclesiástico e historiador José de Sigüenza (†1606). Eran tiempos en que la Reforma revivía el Apocalipsis e identificaba a los reformistas como los predestinados al triunfo final; expectativas escatológicas que, además, se acentuaban con la crisis dentro de la Iglesia²³. En aquella atmósfera cobra forma en cuadro que representa en la *gloria de la Ado-*

ración de la Santísima Trinidad (conocida en su momento como *Juicio Final*, 1551- 1554, Museo del Prado) al emperador y a la emperatriz con la mortaja. Su planteamiento devocional es una verdadera declaración de fe atenta a rescatar cuanto declaraba en una cláusula de su último testamento (1554) sobre la pobreza de su enterramiento junto al de la emperatriz: "que estemos de rodillas con las cabezas descubiertas y los pies descalzos, cubiertos los cuerpos con sendas sábanas"²⁴. Cuando le asista el ansia de retirarse en Yuste este cuadro será cita final requerida para reflexionar ante el adiós. Tal como explicaba José de Sigüenza en su preámbulo al óbito: "mandó coger el lienzo del juicio final", para acompañar su deseo con "la meditación más larga". Ciertamente es que en su remate vital el emperador observó una vida religiosa intensa; así lo recordaba el embajador Mocenigo. Pero tampoco se puede renunciar a otro concepto muy arraigado: desde la Antigüedad clásica se le recuerda al César que "cuando tu misión se vea cumplida, remontarás al cielo, para gozar de la segunda



Fig. 7. *Adoración de la Santísima Trinidad*, Tiziano, 1551-1554, Museo del Prado

vida²⁵; concepto también aplicable a la demanda piadosa de los emperadores que encomiendan su alma. M. Vovelle añade, además, que tal sentimiento de continuidad en el más allá de la muerte aunque conoce preámbulos medievales en Italia, se reafirma en el s.XVI, especialmente en su segunda mitad²⁶. Finalmente, en deuda con la denominación inicial de la tela (*Juicio Final*), se aleja toda referencia satánica aunque tal no proceda en tanto que se trataba de expresar la gloria-premio al baluarte que no renunció a impedir la división religiosa; así lo validaba su secretario: “Jesucristo formó la Iglesia, el emperador Carlos V la restauró”²⁷. Aún así, el fiel del s. XVI proclama un mayor valimiento, para su salvación, en “los santos y santas de la corte celestial” y “que las obsequias funerarias sean celebradas y fechas devotamente”²⁸. Esta confianza en el ritual es clave para M. Vovelle cuando afirma que se asiste a un cambio en las prácticas en torno al óbito aunque el infierno constituya la base del sermón.

La verdad oficial y las conjeturas diagnósticas

Al rastrear los testimonios, a veces escarnecedores, del emperador en su realidad vital, se desvelan patologías y estados emocionales que constituyen pegajosa sustancia limitativa pero que el historiador del arte no debe arriesgarse a su utilización. Sería aterrizar en la parte más superficial, en la que no apunta al verdadero valor de la obra. Con frecuencia, su imagen sedente (Carlos Quinto, 1548, Múnich, Alte Pinakothek) (Fig. 8) se ve sometida a un largo y tedioso invierno al presionar en el concepto íntimo-trágico-psicológico cuando lo que Tiziano propone es un fino análisis que rechaza los aspectos vulnerables de Carlos-Hombre y no cede ante los aspectos de decrepitud. Tiziano delibera, decide y finalmente propone. Así matizado, el artista no pone en balanza el diagnóstico tantas veces aplicado a Carlos por sus contemporáneos: la melancolía, aunque él mismo transmitiera que el monarca era “pensativo y melancólico al máximo”, la miopía o las peculiaridades de su rostro. Tales datos existen, le son familiares, pero no apuntan en

sus conclusiones, toda vez que la imperfección se antoja nefasta para el poderoso que es valedor de Dios ante los hombres. Confróntese, por vía de ejemplo, los retratos del veneciano con los mecanismos de control aplicados por Lucas Cranach (véase fig. 14). El primero se interesa por el aspecto entitativo, por el valor del ser en cuanto agente que completa la calificación moral de Carlos Quinto; el segundo por lo inmediatamente verificable y que casi enuncia una propuesta que es objeto de la ética.

El emperador es el Hombre desprovisto de afectos (*orbis*) que desde fecha temprana se impuso ante un círculo —desde preceptores a consejeros— de influencia decisiva que le reducía. Las condiciones físicas de su cuerpo, desde datas muy tempranas, también dejan percibir un natural vulnerable. Estos aspectos infrahistóricos no son los legítimos para una iconografía asociada a la retórica del poder. Aún más, el detallado análisis de R. L. Kagan sobre “los cronistas del emperador” descubre en qué medida aprueba o desaprueba cuando se cuestiona la defensa de su acción y renombre militar²⁹. A pesar de todo dicta sus Memorias “para que se supiese la verdad”. Ciertamente que no tuvieron la difusión y alcance que pretendía; nadie mejor que Felipe II para establecer el control. En cualquier caso, no desconocía la eficacia y poder de lo escrito para autolegitimarse.

Ante estas certezas, es indudable que la imagen como instrumento al servicio del poder dispondría de la legitimación del asesor iconográfico, pero también es cierto que Tiziano rehúye el cliché y el gesto automático. Sin duda, uno de los aspectos más ponderados en su obra: “estudiar y recrear al modelo como consideraba que debía ser” (A. Elsen). Si con *Francisco I* (París, Museo del Louvre) representa al tipo extroverso de rasgos aflojados, con *Carlos Quinto* (Múnich, Alte Pinakothek) no puede mostrar a quien tiene como objetivo en la vida la felicidad, ni tampoco al melancólico; sí, en cambio, al precavido, al que no abdica, para sugerir con el binomio mirada-negra hopalanda forrada de piel un perfecto *estudio del silencio*. Tiziano domina el arte del retrato y la disposición de las ma-

nos para abarcar un abanico de categorías, desde la belleza moral (*honestum*) a la *mediocritas*. A tiempo pasado, sí sorprende la *mentis agitatio* de Paulo III con Alejandro y Octavio Farnesio (Nápoles, G. Capodimonte), pero en este retrato de Carlos Quinto, la medida o *modus* en el sentarse, el cuidado en el observar (asociado a la no distracción y advertencia) y la precisa disposición de las manos, son sinónimos de constancia y reserva para afirmar la *verecundia*, asociada al respeto político³⁰. El "relato" de Tiziano responde a un calculado estudio, desde el conocimiento de la dimensión cinética del color, hasta el empleo del rojo que crea un efecto tridimensional, de manera que mediatiza el efecto siniestro del luto imperial y, a la vez, todo triunfo *gravitas et maestus* (afligido y melancólico).

P. Laín Entralgo sintetiza una clave muy precisa al abordar en pintura la historia de una *presencia (síc)*, "ni el buen médico, ni el buen político, ni, por supuesto, el buen pintor, pueden contentarse con la despersonalización de la persona a la que se diagnostica o a quien se retrata". En consecuencia, a la hora de desentrañar, "el buen pintor deberá proceder para que sea verdadera persona el retratado"³¹. Sin duda Carlos Quinto llegaría a ser un modelo idóneo para Rembrandt, quien sacaba a la luz, sin tapujos, lo que es el hombre: "un ser solitario" (A. Elsen). Tiziano acude al lado del líder que no posee entusiasmo por la vida, pero no parece ajeno a tres preceptos a la hora de inmortalizar al que es imagen de poder. El primero ya quedó refrendado en líneas precedentes. En cuanto al segundo, Tiziano no era Rembrandt. En consecuencia, no acredita al ser solitario; su estudio del silencio también es recurso aleccionador para afirmar lo que J. Cornette denominaba "la soledad del poder" y F. Braudel "el presidiario del poder". Valoraciones que no tergiversan y que, de la mano de dos profesionales de Historia Moderna, tienen una sustentación conceptual. Finalmente, el pintor veneciano rehúye expresar la decrepitud física (que no la vejez) puesto que en el método empírico conllevaba desprecio o desdén. Es decir, el que es mito desde su origen y está revestido de sa-

credidad, no puede ser líder en el naufragio. La física del poder tenía su "cuaderno de apuntes sobre el éxito"³². Por ello, introducir la variante de un emperador enfermo y sufriendo, como tantas veces se ha dicho, era transgredir la norma histórica consensuada y reducir la eficacia del símbolo institucional, aunque el producto artístico estuviera destinado a un espacio privado. El novelista-humanista E. Sábato apunta en su última obra, a propósito del individuo actual, que la pérdida de diálogo "ahoga el compromiso que



Fig. 8. *Carlos Quinto sedente*, Tiziano, 1548, Múnich, Alte Pinakothek.

nace entre las personas". Es un hecho cierto que el respeto y la admiración entre el emperador y el artista constituye la otra cara de esta realidad y todavía se convierte en una operación evaluable en este año 2001. Tal es el "scanner" de M. Mancini que, con el título "La elaboración de nuevos modelos en la retratística carolina: la relación privilegiada entre el emperador y Tiziano", dista de plante-

ar unas relaciones invadidas por oscuras servidumbres. Ahora bien, de alguna forma Tiziano no podía ser ajeno a las preferencias o intenciones que el emperador sugiere a sus cronistas en el remate de la guerra de Smalkalda, pues, como comprueba R. L. Kagan, se esmeraba en las sugerencias laudatorias a estampar en el volumen, lo que explica el encargo a Pedro Mexía –cronista oficial en 1548– de aquella inconclusa *Historia del Emperador Carlos V* con el reivindicativo matiz de resaltar los hechos principales con el emperador como epicentro, fiel al principio de que “los hechos sólo concernían a Carlos”³³. Ésa es la apuesta también imaginable en la tela de Carlos Quinto en Mühlberg y junto a ella la *laus* o alabanza al *miles gloriosus*, en esta ocasión en el seno de una trama que da acogida a los imperativos de las tres “s” –soledad, silencio y secreto– para forjar la ejemplaridad “de una victoria que no hubiera de empañarse jamás, de la gran victoria para un sólo vencedor”³⁴, quien, plétórico de entereza y fibra, “atraviesa el umbral que le introduce de lleno en la leyenda”³⁵. En tal concepto reside el verdadero valor de la imagen y su significado, sin dar acogida a las propuestas diagnósticas que la actual Psicohistoria remonta con sus desviacionismos hacia la realidad vital del personaje en aquel 1548, inmovilizado por una afección discrásica.

Al rastrear en esa intrahistoria, el embajador de Venecia, Mocenigo, trazaba en aquel 1548 una semblanza del emperador en la que no daba cuenta de un espejo de príncipes. Aunque tampoco recurre a la descalificación, su acercamiento prospectivo describe la verdadera indumentaria “durante las guerras de Alemania”. “El rey –observa– iba vestido de muletón, cuyo valor no llegaba a un escudo, y tocado con un sombrero de paño que apenas valía un marco”³⁶. De igual modo que en los despliegues cronísticos, se supone que tal fórmula de enaltecimiento pervive en la apoteosis que plasma el pintor veneciano, al calor de los datos que en los libros caballerescos resultan innatos en el protagonismo mítico del caballero cristiano y, en la “máquina memorial” del cuadro, subyacen en los referentes simbólicos destinados a reforzar la

retórica iconográfica del emperador vencedor y titular de la gloria³⁷.

Por lo general, cuando se hace referencia a Felipe II, no se oculta su reticencia a participar en la línea de ataque. Carlos Quinto, aunque había triunfado en Pavía sin estar presente, no se asociaba a la ausencia en los focos de resistencia. Desde fecha temprana “tiene –comentaba Gasparo Contarini en 1525– grandes deseos de guerrear y anhela encontrarse sobre un campo de batalla”³⁸. Buscando resaltar la ejemplaridad, en la taxonomía que interesa resaltar al pintor, se descubre al caballero en su bravura individualizada –tan consustancial con el estereotipo del que asume “la justa e loable guerra que por defensión e por ensalzamiento de la fe se faze”³⁹– con lo que necesita para cumplir su oficio, puesto que “el Dios de la Gloria (lo) ha elegido” (R. Llull, 2ª Parte, 2). Si en clave caballeresca la carencia de cuanto necesita es “como cuerpo sin alma”, cobra especial valor la *lanza* (Fig. 1), que “significa verdad, pues verdad es cosa recta y no se tuerce y verdad va delante de la falsedad”. En cuanto al hierro de la lanza “significa la fuerza que tiene la verdad sobre la falsedad” (R. Llull, 5ª Parte, 3). En cuanto al yelmo, “significa vergüenza, pues caballero sin vergüenza no puede ser obediente (...), así como el *yelmo* hace que el hombre sea vergonzoso (...), así el yelmo defiende al hombre de las cosas altas y mira al suelo, punto medio entre las cosas bajas y las cosas altas. Y así como el yelmo defiende la cabeza, que es más alta y principal miembro que hay en el hombre (era considerada la parte más noble), así la vergüenza defiende al caballero para que no se incline a viles acciones” (R. Ll. 5ª Parte, 4). Como se observa, en el aspecto práctico de la milicia, se aplican pautas acordes a aspectos legales y morales que no constituyen nómina perdida en aquel entonces. Su “tírón” no es encaje roto, sirva como ejemplo el reto a duelo del emperador al monarca francés “según las reglas de caballería”. En opinión de Joël Cornette, el “choque” de ambos, Carlos Quinto y Francisco I, recrea “dos personalidades forjadas en un ideal caballeresco y guerrero”. Un ideal que no mar-



Fig. 9. *Presentación de Juan de Austria*, Rosales, 1869, Museo del Prado.

gine la ejemplaridad, de manera que las espuelas “significan la diligencia, la experiencia, el celo (...), pues así como con las espuelas pica el caballero a su caballo para que se de prisa, así la diligencia acelera las cosas que deben ser” (R. LI. 5ª Parte, 7). Sobre la coraza, protectora de la fe ante los daños del Maligno, cobra relevante significado el Toisón de oro, símbolo asociado a la orden caballerescas del mismo nombre. Creada por su ascendiente, el gran duque Felipe de Borgoña, supone que la trayectoria hacia la gloria buscada será un camino marcado por la verdad (el oro) y la pureza de espíritu (el toisón o vellón).

Cierto es —recuerda Sansovino— que Carlos Quinto “daba mucha importancia a las armas” y “era un gran experto en artillería”⁴⁰; aspectos que salen a la luz en las pinturas de Óriz y no resulta difícil reconocer en el arcabuz, también arma de carga por la boca, semioculta bajo la diestra. Pero, junto a la impresión del hecho o victoria, lo que se exhibe de nuevo en la literatura de caballerías es una etopeya para exaltación del *miles*

Christi. Perspectiva que hoy el historiador propone como “retórica propagandística en torno al poder”⁴¹ y que, no exenta de un planteamiento ceremonial y cuidada escenografía, M. Heemskerck somete a una expresión ritualizada de la iconografía imperial en la serie de grabados sobre las *Victorias de Carlos V* (Madrid, Biblioteca Nacional); aunque en tales grabados el César Carlos no es contrastable con el mundo caballeresco, sí con el emperador guerrero Trajano, quien exteriorizó sin reservas la benevolencia. Así, por vía de ejemplo, en la escena del perdón al duque de Cleves.

En las propuestas diagnósticas de la Psicohistoria se utilizan datos o referencias que para el artista constituyen un anecdotario, que no un argumento de fuerza para la correcta lectura de la obra. La actual circunstancia del centenario carolino parece consonante subterfugio para reconstruir la patobiografía del “uomo pensoso e melancolico —así lo recordaba con clemencia Tiziano— fuor di mondo”⁴². De un hombre cuya clave biográfica viene determinada por su acción política y no por deliberados enfoques



Fig. 10. *Los comuneros*, A. Gisbert, 1860, Congreso de los Diputados, Ma-

que ya tenían su prefacio en la Pintura de Historia del s. XIX, tan centrada en el conflicto de sus protagonistas, de manera que la clave de determinados temas (como la visita del hijo habido con Bárbara Blomberg (Fig. 9) o la heroica actuación de los comuneros de Castilla) (Fig. 10) se buscaba en inferencias y conjeturas sobre las pasiones clandestinas y en la acusación de aspectos controvertidos en el reinado de Carlos Quinto⁴³.

Las debilidades emocionales y patológicas de Carlos-Hombre se conocen. A veces incluso desde el rigor y el desdén: "la gota le maltrata, ny puede hablar ni cuando habla es oydo o poco entendido por los circunstantes de su cámara", "dyz que está pensativo y muchas vezes y ratos llorando tan deveras y con tanto derramamiento de lágrimas como sy fuese una criatura". Tales son los datos extraídos por G. Parker de su consejero holandés Nicholas Nicolay. En tal etimología G. Parker es concluyente: "como nadie se atrevía a hablar con él y mucho menos a discutir asuntos de Estado, no se hacía nada

(sic)"⁴⁴.

¿Personalidad compleja? Pero ¿fue determinante en su proyecto político?, ¿permiten tales datos apuntar conclusiones en la impresión que se tiene de una obra de arte?, ¿son referentes fundamentales para la plasmación simbólico-política que la iconografía descubre? El relato de Fray Prudencio de Sandoval o *Crónica del emperador Carlos V*⁴⁵ marca distancia con el planteamiento parabológico generado en torno al mito carolino⁴⁶; panteología afianzada en el grabado político o en el citado ejemplo de Carlos V en Mühlberg. En rigor, observa M. Fernández Álvarez, aquella deja de ser "una crónica en el sentido verdadero de la palabra", entendiéndose que la documentación utilizada como dato imprescindible le permite conocer la realidad desde el principio. El veneciano Tiziano, por el contrario, plantea una clasificación o categorías ontológicas para hacer referencia a una construcción "categorías", siempre a partir de los estímulos otorgados por el medio. La facultad judicativa del retratista elabora conceptos que brotan de la unida estrategia

fama-Historia conforme a un doble cómputo, de manera que –aplicando la expresión jurídica– si la representación de Carlos V en Mühlberg (véase fig. 1) viene “determinada por” la imagen sedente con indumentaria política (véase fig. 8) alcanza a estar “fundamentada en”.

Conforme a este doble supuesto, el planteamiento detallado del *miles christianus*, del campeón cristiano guiado por la fe, consolida el mensaje moralizador de la conducta ejemplar y virtuosa (*fama* o renombre) simbólica, representativa y digna de emular en tanto que “su gesto” está inspirado en la fe. Estrategia retórica cuyo tono legendario cierto es que acrisola una gesta superior, pero al mismo tiempo fundada y asentada en presupuestos biográficos, dado que el emperador “montaba tan bien a caballo y con tal dignidad –según la observación de P. Jove en 1552– que no podía hallarse caballero que, para echar a andar su caballo..., tuviera una elegancia semejante a la suya, ni mayor resistencia bajo el peso de la armadura”. Cier to es que la ética del espíritu caballeresco, asentado en los elementos del arnés y sus valores etopoiéticos, manifiesta disonancia con la realidad de aquella operación militar en la que fue parte importante la costosa pólvora. Pero este aspecto de la verdad histórica, identificado por Enea Vico en la hazaña de Mühlberg (Madrid, B.N.) (Fig. 11) o en la cerámica del Museo Vivenel (Compiègne), carece de rasgos definitorios, no contribuye a resaltar aquella actividad superior “determinada por” una *conducta*. La habilidad del pintor, como en las crónicas, está en ponderar un perfil seguro y sin sombras de quien, en justicia, vivió en el amanecer de la Edad Moderna, pero su concepto del valor y fortaleza no fue ajena al mundo medieval; al trazo de caracteres y descripción de los personajes legendarios, tan presentes en el género literario. La batalla de Mühlberg y la conducta de su personaje central –Carlos Quinto– no faltan a la verdad, pero el retrato, a su manera, incorpora una especie de crónica oficial sobre la apoteosis del que parecía destinado desde su infancia a “expresar la voluntad de Dios” (P. Pierson). Tiziano immortalizaba un modelo teológico-político

también “determinado por” la pauta de Fernando el Católico. En ambos se coronaba la fructificación de la pauta mesiánica precisa, Fernando, su abuelo, en la guerra de Granada⁴⁷; el César Carlos en las complicadas y largas luchas contra luteranos y turcos. Contra los enemigos infieles o *impiis hostibus* que le confirman transitoriamente como líder de la cristiandad. Tal como se pronosticaba en la gran parada celebrada en Bolonia para conmemorar los actos de su coronación imperial⁴⁸.

Al mismo tiempo, Tiziano immortalizaba al hombre de Estado (Múnich, Alte Pinakothek) (véase fig. 8). iconografía que complementa a la anterior. No ha faltado la tesis que admite la imagen del hombre con deficiencias emocionales y precaria salud. Esta tesis no parece acertada ya que quien recibe el poder de Dios está en armonía con Dios, significa el orden y la unión de los hombres con Dios, no está asociado a un proceso degenerativo; aspectos sólo indagables por otros conductos que, como los textos redactados por los em-



Fig.11. *Virtud heroica en la hazaña de Mühlberg*, Enea Vico, Madrid, Biblioteca Nacional.

54 Cuando la historia se hace mito

Manuel Núñez Rodríguez

bajadores venecianos, tienen fuerza en la Historia, pero no son referencias que se superponen a la imagen que interesa a Tiziano, más atento a la imagen autorizada del estadista del César Carlos en la vida real.

El cortesano, de Baltasar Castiglione (obra impresa en 1528) agrega a la dimensión caballeresca –subsistente todavía– la dimensión humanista que, en Carlos V, era solidaria de su sensibilidad hacia otros aspectos de la vida; binomio que esclarece su acreditada referencia hacia las dos “a”: las armas, pero también las artes, de manera que las segundas son pruebas de adaptación del “yo” a la realidad, de adaptación egocéntrica al mundo exterior. El hiato Carlos-caballero y Carlos-civil obliga a no ocultar aquello que, sobre las conductas (de nuevo el valor de la *conducta*) y el pensamiento político reclamaría la atención de Erasmo, Maquiavelo (ambos opuestos) y el arzobispo La Mothe-Fénelon contestaría a su manera en el tratado sobre la educación del príncipe o *Las aventuras de Telémaco* (1669). Es decir, en la tesis de Maquiavelo se confirma el principio de la práctica de la guerra como consustancial con el poder y el prestigio; para Erasmo, por el contrario, el respeto y acatamiento procede de la paz, que no de la guerra, Tiziano se manifiesta clarividente al desplegar dos deberes impuestos por las normas en la futura acción de gobierno y que serán reconocidos y requeridos en el tratado de Fénelon: “un rey que no sabe gobernar sino en la paz o en la guerra y no es capaz de dirigir á su pueblo en estos dos estados, no es mas que Rey a medias”, de manera que “un Rey conquistador, embriagado del amor de la gloria, arruina á su nacion victoriosa”, igualmente “un Príncipe que no tiene las qualidades necesarias para la paz ... no parece nacido para hacer feliz á su pueblo”⁴⁹. Es obvio que estas formas de pensamiento político todavía son esquemas de futuro, pero dentro de esa visión general parece decantarse en aquel 1548 la doble imagen carolina, cuando el *Interim*, después de la batalla de Mühlberg, colocaba al César Carlos en la cima de su poder y la presencia de sus rivales (Lutero, Enrique VIII y Francisco I) ya era memoria. Con ironía, F. Braudel recordaba que “Ale-

mania (fue) poseída sólo un momento: 1547-1552”⁵⁰, mientras tanto se imponía el discurso apologético en torno al que tuvo pruebas del favor divino y, aparcadas sus tribulaciones, confiaba en la unión de la Cristiandad. Estado de opinión cimentado estratégicamente en la serie de grabados *Victorias de Carlos Quinto* (M. Heemskerck, Madrid, B.N.), entre los que no falta el referido a la pleitesía de la Iglesia y reyes de Europa al emperador.

En cuanto al retrato del hombre de Estado (Múnich, Alte Pinakothek), sin aplicar la lente a otro matiz tasado (“soledad del poder”), aún la comprensión sincrética que refuerza el discurso del poderoso: la imagen imperial no es epifánica para exaltarla lejana pero cierta por el poder recibido y la misión que personaliza. P. Pierson refuerza la idea al registrar que “Carlos vivía para el Estado y en público, su privacidad era infrecuente y las ocasiones para el descanso pocas”⁵¹. Tal circunstancia rescata del olvido el panegírico de Plinio a Trajano: “el buen Príncipe debe vivir con sus súbditos”, intento que, sobre la *conducta*, diagnosticará Fénelon: “Un Rey inaccesible a los hombres lo es también a la verdad”⁵². Verdad que, frente a la lisonja de sus cronistas (aspecto no descuidado por Fénelon), el emperador comenzaba a planificar en sus Memorias, “porque los historiadores de nuestros tiempos que el avia leydo, la oscurecían”⁵³. Del mismo modo, aunque la victoria le lleva a experimentar la soledad del poder, la información precisa que no permaneció ajeno al mundo. Baste citar su presencia en la partida de caza, organizada por el duque de Baviera, o la cita y banquete con los caballeros de la Orden del Toisón de Oro⁵⁴.

En segundo lugar, ante la tregua política, sus previsiones de futuro tienen información adecuada en su Testamento político de aquel 1548 insistente en “los intereses de Estado” (M. Fernández Álvarez).

En síntesis, los dos retratos de Tiziano responden a un momento de propósitos logrados, lejos de imaginar lo que fue “solo una utopía”. Todavía parecían lejanos los contra-



Fig. 12. Busto de Carlos V, Museo Nacional de las Artes.

tiempos de Innsbruck (1552) o Metz (1553), en consecuencia ambos ejemplos ponen a disposición de la Historia como en un tratado político y moral las imágenes que refuerzan el alcance y deberes de un emperador que es, a la vez, *guerrero y hombre de Estado*. De manera que ambas obras parecían el idóneo preámbulo al binomio “fama e renombre”; honor que, por definición, distingue al que será valor de opinión. Y en consecuencia, “quédase claro é glorioso decía Galíndez de Carvajal en las historias”⁵⁵. Fama y renombre para quien se suponía sin equivalencia y en concomitancia con una nueva imagen del Príncipe, poseedora de méritos pero también de virtudes. Y puesto que tuvo pruebas del favor divino, finalmente se hará merecedor –como en la tratadística medieval– de la *gloria* que Dios otorga a quienes le han sido fieles en la tierra⁵⁶. Así, en la denominada *Gloria* (Madrid, M. Prado) (véase fig. 7), Tiziano introduce la última clave de la retórica del poder. Categoría que glorifica al

que fue celebrado en la guerra (su nombradía o *fama* en Mühlberg) y en la paz (manifestación de respeto u *honor* en su actividad pública) a punto de desaparecer, dado que muy pronto se quiebra aquella herencia indefendible dogmática y territorialmente.

La ruptura del parapeto entre historiador e historiador del arte. Un gesto impostergable

En fecha reciente, el historiador del arte Francis Haskell presentaba su libro *La Historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado* y consideraba varios aspectos que son claves para la apoyatura de la obra de arte. Sustancialmente refrendaba el interés por suprimir “esa especie de barricada que existe entre los historiadores y los historiadores del arte”. Así, puesto que “ambos se dan cuenta de las dificultades que entraña la lectura de una imagen o de un suceso, propongo –añadía– que tienen la obligación de trabajar juntos”. Sin embargo,



Fig. 13. Retrato de Carlos Quinto, Lucas Cranach el Viejo, 1522, Madrid, M. Thyssen Bornemisza.

el método integrador también hará posible que el historiador del arte no renuncie a sus derechos y los ejerza puesto que, obviamente, “las imágenes que el arte propone pueden ser engañosas si no se considera que junto a ellas hay una serie de elementos simbólicos que pueden reforzar o amortiguar su significado”. En consecuencia, no deberán surgir colisiones oprimentes que perjudiquen categorías fundamentales, como tampoco dificultad en admitir hasta qué punto es posible llevar a la práctica la comparación de la imagen con textos y documentos escritos, en tanto que “único sistema científico concluía de unir la lectura del Arte y la lectura de la Historia”⁵⁷.

Las razones apuntadas, justo es decirlo, no siempre son seguidas por el historiador cuando se adentra en el camino de la percepción, arriesgándose a una rapidez de análisis no siempre rigurosa; arriesgándose a evaluaciones poco afortunadas del documento que el artista aporta e imputables a cuanto dimana de una primera impresión.

Sin aterrizar en estudios recientes, como las razones o diagnósticos que algún psichistoriador cree revelar sobre la Casa de Austria (como la analítica a Carlos Quinto), no cabe duda que determinadas imágenes del César Carlos parecen propiciar excesivamente la imaginación. En principio, la iconografía carolina se benefició de la difusión de la pintura, el relieve, el grabado, la escultura, (Fig. 13) fundamentalmente, para apuntar, mediante la iconografía o la nueva cultura simbólica, hacia una transferencia trinitaria: recordar aquellos aspectos de carácter político, religioso o moral de un momento clave y que fecundan ese árbol repleto de ramas denominado *fama*; rumor, nombradía, reputación, opinión..., definen lo que todavía no es clasificable como “planteamiento o imagen propagandística”. Descomedimiento puntualmente considerado por R. L. Kagan⁵⁸.

Algunas ramas del árbol de la *fama* a veces “permiten” conclusiones al historiador o conjeturas que contribuyen a cimentar la sorpresa en el historiador del arte. Ejemplos hay en abundancia. Sirva de referencia el retrato de

Carlos Quinto (Lucas Cranach el Viejo, 1522, Madrid, M. Thyssen Bornemisza) (Fig. 13) como antítesis a los que corresponden a Tiziano. Sobre el primero se cree reconocer un referente “menos afortunado”, puesto que “el rostro huidizo da la impresión de que va a salirse del marco”⁵⁹. En consecuencia, “se trata de uno de los cuadros menos afortunados de Cranach, tanto como para que no se volviera a pensar en él”⁶⁰. Por el contrario, Tiziano quedaba fuera de la duda. El interrogante brota entonces ¿cuál era el retrato auténtico? La respuesta nunca podría ser lineal. Sin duda, la imagen de César Carlos que aporta Tiziano pronto adquirió valor canónico. Parece indudable que la imagen cabalgando en el campo de Mühlberg es determinante. Ante ella “no descubrimos”, si “recordamos” a aquel cuyo renombre o fama viene precedido por el tono mítico de quien se resistió a acatar la quiebra de la república cristiana y, en consecuencia, forma parte del panteón de los grandes hombres de la mitología política. Era la obra del pintor de cámara y consejero áulico que despegó del modelo carolino al no sucumbir a la oportunidad de conceptuar “el aspecto más noble de su rostro”. Pero lo primordial era no oponer resistencia a la soledad emblemática del victorioso; estado o circunstancia que ya acertara a mostrar con “espesor” el pintor que en *Guidariccio da Fogliano* (después de 1328, Palacio Público de Siena) proponía el diálogo del gesto heroico con el *silencio*, lejos del *grito*. Bien es verdad que existe también una marcada diferencia: en la imagen del soberano en Mühlberg, la soledad no es tragedia, sólo circunstancia. El horizonte no se cierra, no es noche aterradora como en aquel ejemplo italiano, puesto que el hombre con la fuerza de las armas ha logrado su propósito que es superar obstáculos del camino y abrir horizontes. Aunque la creación surge en libertad, en las Memorias del emperador se observa que el pleno logro plasmado por Tiziano representa la cumbre de su etapa guerrera; o, mejor, en juicio de Ranke, “el renombre militar del caballero”⁶¹. El dato es importante. Es decir, el cuadro ofrece lo que las Memorias confirman: la valoración de sí mismo que muestra el hombre al afrontar el riesgo, pues “se había propuesto —en las Memo-

rias se suple la primera por la tercera persona— y asentado dentro de sí el quedar emperador de Alemania vivo o muerto⁶².

Cierto es, dice el historiador, que tal gesta fue estéril, a lo que hay que añadir —cuando menos— dos hechos ciertos y otro en probable gestación. El llamado *Interim* de Augsburgo (1548) no colmaba las aspiraciones ni de católicos ni de protestantes⁶³, de manera que la victoria de Mühlberg (24 de abril de 1547) no impedía el avance del protestantismo, al que debió contribuir poderosamente la conformación efectiva de los Estados-nación, con sus pautas e intereses. Y esto cuando el agotamiento de recursos económicos es un aditamento que avanzaba inevitablemente, reduciendo toda alianza tácita para ahondar en su “sagrada misión”. Este núcleo de cuestiones, junto a otros aspectos que el historiador analiza como síntoma de precariedad, son suficientemente pujantes para poner muros al éxito cuando parecía consolidarse. Pero aunque la situación es precaria e insegura, la tela que conmemora la victoria en la batalla no es artificiosa. Dicho de otra manera, en ella también prevalece el discurso para la Historia. La derrota a los príncipes luteranos no es algo que no ocurrió. Todo lo contrario. Y debe subrayarse para recrear un suceso que es memoria, hecho histórico, dato real, todo..., menos anécdota o fábula. En líneas generales, los estudiosos de sus Memorias destacan esta apreciación al subrayar que, en buena medida, no sólo se transforman sus Memorias “en un diario de aquella guerra”; sí, también, en un eco “orgullosos de los días de tal victoria”⁶⁴. En consecuencia, el pintor veneciano no reconstruía un capítulo imaginario. A pesar de los añadidos simbólicos que refuerzan el significado del cuadro, del estratega y sus ideales, el arte da cuenta de una prueba testimonial o acontecer: el triunfo ante la Liga de Schmalkalden.

Pero, ¿qué resta después de la victoria? El que fuera elegido por Dios para cumplir una misión se encuentra ante una situación aceptable pero tensa y desconcertante, incluso en la propia familia de los Habsburgo quien se escindiría por último dinásticamente, a la vez

que la Cristiandad dejará de existir como tal. Su salud es precaria y, aunque alcanza la cima de su poder, esto no impide un estado de incertidumbre sobre el futuro, puesto que Alemania no sólo era un enigma, también era un jeroglífico, como lo demuestra el triunfo sobre los príncipes, pero no sobre los pueblos de la Alemania protestante Magdeburgo y Bremen. Circunstancia que F. Braudel valora como “restricción grave”⁶⁵. Ante este panorama de niebla sin disipar, Tiziano retrata al hombre. Al hombre de Estado sedente (Múnich, Alte Pinakothek) y con gesto ensombrecido (véase fig. 8). El planteamiento ha cambiado y nada deja intuir el concepto “cima de poder” que su contemporáneo sobre el estratega victorioso en Mühlberg transmite. Ahora el gesto hermético permite adivinar la verdadera clave del juicio que, como ya se indicó, emitiera Tiziano ante la visión del hombre replegado sobre sí mismo, ante “la persona pensativa y melancólica fuera del mundo” que Giovanni della Casa, a su vez, comentaba al cardenal Alejandro Farnesio. Esta reflexión del pintor sobre el recogimiento implica una apuesta rehumanizadora por la manifestación enigmática del hombre atribulado, que no por la incierta y poco lúcida identidad que a menudo se asocia con aspectos de una personalidad compleja.

Con frecuencia se indica que la alternativa retratística germánica participa de la hipotiposis, de la reseña descriptiva; premisa no ajena, como habrá de verse, a Lucas Cranach (véase fig.13). Tiziano, por el contrario, se interesa en este cuadro por los aspectos volitivos de la persona, por los aspectos que constituyen el estatuto personal, de manera que el gesto *gravitas et silens*⁶⁶ debilita los razonamientos reconocibles en la psichistoria sobre la melancolía ingénita del emperador. Aspectos que condicionarían la libertad creativa y los elementos simbólicos que revelan otros significados. Según Haskell, el arte da una primera impresión de los hechos; “es la parte más superficial”, ya que se trata de “indagar y descubrir otros significados”. Aquella “primera impresión” obliga a considerar los sucesos que en el medio acontecen. Es muy sugerente que por entonces, en la dieta de Augsburgo (septiembre de 1547

al 30 de junio de 1548), los arrebatos religiosos se aviven y a las preocupaciones se añade un endurecimiento de posturas. El Papa también se resiste a aceptar el dominio político del emperador, como tampoco es menos cierto que muchos eran los capítulos por resolver en profundidad, a pesar de la concordia conocida como *Interim* que no apacigua a los católicos. El punto de reconciliación no se había conseguido y en dicho *Interim* no fueron pocas las concesiones imperiales para atraer al grupo protestante. Igualmente el enfrentamiento entre el emperador y los electores luteranos hacía imposible la reconciliación. Sobre este camino sin salida el juicio de F. Braudel muy preciso “si nada estaba consolidado, nada estaba absolutamente comprometido”. A pesar de ello, su testamento político (1548) constata que le interesa “conservar la grandeza de nuestra casa”.

Desde el punto de vista que interesa al historiador del arte, surge la pregunta, ¿en qué medida el dato es elevado a categoría?

Aunque en la actualidad se considera que hay razones para admitir la creencia imperial en su derrota o fracaso de su proyecto para crear una república cristiana, no es menos cierto que otros reveses definitivos restan por llegar, poniendo colofón a un ideario político de sello medieval. En cierta manera su citado testamento de 1548 ya denotaba una situación de precariedad y cansancio. Pero Tiziano, en el gesto *gravitas et silens* no busca convertirse en albacea de las tensiones y frustraciones del hombre de Estado; aspira a mitificar a la persona, humanizándola, con componentes tan esenciales como relevo del trono por el sillón; el mando de oro por el bastón que tanto despierta la curiosidad del anecdótico, pero que el pintor introduce en la leyenda del hombre para aumentar el misterio; la suplencia del principio de frontalidad absoluta, por el leve giro hacia el espectador. Aspectos que, junto a otros potenciales, contribuyen a crear una sensación vivida, de manera que la mirada escrutadora del emperador introduce en este “retrato de Estado” una apurada intensidad que logra traspasar a quienes, ante su presencia, no estaban au-

torizados a permanecer sentados.

Se dice que este pintor, de bien ganado prestigio, era más creativo en sus retratos de pie. Y, sin embargo, logra revolucionar el retrato que es síntoma de soberanía, con la mirada inquisitiva y distante. El tono narrativo del retratado denota la profesionalidad de un pintor-notario que no desdibuja el principio de inmovilidad (*anquilosis*) para no comprometer la *dignitas* imperial, con vestimenta no lujosa, aspecto consustancial con la austeridad y moderación de Carlos en la vestimenta de corte (como recordaba Sansovino), anunciando el atavío sobrio de los Austria. Desde la renuncia a lo fugaz y vano, la austeridad de este “retrato de aparato” ofrece un planteamiento renovado del “retrato de Estado” conforme a los postulados de la geometría euclidiana para reconstruir la verdadera ubicación de la imagen sedente, cuya mirada no adopta la dirección del rostro. Ante el atributo de “la grandeza de nuestra casa” (la columna de los Habsburgo), el gesto puesto al servicio de la dignidad del hombre de Estado, a la vez que indica la importancia del planteamiento de Alberti sobre el atisbo hacia un punto dispuesto fuera del marco con la mirada, aporta detalles notables sobre la moderación y dignidad como sello de rango y poder. De manera que, sin retroceder ante la actitud de las manos como elocuente “efecto parlante”, se genera una barricada infranqueable ante el espectador, que volverá a confirmarse en el doble retrato del emperador e Isabel de Portugal, hoy conocido mediante una copia de Rubens conservada en el Palacio de los Duques de Alba (Madrid) (Fig.14). En esencia, este cuadro, destinado a subsanar la ausencia física del hombre de Estado, es un manifiesto del principio de integridad como regla inmutable ante los diferentes estados anímicos. Planteado así, aportaría un apoyo a esta concepción el propio exhorto del emperador a la emperatriz Isabel ante la muerte de su hijo Fernando, sugiriéndole que venza la tristeza, pues conviene consolarse “con la prudencia y ánimo que a tal persona conviene”⁶⁷. De donde resulta también la explicación de que el emperador-hombre podrá involucrarse a menudo con la debilidad física, el miedo y todo tipo de



Fig. 14. *Retrato de Carlos V e Isabel de Portugal*, Rubens, Palacio de los Duques de Alba, Madrid.

síntomas sobre su infortunio; tal como alcanzan a reflejar los testimonios y documentos que el historiador recupera para reconstruir su identidad. Pero la creación de Tiziano no tiene como fin reconstruir la patobiografía del hombre de Estado; sí, en cambio, la adaptación egocéntrica al mundo exterior de la *dignitas* imperial, de suerte que su condición o rango es inseparable de la estima y el honor. Tal distinción es contraria a la consideración de las impresiones limitativas del sujeto. Como sugiere y aclara J. P. Roux, podrán no ser desconocidas las limitaciones del soberano, pero se trata de demostrar que no posee las limitaciones “del hombre común”⁶⁸. Todo ello sin renunciar a las cualidades estéticas, como signo exterior de su vulnerabilidad (fealdad) o de su prudencia y perfección (gallardía). No es de extrañar, por consiguiente, que, como particularidad más notable, se ha resaltado la tendencia a la caracterización entre los pintores nórdicos —en línea general—, de manera que la invocación de los rasgos fisiognómicos de Carlos Quinto encuentran acomodo sustancial en aquel principio de Pomponius Gauricus en 1504 de aspecto tan coactivo y que tanto contribuye a la difamación pictórica: “deducir las cuali-

dades del alma según las características del cuerpo”; acuñación que remonta a una concepción de sello medieval. Tiziano, por el contrario, rehúye los mimetismos o definiciones genéticas del individuo para difuminarlas o enfocarlas hacia una dimensión más genérica. Concepto que no desdibuja los puntos básicos de J. Brown: “a la hora de enmarcar la imagen personal del emperador, Carlos y sus consejeros humanistas vieron ante sí dos alternativas, una que podríamos llamar germánica o descriptiva, otra italianizante o simbólica”⁶⁹. Componente simbólico sobre la retórica del poder que tanto alimenta las conclusiones sobre el “retrato mítico” del caballero vencedor en Mühlberg; del caballero elegido por Dios para el cumplimiento de una misión sagrada en la que se pusieron de manifiesto las responsabilidades morales (competencia, resistencia, coraje) del Cristianísimo Emperador.

Las afirmaciones capitales que se resumen en la iconografía carolina transmitida por Tiziano, cierto es que enfocan la imagen del César Carlos mediante registros estratégicamente cuidados, en cuanto a la postura o disposición facial, de manera que la certi-

dumbre no surgía tanto al amparo de la escrupulosidad en los rasgos, como conforme al valor de la medida, la proporción, la gravedad y todo cuanto invoca la calidad de la persona y corresponde a las leyes del decoro. Criterios que sirven de base a la ética o valoración del comportamiento y disposiciones del que, supuestamente, aún no ha conocido (aunque no queda descartado que lo intuya) el fracaso de su misión. Pero su concepto presenta ciertas afinidades con los panegíricos que dimanan de las crónicas oficiales tan proclives a decantar y legitimar la memoria del defensor de la Verdad, del “elegido” para cumplir una misión.

Aunque el cronista Juan Ginés de Sepúlveda duda en sus conclusiones sobre la acción carolina⁷⁰, aspecto que corresponde analizar al historiador, aquellas crónicas oficiales están en la línea de los mecanismos apologéticos utilizados en la España de los Trastámara⁷¹ y en el imperio de los Habsburgo⁷². Tal “propósito político” exalta la superioridad del emperador conforme a las condiciones que las leyes de “lo que debe ser” establecen, puesto que el sujeto (Carlos) por su condición y especificidad –aspecto ya destacado por J. P. Roux– no es partícipe del principio de estricta igualdad. Dicho de otra manera, está indisolublemente ligado a una acción política para la que fue elegido. Ya en la Dieta de Worms (marzo 1521), Carlos declaraba ante Lutero: “Vos sabéis que desciendo de los muy cristianos emperadores de la noble nación alemana, de los Reyes Católicos de España, de los Archiduques de Austria, de los Duques de Borgoña, quienes han sido hasta su muerte fieles hijos de la Iglesia romana”. En consecuencia, “estoy dispuesto a emplear mis Reynos y señoríos, mis amigos, mi cuerpo, mi sangre, mi vida, mi alma”⁷³. Información de primera mano que no oculta sus orígenes y su empeño en el cumplimiento de una misión que Tiziano legítima y exalta en su *laus* o alabanza triunfal al que defendía los valores como espada de la cristiandad. De alguna manera, esta *laus* de su derrota a Felipe de Hesse y Federico de Sajonia, cabecillas en aquella guerra de Schmalkalden, permite una prudente comparación con el calculado *Comentario* escrito sobre tal operación militar por el Comen-

dador de Alcántara, Luis de Ávila y Zúñiga, de manera que la clave de la imagen y la clave de la crónica legitiman su honor y fama. Sin duda el peso del asesor iconográfico fue indiscutible, pero las sugerencias de R. L. Kagan sobre las alabanzas del cronista no son insensibles al núcleo de la cuestión: aquella “era precisamente la clase de historia que Carlos quería”⁷⁴.

No corresponde aterrizar aquí en la teoría de R. Menéndez Pidal sobre el efecto de los Reyes Católicos en la carga política del emperador; otros lo han hecho. Sin embargo, no cabe rechazar los alegatos que sobre sus campañas contra el infiel o guerra santa (“algunos dicen que yo quiero ser monarca del mundo –tal decía en Roma en 1536– ... cuando mi intención no es hacer la guerra contra los cristianos, sino contra los infieles ... y que la cristiandad está en paz”⁷⁵) son tan afines a los criterios que confirmaban a los RRCC como seleccionados por la divina providencia para llevar a buen puerto la guerra contra el infiel o guerra santa. La creencia en la previsión y cuidado puesta por Dios en sus elegidos, también formaba parte de la identidad de Carlos Quinto cuando todavía era promesa: “Carlos es nuestro príncipe –indicaba el cronista flamenco Laurent Vital, 1517– y señor soberano que Dios ha elegido y llamado para ser uno de los más poderosos príncipes de la cristiandad”⁷⁶. En consecuencia, tal como manifestaba en sus Memorias, las atribuciones y esfuerzos eran acto de servicio a Dios frente a la espada del demonio. Planteamiento mesiánico enarbolado en la gesta de sus abuelos maternos durante la campaña de Granada contra la “secta luçiferyna”⁷⁷, lo que suponía –tal como analiza A. I. Carrasco conforme a las crónicas de época– la consolidación de Isabel y Fernando como *primi inter pares* y, como consecuencia de tal liderazgo, parecía comprensible que “merezcan ser emperadores”⁷⁸. Tal salvoconducto había de trazar el perfil de Carlos de Habsburgo, Trastámara y Borgoña, Gran Maestre de la Orden del Toisón, Rey de Romanos y emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, cuya misión tiene su objetivo en el logro de la *Universitas Christiana* o *res publica Christiana*⁷⁹. Acto de servicio a

Dios en nombre de la cristiandad –también asociado a un propósito de dominio político– que como emperador se afana en alcanzar para conjurar el peligro de una Europa desunida pero que los Estados modernos secundan⁸⁰. Aún más. En páginas anteriores quedaba de manifiesto que el problema posterior a Mühlberg “estaba por resolver y en una situación nueva” (F. Braudel). De hecho, junto a la impresión de “andamiaje provisorio” que emana del *interim* de Augsburgo, tampoco es rasgo que unifique la actitud del Papa Pablo III, quien, además de retirar sus tropas del ejército imperial antes de la campaña contra la Liga, tenía su propio concepto sobre el alcance de aquella misión religiosa, al camuflar bajo sus palabras su propio criterio de acción política, en tanto que “no fue a César, fue a San Pedro al que dijo Cristo: tú eres Pedro y sobre esta piedra levantaré mi Iglesia”⁸¹. Sin pretender forzar demasiado las cosas, mientras Carlos Quinto se degrada psicofísicamente, es encomendado a Leo Leoni, en aquel 1549, el grupo escultórico conocido como *Carlos Quinto dominando al furor* (véase fig. 6); propuesta que plantea no pocos interrogantes y donde parece identificada la imagen del César Carlos, héroe triunfante por encima de la decadencia y con la fuerza de Hércules. Esta afirmación de la historia hecha mito, en abierto contraste con la imagen del caballero en los campos de Mühlberg, introduce al emperador en la perennidad del tiempo mítico con el complemento del desnudo a la romana. El emperador había alcanzado “la cima –teórica– de su poder”; insistir en ello supone no dejar de señalar junto a lo apuntado en líneas anteriores, tanto el agrietamiento político dentro de Alemania, como en el seno de la propia casa de Austria. Todo ello en medio de un debate historiográfico que pone en la arena la dimensión de los múltiples intereses torvos en torno a su figura y en torno a la sucesión al Imperio⁸².

En consecuencia, el criterio sobre este grupo escultórico encierra márgenes de duda. F. Checa no hurta la teoría de E. Plon sobre la interpretación de este conjunto (“Carlos V dominando al furor turco”), pero, aunque sostiene que “el verdadero fin de la obra sea glo-



Fig. 15. *Carlos V*, Pantoja de la Cruz, Monasterio de El Es-

rificar las campañas antiprotestantes del emperador”, añade que la cuestión principal es la propia “imagen del héroe”, sin omitir el contenido de la carta del propio escultor al obispo de Arras⁸³. Ciertamente es que “la importancia artística –añade– excede a los hechos particulares”, pero tampoco va en detrimento de la obra rastrear aquellos datos que también avalan el porqué de esta alegoría.

El historiador aporta un dato que no es vetable: aquel que da cuenta de un proyecto nacido del “encuentro entre la Antigüedad y la tradición judeo-cristiana”⁸⁴. ¿En qué medida este grupo escultórico hagiográfico podría ser síntoma sugerente de tal utopía? En aquella hora de recelos en la corte, en el Imperio, en el Occidente de las naciones y en el papado, la victoria del Cristianísimo emperador es frágil. A pesar de las medias verdades, el escultor coloca en primera línea de referencia al César Carlos *autokrator*, al emperador que no reconoce en público límites

a su autoridad y que declara al Papa Pablo III (†1549) que tomaba a la Iglesia bajo su directa protección imperial⁸⁵. Aunque la imagen del estratega y autócrator ya venía definida por Alejandro Magno –ejemplo no omitido en las citas del emperador, quedó inmortalizado en su árbol genealógico de la fachada de San Marcos de León–, en la tradición Julio-Claudia el ademán *dextera elata* invoca el principio de autoridad del héroe divinizado, del principio de autoridad innata del *pater patriae*. Fórmula expresiva transferida, luego, a un contexto religioso para dar forma a las connotaciones consustanciales con la *Maiestas domin*⁸⁶. Ambos aspectos aportarán su apoyo a un planteamiento teológico-político, de manera que el César Carlos sería la encarnación perfecta del mismo.

Pero hay algo más. Como un capítulo importante dentro del grupo escultórico, no parece sorprendente su incidencia “en clave religiosa y cristiana”⁸⁷. Esta iconografía que cabría interpretar dentro de las declaraciones del *Interim* y el intento por lograr fórmulas de aproximación entre católicos y evangélicos ante la intransigencia absoluta del Papado, de alguna manera es plasmación de la apoteosis de lo *rationalis et humanus* (Carlos V) ante el Furor *irrationalis et bestialis*, o postura tenaz de quienes no aceptan la apaciguadora contrapropuesta (intransigente en posturas dogmáticas) del emperador. Contrapropuesta no consultada con Roma⁸⁸, pero necesaria para la defensa del Imperio ante la amenaza luciferina del turco. En consecuencia, el oropel hagiográfico del grupo escultórico sobre el triunfo del César, se concibe conforme a un planteamiento de tradición cristiano-gótica, muy frecuente en momentos cruciales. Así la grandeza de la Virtud frente a la miseria del vicio; o pulso de la razón y el orden, triunfante sobre el aspecto irracional de la condición humana, puesto que la virtud –en los portales góticos– no combate; reduce, somete y aplasta.

La fama y virtudes que cimentan la reputación imperial en la perennidad del tiempo mítico, del mundo imaginario, también asientan la idea imperial –como en la antigua Roma– conforme a las leyes de lo que *deberá ser*.

Esto es, las dos categorías (el caballero que tiene en cuenta Tiziano y el héroe diseñado por Leo Leoni) dejarían planteada la omnipotencia o autoridad de aquel “defensor de un cosmos cristiano –en definición de R. L. Kagan– en el que lo opuesto a la verdad era la herejía”. En ambos casos, los enunciados del cuerpo en su vitalidad están muy lejos de caracterizar la precariedad vital, en tanto que transgresión o ruptura con la imagen epifánica del soberano elegido por Dios para una gesta operativa al servicio divino y en nombre de la cristiandad. Del mismo modo, la compostura en el gesto y control de movimientos (tan bien reflejada en el porte erguido) esbozan una descripción más minuciosa en la que prevalecen referencias a tratados de época y, a la vez, constituyen una exhortación moral⁸⁹.

Tales preceptos sobre la apostura y gesto moderado, constituyen un referente ordenado y preciso en las cuatro escalas que sobre el *cursus honorum* del líder político elaboró Tiziano: *Carlos V con el lebré* (Madrid, Museo del Prado), *Carlos V en Mühlberg* (Museo del Prado), *Carlos V sedente* (Alte Pinakothek, Múnich), el honor entre los elegidos en la *Gloria* (Madrid, Museo del Prado). Precisiones redefinidas por Rubens en el gesto *gravitas et silens* del *Carlos V e Isabel de Portugal* (Madrid, Casa de Alba) o por Pantoja de la Cruz en su *laus* al soldado (Monasterio de El Escorial) (Fig. 15); copias ambas de un original de Tiziano.

Aunque la sensibilidad hacia la prestancia en una actitud no confundible merecería un comentario más profundo, junto a las sugerencias apuntadas sobre la aureola-fama de la apariencia, quizá el retrato de Carlos V con el lebré (Fig. 16) ayude a confirmar hasta qué punto la actitud corporal, o traza noble con la medida del gesto, es recurso consustancial con los principios de una época y que el pintor veneciano no parece desconocer, más atento a la sugerencia, al valor de la compostura, que al comentario intrínseco o particular.

P. Jove esbozaba una rápida visión de la “Cesárea Majestad” a los treinta años: “su porte



Fig. 16. *Retrato de Carlos V con el lebel*, Tiziano, Museo del Prado, Madrid.



Fig. 17. *Retrato de Carlos V*, Jacob Seisenegger, Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fig. 18. *Retrato de Enrique VIII*, Holbein, 1667, Hampton Court.



Fig.19. Retrato de Carlos V, Christoph Amberger, Museo de Bellas Artes, Lille.

era extremadamente firme, como correspondía a un hombre en la flor de la edad [...] las manos grandes y sólidas [...] las piernas muy bellas y bien proporcionadas con el tronco, lo que se resaltaba sobre todo al cabalgar⁹⁰. Estas precisiones no parecen superfluas a las consideraciones que Tiziano añade a este yretrato de aparato” que no se limita a ser mera copia del elaborado en 1532 por Jacob Seisenegger (Kunsthistorisches Museum, Viena) (Fig. 17), más cercano al planteamiento analítico de la “alternativa germánica o descriptiva”, conforme a la reflexión de J. Brown. Tampoco es menos cierto que la especulación teórica asumida por Tiziano todavía no delimita al *personaje* devorando al hombre, para sumergirlo en su propia leyenda. De igual modo, el documentado retrato de estudio o Pose de Jacob Seisenegger avanza una fórmula con futuro (el retrato de pie) que no otorga legitimidad al planteamiento de Vasari con su asociación al Tiziano.

Como ya se indicó, Tiziano no considera imprescindible la percepción inmediata; esto hace que los detalles descriptivos pasen a un

segundo plano, de manera que la mirada que ve al hombre de “estatura mediana –recordaba G. Contarini en 1525–, nariz un poco aguileña y quijada larga” (tal es la consecuencia que se afirma en el diseño de Jacob Seisenegger), no es aquella que va más allá de lo específico en concierto con unas reglas (las del decoro) de distinto carácter. De manera que las proporciones del cuerpo humano encuentran la verdadera medida, sin diluir en la sombra la línea de los hombros y caderas. En consecuencia, la altura de Carlos V se impone sobre la de una raza de lebreros caracterizados por su largo hocico y alta talla. Cálculo que, al acortar la presencia del animal, suprimir las referencias ambientales en el plano de base y enmendar el ángulo de la espada, sienta las bases para un planteamiento anatómico de “porte firme”, “manos grandes” y “piernas bien proporcionadas con el tronco”. Como analiza G. Vigarello en sus notas indicativas sobre la representación del cuerpo en el s. XVI, “cuando se mira un cuerpo, no se advierte la acción del músculo⁹¹; previsión, por el contrario, detallada en el diseño imperial de J. Seisenegger. El enunciado de Tiziano, aún siendo repetitivo, no es ajeno a la corrección, con la intención de resaltar el efecto moldeado que su predecesor diluye en las sombras. La rectitud columnaria propuesta por el pintor veneciano no es convencional, de manera que, junto a la apostura física surge la preocupación por el gesto firme y *adecuado*, cuando los tratados sobre el comportamiento prevalecían en los medios cortesanos. Enfoque que, a decir verdad, J. Seisenegger controla y refleja al rehuir la disposición de los brazos con “efecto jarra” con la cita complementaria del animal y la disposición de las extremidades inferiores mediante la alternancia de la pierna fija y la pierna libre. De esta manera, triunfa el discurso honorable del cuerpo. El ejemplo postural extremo, lejos de cualquier alusión mesurada y grave, tiene su correspondencia polémica en los retratos de Enrique VIII (Fig. 18), cuya presencia se impone “con las piernas abiertas a compás” (L. Campbell), prevaleciendo en dicha obra de H. Holbein un principio que Francisco de Holanda convirtiera en molde inadecuado: las manos no llegan a ser del mismo tamaño



Fig. 20. *Retrato alegórico de Carlos V*, Parmigianino, 1530, copia, Rosenberg, New York.



Fig. 21. *Carlos V*, Rubens, a partir de un original de 1530.



Fig. 22. *Carlos Quinto como Santiago Matamoros*, Cornelius Cornelisz, 1530, Worcester Museum, Mass.

que el rostro, cuando, en rigor, “cada mano es de nuevo otro rostro”⁹². En Tiziano no puede dejar de reconocerse que no navega en la confusión y su actuación profesionalizada adopta el enfoque válido en J. Seisenegger, de manera que al distanciar las manos del rostro y primar las falanges agarradas a un atributo, el rostro no queda confinado.

Mientras Tiziano rehúye los mimetismos genéticos, otra era la posición de Christoph Amberger (Fig. 19) o Lucas Cranach (véase fig. 13), ejemplos de la alternativa nórdica o tipo germánico a los que el historiador dedica comentarios poco afortunados por rehuir el artificio y realzar la malformación congénita de quien “no tiene defectos, salvo en la quijada –G. Contarini, 1525– que es tan ancha y tan larga que no parece natural, sino postiza, resultando que al cerrar la boca no concuerdan los dientes superiores con los inferiores y queda entre ellos el espacio del tamaño de un diente”⁹³.

En aquellos años iniciales de la década de los treinta, cuando Tiziano reinterpretaba el

retrato hecho a Carlos Quinto por J. Seisenegger, Lucas Cranach “el Viejo” revela su quehacer artístico en el citado retrato del Museo Thyssen Bornemisza, comprometiéndose con unos parámetros que, lejos de toda utopía, constituyen un acta notarial sobre la identidad fisonómica del emperador, sin llegar al detallado análisis del retrato de Christoph Amberger (Lille, Museo de Bellas Artes) o de Juan Correa de Vivar en el retablo de la Iglesia de Meco Madrid⁹⁴. Experiencias analíticas que otorgan valor a la descripción hecha por G. Contarini sobre aquellos rasgos de su “Cesárea Majestad” en desarmonía y que, sin embargo, en la valoración hecha por P. Jove sobre “Carlos V (cuando) contaba treinta años”⁹⁵, reconoce atributos de grandeza en su nariz y óvalo, comparables con los rasgos expresivos de los reyes de Persia (nariz) y de los emperadores romanos (óvalo del rostro). Homologaciones que no reenvían a las ecuaciones visuales reconocibles en esta alternativa retratística germánica, contemporánea de un momento de largas discusiones en la ciudad imperial de Augsburgo, sede de la Dieta (1530) que lleva su nombre y en la que múltiples condicionantes y frenos no allanaron las diferencias católicos-protestantes, endureciéndose las posiciones que remataran con la condena al luteranismo, a pesar de los pronósticos esperanzadores que en la llamada Confesión de Melanchthon parecían intuirse. Pero la discusión posterior fue el meollo de la desavenencia.

En Augsburgo el diálogo se había quebrado y el protestantismo se perfila como una fuerza consciente y disconforme con el poder de “Carlos de Gante que se cree emperador”. Tal puntualización obliga a retroceder brevemente en el tiempo.

Al recibir la corona del Sacro Imperio Romano Germánico (22 de febrero de 1530), cuestionada en su significado por las naciones de la Cristiandad, los criterios –que no corresponde examinar aquí– entre los historiadores se fraccionan. De todas formas, si se acepta que orientó sus esfuerzos en la cruzada contra el Turco y en la concordia dentro de la cristiandad para evitar la división, será más

fácil de evaluar las razones que afloran en los retratos alegóricos realizados en Italia en aquella data, tendentes a incidir en su autoridad moral. Así, por vía de ejemplo, el llamado *Retrato alegórico de Carlos Quinto* (1530, copia, Rosenberg, New York), obra de Parmigianino (Fig. 20) sensible al valor de los atributos y símbolos. Mediante el combinado realidad-ficción, Carlos ataviado con armadura se decanta como autoridad superior que tiene a su alcance la bola del universo sostenida por Hércules niño. Carga que le declara, en la concepción de Luis Vives, sustituto de Atlas y segundo Hércules. Ciertamente es que, por entonces, era el señor de un imperio planetario, tras la circunnavegación de Magallanes (1519) y Elcano (1522), sin embargo, la Paz de las Damas (1529) había quebrantado el sueño imperial del eje lotaringio (Milán, Borgoña, Países Bajos) y las aspiraciones ecuménicas. Como ya se indicó, recordaba a su regreso de Túnez: "algunos dicen que yo quiero ser monarca del mundo ... mi intención no es hacer la guerra contra los cristianos, sino contra los infieles y que la cristiandad está en paz y cada uno posea lo suyo". Concepción que parece polarizarle como abanderado en la misión *moderator et arbiter mundi* y que, con el matiz diferencial del cetro, resalta la copia hecha por Rubens a partir de un original elaborado en aquel 1530 (Fig. 21). En cierto sentido, ambos ejemplos son partícipes del mesianismo carolino en una misión histórica de la que se considera máximo responsable. Resta por saber hasta qué punto el Parmigianino, al plasmar la figura de la Fama con el símbolo de la victoria y a Hércules niño con el símbolo de su dominio en el mundo, era conocedor de las teorías de Antonio de Guevara sobre la idea imperial centrada en una concepción católica de la unidad europea⁹⁶. En cuanto a la bola del mundo, legítima, ante todo, el poder militar o principio de soberanía⁹⁷.

Mientras en Italia cobraba valor el concepto

de la superior autoridad imperial, en el área germana el príncipe cristiano y el príncipe político (la misión religiosa y la autoridad omnipotente) tiene su intérprete en Cornelius Cornelisz, capitalizando el mito del valor militar en *Carlos V como Santiago Matamoros* (1530, Worcester Museum, Mass.) (Fig. 22). Clave alegórica que hace hincapié en el precedente de Carlomagno y la leyenda de su cruzada en España contra el islamita o paso a la fe⁹⁸.

Y mientras Cornelius Cornelisz afirma en Carlos V la imagen del príncipe cristiano, depositario de la ortodoxia y convencido de una misión a cumplir (siempre asociada al cálculo político), la imagen carolina no es indiferente a los prejuicios del bando protestante. De manera que, al igual que los cronistas e historiadores del momento al servicio de la Reforma y de la liga fijada en Schmalkalden (marzo de 1531), disonantes con el centralismo imperial y partícipes del particularismo alemán, quien contó con la amistad de los electores posteriormente derrotados en Mühlberg (Lucas Cranach), también contribuyó a la creación de una iconografía protestante, divulgando la imagen de Lutero y de Melanchthon.

Sin duda resulta muy exagerado apuntar que sus propuestas retratísticas sobre Carlos Quinto eran sello manifiesto de una abierta incompatibilidad, ante la prueba innovadora de su pintura, incisiva en el discurso y discrepante con los planteamientos tradicionales. Sin embargo, lo mismo en el citado retrato del Museo Thyssen que en la *Partida de caza en el castillo de Torgau* (1544, Museo del Prado), la retórica de la imagen imperial dista de la *laus* o alabanza, reputando su *fama* conforme al tópico de dominio público que tanto asediara la acreditación imperial desde su infancia: "indolente, torpe y poco atractivo" (G. Parker). Pero el historiador del arte intuye que tal valoración es demasiado simple porque deja al margen aspectos más

NOTAS

¹ Bonnet, J.C.: *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grandes hommes*, Fayard, París, 1988.

² Aurell, R.: "Richard Coeur de Lion, le roi chevalier", *L'Histoire* nº 230 (1999) pp. 62-67.

³ Roques, G.: "La reputation dans la langue française médiévale: abauche d'un glossaire onomasloogique du moyen français", *Médiévales* 24 (1993), 47.

⁴ Kagan, R.L.: "Los cronistas del emperador", *Carolvs V Imperator*, ed. P. Navascués, Lunweg Ed., Barcelona, 1999, 188.

⁵ Sobre este apart. confrt. F. Checa Cremades *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1987.

⁶ Mitchell, B.: "Carlos V como triunfador", *Carolvs V...*, 215.

⁷ Confrt. Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César y el Hombre*, Espasa, Madrid, 1999.

⁸ Fernández Álvarez, M.: *op. cit.*, 511.

⁹ Cuesta Torre, M.L.: "Ética de la guerra en el Libro del Caballero Zifar", *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, U.Valencia, 1998, 100.

¹⁰ Lucía Megías, J.M.: "Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos", *Literatura de caballerías*, 341 y 327.

¹¹ Lucía Megías, J.M.: art. cit. 318 y 327.

¹² Carrasco Manchado, A.I.: "Propaganda política en los panegíricos poéticos de los RRCC: una aproximación", *A.E.M.* 25 (1995), 537.

¹³ Roques, G.: art. cit., 46.

¹⁴ Checa Cremades, F.: *Carlos V y la imagen*, 140-142.

¹⁵ Carrasco Manchado, A.I.: art. cit., 536.

¹⁶ Kagan, R.L.: art. cit., 188.

¹⁷ Reyes y Mecenaz. *Los RRCC, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Electa, Toledo, 1992, 436-437.

¹⁸ Checa Cremades, F.: *Tiziano y la monarquía hispánica*, Nerea, Madrid, 1994, 42.

¹⁹ Lucía Megías, J.M.: art. cit., 328-329.

²⁰ Pérez, J.: *Carlos V, soberano de dos mundos*, Barcelona, 1998, 133.

²¹ Fernández Álvarez, M.: "Las Memorias de Carlos V", en *Poder y sociedad en la España del Quinientos*, Alianza, Madrid, 1995, 138-41. Para este trabajo se ha utilizado de M. Fernández Álvarez "Las Memorias de Carlos V", *Hispania* 18 (1958), 690-718; asimismo la *op. cit.* *Carlos V, el César y*, en su apartado epistolar y las fuentes adjuntas sobre las Memorias. Complementariamente, del mismo autor, *Corpus documental de Carlos V*,

Salamanca, 1979, junto con Karl Brandi., *The Emperor Charles V*, Londres, 1939, Tyler, R.: *El Emperador Carlos V*, Juventud, Barcelona, 1976, entre otros.

²² Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*....., 705-714.

²³ Noble, D.F.: *La religión de la tecnología*, Paidós, Barcelona, 1999, 55.

²⁴ Bustamante, A.: "Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia", *Anuario Arte*, V (1993), 43.

²⁵ Roux, J.P.: *Le roi*...., 186-187.

²⁶ Vovelle, M.: *La mort et l'Occident de 1300 á nos jours*, Gallimard, París, 1983, 226-229.

²⁷ Marín Cruzado, O.: "El retrato real en composiciones religiosas del s. XVI: Carlos V y Felipe II", IX Jornadas de Arte, *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, 113

²⁸ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*, 763 y 765.

²⁹ Confrt. nota 4.

³⁰ Shmitt, J.C.: *La raison de gestes*, Gallimard, París, 1990, 39.

³¹ Lain Entralgo, P.: "Antropología del retrato" en *El retrato en el Museo del Prado*, Anaya, Madrid, 1994, 43-49.

³² Roux, J.P.: *Le roi*, en general en C.II, 45-81.

³³ Kagan, R.L.: art. cit. 202,203,204

³⁴ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*...., 236.

³⁵ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*, 237.

³⁶ Pérez, J.: *Carlos V*...., 134.

³⁷ Junto con los libros de caballerías correspondientes a los años 1501-1627, confrt. cit. J.M. Lucía "Libros de caballerías impresos..."; y el Chevalier délibéré, o alegoría sobre la bravura en la hazaña, todavía estaban vigentes consejos rastreables en Ramón Llull, *Libro de la orden de caballería*, trad. L. A. de Cuenca, Alianza, Madrid, 1992.

³⁸ Pérez, J.: *op. cit.*, 131.

³⁹ Confrt. Alonso de Cartagena, *Doctrinal de los caballeros*, ed. J. Mª Viña Liste, Univ. Santiago, 1995, Introduce.

⁴⁰ Pérez, J.: *op. cit.*, 146.

⁴¹ Confrt. Nieto Soria, J.M.: "Propaganda política y poder real en la Castilla Trastámara", *A.E.M.* 25 (1995), 489-515.

⁴² Campbell, L.: *Renaissance portraits New ven y ofidres*, 1990 153- y 260, not. Nº 43.

⁴³ Confrt. *La pintura histórica del siglo XIX en España*, dir. Cient. J. L. Díez, Madrid, Ca. Eur. Cultura, 1992.

⁴⁴ Parker, G.: "Prólogo", *Carolvs V*...., 15. Se desestima el rec. F. Alonso-Fernández, *Historia personal de los Austrias*, Madrid, 2000.

⁴⁵ Sandoval, Fr. P. de: *Crónica del*

Emperador Carlos V, ed. C. Seco, Madrid, 1956, BAE v. LXXIX-LXXXII.

⁴⁶ Confrt. J. Ginés de Sepúlveda, *Historia de Carlos V*, ed. E. Rodríguez Peregrina, not. B. Cuart Moner, Pozoblanco, 1995, 2 v.

⁴⁷ Carrasco Manchado, A.I.: art. cit., 358-359.

⁴⁸ Mitchell, B.: "Carlos V como triunfador", *Carolvs V*...., 225-26.

⁴⁹ García de Arrieta, A.: *El espíritu del Telémaco ó reflexiones políticas y morales del celebre poema intitulado Las aventuras de Telémaco*, Imp. D. B. Cano, Madrid, 1796, 134-136.

⁵⁰ Braudel, F.: *Carlos V y*...., 56.

⁵¹ Pierson, P.: "Carlos V gobernante", *Carolvs V*...., 120.

⁵² García de Arrieta, A.: *op. cit.* 127.

⁵³ Kagan, R.L.: *Los cronistas*, 184.

⁵⁴ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*, 705.

⁵⁵ Kagan, R.L.: *Los cronistas*...., 184

⁵⁶ Roques, G.: "La reputation...", 46-47.

⁵⁷ Entrevista aparecida en *El Mundo*, 9 de julio de 1994; el libro citado corresponde a Alianza Forma, Madrid, 1994.

⁵⁸ Kagan, R.L.: en su art. cit., 185 propone que "la noción propaganda fue una invención de fines del s. XVI-II". Sobre el paso fama a renombre como estado de opinión, confrt. Chr. Raynaud "Enquête de renommée" *Médiévales*, 24 (1993), 57- 66.

⁵⁹ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*...., 162.

⁶⁰ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*...., 464-465.

⁶¹ Fernández Álvarez, M.: "Las Memorias de...", 698.

⁶² Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*...., 685.

⁶³ Aguado Bleye, P.: "Carlos I, rey de España", *Diccionario de Hª de España*, V. I, Rev. Occidente, Madrid, 1952, 545.

⁶⁴ Fernández Álvarez, M.: "Las Memorias de...", 701.

⁶⁵ Braudel, F.: *Carlos V y*...., 64.

⁶⁶ Fumaroli, M.: *L'école du silence. Les sentiments des images au XVI-le siècle*, Genève, Droz, 1998.

⁶⁷ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*...., 436.

⁶⁸ Roux, J.P.: *Le roy, mythes*...., 65-66.

⁶⁹ Brown, J.: "La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800" en *El retrato en el Museo del Prado*, Ed. Anaya, Madrid, 1994, 136-137.

⁷⁰ Confrt. Kagan, R.L.: *Los cronistas*...., 196. El autor distingue "el Carlos que él (Sepúlveda) había querido ensalzar (al campeón cristiano inspirado en la fe) y la convicción posterior "de que Carlos luchaba

principalmente en defensa de sí mismo y sus intereses dinásticos".

⁷¹ Carrasco, A. I.: "Propaganda política...", 517-542.

⁷² Confrt. *op cit.* en not. nº 17 de este trabajo.

⁷³ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*..., 138.

⁷⁴ Kagan, R.L.: art. cit., 199.

⁷⁵ Braudel, F.: *op. cit.*, 42.

⁷⁶ Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César*..., 166.

⁷⁷ Carrasco, A.I.: art. cit., 536.

⁷⁸ Carrasco, A.I.: art. cit., 536.

⁷⁹ Pierson, P.: "Carlos V, el gobernante", *Carols V*..., 118.

⁸⁰ Pérez, J.: *Carlos V*..., 121.

⁸¹ Braudel, F.: *op. cit.*, 121.

⁸² Fernández Álvarez, M.: *Carlos V, el César* ..., 719-738; confrt. la *op. cit.* de A. Kohler, quien da a conocer un trazado biográfico con nuevos datos sobre el político y su acción.

⁸³ Checa Cremades, F.: *Carlos V y la imagen del héroe* ..., 137-139.

⁸⁴ Pérez, J.: *Carlos V*..., 120-121.

⁸⁵ Alonso Castrillo, A.: "Interim de Augsburgo", *Diccionario de Historia de España*..., 324.

⁸⁶ Barash, M.: "Symboles de l'autorité", *Histoire de la Histoire de l'art*, 1, París 1995, 121-143.

⁸⁷ Checa Cremades, F.3, *op. cit.* 139.

⁸⁸ Vicens Vives, J.: *Historia General Moderna*, T. I, Montaner y Simón, Barcelona, 1966, 120-121.

⁸⁹ Confrt. Vigarello, G.: "El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana", en *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, ed. M.Feher y otros, Alfaguara, Madrid, 1991, v. II, 149-188.

⁹⁰ Pérez, J.: *Carlos V*..., 132-133.

⁹¹ Vigarello, G.: art. cit. 166-167.

⁹² Campbell, L.: *op. cit.* 95; nota

tomada de F.J. Sánchez Cantón *Pintura antigua por Francisco de Holanda (1548)*. Versión castellana de Manuel Denis (1563), Madrid, 1921, 275.

⁹³ Pérez, J.: *op. cit.* 131.

⁹⁴ Cruz Valdovinos, J. M.: "Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar", *A.E.A.*, 1982, 351-374. El autor identifica a Carlos V el rostro del Rey Gaspar en la Adoración de los Magos de dicho retablo.

⁹⁵ Pérez, J.: *op. cit.* 132-133.

⁹⁶ González Seara, L.: *El poder y la palabra*, Tecnos, Madrid, 1995, 122-123

⁹⁷ Desde el medioevo, la concepción del saber geográfico, tan útil para gobernar, y la expresión del poder real son simbolizados por el mapamundi, N. Bouloux "Les usages de la géographie á la cour des Plantagenets", *Médiévale*, 24 (1993), 145-147.

O MITO DO HERÓI REDENTOR: A REPRESENTAÇÃO DE ENEIAS NA PINTURA DO PORTUGAL RESTAURADO

Vitor Serrão
Faculdade de Letras de Lisboa

*Este estudo é dedicado aos queridos amigos e colegas galegos
Manuel Núñez Rodríguez
e Andrés Rosende Valdés*

RESUMEN

Durante os reinados de D. João IV e de D. Afonso VI atesta-se um elevado número de representações plásticas de *Tróia Abrasada* nas colecções portuguesas. Na maioria dos casos trata-se de obras de um pintor de nome Diogo Pereira. É de observar nestas telas com a representação do herói Eneias a fugir de Tróia em chamas, que se mostram assaz diversas das coevas representações castelhanas, são mais radicais na sua organização espacial, e assumem um compromisso com programas e intenções ideológicas que não podiam deixar de ser pré-determinadas: a acentuação ideológica da ideia de resistência e do elogio das virtudes morais (Eneias / Jesus Cristo / Príncipe virtuoso / D. João IV) nesses anos de guerra anti-castelhana.

Palabras clave: Pintura portuguesa, Diogo Pereira, João IV, Eneias, século XVII.

ABSTRACT

During João IV and Afonso VI reigns it's verified the presence of a great number of plastic representations of Burned Troya in the Portuguese collections. In most of the cases they are works of the painting Diogo Pereira. These paintings describe like Aeneas escape from *burned Troya* presenting differences with the Castilian representations. The images are more radical in their space organization and they assume a commitment with programs and predetermined ideological intentions. It is the idea of the resistance and of the praise of the moral virtues (Aeneas / Jesus Christ / Virtuous prince / João IV) in the years of the war against Castile.

O tema do Incêndio de Tróia na pintura lusitana do século XVII

Ao contrário do que sucedeu em qualquer outro momento da arte portuguesa, em que as representações de temas ligados à *Gueerra de Tróia* e à *saga de Eneias* são praticamente inexistentes, a produção artística dos anos finais da União Ibérica (1580-1640) e do ciclo da Restauração (1640-1668) privilegiou, de um modo absolutamente inesperado, o tratamento de tais episódios histórico-mitológicos. De facto, durante os reinados de D. João IV e de D. Afonso VI, que corres-

pondem a anos dramáticos da guerra da independência, de crise interna e de isolamento internacional, atesta-se um elevado número de representações plásticas de *Tróia Abrasada* nas colecções portuguesas. Na maioria dos casos, trata-se de obras, ao tempo muito apreciadas, de um pintor de nome Diogo Pereira. Conhecemos referências a dezenas de quadros com essa representação alegórico-simbólica, e nada menos que dez painéis subsistentes, todos devidos a esse estimável pintor falecido em 1658, muito afamado segundo as fontes coevas mas

Vitor Serrão



Roque Ponce: *Tróia Abrasada*, 1674. Col. Moreu, Hostal de los Reyes Católicos, Santiago de Compostela.

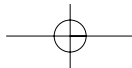
só em data recente alvo da merecida reapreciação¹.

A presença de tão elevado número de representações da *Tróia abrasada* leva-nos a indagar quais foram as razões históricas que presidiram, nessa altura histórica precisa, ao sucesso desse temário, bem como à sua larga popularização junto a sectores de elite da clientela da sociedade portuguesa seiscentista. Porque razão o tema da heroicização da figura de Eneias, o justo, que foge de Tróia em chamas salvando o seu pai Eneias e seu filho Ascânio, seguido pela sombra de sua falecida esposa Eleusa, mereceu tão grande atenção dos nobres e literatos da sociedade portuguesa da Restauração? Tentaremos demonstrar aqui, com força de argumentos explícitos, que houve profundas motivações de ordem política e ideológica, li-

gada ao espírito de resistência anti-filipina ao reforço da identidade nacional, num momento de bloqueio e de crise, em que o Reino português se libertava da dominação de Castela, que justificam essa preferência temática e explicam essa opção iconográfica.

O pintor de incêndios Diogo Pereira

Sabemos que a pintura portuguesa de temática histórico-mitológica recebeu tratamento singular durante os anos de Seiscentos, mas não são claros os motivos explícitos que justificam que fosse precisamente a figura do herói Eneias a constituir o tópico privilegiado desse género pictural. O artista mais destacado a tratar este temário foi Diogo Pereira, famoso como pintor de Tróias, Sodomas e outros temas histórico-alegóricos que faziam



Diogo Pereira, Tróia Abrasada, c.ª 1630-1640. Évora, Museu.

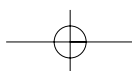


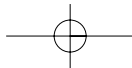
Diogo Pereira, Tróia Abrasada, c.ª 1630. Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro.

as delícias do mercado erudito, que se documenta em actividade em Lisboa entre 1630 e 1658, data do seu falecimento, em situação que se diz de pobreza.

Trata-se de personalidade referida com largo elogio no seu tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696) da autoria de um escritor e pintor que foi quase seu contemporâneo, Félix da Costa Meesen, como “genio raro, que sempre se ocupou em Incendios, Diluvios, Tromentas, noites pastoris, vistas varias de paizes com gados, no que foi tão selebre neste genero como os peritos nas couzas de mayor empenho” e que, “como seu exercicio foi sempre imitar desgraças, nunca chegou a ver fortuna”². Também o *Abecedario Pictorico* de Pietro Guarienti (1753), pintor e escritor italiano estante em Portugal em 1733-1736, o elogia com encómio, citando obras em Lis-

boa e em colecções inglesas, francesas, espanholas e italianas, dizendo que “*Diego Pereira, Portoghese, fu stimatissimo pittore di fuochi, incendi, Torri abbruciate, Sodome, purgatori, e inferni. Rappresentò anche figure rurali a lume di luna, o di candele: e dipinse paesi com picciole figure di ottimo gusto. Visse poveramente, e ad conta del continuo lavoro non potè mai migliorare la sua sorte. Nel fine di sua vita fu raccolto per carità in casa di un gran signore amatore dell’arte, che gli servi di rifugio nelle sue miserie, ed in cui settuagenario morì circa l’anno 1640 (sic). Ma quanto gli fu avversa la fortuna in vita, altrettanto ricercate furono le opere di lui dopo morte, e a prezzi riguardevoli sono stato pagate in Francia, Inghilterra, ed Italia. In Lisbona moltissime opere di lui si veggono. Presso il signor marchese Marialva evvi un incendio*





74 O mito do herói redentor: a representação de Eneias na pintura do Portugal restaurado

Vitor Serrão



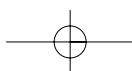
Diogo Pereira, Tróia Abrasada, cª 1640. Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda.



Diogo Pereira, Tróia Abrasada, cª 1630-1640. Oeiras, Col. particular do Senhor Dr. Sebastião Brito e Abreu.

di Troja, e un diluvio; presso il signor Conte D. Diego di Napoles un incendio di Troja com molte figure, e um Inferno; e presso il Sign. Conte di Assomar una Sodoma incendiata. In casa del Sign. D'Almeida evvi un Gabinetto com più di sessanta pezzi com fuochi, paesi, frutti, battaglie, burasche di mare, fiori, figure

a lume di candela, tutti belli, ed eccellentemente espressi. Il Sign. Giuseppe de Silva há due tavole a lume di candela; ed un altro signore, di cui ora non mi sovviene il nome, há di lui diversi quadri dipinti in tavola sul gusto di Teniers: il Sig. Conte di Taroca un Inferno, che si può dire vero; il Sig. Antonio Varella





Diogo Pereira, Tróia Abrasada, c^a 1630. Milão, Coleção particular do senhor Dino Franzini.

*una Sodoma, una Troja, un Inferno, ed un Purgatorio; il sig. Giovanni Roderiquez una Troja, e una Sodoma; il Sig. Marchese d'Orisol due pezzetti colle stesse due Città incendiate; ed il Sig. D. Francesco di Mendoza sei quadri com frutta, che pajono vere*³.

Além de mostrar interesse pela *ekphrasis*, reconstituição de cenas perdidas do mundo da Antiguidade, Pereira deleitou-se a pintar, em versões numerosas, cenas *a la candela* e temas de mitologia, designadamente *Tróias em chamas*, assumindo-se na dimensão do seu tempo como um émulo de Juan de la Corte ou ainda, no palco italiano, como uma espécie de *Monsú Desiderio* (designação que, como se sabe, abarca a obra napolitana de dois pintores lorenenses, François De Nommé e Didier Barra). A minúcia do seu pincel, as qualidades do desenho e de mancha agitada das cenas, o dramatismo e tensão das catástrofes representadas com força do colorido em gradações de tinta, o delírio fantasista das arquitecturas dos fundos, o engenho das *rovine* abrasadas e das atmosferas de labirinto, tributam ao português Pereira um papel ímpar no contexto internacional do Seiscentos –facto só hoje observado–, sendo de notar que algumas das suas peças têm passado como autênticos trabalhos de Monsú Desiderio e de outros

mestres flamengos ou napolitanos. Estas pinturas assumem-se menos com uma “pintura de ar livre” e mais como divagações discursivas em torno da Mitologia e do Velho Testamento, com acento no estudo da Antiguidade clássica, traduzido em efeitos de ilogismo e fantástico que o aparentam às obras de Claude Deruet, David Teniers II, Sebastián Vranck e Monsú Desiderio (François De Nommé) e Gerard Dou.

Além de algumas outras versões citadas em inventários antigos e actualmente de paradeiro desconhecido (como a tela da antiga colecção D. Caetano de Portugal), as representações remanescentes de *Eneias fugindo com Anquises de Tróia abrasada* da autoria de Diogo Pereira, ou a ele atribuíveis por razões de estilo, todas com o enquadramento do passo da fuga de Eneias e Anquises, são as seguintes⁴:

a) Tela, c^a 1630-40, 1100 x 1600 mm. existente cerca de 1800 na colecção do Arcebispo D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas Neto (antes, erroneamente atribuída a Francesco Solimena). Évora, Museu (n^o inv^o 1380)⁵.

b) Tela, c^a 1630, 525 x 676 mm. procedente do Paço Episcopal. Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro ⁶.

Vitor Serrão

c) Tela, c^a 1640, tela, 1085 x 1240 mm. Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda (n^o inv^o 41.396)⁷.

d) Tela, c^a 1630-1640, 710 x 920 mm. Lisboa, col. particular do senhor Dr. Sebastião Brito e Abreu⁸.

e) Tela, c^a 1630, tela, 850 x 1070 mm. (antes, atribuída a Monsú Desiderio). Milão, col. Dino Franzini⁹.

f) Tela, c^a 1640, 1035 x 1800 mm. Paris, col. particular de Mme Elena Cardenas Malagodi¹⁰.

g) Miniatura em cobre, c^a 1630 (?), cobre, 270 x 780 mm. Lisboa, Biblioteca Nacional (n^o 10.994).

h) Tela, c^a 1640-50 (antes atribuída a Monsú Desiderio). S. Petesburgo, Museu do Ermitage.

i) Tela, c^a 1640-50, 850 x 1505 mm. (antes atribuída a Christian de Koenigen). Porto, colecção particular do Dr. Pedro Aguiar Branco.

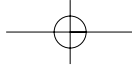
j) Tela, c^a 1640, 320 x 410 mm. Napoles, Palazzo Reale¹¹.

O contexto da representação do herói Eneias, o justo, antes do século XVII

Importa explicitar melhor o interesse das artes plásticas do século XVII pela figura do herói virgiliano, filho do rei troiano Anquises e da deusa Vénus, viúvo de Eleusa, navegador emérito, fundador da primeira colónia na região do Lázio, embrião da futura Roma, que se considera o símbolo perfeito das virtudes heróicas da Antiguidade, com a sua coragem, abnegação, amor filial e prudência política. Assim, Eneias foi alvo de elogioso tratamento literário já durante a Idade Média, como se sabe, em obras tais como o *Roman de Troie* de Benoit de Sainte Maure (c. 1160), a *Historia destructionis Troiae* de Guido de Colonna (1287), a *Illustration des Gaules et singularités de Troie* de Jean Le Maire de Belges e o *Recueil des histoires de Troyes* de Lefebvre (1464)¹². Na linha dos *Triunfos* de Petrarca, estas obras elogiam o Amor através da saga do troiano que salva a família com risco da própria vida, assumindo uma corporalização de ressaibos heróicos. Mais tarde, Andrea Alciato no emblema CXCIV da *Emblemata* (1531) e Juan de Horozco no símbolo XI dos *Emblemas Moraes* (1589), to-

mam a figura de Eneias como exemplo eterno do herói piedoso e símbolo do triunfo do Amor.

Testemunho dessa simbologia específica é o facto de uma tapeçaria de meados do século XVI, de oficina bruxelense, com o passo da *Fuga de Eneias com Anquises* (Vitória, numa colecção particular) ostentar na parte inferior a legenda *Omnit vincit amor* (Tudo vence o Amor)¹³. Também o *ciclo de Tróia* tratado nas tapeçarias flamengas da Catedral de Zamora —uma oferta de 1536 ao Imperador Carlos V— atesta quanto a Casa de Borgonha se interessava pelos sucessos heróicos ligados à saga troiana e ao exemplo do Amor heróico que delas se extrai. Deve reconhecer-se que o interesse pela *Eneida* de Públio Virgílio Marão já se afirmara antes, no século XVI, em círculos literários da Península: o poema clássico de Virgílio regista-se em bibliotecas da época, através da tradução de Gregorio Hernández de Velasco¹⁴, e encontra referências tanto no teatro aragonês de Juan Pérez de Moya e Baltasar de Vitoria, como em Luís de Camões n' *Os Lusíadas* (I:12, II:45, V:98) e em António Ferreira nas *Éclogas*¹⁵. As representações artísticas do tema virgiliano, porém, são praticamente inexistentes antes do século XVII, e podem-se reduzir ao contexto moralizante que integra, por exemplo, a cena do *Julgamento de Páris* afrescada num dos salões do Palácio dos Condes de Basto em Évora (obra de um colaborador maneirista de Francisco de Campos, c. 1578-1580), mas neste caso é o espírito da encomenda de elite, na esfera de um mecenas eivado de cultura neo-platónica, que justifica o recurso à fonte clássica. Idênticos expedientes podem ser auscultados em França e em Itália, no pleno Quinhentos, com a decoração de Luca Penni com o ciclo de Tróia, gravado depois por J. Mignon, para um dos salões do palácio de Fontainebleau (1543-1545), e com a pintura de *Eneias fugindo de Tróia com seu pai Anquises* do Castelo de Blois, no Loire¹⁶, ou com o programa fresquista pintado pelos Carracci no Salão de Eneias no Palazzo Fava em Bolonha (c. 1584)¹⁷ e com a pintura de *Eneias fugindo de Tróia* encomendada por Rudolfo II de Praga ao urbinense Fede-



rico Barocci em 1586 (da qual só se conserva a versão da Galleria Borghese de Roma) e que foi depois passada a gravura pelo bolonhês Agostino Carracci (1595) e pelo florentino Raphael Guidi¹⁸.

As Tróias: a realidade artística na Espanha seiscentista

Fora de Portugal, o tema de *Tróia abrasada* não abunda nas coleções dos séculos XVII e XVIII. Se na Flandres recebeu alguma pontual fortuna (obras de Daniel Heil e de Christian de Keuninck, por exemplo)¹⁹, é pouco tratado em Roma e em Nápoles, facto significativo, tratando-se de dois dos principais centros produtores de pintura «de género» do tempo. Maria Rosaria Nappi atesta, no caso napolitano, um isolado exemplo de *Fuga de Eneias* atribuída ao pintor Cornelio Brusco (col. particular) – que, todavia, não integra o cavalo da traição—²⁰, bem como uma outra pintada por François De Nommé, de 1623, exposta no Statens Konstmuseer de Stockholm²¹.

Já em Castela os ciclos de *Tróia* encontram maior frequência de representação. Além do célebre *Laocoonte com Tróia ao fundo*, El Greco (1541-1614) pintou um *Incêndio de Tróia*, hoje perdido, elogiado num poema de José Delitala y Castelví (“Al Griego pintor valiente que hizo un lienzo del incendio de Troya”, no livro *Cima del Monte Parnaso*, Caller, 1672)²². Lembrem-se também, para o século XVII, o ciclo de telas do Palácio Pardo em Madrid (destruídas), de Vicente Carducho, para as celebrações do bi-milenário de Virgílio²³, e os ciclos de painéis da *Guerra de Tróia* por Juan de la Corte (flamengo estabelecido em Madrid entre 1613 e 1660)²⁴ e Francisco de Collantes (activo na mesma corte entre 1629 e 1656²⁵). Os inventários de nobres e burgueses madrilenos referem amiúde telas com este assunto²⁶, muitas delas acaso de Juan de la Corte, autor de *Tróias* na Universidade de Murcia e no Retiro de Torremolinos, e de uma *Tróia Abrasada* no Museu do Prado²⁷. Um discípulo deste, Roque Ponce, pinta uma muito dinâmica e interessante, *Tróia* (1674, col. Moreu de Santiago de Compostela). Quanto a Francisco Collantes, o seu *Incêndio de Tróia* (assinado, depósito do Mu-

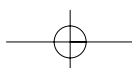
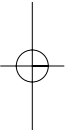
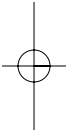
seu do Prado na Universidade de Granada) mostra influxos da paisagem napolitana, assim como uma muito dinâmica e interessante outra versão (que se supõe ter sido do músico Farinelli), datada de 1629, na colecção de Silver Springs.

O historial da representação do herói Eneias em Portugal no século XVII

Por razões que ainda não estão completamente esclarecidas, e que neste estudo melhor se reflexionam, o tema da representação do herói Eneias adquiriu interesse profundo na pintura portuguesa do século XVII. O número de representações citadas em inventários de bens ou outros relatos de residências da época é deveras surpreendente, restando, pelo menos, dez pinturas de Diogo Pereira com esse tema preciso.

Tal sucesso, a que não terá sido alheio o significado da encarnação do Amor heróico adstrito ao tema mitológico, explode precisamente por volta de 1640, com o triunfo da Restauração anti-filipina, e manifesta-se da parte de artistas, mecenas e aquisidores de obras num altíssimo número de representações artísticas, literárias ou teatrais. A realidade que se pressente no caso da nossa pintura do século XVII, que demonstra franco fascínio pela temática troiana, parece ser de ordem bem diversa da que motivara, no século XVI, encomendas aristocráticas desse tema. Se o interesse pelo herói Eneias é comum à arte castelhana de Seiscentos, como se viu, o eco que este personagem e os demais temas heróicos da saga troiana encontram no caso português foi ainda mais pronunciado.

Quando observamos as referências a galerias aristocráticas lusas cheias de quadros de Pereira com representação da saga de Eneias, pensamos nas intenções que justificaram a preferência das franjas influentes do mercado por um tema clássico só na aparência restrito às suas ressonâncias histórico-mitológicas. Houve forçosamente razões poderosas que expliquem porque é que os senhores e literatos do Portugal de Seiscentos (antes e depois da revolução de 1640) possuíam nas suas galerias particulares tão



78 O mito do herói redentor: a representação de Eneias na pintura do Portugal restaurado

Vitor Serrão

grande número de quadros com tal representação.

Os pressupostos ideológicos da representação

É certo que se trata, antes de mais, de um tema integrado no repertório tolerável pelo *decorum* tridentino. A *Tróia abrasada* assume uma óbvia função exortativa e moralizante, ligada ao exemplo e ao testemunho do amor piedoso, através da figura do herói Eneias, quase um precursor de Jesus Cristo. À luz das interpretações cristológicas da 4ª égloga do poema de Virgílio, a lenda da pré-fundação de Roma por Eneias e seus companheiros merece o natural reconhecimento da Igreja contra-reformista: o herói troiano, salvador de seu pai Anquises, constitui um símbolo da caridade e fraternidade cristãs, sendo mesmo uma figura que profetiza a própria vinda de Jesus – ou seja, a imagem pagã destituída do seu valor histórico-literário e que se coloca integralmente ao serviço da retórica católico-tridentina. Trata-se, pois, de um assunto que, superando a sua dimensão profana, podia propôr leituras simbólicas inequívocas: por um lado, alegorizava sobre as consequências nefastas do pecado e da paixão carnal (encarnadas em Paris / Helena), que causam a destruição de uma cidade e a morte dos seus habitantes; por outro, em termos parangonais, à mentira e traição, razões de *paixão pecaminosa*, opõe-se a imagem redentora de Eneias, o piedoso que salva o velho pai e o filho, todos três representações das idades da Vida e da *paixão virtuosa*.

De modo mais metafórico, o tema significava a resistência dos povos à ideia da tirania, e esse contexto patriótico poderá ter funcionado em contornos de franca legibilidade nos anos difíceis da Restauração anti-castelhana. Estar-lhe-ia subjacente, ainda, a ideia de legitimação de uma origem lendária de cidades portuguesas como Lisboa e Santarém, que seria filiável (segundo Frei Bernardo de Brito e outros autores da historiografia alcobacense do século XVII) na chegada de descendentes de Ulisses e outros emigrados por ocasião da guerra de Tróia que teriam aportado à costa portuque-

sa. O *Incêndio de Tróia*, incluindo o cavalo da traição a emergir por entre os muros em chamas e o trecho da fuga de Eneias a transportar Anquises constituiu também uma das empresas morais em que se modela a figura do Príncipe cristão, segundo a *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* de Diego Saavedra Fajardo, editada em Madrid em 1640 (reed. Amsterdam, 1664): referimo-nos ao emblema XXVII, intitulado *Specie Religiones*²⁸, onde o cavalo penetrando na cidade sitiada é tema de alerta para a falta de unidade religiosa de um Estado, o que para Fajardo constitui o maior perigo, impondo-se ao príncipe uma atenção redobrada para a sua conservação e harmonia, valores que encarnam na bondade do herói Eneias, símbolo do príncipe virtuoso. Aquando das festas do casamento de D. Afonso VI, filho e sucessor de D. João IV, com D. Maria Francisca de Sabóia, em 1666, foram construídas aparatosas máquinas de pirotecnia com diversas figurações, que desfilaram no Terreiro do Paço antes de serem incendiadas, sendo a primeira a de “*Troya que sobre hum cavallo por ser tão linda, & tão bella vinha incendios motivando*”²⁹, que deu início ao espectáculo com a simulação de um ataque à cidade, segundo narra a *Metaphorica Relaçã das Festas* de António Craesbeeck de Melo, autor para quem a virtude divina de Portugal é comparável às grandezas de Tróia, de Atlas e de Babel. Seria interessante cotejar o efeito destas festas com a cenografia da representação da ópera *Didone*, cujo libreto foi impresso em Nápoles em 1641, e cujos cenários se deveram ao “*pellegrino architetto*” Curzio Manara. Tal como na Lisboa da Restauração, existem relatos de festividades públicas realizadas em Nápoles ao tempo do vice-reinado do Duque de Onate, nos anos seguintes à revolta popular de Masaniello, como sucedeu em 1650 com a representação melodramática da *Destruição da Tróia*, por “*una Compagnia di musici di diverse parti d’Italia, che (...) ne prepararono un’altra parimente in musica Intitolata Troia Distrutta*”, que incluía o recurso a cenografias com efeitos pirotécnicos³⁰.

A escolha do programa de festas do casamento de D. Afonso VI, com encenações de

eminente significado parenético, mostra como o tema virgiliano podia ser visto como sinónimo de resistência patriótica e afirmação independentista³¹. Nestes tempos de guerra de resistência contra o império filipino, um inflamado sermão aclamatório da Restauração de 1640, pelo carmelita Frei Manuel das Chagas (1580?-1666)³², afirma que as imagens ditas, escritas e pintadas se tornavam em “*novas trombetas de Jericó capazes de derrubar para sempre os muros de Castela*”³³: torna-se admissível pensar que a representação de *Tróia abrasada com a fuga de Eneias* pudesse assumir esse papel ambíguo de praça de resistência no reduto do inimigo, de elogio do Herói piedoso, e de vigilância em defesa da conquista da Independência Nacional obtida com a Revolução de 1640.

Significativo, também, será atentar nos clientes de Pereira e no estatuto ideológico de quem possuía estes quadros: eram figuras imbuídas dos valores nacionalistas-brigantinos e ligadas ao partido político de D. João IV. Entre eles, temos o Bispo de Elvas D. Manuel da Cunha (1594-1658), capelão-mor de D. João IV e de seu filho de D. Afonso VI, inquisidor-mor, inflamado defensor da legitimidade divina da Restauração, que tinha na sua pinacoteca diversos quadros de Pereira. Também os Mascarenhas, da casa de Fronteira, militares da Restauração, e o conde D. Diogo de Nápoles, senhor de Nandufe e capitão-mor de Besteiros, Freixedo de Marcos e São João de Monte Gatão, autor de um *Nobiliário das famílias deste Reino*, eram detentores de telas com a *Fuga de Eneias*, e assim também o 2º conde de Assumar, D. Pedro de Almeida Portugal, soldado nas lides anti-filipinas³⁴, e o mesmo sucedeu com D. Tomás de Noronha e Nápoles, poeta, coleccionador de arte e juiz da Irmandade de São Lucas, e com os Condes de Tarouca e os Marqueses de Orisol; sem esquecer que D. Tomás de Almeida, futuro Patriarca de Lisboa, possuía na sua galeria nada menos que sessenta painéis de Pereira.

As *Tróias abrasadas* de Diogo Pereira mostram-nos assim, na força dramática das *rovine* em chamas e no colorido de *touches* ace-

sas, os contornos mais ou menos explícitos de uma original cultura imagética, que visava reforçar os laços nacionalistas sob o manto do discurso histórico-mitológico — o que permite relançar o interesse exterior sobre a cultura artística do Seiscentismo português, sempre tão esquecida. O tónus fabuloso do texto virgiliano e o destaque dado figura do herói Eneias ligam-se, assim, a discursos bem diferenciados que visavam conferir novos sentidos à saga da Antiguidade Clássica.

É de estimar, também, um outro aspecto curioso. Observa-se que as *Tróias* de Diogo Pereira faziam geralmente par com a cena de *Sodoma abrasada*, ou seja, a fuga de Loth, o justo, e de sua mulher e filhas, aquando da destruição das cidades ímpias pelos anjos castigadores, tema que de novo nos coloca num quadro parangonal entre o *velho / novo* (o tempo do pecado e o tempo da redenção), o *prémio / castigo* (a transformação da mulher de Loth, a descrente, em estátua de sal), o *puro / ímpio* (a fuga dos justos, poupados pelos anjos-de-fogo à destruição da cidade). Esta relação entre os temas *Tróia – Sodoma* melhor vem confirmar a sedução que estes públicos letrados do século XVII deviam sentir por uma pintura intertextual, sedutora nas suas leituras simbólicas e nos seus heterogêneos significados políticos e morais. O grande número de telas de Pereira com estes assuntos — existem pares de *Tróias* e *Sodomas* em diversas colecções — e o facto de tais telas se documentarem na posse de gente ligada ao poder restauracionista —, parece reforçar a convicção de que as *Tróias abrasadas* eram vistas, não só como quadros moralizantes e “citações” do espírito heróico do *antigo* clássico mas, ainda, como testemunhos apologéticos de resistência política e de afirmação da autonomia.

Não foi Diogo Pereira o único artista português do século XVII a pintar *Tróias*. Nos Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa subsiste um painel miniatural sobre madeira (par de um *Sodoma*), assinado por Manuel Nunes³⁵, pintor desconhecido e de fracos recursos, onde se retoma a cena segundo os

tradicionais modelos de Pereira. Também o *Rapto de Helena* (anacronicamente misturado com um *Incêndio de Tróia*) se representa num painel de azulejos do início do século XVIII da autoria de António de Oliveira Bernardes (segundo gravura francesa de Jean Lepautre), numa das salas do Palácio dos Marqueses de Tancos, em Lisboa³⁶.

Conclusões

É de observar nestas telas do pintor Diogo Pereira com a representação do herói Eneias a fugir de Tróia em chamas o modo como, em termos de composição e de estilo, elas se

mostram assaz diversas das coevas representações castelhanas do *Incêndio de Tróia* (obras de Francisco Collantes, Roque Ponce ou de Juan de la Corte), que revelam um gosto de composição mais tradicional e académico, por assim dizer, como se tão-só atentassem à exploração de arquiteturas e paisagens e à alegorização da saga clássica que o tema mitológico sugeria.

Pelo contrário, as versões do pintor português são mais radicais na sua organização espacial, e assumem um compromisso com programas e intenções ideológicas que não

NOTAS

¹ Vitor Serrão, «Le monde de la peinture baroque portugaise, naturalisme et ténèbres, 1621-1684», in catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, pp. 43-69.

² George Kubler, *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa*, Harmondsworth, 1968, pp. 269-270.

³ Pietro Guarienti, *Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, accreiuo da Pietro Guarienti*, Veneza, 1753, p. 140.

⁴ Uma primeira abordagem destas pinturas foi apresentada na nossa comunicação «Os Incêndios de Tróia de Diogo Pereira e a parenética nacionalista na pintura do tempo da Restauração», conferência realizada na Academia Portuguesa da História em 30 de Maio de 2001.

⁵ Cfr. catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, nº de catº 30.

⁶ Cfr. catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, nº de catº 34.

⁷ Cfr. catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, nº de catº 35 b.

⁸ Cfr. catálogo da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais*, Musée Jacquemart André, Paris, 2001, nº de catº 31.

⁹ Maria Rosaria Nappi, *François De Nommé e Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, Milão, 1991, p. 296 e nº. D-51.

¹⁰ Maria Rosaria Nappi, *ob. cit.*, p.

312, nº D-69.

¹¹ Identificação inédita da Dra. Maria Rosaria Nappi.

¹² Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid, 1993, pp. 187-191.

¹³ Jesús María González de Zárate, «La 'colección Troya' de la Casa Velasco en Vitoria: lectura y significación del tapiz 'La Huida de Eneas'», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo LI, 1985, pp. 462-467.

¹⁴ Contam-se edições, não ilustradas, saídas em Toledo (em 1552, 1555, 1574 e 1577), Anvers (em 1557, 1566 e 1575) e Madrid (em 1615). Das edições espanholas da *Cronica Troyana* de Guido de Colonna, traduzida por Pedro Núñez Delgado, conhecem-se edições de Toledo, Medina del Campo e Sevilha que incluem no frontispício um gravado com o *Cerco de Tróia* (ver ed. de Medina, 1587).

¹⁵ Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal, do Humanismo ao Neo-classicismo*, Coimbra, 1973.

¹⁶ Muito agradeço à Dra. Ana Paula Correia a informação a respeito desta pintura francesa de início do século XVII, inspirada também, quanto às figuras de Eneias e Anquises, na mesma gravura de Raphael Guidi que foi depois utilizada por Diogo Pereira.

¹⁷ Veja-se como Annibale Carracci tratou a *História de Tróia* na Sala dell'Eneide do Palácio Fava em Bolonha (cfr. *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, Nuova Alfa Editrice, Bolonha, 1984, pp. 189-203).

¹⁸ *The Illustrated Bartsch's*, vol.

39, parte 1, Abaris Books, 1995, p. 284-288.

¹⁹ Juan Miguel Serrera, «Otro 'Incendio de Troya' de Christian de Keuninck», *Archivo Español de Arte*, vol. 59 (236), 1986, pp. 420-423.

²⁰ Maria Rosaria Nappi, «Il 'Filippo Napoletano' di Roberto Longhi: Scipione Compagni o Cornelio Brusco?», *Prospettiva*, nº 47, 1986, pp. 24-37.

²¹ Maria Rosaria Nappi, *François De Nommé e Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, cit., p. 176 (nº A 97).

²² Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, cit., p. 224.

²³ Rosa López Torrijos, «El bimilenario de Virgilio y la pintura española del siglo XVII», *Archivo Español de Arte*, 1981, pp. 385-404.

²⁴ Idem, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, cit., pp. 198-230; e M^a Leticia Ruiz Gómez, «Un nuevo cuadro de Juan de la Corte: 'Tempestad sobre la flota de Eneas'», *Goya*, nº 232, 1993, pp. 223-225.

²⁵ Diego Angulo Iñiguez e Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura Madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983, pp. 36-62.

²⁶ O inventário de bens do mercador Daniel Sabola, em 1632, que Francisco Barrera avalia, cita «un ensendio de Troya de dos varas y quarta de ancho y de alto siete quartas en quarenta ducados» (Mercedes Agulló y Cobo, *Noticias sobre Pintores Madrileños de los Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1978, p. 26). Outra *Tróia* com idênticas dimensões é avaliado em 1664 por 500 rs

na residência de D. Pedro Mesía de Tovar y Paz, conde de Molina (idem, *ib.*, p. 40). O inventário de D. Francisca de Ulloa y Zúñiga, marquesa de Lorian y de la Puebla, em 1644, inclui uma «*quema de Troya*», acaso de Juan de la Corte, autor de outras telas da colecção (idem, *Más Noticias sobre Pintores Madrileños de los Siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, p. 209). A avaliação de bens de D. Cristóbal de Medina, feita pelo pintor Julián González, atesta que possuía «*un lienzo de una Troya*», entre retratos e cenas de mitologia (idem, *ib.*, p. 96). Em 1661, o processo de bens de D. Fernando de Borja, comendador de Montesa, refere um «*incendio de Troya*» (idem, *ib.*, p. 212). O testamento de D. Francisca de Borja y Aragón, princesa de Esquilache, em 1700, enuncia «*un quadro grande de yncendio de Troia, 6 _ x 11 _*» (idem, *Noticias sobre Pintores Madrileños de los Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1978, p. 200). No legado testamentário da Marquesa de Baides y Arcicollar, falecida em Madrid em 1706, consta «*el incendio de Troya y un bacanario avs. 1. 190 rs*» (idem, *Más Noticias sobre Pintores Madrileños de los Siglos XVI al XVIII*, p. 79). A avaliação de bens de D. Isabel Ana Mirabete, em 1707, regista um «*Incendio de Troya*» (idem, *ib.*, p. 168). Os painéis citados no testamento de Juan de Vicuña, advogado dos Reales Consejos, em 1710, incluem «*la destrucción de Troya*» (idem, *ib.*, p. 88). No inventário de D. José Francisco Sarmiento, conde de Salvatierra, em 1726, constam «*4 pinturas com la Historia de Troya*» (idem, *ib.*, p. 72). Em 1730, um «*Incendio de Troia*» é avaliado na casa de José Manuel Franco, guarda da casa real (idem, *ib.*, 230) ...

²⁷ Diego Angulo Iníguez e Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura Madrileña. Primer Tercio del Siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1969, pp. 349-368.

²⁸ Cfr. Luís Reis Torgal, *Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração*, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, vol. II, Coimbra, 1982, pp. 153-155; e José Antonio Maravall, *Saavedra Fajardo: moral acomodaticia y carácter conflictivo de la libertad*, Madrid, 1975.

²⁹ Ana Paula Rebelo Correia, «Máquina para fogo de artifício representando Atlas suportando o globo celeste», entrada no catálogo da exposição *Arte Efêmera em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 105. Sobre as mesmas festas, cfr. Ângela Barreto Xavier, Pedro Cardim e Fernando Bouza Alvares, *Festas que se fizeram pelo casamento do rei D. Afonso VI*, ed. Quetzal, Lisboa, 1996.

³⁰ Franco Mancini, «*L'immaginario di regime*». *Apparati e scenografie alla corte del viceré, Civiltà del Seicento a Napoli*, Museo di Capodimonte, 1985, pp. 37-42. Cita-se, de um documento de Novembro de 1650, «*una Compagnia di musici di diverse parti d'Italia, che da molti mesi si trovano Qui ad istanza del s.r Conte d'Ognatte Vice Re e del s.r Marchese Tassis, dopo haver recitate diverse Comedie in Musica in questo Real Palazzo, ne prepararono un'altra parimente in musica Intitolata Troia Distrutta, che si deve rappresentare in questa settimana, havendo detti Musici fatto a loro spese un sontuoso Teatro com li Palchi et superbi vestiti com spesa di 2500 ducati*».

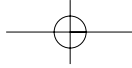
³¹ Em contexto histórico diverso, nas festividades de Janeiro de 1521

pelo recebimento da Rainha D. Leonor, 3ª mulher D. Maria, o Cavalheiro de Tróia foi alvo de representação teatral e espectáculo de pirotecnia: «*na Sé de huma banda e da outra estava a cidade de Troia que logo foi combatida e guerreada e acesa em fogos na qual representação se detiverão muito por ser mui grande feita pelos escolares que alli pidiram à rainha a confirmação de seus privilegios, que tudo logo foi concedido...*» Cfr. José Pereira da Costa (leitura, introdução, notas e índice por), *Crónica de D. Manuel e de D. João III (até 1533) de Gaspar Correia*, ed. da Academia das Ciências de Lisboa, 1993, pp. 126-132). Agradeço ao Dr. João Nuno Machado esta útil referência.

³² Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, cit., pp. 198-230.

³³ João Francisco Marques. *A Parenética Portuguesa e a dominação filipina*, ed. INIC, Porto, 1986; idem, *A Parenética Portuguesa e a Restauração, 1640-1668. A Revolta e a Mentalidade*, Instituto Nacional de Investigação Científica, 2 vols., Porto, 1989.

³⁴ D. Pedro de Almeida Portugal (1630-1679), 2º conde de Assumar, foi védor da Casa Real, deputado à Junta dos Três Estados, capitão nas guerras da Restauração e vice-rei da Índia em 1677. Era filho do 1º conde, D. Francisco de Melo (1597-1651), filho primogénito de D. Constantino de Bragança, que morreu em Madrid. O terceiro conde foi D. João de Almeida Portugal (1663-1733), que pertenceu à guarda pessoal de D. Pedro II e ao Conselho de Guerra de D. João V, foi da Academia Real da História, embaixador em Barcelona e governador de Minas Gerais.



EL MÁRTIR, HÉROE CRISTIANO. LOS NUEVOS MARTI- RES Y LA REPRESENTACIÓN DEL MARTIRIO EN ROMA Y EN ESPAÑA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Que los mártires de la Iglesia primitiva fueran considerados héroes está fuera de toda duda. Incluso se ha sostenido la opinión de que el culto de los mártires fuese una prolongación del culto tributado por los paganos a sus héroes. A raíz de la Contrarreforma y dentro del arte Barroco, la representación del martirio

y del mártir como héroe cristiano se convertirá, tanto en el ámbito católico como en el protestante, en la imagen cruda del suplicio. En España el entusiasmo casi fanático por el martirio y su representación no se manifestó en el mismo grado. Felipe II, pero sobre todo, jesuitas y cartujos exaltarán, a través del arte, la memoria de los mártires.

Palabras clave: Mártir, Héroe, Barroco, España, Pintura.

ABSTRACT

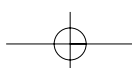
That the martyrs of the primitive Church were considered heroes it is outside of all doubt. The opinion has even been sustained that the cult of the martyrs was a continuation of the cult paid by the pagans to its

heroes. On the Baroque art, the representation of the martyrdom and of the martyr like Christian hero will become, so much in the Catholic environment as in the Protestant, in the raw image of the torture. In Spain the almost fanatic enthusiasm for the martyrdom and their representation didn't show in the same degree. Felipe II, but mainly, Jesuits and Carthusians will exalt, through the art, the memory of the

Que los mártires de la Iglesia primitiva fueran considerados héroes está fuera de toda duda. Incluso se ha sostenido la opinión de que el culto de los mártires fuese una prolongación del culto tributado por los paganos a sus héroes. En efecto E. Lucius, y con él la historiografía protestante, han promovido la línea de investigación tendente a identificar a los santos cristianos y, en particular, a los mártires como los sucesores de los antiguos héroes. Y aunque la reacción católica, encabezada por Hypolite Delehaye y los nuevos bolandistas, criticase sus exageraciones y excesos, ni siquiera a éstos se les escapó que tanto antropológicamente como en el terreno de las manifestaciones externas (por ejemplo el "heroon" como antecedente del "martyrium", las ofrendas, los entierros y las peregrinaciones a sus tumbas) la analogía

entre el culto martirial y el culto a los héroes era por lo menos sorprendente. Por otra parte algún escritor cristiano rigorista, como Vigilantius en el siglo IV, a quien tuvo que contradecir S. Jerónimo, alertó de que, so capa de veneración a los mártires, se estaba produciendo y posibilitando la vuelta a un politeísmo encubierto¹.

El poeta hispano-romano Aurelio Prudencio, en su *Liber peri Stephanon* escrito entre 401-403, no tuvo inconveniente en calificar de "héroe" al "mártir", equiparando prácticamente ambos términos, pues su comportamiento al testimoniar su fe, anteponiéndola a la propia vida, había sido heroico. El mártir había sido, en efecto, el "agonista" (luchador) que, mediante la "passio-confessio" (la acción épica de haber superado la atrocidad de



la cárcel, las inhumanas torturas durante el proceso incoado para arrancarle la confesión contrario a su credo y, finalmente, la muerte) había alcanzado la "victoria". A propósito del mártir San Vicente cantaba así: "Levántate, héroe ilustre...Ya bastante has cumplido con los deberes del temible tormento y tu pasión queda culminada con el bello desenlace de tu muerte. Oh tú, más que invencible soldado, bravo entre los bravos, ya hasta el cruel y temible suplicio tiembla ante tu victoria"². De las tres categorías de santos, computadas por San Cipriano de Cartago, Tertuliano y Orígenes, es decir confesores, vírgenes y mártires, sólo la última merecía automáticamente el paraíso. Y aun hoy, en los procesos de canonización, cuya praxis se inició en 1635 con Urbano VIII, la Iglesia Católica no exige, para elevar a un mártir a los altares, la comprobación de su santidad heroica mediante un milagro, sino exclusivamente la de haber entregado su vida a causa de la confesión de su fe.

La representación del martirio y del mártir como héroe cristiano ha sido un lugar común de la pintura occidental desde la baja Edad Media. El Renacimiento, aunque no abandonó el tema, atenuó y palió en lo posible la desagradable representación de su suplicio, destacando, en cambio, el aspecto heroico y triunfal del mártir mediante su deslumbrante belleza corpórea, émula de los dioses y héroes de la mitología pagana. En el Barroco se multiplicó hasta los límites inconcebibles la representación cruda del martirio, no escatimando un ápice en la descripción de las atroces torturas de los mártires hasta rayar, a veces, en lo morboso y ópticamente intolerable. Werner Weisbach, quien consideró justamente la representación del martirio como un genuino "leit-motiv" de la Contrarreforma, fue de la opinión de que ello se debió a la peculiar sensibilidad de la época, sin tener en cuenta la serie de factores históricos que desencadenó este fenómeno.

¿Una época –escribía– tan sensible a las imágenes pictóricas y al realismo drástico que no se satisfacía sino con aquellas imágenes de ruinoso humanidad...Se aunaban, pues, el interés por el tema y la manera de

estar tratado artísticamente. Esta exhibición de lo horripilante está, pues, en consonancia con la sensibilidad general de la época. Tanto la literatura como las artes figurativas tratan de destacar, detallar y acentuar las cualidades de lo horroroso en asuntos en que se ofrecía ocasión para ello"³.

Weisbach había leído a Emile Mâle, pues lo cita, pero apenas lo tuvo en cuenta. Y sin embargo el escritor francés había señalado mucho antes con exactitud las verdaderas causas históricas que habían conducido a los artistas y a sus clientes a representar, a raíz de la Contrarreforma, el martirio con tanta frecuencia y con parejo realismo. Estas causas fueron muchas y muy complejas y, desde luego, no la única y más determinante la exacerbada búsqueda del naturalismo. Ninguna de ellas fue omitida por Mâle, lo que demuestra su vasta y minuciosa información acerca del asunto⁴. La bibliografía más reciente –ignorada o apenas utilizada en los estudios sobre el arte barroco en nuestro país– no ha hecho otra cosa que desarrollar, profundizar y detallar las acertadas consideraciones y puntos de vista expuestos por el gran iconólogo galo⁵.

En el transcurso del siglo XVI se produjo la escisión religiosa de Europa mediante la disidencia de luteranos, calvinistas, anglicanos y otros menores heresiarcas. Con la escisión vinieron desgraciadamente las guerras de religión, que asolaron despiadadamente los países unificados anteriormente por la confesión de una misma fe. En uno y otro bando se produjeron muertes violentas inducidas por el hecho de resistirse cada uno a abandonar sus propias creencias sobre el modo de entender e interpretar las Sagradas Escrituras, la concepción e historia de la institución eclesiástica, sus sacramentos y tradiciones. Cada confesión religiosa comenzó a proclamar nuevos mártires a sus propios ajusticiados por la fe, estableciéndose una clamorosa polémica sobre quiénes eran los verdaderos y genuinos herederos y sucesores de los mártires antiguos. Esta polémica se desarrolló a dos niveles: escrito, con la consiguiente producción literaria en torno al tema, y visual, en cuanto que los grabados,

estampas y pinturas se consideraban armas más eficaces que las publicaciones escritas dentro del campo de la propaganda, dirigida especialmente a las masas menos cultas o analfabetas. Sin embargo lo más habitual fue unir palabra e imagen por cuanto las estampas, grabados y pinturas solían estar acompañadas, como en los emblemas, de textos compendiosos que explicitan lo narrado por la imagen.

Esta circunstancia supuso que en toda Europa se pusiese de moda el motivo del martirio a partir de la segunda mitad del XVI, y no sólo dentro del mundo católico sino también del de otras confesiones cristianas. La ventaja que aquélla tuvo sobre éstas fue que, mientras los herejes protestantes no permitían las representaciones pictóricas y plásticas en el interior de sus ámbitos de culto —otra cosa era el uso de la estampa y de la imagen impresa— la Iglesia Católica acentuó la utilización de las representaciones pintadas y esculpidas en los templos, como consecuencia del decreto del Concilio de Trento en 1564 sobre las imágenes religiosas.

En 1554 Flacio Ilírico organizó el Colegio de Magdeburgo, un amplio equipo de historiadores denominado desde entonces y Centuriadores de Magdeburgo, cuya finalidad fue redactar la historia de la Iglesia desde el punto de vista luterano. En ella se intentaba hacer, con un método supuestamente científico, la apología de la reforma llevada a cabo por Lutero. Los cinco volúmenes aparecidos entre 1554 y 1560 con el título *Ecclesiastica Historia integram Ecclesiae Christi ideam complectens secundum singulas Centurias*, se esforzaban en demostrar la conformidad entre la doctrina luterana y la de la iglesia cristiana primitiva. El Papado romano se había ido desviando desde el siglo IV de la genuina iglesia fundada por Cristo, convirtiéndose en una falsa secta desgajada del auténtico Cristianismo, aunque hubiese dominado injustamente durante siglos a los verdaderos cristianos. Por consiguiente, como se especificaba en el tomo cuarto, los auténticos santos no son los que declara y promueve el Catolicismo romano y los genuinos mártires tampoco son los católicos, sino los

que han entregado su vida en defensa del credo luterano⁶.

Las Centurias de Magdeburgo suscitaron una tremenda inquietud en las filas de la Iglesia Católica, que se aprestó a confutarlas con las mismas armas de la erudición y de la crítica histórica. Muchas fueron las respuestas a Ilírico y a los magdeburgenses preparadas por las cortes católicas de Europa, entre ellas la de Onofrio Panvinio, en parte promovida y costeada por Felipe II, pero destacó la alentada por la Santa Sede y compuesta por el cardenal César Baronio. Éste dio a luz entre 1588 y 1607 los once volúmenes de *Annales Ecclesiastici*, amplia narración, dispuesta cronológicamente por siglos, donde refutó una por una las tesis de los Centuriadores, comprobando, por el contrario, analizando hechos y documentos, que la Iglesia de Roma mostraba una admirable continuidad en la doctrina, en la santidad de vida y en las costumbres y tradiciones con la comunidad fundada por Cristo y con la iglesia primitiva. En los tomos segundo y quinto el cardenal oratoriano se refirió al hallazgo de las catacumbas de Roma en su propio tiempo, donde los cuerpos de los antiguos mártires, sus reliquias y sus imágenes recibían culto y veneración conforme a una costumbre que únicamente conservaba la Iglesia Católica, no las confesiones protestantes. La santidad y el martirio eran, pues, atributos exclusivamente suyos. Además Baronio había sido miembro de la Congregación romana que en 1580 había revisado el *Martyrologium*, publicado en 1583 en el pontificado de Gregorio XIII, y él mismo volvió a editarlo tres años más tarde, enriqueciéndolo con una serie de anotaciones en las que expuso sus fuentes históricas, es decir las actas que se conservaban de los procesos de los mártires primitivos⁷.

Efectivamente en 1578 se había descubierto casualmente en Roma una red de galerías pertenecientes al Coemeterium Iordanorum, con pinturas al fresco de escenas y símbolos cristianos, que se apresuró a copiar y transcribir el dominico español Pedro Chacón. Quince años después Antonio Bosio, muy vinculado al círculo del Oratorio funda-

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos



Mártir anglicano del XVI, grabado del libro de J. Foxe.

do por San Felipe Neri, comenzó la excavación sistemática de las catacumbas, entre ellas las de Priscila, repletas de inscripciones y pinturas que atestiguaban la veneración, desde los más remotos orígenes, de los cuerpos y reliquias de los santos y, por consiguiente, de la legitimidad del culto que la Iglesia Católica les seguían tributando frente a la heterodoxia protestante. Bosio, durante los cuarenta años de su vida, exploró kilómetros de galerías, pero no tuvo tiempo de publicar sus hallazgos haciéndolo póstumamente su discípulo de la Congregación del Oratorio Giovanni Severano. La obra apareció en 1621 con el título de *Roma Subterranea*. Ahora bien la opinión entonces generalizada era la de que los cuerpos que se alojaban todavía en las catacumbas eran todos ellos de santos mártires, suscitando su traslado a las iglesias de la ciudad y promoviendo el tráfico internacional de sus reliquias. Todo esto avivó el recuerdo de los mártires antiguos, su culto y la representación de sus martirios⁸.

En el ámbito protestante, aunque E. Dodwell minimizó su número, nunca se puso en duda la existencia de los mártires primitivos, pero la cuestión candente era la de sus herederos y sucesores en el mundo actual, no su veneración y culto. En 1563 el anglicano John Foxe publicó *Acts and Monuments of these Latter and Perillous Days*. El libro es una historia de la Iglesia desde el año 1000 hasta el presente, si bien se concentra particularmente en el reinado en Inglaterra de María Tudor en 1550, cuando muchos anglicanos

fueron sometidos a terribles tormentos por mantener su confesión y no querer someterse a la autoridad de la iglesia de Roma. Para Foxe naturalmente éstos y no los católicos eran los genuinos mártires de su tiempo. Su libro fue eminentemente visual con más de cincuenta grabados que ilustraban los martirios protestantes, y este número ascendió a los ciento cincuenta en la segunda edición de 1570⁹. Inició de esta manera una guerra de imágenes como apoyo visual a la retórica propagandista que cada confesión religiosa hacía por su cuenta. Es posible, en efecto, que las estampas contenidas en el volumen de Foxe se publicaran como réplica a la lámina grabada por Nicolás Beatrizet en Roma, hacia 1555, costeada por el cardenal de Santiago fray Juan Álvarez de Toledo, que lleva seis imágenes mostrando los atroces suplicios a que fueron sometidos diecisiete cartujos en Londres durante el reinado de Enrique VIII¹⁰.



N. Beatrizet: Mártires católicos de Inglaterra, grabado.

F. Dubois: *Mártires hugonotes en la Noche de San Bartolomé*, grabado.

En cualquier caso el escrito de Foxe obtuvo respuesta en el del cardenal William Allen, líder de la Iglesia Católica inglesa en el exilio, que apareció redactada en italiano en Macerata, el año 1583, con el título *Historia del glorioso martirio dei sedeci Sacerdoti*. Estaba ilustrado igualmente con seis láminas de los martirios infligidos a sacerdotes y religiosos católicos en el reinado de Isabel I de Inglaterra¹¹. En fin, otros folletos iluminados con láminas que detallaban los suplicios aplicados por uno y otro bando aparecieron por doquier. Por lo que hace a los hugonotes Jean Crispin, un amigo de Teodoro de Bézé, se trasladó con éste a Ginebra donde fundaron una imprenta para difundir las ideas calvinistas. En 1564 dieron a luz la *Histoire des martyrs persecutés et mis a mort pour la verité del Evangile*, donde se exaltaba a los mártires sacrificados por los católicos en los últimos tiempos, desde Huss y Wycleff hasta los hugonotes masacrados en París durante la célebre noche de San Bartolomé. Este auténtico «martirologio» protestante estaba acompañado naturalmente de abundantes ilustraciones. Seguramente como réplica se publicó en Roma, de mano del prolífico grabador Giovanni Battista de Cavalieri, *Crudelitas in Catholicis Mactandis*, que apareció en 1582 y es un libro exclusivamente visual, compuesto por numerosas láminas y breves explicaciones a pie de página¹². Hay que añadir el editado en Amberes por C. Plantino en 1587, *Theatrum Cru-*

delitatum Haereticorum, traducido al francés al año siguiente, que de una manera complejiva describe con todo detalle y morosidad las torturas a que fueron sometidos muchos católicos por los herejes en Inglaterra, Holanda, Francia y Alemania. Libro también eminentemente gráfico, consiste en grabados sumariamente explicados por un texto literario. Según D. Freedberg, influyó po-

G. B. de Cavalieri: grabado del libro *Crudelitas in Catholicis Mactandis*, 1584.

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos



T. Ligustri: *Martirio de San Pafnucio*, Iglesia de S. Vitale, Roma.

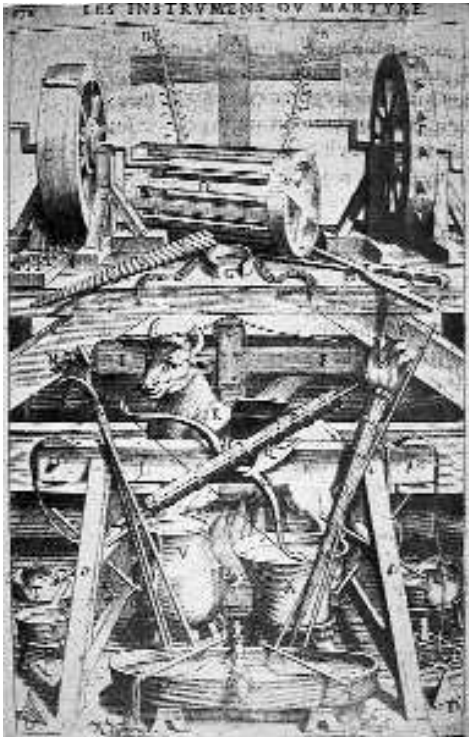
derosamente en los lienzos que contemporáneamente se pintaban en los Países Bajos con escenas de martirios¹³.

La ventaja que tuvieron los católicos sobre los protestantes fue que los primeros, llevados del celo proselitista de alcanzar adeptos en los países descubiertos en América o en aquellos que, como India, China y Japón, se habían abierto al intercambio comercial con Europa, enviaron numerosos misioneros a ellos, quienes obtuvieron frecuentemente la palma del martirio. En cambio los segundos apenas mandaron secuaces para hacerse prosélitos en los mencionados países. Además los religiosos católicos se cuidaron de preparar psicológicamente para el martirio a sus candidatos, especialmente en aquellos colegios y seminarios de Roma donde residían y se formaban los novicios y futuros misioneros. De éstos unos irían a reconvertir a la fe católica los países europeos donde ésta había sido sustituida por las modernas desviaciones dogmáticas; otros a predicar y propagarla entre los infieles y paganos. La

misma iglesia oficial instituyó una congregación con el fin específico de formar a los sacerdotes de países de misión, la *Congregatio de Propaganda Fide*, que se fundó en 1621, pero que experimentó su mayor auge durante el pontificado de Urbano VIII. La educación para el martirio, aun el más pavoroso y cruel, se realizaba, entre otros medios, mediante la continua contemplación de ciclos de pinturas con escenas martiriales, tanto antiguas como modernas, conforme al principio ignaciano de la "composición de lugar" o representación visual, lo más verídica posible, de la historia sobre la que se había de meditar.

Los jesuitas se distinguieron en esta tarea y su pedagogía visual consistió en las series de frescos con escenas de martirios con que decoraron algunos de sus domicilios e iglesias de Roma¹⁴. En el noviciado de San Andrés del Quirinal, situado en el corazón de la urbe, hoy tristemente convertido en un inmueble de oficinas del Estado italiano, la sala de recreo, el comedor y las celdas tenían en las paredes representaciones pintadas de diversos martirios que fueron acaso realizadas por el artista jesuita Giuseppe Valeriano. Perdidas hoy estas pinturas, conocemos su reparto y contenido iconográfico gracias a la descripción que hizo de ellas el jesuita francés Louis Richeome en el libro *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses oeuvres et tirer de toutes profit salutaire*, publicado en Lyon el año 1611, enriquecido con numerosos grabados. Richeome estuvo en Roma de 1608 a 1610 como asistente del general de la Compañía P. Claudio Acquaviva, que alentó la decoración del noviciado y a quien dedicó su escrito. La mayor parte de los frescos eran de martirios recientes de miembros de la Compañía de Jesús que entregaron su vida tanto en Europa como en los países de misión. Por ejemplo, la sala de recreo ostentaba una amplia representación del martirio de los treinta y nueve jesuitas que, apresados junto a las Canarias en el barco en que se dirigían al Brasil por corsarios hugonotes franceses, fueron cruelmente asesinados y arrojados sus cuerpos al mar en 1570, entre ellos un sobrino de Santa Teresa de Jesús¹⁵.

El mártir, héroe cristiano. Los nuevos mártires y la representación del martirio en Roma y en España 89



Trofeo con instrumentos de martirio, grabado del libro *La Peinture Spirituelle*.

En 1595 Clemente VIII asignó al noviciado de San Andrés la cercana iglesia de San Vitale, una basílica del siglo V entonces en estado ruinoso. Los jesuitas procedieron a su restauración entre 1596 y 1603, haciendo pintar en sus paredes internas tanto escenas del martirio del santo titular cuanto de otros tantos profetas y mártires antiguos, encuadrados topográficamente dentro de los lugares en que padecieron los tormentos del martirio. Los pintores fueron Andrea Comodi en el ábside y transepto y Agostino Ciampelli y Tarquinio Ligustri en la nave y paredes perimetrales. Por si fuera esto poco, la fachada exterior a la calle fue decorada con alucinantes trofeos, integrados por diferentes instrumentos de martirio: ruedas dentadas, rastrillos punzantes, toros de bronce, potros, cruces, látigos, calderas, tenazas, etc.¹⁶

Otras fachadas de iglesias romanas, repris-

tinadas en los pontificados de Clemente VIII y Paulo V, fueron, por así decirlo, condecoradas con trofeos martiriales semejantes, testimonio que comprueba el auge obsesivo que se apoderó de la ciudad por los temas del martirio. En 1591 el sacerdote del Oratorio de San Felipe Neri, Antonio Gallonio, había compuesto uno de los libros ilustrados más perturbadores y alucinantes, el titulado *Tratado degli Instrumenti di Martirio*. Es una obra tremenda donde, tras una corta introducción, se analizan con morbosa intensidad los distintos modos de torturar a los mártires, ilustrando cada método por medio de las escenas más gráficas. El capítulo primero, por ejemplo, se titula *Delle croci e pali e modi di sospendere* e incluye toda suerte de variaciones en el arte de colgar y suspender. El capítulo cuarto está consagrado a las ruedas, potros y torniquetes. El catálogo continúa señalando cada variación de los azotes, apaleamientos, apedreamientos, ahogamientos, abrasamientos, enterramientos en vivo, etc., llenando 150 páginas. Las láminas fue-



A. Tempesta: grabado del libro de A. Gallonio sobre los instrumentos del martirio.



G. B. de' Cavalieri: *Martirio del P. Edmond Campion y compañeros*, grabado sacado del fresco de N. Circignani, Iglesia de Santo Tomás de Cantorbery, Roma.



G. B. de' Cavalieri: *Entierro del mártir S. Apolinar*, tomado del fresco de N. Circignani en la iglesia de S. Apollinare, Roma.

ron realizadas por el conocido grabador Antonio Tempesta, quien añadió cuatro que podríamos llamar ornamentales, a saber formando trofeos con diferentes instrumentos de martirio¹⁷.

Este clima de exaltación casi masoquista de la crueldad del martirio, que pone los pelos de punta, se observa en los grabados y pinturas de las historias de martirio hasta ahora comentadas, tanto en el ámbito católico como en el protestante. Los jesuitas prosiguieron en Roma su campaña de adoctrinamiento para el martirio mediante esta iconografía nueva, que llenó particularmente los colegios y seminarios donde se preparaban para el sacerdocio personas procedentes de países y regiones dominados por la heterodoxia luterana, calvinista y anglicana. En 1582 la iglesia de Santo Tomás de Canterbury, perteneciente al Colegio Inglés, se colmó de pavorosas historias de mártires, no sólo del santo titular y de otros santos ingleses medievales, sino principalmente de mártires jesuitas recientes, como el P. Edmond Campion y compañeros, que fueron ajusticiados pocos años antes y habían sido alumnos en aquella institución. El ciclo de treinta y cinco pinturas al fresco fue encomendado a Nicolás Circignani, el Pomarancio, que se convirtió en el mejor especialista del género. Desgraciadamente se perdieron cuando la iglesia fue demolida en el siglo XIX para construir en su lugar otra insulsa y sin carácter, pero su aspecto puede reconstruirse a través de las láminas grabadas en 1584 por Giovanni Battista de' Cavalieri, reunidas en un folleto con el título de *Ecclesiae Anglicanae Trophea*. Concretamente los tormentos aplicados al P. Campion y sus compañeros ocupaban tres tramos de la serie de Circignani, quien debió inspirarse para su composición en las láminas del libro del cardenal William Allen, señalado anteriormente. El ciclo fue costado por George Gilbert, entonces residente en el colegio, quien había sido testigo personal de la persecución desatada contra los católicos ingleses por Isabel I y profesaba particular veneración al P. Campion¹⁸.

Además del Colegio Inglés, Gregorio XIII había encomendado a los jesuitas en 1580 la di-



Iglesia de S. Stefano Rotondo, Roma. Detalle de las pinturas.

rección de los Colegios Hungárico y Germánico, entregándoles para sus respectivos cultos la basílica de San Apollinare y la iglesia suburbana de Santo Stefano Rotondo. La basílica de San Apollinare fue cuidadosamente restaurada por los jesuitas entre 1580 y 1588, aunque hoy apenas quedan vestigios de aquella restauración. El principal rasgo de su renovación fue una serie de frescos que efigiaban la vida del santo titular, poniendo especial énfasis en las historias de su tortura y martirio. Realizada por el mencionado Nicolás Circignani, hoy sólo se conoce mediante las quince estampas, grabadas igualmente por G.B. de' Cavalieri, en el libro *Beati Apollinaris Martyris primi Ravenatum Episcopi Res Gestae*, editado en Roma el año 1586.

La preciosa iglesia de Santo Stefano, de planta circular como un genuino "martyrium" y situada en uno de los parajes más románticos de la ciudad, recibió una completa decoración de su muro envolvente compuesta por treinta frescos con escenas de martirios, debidas a Nicolás Circignani, Mateo de Siena y Antonio Tempesta, el autor de las láminas del tratado sobre los instrumentos del martirio de A. Gallonio. Cada una de las pinturas del ciclo fueron enmarcadas por pilares de ladrillo y semicolumnas, formando una suerte de galería de arcos. En su totalidad componían una especie de historia del mar-

tirio, desde el de los Santos Inocentes de Belén hasta los de los mártires de la iglesia primitiva durante los primeros cuatrocientos años del Cristianismo. Presidía la serie la escena del martirio de Cristo en el Calvario y también se consagraba una de las pinturas a la memoria de María y Regina Martyrum. Cada historia martirial llevaba al pie inscripciones en latín e italiano. Los frescos se conservan todavía y producen, en la penumbra de la iglesia, una tremenda impresión por su crudo realismo. Fueron igualmente grabados en 1587 por G.B. de' Cavalieri en el libro *Triumphus Martyrum in Templo Sancti Stephani in Caelii Montis expressus*¹⁹.

No fueron únicamente los jesuitas quienes se ocuparon en Roma de hacer representar escenas de martirio, sino otros institutos religiosos, como la ya mencionada Congregación del Oratorio, fundada por San Felipe Neri, y varios personajes eclesiásticos vinculados al dicho Oratorio, el más importante de todos el cardenal César Baronio. Pero tanto aquél como éstos no lo hicieron tanto por propagar una cultura específica del martirio, en la dirección tomada por la Compañía de Jesús, cuanto por dar un giro al arte autónomo y esteticista del Clasicismo, propiciando un retorno a las fuentes de la iglesia primitiva e inaugurando en todos los campos de la pro-

ducción artística lo que se ha denominado la primavera de la arqueología cristiana²⁰. Baronio empleó los ingresos económicos que le producía su elevación al cardenalato en restaurar varias iglesias, en particular la de su título cardenalicio de los Santos Nereo y Aquileo, cuyas actas de martirio había exhumado y publicado. Además de cuidar de que el templo recobrase plenamente su aspecto basilical primitivo, hizo representar en él ciclos de la vida y pasión de aquellos mártires, de Santa Domitila y también de San Pedro y los demás apóstoles²¹.

España no era Italia ni la corte de Madrid era Roma, centro y motor de la Iglesia Católica. Por eso el entusiasmo casi fanático por el martirio y su representación no contagió a nuestro país en el mismo grado que a otros, pues tampoco en nuestro suelo florecieron nuevos mártires, cortadas de raíz las guerras de religión por el celo vigilante del Santo Oficio. Eso sí, España envió, como pocos países europeos, un gran número de misioneros al Nuevo Mundo e incluso a las Indias orientales, vía Filipinas, algunos de los cuales obtuvieron el martirio. Pero ni aun así se apoderó de la Iglesia hispana la obsesión por el tema martirial ni en el grabado ni en la pintura. También pudo contribuir a esto el escrúpulo —del que hay constancia documental— con que se observó la resolución del Papa Urbano VIII de que, mientras la iglesia de Roma no se pronunciase oficialmente sobre la santidad o el martirio de una persona, no se le podía tributar culto ni representar y venerar su imagen. En consecuencia se dieron en nuestro país muchas más representaciones de mártires antiguos y tradicionales que de los nuevos y recientes.

Felipe II, quien estuvo sin duda al tanto de la polémica sobre los mártires recientes y sobre el descubrimiento y excavación de las catacumbas en los cuarenta últimos años de su largo reinado, se apasionó de cuerpos de mártires y por la veneración de sus reliquias; como es bien sabido, reunió en el monasterio de El Escorial una gigantesca lipsanoteca integrada por 7.422 reliquias de mayor o menor entidad. De ellas, por cierto, casi ninguna provino de las catacumbas romanas, aca-

so porque atendió al informe del P. Juan de Mariana, quien le había advertido sobre la falsedad de muchas de ellas²². No contento con las que sus embajadores le enviaban principalmente desde Holanda y Alemania, ordenó en 1572 a Ambrosio de Morales que realizase un viaje por Castilla la Vieja, León, Galicia y Asturias para averiguar qué clase de cuerpos santos se custodiaban en sus iglesias y monasterios y en qué estado de conservación se hallaban, con el fin de que algunas vinieran a formar parte de su enorme relicario escurialense. Averiguó así que en el monasterio compostelano de Santa Clara se custodiaba la cabeza de San Lorenzo²³. De este mártir oscense, patrono del Real Monasterio, adquirió cuantas reliquias pudo, así como de sus padres Orancio y Paciencia.

Gestionó asimismo con los monjes de la abadía de Saint Denis de París la cesión del cuerpo de San Eugenio, primer obispo de Toledo, que hizo enterrar en la catedral primada. También en 1587 hizo trasladar desde Flandes el de Santa Leocadia, que recibió el propio rey con solemnidad inusitada²⁴. A instancias igualmente del monarca fueron transferidos en 1568 desde Huesca a Alcalá de Henares los restos de los santos niños mártires Justo y Pastor. De orden suya el historiador Garibay hizo gestiones para conseguir desde Vannes y Amiens las reliquias de San Vicente Ferrer y San Fermín. Se enteró finalmente de que la cabeza del mártir San Hermenegildo se encontraba en el monasterio aragonés de Sigena y ordenó a su abadesa que la enviase al de El Escorial. Aunque no español, mostró particular interés por poseer primero un hueso y luego el cuerpo entero de San Mauricio, capitán de la legión Tebana, patrono de los Tercios españoles que peleaban en Flandes.

El monasterio de San Lorenzo de El Escorial, habitado por monjes jerónimos, no era precisamente escuela preparatoria del martirio y, por ende, Felipe II no tuvo nunca la intención de representar en él ciclos completos de martirios. Únicamente dispuso que se efigiaran allí historias particulares de mártires de los que se conservaba una reliquia in-

signe. En primer lugar San Lorenzo, cuyo martirio abrasado en la parrilla hizo pintar a Federico Zúccaro, pero descontento del cuadro, lo hizo sustituir por otro, más crudo y realista, de Pellegrino Tibaldi, que finalmente ocupó el tablero central del retablo mayor de la basílica. San Lorenzo, junto con el otro protomártir diácono, San Esteban, fueron representados en pareja por Alonso Sánchez Coello en uno de los altares laterales de la basílica, pero sus respectivos martirios sólo figuran, casi a tamaño de miniatura, en la delantera de sus dalmáticas.

El caso más controvertido fue el del lienzo, encargado en 1580 a El Greco, del martirio de San Mauricio, cuyo cuerpo, como se dijo, se custodiaba en los relicarios del monasterio. Acaso más polémico que el lienzo es lo que escribió el cronista P. José Sigüenza sobre el mandato del rey de retirarlo de la basílica: «No le contentó a su Majestad (no es mucho), por que contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho y se ven cosas excelentes de su mano. Seguramente el rechazo de Felipe II se debió no a consideraciones de índole artística sino a que el cretense había pintado una suerte de “preparación para la muerte” de San Mauricio y sus legionarios, no el martirio mismo con la inmediatez, claridad y naturalismo que el monarca deseaba²⁵. En ello mostraba idéntico talante de los que, fuera de España, ordenaban pintar martirios con toda la crudeza que hemos visto. El cuadro del pintor cretense fue sustituido por el mediocre, estéticamente, de Rómulo Cincinnato, pero que, desde el punto de vista de la representación realista y en primer plano del martirio, cumplía los designios del rey. Por otro lado ya se había producido una sustitución por motivos parecidos entre los lienzos del martirio de San Lorenzo de Zúccaro y Tibaldi.

Lo extraño es que Felipe II, que se interesó en obtener la cabeza de San Hermenegildo, no hiciera representar de alguna manera su martirio en El Escorial, teniendo en cuenta que el santo mártir visigodo era el único precedente de canonización de un miembro de la monarquía hispánica, pues el rey San



El Greco: *Martirio de S. Mauricio*, Monasterio de El Escorial

Fernando no sería elevado a los altares hasta muy avanzado el siglo XVII. La iconografía del martirio de San Hermenegildo comenzaría, sin embargo, poco después en Sevilla, lugar donde aquél se produjo. El martirio del santo, aherrojado en la cárcel y decapitado por orden de su padre Leovigildo fue representado, junto con su tránsito a la gloria, en 1603 por Alonso Vázquez y Juan de Uceda. Su apoteosis fue efigiada por Francisco de Herrera el Viejo en 1622, y nuevamente su martirio y tránsito por maestro anónimo en 1630. Lo verdaderamente importante es que el aluvión de pinturas y representaciones teatrales de su muerte y triunfo se produjese simultáneamente a la recuperación, estudio y publicación de las fuentes históricas y arqueológicas de su vida y pasión y al tímido comienzo de una historia y de una arqueología de la iglesia hispana primitiva por parte, por ejemplo, de Ambrosio de Morales y Juan de Mariana²⁶.

Esta recuperación estuvo viciada y enturbia-

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos



Mártires jesuitas del Brasil, grabado, Ausburgo, s. XVIII.

da por la publicación de los falsos cronicones de Flavio Lucio Dextro y de Marco Máximo y de otros, amañados hábilmente para demostrar la antigüedad y excelencia de la cristiandad española en sus más remotos orígenes, que se fundamentan en la venida de San Pablo a España, en la predicación del apóstol Santiago y en la dispersión por el país de sus discípulos, los siete varones apostólicos, que fundaron y rigieron las diócesis primigenias, sufriendo luego el martirio²⁷.

Más espectacular fue el hallazgo, entre los cimientos de la catedral y en el Sacro Monte de Granada, de los llamados ylibros plúmbeos, una serie de relatos redactados por moriscos conversos, donde se amalgamaban creencias islámicas y cristianas que confirmaban las afirmaciones de los falsos cronicones sobre los orígenes de la iglesia primitiva española. Allí se relataban particularmente las vidas y martirios de San Cecilio, Tesifonte, Mesitón, etc., primeros obispos y presbíteros de la iglesia de Ilíberis (Elvira, junto a Granada)²⁸. Fuera de la estupenda serie de grabados de Francisco Heylan sobre el acontecimiento, el hallazgo de los libros plúmbeos apenas tuvo repercusión en las representaciones artísticas, acaso por-

que la Santa Sede avocó el examen de su legitimidad y finalmente los condenó por falsos. Una excepción en la propia ciudad de Granada es el programa icónico del Sagrario de la catedral, sin embargo demasiado críptico y elusivo²⁹.

Pudiera creerse que los jesuitas españoles experimentaron el mismo apasionado interés que sus colegas romanos por el tema del martirio. En buena parte no fue así, aunque no dejaron de hacer representar ocasionalmente en retratos aislados, nunca en serie de frescos y menos de grabados, las imágenes de muchos de sus mártires más recientes. El P. Pedro de Rivadeneira, quien no llegó a conocer durante su larga permanencia en Roma el auge que adquirió el ansia del martirio, pues regresó a Madrid antes de 1680, pero sí debió tener noticia de él, hizo pintar al mediocre Juan de Mesa las efigies de más de cien mártires de la Compañía de Jesús que, durante los primeros setenta años de su historia, habían sellado con su sangre la fe en distintos países del mundo. Eran cuadrillos de dimensiones uniformes, de vara y cuarta de alto por vara de ancho, que los representaban no en el acto de su martirio sino en vida, con los extraños atuendos con que muchas veces hubieron de disimular su condición de sacerdotes católicos para no ser descubiertos, y provistos solamente de los atributos del martirio. Se encontraban colgados en los tránsitos llamados de la Botica, de Matemáticas y de Toledo en el Colegio Imperial de Madrid. Se sabe que copias de ellos fueron enviadas a otros domicilios de la Compañía, pero se extraviaron casi todos con motivo de la expulsión y extrañamiento de los jesuitas en 1767³⁰.

Especial resonancia tuvieron en nuestro país los martirios de varios jesuitas por haberse producido muy tempranamente. Así el de los treinta y nueve que perecieron de manos de corsarios hugonotes cuando se dirigían en barco hacia Brasil capitaneados por el P. Ignacio de Acevedo, la mayor parte portugueses, pero entre los que se encontraban también cuatro españoles reclutados en distintos colegios. Como no fueron beatificados hasta muy tarde por Pío IX en 1854, casi trescientos

tos años después de su muerte, apenas se hicieron representaciones de su martirio; una de ellas era, sin embargo, la ya señalada en la sala de recreo del noviciado romano de San Andrés del Quirinal; otra, un grabado abierto en Ausburgo en 1730 (parece que sobre aquella pintura), que ilustra el momento en que los cadáveres de los mártires, pasados a cuchillo, son arrojados al mar por sus verdugos³¹. Los tres mártires de la Compañía que, con otros veintitrés franciscanos y japoneses seculares fueron crucificados en 1597 en Japón por orden del shogun Toyotomi Hideyosi, por el contrario fueron beatificados enseguida, en 1629, por Urbano VIII, a quien interesaba ponerlos como modelos a los alumnos del Colegio de Propaganda Fide, inaugurado poco antes. Por ello las imágenes de su martirio se multiplicaron, sobre todo en los domicilios e iglesias jesuíticas, ya que fueron sus primeros mártires elevados al honor de los altares. La estampa más tradicional de su martirio los representa en la colina de Nagasaki, amarrados a sus cruces mientras los sayones les atraviesan con dos lanzas metiéndoselas por los costados. La lámina grabada en el siglo XVIII se realizó, al parecer, a partir del estandarte que se colgó de la basílica de San Pedro durante su beatificación. En Andalucía particularmente se expandió su iconografía desde el momento en que el escultor Juan de Mesa esculpió las cabezas de Juan de Goto, Pablo Miki y Diego Kisai, que sirvieron a las respectivas imágenes de vestir que se sacaron en procesión por las calles de Sevilla con motivo de su beatificación³².

A iniciativa del P. Robert Person, jesuita inglés que recorrió España, y con la especial protección de Felipe II, se fundaron en nuestro país distintos colegios y seminarios, regidos por la Compañía, donde se refugiaron los católicos ingleses, escoceses e irlandeses que aspiraban al sacerdocio a fin de que se les preparase convenientemente, de suerte que, de vuelta a sus países, predicasen con autoridad la fe católica y la obediencia al Pontífice de Roma. En Sevilla se abrió el primero en 1584, el de Madrid el año siguiente, el de Valladolid en 1589, bajo la advocación de San Albano, y el de Salamanca de irland-



Anónimo: Pintura del mártir Pablo Miki, Colección particular de Sevilla.



Anónimo: Retrato del mártir P. Thomas Bensted, Colegio Inglés, Valladolid.

J. Sánchez Cotán: *Mártires de Roermond* (Holanda), Cartuja de

deses, bajo la de San Patricio, en 1591. Cabría esperar, por tanto, que, dadas las características de estos seminarios, idénticas a las del Colegio Inglés de Roma, se hubieran cubierto las paredes de sus iglesias con ciclos pictóricos de los mártires ingleses durante las persecuciones de Enrique VIII e Isabel I. Tanto más cuanto que las ejecuciones de los Padres Edmond Campion, Robert Southwell y otros ocho compañeros jesuitas habían tenido lugar a lo largo de la década de 1580 y el mencionado P. Person había sido colega de Campion y había salvado su vida casi de milagro. Por desgracia, con motivo de la expulsión de los jesuitas por Carlos III en 1767, aquellos seminarios desaparecieron y es muy poco lo que de ellos sabemos, particularmente de la forma, decoración y equipamiento artístico de sus iglesias. El único que todavía subsiste y funciona es el de San Albano de Valladolid, al que se trasladaron las pertenencias de los de Sevilla y Madrid después de la mencionada expulsión.

Como en España se había perdido la tradición y la técnica de la pintura al fresco, no se realizaron en estos seminarios series de martirios sobre los muros, tal como había acontecido en Roma. Aquí la fórmula consistió, como en el Colegio Imperial de Madrid, en situar en los tránsitos de las celdas y en las galerías de los patios los retratos al

óleo de los mártires. La finalidad, sin embargo, era la misma; estimular a los seminaristas al martirio, cosa que, en efecto, alcanzaron algunos de ellos. En San Albano de Valladolid se custodiaban una docena de estos retratos de mártires que allí habían estudiado. Realizados al óleo con unas medidas uniformes de 122 por 98 cm., representan a cada mártir de medio cuerpo, vestido de sotana y con la palma del martirio en la mano; sólo al fondo y casi miniaturísticamente se representa la escena del respectivo martirio. Cada uno de estos retratos incluye a los pies la leyenda pertinente. Por ejemplo, una de ellas reza así: "Padre Rogerio Filcoque, natural de Kent, fue colegial de este colegio y bolviendo a Inglaterra a predicar por la fe, descoyuntado y con tormento fue arrastrado, ahorcado y descuartizado por los herejes en marzo de 1600"³³. En Valladolid funcionó igualmente un colegio de escoceses, independiente del de los ingleses, fundado originariamente en Madrid en 1627 y trasladado a la ciudad del Pisuerga en 1771. En él se conserva todavía una serie de retratos de mártires jesuitas, pero no de los seminaristas de este colegio, sino copias de aquellos que ordenó pintar el P. Rivadeneira para el Colegio Imperial de Madrid³⁴.

La Orden religiosa que en España emuló y

aun superó a los jesuitas en exaltar la memoria de sus mártires recientes fue la de la Cartuja. El pintor cartujo fray Juan Sánchez Cotán fue el encargado por la de Granada de ejecutar una serie de grandes lienzos, entre 1615 y 1617, para que decorasen la sala capitular, el refectorio y otras dependencias. Entre ellos destacan los dedicados a retratar a algunos mártires cartujos de poco más de medio cuerpo, dispuestos por pares y enmarcados por una galería de arquitectura fingida. Hacen ostentación del instrumento que les produjo la muerte violenta: una espada atravesando el pecho, un hacha hendiendo la cabeza, una alabarda clavada en el occipucio, una lanza metida en el corazón, un arcabuz con el agujero de la bala en el tórax. Estos retratos son de proporciones apaisadas y reducidas: 1,46 por 1,64 metros.

De mayores importancia y dimensiones son los cuatro lienzos, de 2,92 por 2,32 metros que efigian escenas de martirio de los priores de las cartujas inglesas John Houghthon, Robert Lanre y Agustín Crombell. Al pintor debieron entregarle la lámina con seis escenas de martirios de cartujos grabada en 1555 por Nicolás Beatrizet, según dibujos probablemente de Antonio Tempesta, pues aunque introduce en sus composiciones pequeñas variantes, sigue en lo demás el crudo y casi morboso realismo con que las torturas del martirio están detalladas en la estampa romana, algo que no era consentáneo al temperamento apacible y exento de violencia de Sánchez Cotán³⁵. Además de leer la larga inscripción explicativa que hay en la zona inferior de la lámina, el artista cartujo debió también informarse, para la secuencia narrativa, del relato que hace el toledano Alonso de Villegas en su *Flos Sanctorum*, dentro de la sección denominada "Santos Extravagantes"³⁶. Las historias representadas son: los acusados ante el juez, la prisión en la Torre de Londres, los mártires arrastrados al suplicio por caballos, su ahorcamiento y, finalmente, el descuartizamiento de sus cuerpos, cuyos mutilados miembros son arrojados a calderas hirvientes.



J. Sánchez Cotán: *Mártires de Roermond* (Holanda), Cartuja de Granada.

En la Cartuja de El Paular, en la provincia de Madrid, que jurídicamente dependía de la de Granada, Vicente Carducho recibió en 1626 el encargo de pintar para el claustro grande una serie ingente de lienzos que, en número de cincuenta y seis, compusieron una suerte de historia visual de la fundación, progreso y santidad de la Orden fundada por San Bruno. Los cuadros son de 3,45 por 3,15 metros cada uno y actualmente se encuentran dispersos por diferentes museos españoles. De ellos once efigian escenas de martirios contemporáneos a que fueron sometidos por los herejes diferentes monjes cartujos, no sólo en Inglaterra sino en toda Europa: Francia, Holanda, Austria, Bohemia y Alemania³⁷. Para los mártires cartujanos del Reino Unido, Carducho se inspiró sin duda en los cuadros de Sánchez Cotán, que había ido previamente a ver y estudiar en la Cartuja de Granada. Para los demás sus fuentes gráficas y literarias han sido investigadas y publicadas recientemente, por lo que huelga repetir lo ya escrito³⁸. Los martirios están expuestos generalmente muy en primer pla-

NOTAS

¹ De entre la abundante bibliografía sobre el asunto véanse especialmente: Delehaye, Hippolyte, *Les origines du culte des martyrs*, Subsidia Hagiographica 20, Societé des Bollandistes, Bruselas 1933; Gregoire, Henri, *Les persecutions dans l'Empire Romain*, 2 ed., Academie Royale de Belgique, Bruselas 1964; Ruiz Bueno, Daniel, *Actas de los Mártires, edición bilingüe*, 5 ed., B.A.C., Madrid 1996; Castillo Maldonado, Pedro, *Los mártires hispanorromanos y su culto en la Hispania de la Antigüedad tardía*, Universidad de Granada 1999.

² Aurelio Prudencio, *Obras*, traducción y notas de Luis Rivero García, II, Gredos, Madrid 1997, pág. 175.

³ Weisbach, Werner, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, traducción de Enrique Lafuente Ferrari, Espasa-Calpe, Madrid 1942, pp. 260-261.

⁴ Mâle, Emile, *L'Art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII et du XVIII siècles. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, 10 ed., Picard, Paris 1951, pp.109-149.

⁵ No podemos aquí sino aludir a los estudios recientes sobre la relación entre la representación del martirio en el arte y los aspectos jurídicos, procesales y ejecutivos de la aplicación de la tortura desde la Edad Media hasta su reciente abolición. Véanse al respecto: Puppi, Lionello, *Pain, Violence, Martyrdom*, traducción del italiano, Ithaca, Nueva York 1991; Merback, Mitchell B., *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance*, Reaktion Books, Londres 1999.

⁶ Orella y Unzué, José Luis, *Respuestas católicas a las Centurias de Magdeburgo (1559-1588)*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1976, pp. 22-34.

⁷ Sobre César Baronio véase principalmente *Baronio storico e la Contrarreforma. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Centro di Studi Sorani Vincenzo Patriarca, Sora 1982.

⁸ Orazio Marucchi, *Le Catacombe Romane e i loro martiri*, Libreria dello Stato, Roma 1933; Kirschbaum, Engelbert, *La tumba de San Pedro y las catacumbas romanas*, B.A.C., Madrid 1949.

⁹ Citado por Thomas Buser, "Jerome Nadal and Early Jesuit Arts in Rome", *Art Bulletin*, nº 58, 1976, pp. 422-33.

¹⁰ *The Illustrated Bartsch*, 29, edición de Abaris Books, Nueva York 1982, p. 282. La lámina y los grabados no han sido hasta ahora suficientemente estudiados y menos su edición costeada por el cardenal Al-

varez de Toledo, cuyo escudo de armas aparece muy destacado a ambos lados de la didascalía explicativa de la estampa. Fue utilizada, como veremos, por Juan Sánchez Cotán para las pinturas de la Cartuja de Granada.

¹¹ Citado por T.Buser, *ibid*, pp. 429-30.

¹² Citados por Röttgen, Hewart, *Zeitgeschichtliche Bilderprogramme der Katolischen Restauration unter Gregor XIII*, *Münchener Jahrbuch der Bildende Kunst*, XXV, 1975, pp. 89-122. Véase también Bertelli, Sergio, *Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el Barroco*, Península, Barcelona 1984, pp. 42-51.

¹³ Freedberg, David, *The Representation of Martyrdoms during the Early Counter-Reformation in Antwerp*, *The Burlington Magazine*, CXVIII, marzo de 1976, pp. 128-138.

¹⁴ En la propia iglesia madre de la Compañía en Roma, el Gesú, las dos capillas a derecha e izquierda de la entrada fueron consagradas a representar escenas de diversos mártires; véase Hibbard, Howard, "Ut picturae sermones: the first Painted Decoration of the Gesú", en R.Wittkower, Irma Jaff (editores), *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, Fordhan University Press, Nueva York 1972, pp. 29-49. Una buena síntesis de la iconografía jesuítica del martirio en Roma puede leerse en Levy, Evonne, *YA Medly and Concert of Material and Artifice: Jesuit Church Interiors in Rome, 1567-1700y*, dentro del catálogo *Saint, Site and Sacre Strategy. Ignatius Rome and Jesuit Urbanism*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1990.

¹⁵ Buser, Thomas, «Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome», artículo citado. Véase además Holm Monson, Leif, "Rex gloriose Martyrum: A Contribution to Jesuit Iconography", *Art Bulletin*, nº 63, 1981, pp.130-137; Herz, Alexandra, "Imitators of Christ: the Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome seen in Context", *Storia dell'Arte*, nº 62, 1988, pp. 53-69.

¹⁶ Zeri, Federico, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, 2 ed., G.Einaudi, Turin 1957, pp.105-107; Zuccari, Alessandro, "Martirio, morte e vanitas dai pittori dei gesuiti a Caravaggio", en el volumen *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Studio 24, Rai, Roma 1984, pp. 139-69.

¹⁷ Los grabados, tomados de la edición parisina de 1659 del libro de A. Gallonio, están publicados en *The Bartsch Illustrated*, 35: *Antonio Tempesta*, Abaris Books, Nueva York 1984, pp. 224-72. El mismo Tempesta ilustró con láminas el libro titulado *Imagini di molte SS. Virgini Romane nel martirio*, donde pueden

apreciarse las diferentes torturas e instrumentos con que fueron ajusticiados dichos mártires de Roma, Bartsch, 35, pp.150-185.

¹⁸ Para más detalles consúltese la bibliografía citada en la nota 15.

¹⁹ Vannugli, Antonio, "Gli affreschi di Antonio Tempesta a S. Stefano Rotondo e l'emblematica nella cultura del Martirio presso la Compagnia di Gesù", *Storia dell'Arte*, nº 48, 1983, pp.101-129.

²⁰ Véase a este respecto, Zuccari, Alessandro, *La politica culturale del Oratorio Romano nella seconda metà del Cinquecento*, *Storia dell'Arte*, nº 41, 1981, pp. 79-121; Schwager, Klaus, *La architecture religieuse á Rome de Pie IV a Clement VIII*, en el tomo *L'eglise dans l'architecture de la Renaissance*, Picard, Paris 1995, pp. 223-244.

²¹ *Baronio e l'Arte. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Centro di Studi Vincenzo Patriarca, Sora 1985; Zuccari, Alessandro, "La politica culturale del Oratorio Romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio", *Storia dell'Arte*, nº 42, 1987, pp.171-193.

²² Del Estal, José María, "Felipe II y su archivo hagiográfico de El Escorial", *Hispania Sacra*, XXIII, 1970, pp.193-335; Bouza Álvarez, José Luis, *Religiosidad y Cultura simbólica del Barroco*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1990, pp. 34 ss.. En este último libro se proporcionan muchas noticias sobre el culto de las reliquias en España y particularmente en Galicia.

²³ El texto del *Viaje de Ambrosio de Morales* no fue publicado hasta 1765 por Enrique Flórez. He consultado la edición facsímil editada por José María Ortiz Juárez, Biblioteca Popular, Oviedo 1977.

²⁴ Las solemnes recepciones en Toledo de las reliquias de San Eugenio y Santa Leocadia fueron descritas con todo detalle por Francisco de Pisa, *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo...*, *Primera Parte*, imprenta de Pedro Rodríguez, Toledo 1605, edición facsímil de 1974, pp. 83 ss. El Cabildo de la catedral encargó con esta ocasión un ciclo de pinturas sobre San Eugenio, una de las cuales representaba su martirio, a Carlo Saraceni, así como otra de Santa Leocadia en la cárcel; Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura italiana del siglo XVII*, Catálogo de la Exposición, Casón del Buen Retiro, Museo del Prado 1970, números 168 a 170, pp. 505-511.

²⁵ La literatura sobre el asunto es incontable. Véase últimamente Bustamante García, Agustín, *Y Gusto y decoro*, El Greco, Felipe II y El Escorial, *Academia. Boletín de la Real*

Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 74, 1992, pp.104-198.

²⁶ Véase al respecto la tesis doctoral, todavía inédita, de Francisco Cornejo Vega, *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: la Sacra Monarquía*, leída en la Universidad de Sevilla el año 1999.

²⁷ Sobre este tema consúltense: Godoy Alcántara, José, *Historia de los falsos cronicones*, estudio preliminar y edición de Ofelia Rey Castela, Archivum, Universidad de Granada, Granada 1999; Caro Baroja, Julio, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Seix Barral, Barcelona 1991.

²⁸ Bermúdez de Pedraza, Francisco, *Historia Eclesiástica de Granada*, Granada 1639, edición facsímil, Archivum, Universidad de Granada, Granada 1989, pp. 266 ss; Hagerty, Miguel José, *Los libros plúmbeos del Sacro Monte*, nueva edición, editorial Comares, Granada 1998.

²⁹ Taylor, René, "Símbolo y teurgia en el Sagrario de la catedral de Granada", en *Estudios de Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, III, Universidad de Granada, Granada 1979, pp. 437-

454.

³⁰ Gálvez, Carlos, "Una colección de retratos de Jesuitas", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 11, 1928, pp. 111-133.

³¹ Alden, Dauril, *The Making of an Enterprise. The Society of Jesus in Portugal, Its Empire and Beyond, 1540-1750*, Stanford University Press, California 1996, p.169 ss.

³² Tellechea Idígoras, José Ignacio, *Nagasaki. Gesta martirial (1597)*, Documentos, Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca 1998; García Gutiérrez, Fernando, *Los mártires de Nagasaki. IV Centenario (1597-1997)*, Guadalquivir, Sevilla 1997. En este último libro se estudia la iconografía de los tres mártires japoneses jesuitas en Andalucía.

³³ Martín González, Juan José, y De la Plaza, Francisco Javier, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid. Parte Segunda: conventos y seminarios*, Diputación Provincial, Valladolid 1987, pp. 266-305, especialmente pp. 275-276.

³⁴ *Ibid.*, pp. 306-319; Taylor, Maurice, *The Scots College in Spain*, Valladolid 1971.

³⁵ Angulo Íñiguez, Diego, y Pérez

Sánchez, Alfonso E., *Pintura toledana. Primer tercio del siglo XVI-II: Sánchez Cotán, Tristán, Orrente*, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid 1973, pp. 70-71; Orozco Díaz, Emilio, *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*, Universidad y Diputación Provincial de Granada, Granada 1993, pp. 351-57.

³⁶ Navarrete Prieto, Benito, "Las fuentes de fray Juan Sánchez Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, LX, 1994, pp. 453-461.

³⁷ Cuartero Huerta, Baltasar, "Relación descriptiva de los 56 lienzos pintados por Vicente Carduchi para el claustro grande de la Cartuja de El Paular", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXVII, 1951, pp. 481-525 y CXXVIII, 1951, pp. 137-163; Angulo Íñiguez, Diego, y Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid 1969, pp.126-143.

³⁸ Beutler, Werner, *Vicente Carducho: der grosse Kartäuserzyklus in El Paular*, Analecta Cartusiana, Uni-

COQUETERÍAS DE MORIBUNDA. LENGUAJE GESTUAL Y GUARDARROPÍA EN LA HEROICIDAD TRÁGICA DECIMONÓNICA

Carlos Reyero
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Este trabajo invita a reflexionar sobre los aspectos más circunstanciales de la tragedia decimonónica, como son el gesto y el vestido, a través de ejemplos extraídos del arte español, con objeto de demostrar que el poder expresivo de los asuntos supera la inicial misión que cumple el arte en el ámbito académico, que es buscar, ante todo, una reconstrucción verosímil de los sucesos con fines edificantes. En muchos casos, incluso, el contenido llega a resultar secundario o irrelevante, respecto a la emoción que trata de suscitarse. Es más, se diría que el verdadero objetivo de tantas representaciones de carácter dramático radica en una imperiosa necesidad de alterar el ánimo. El gesto y la indumentaria constituyen ingredientes fundamentales de especialidades como la pintura de historia o la escultura monumental, llamadas a convencer por el sentimiento, aunque quedan enmascarados bajo las exigencias de la acción, por lo que son percibidos como inevitables.

Palabras clave: Siglo XIX, España, gesto, vestido, Academia.

ABSTRACT

This work invites to meditate on the most incidental aspects in the XIX century tragedy, like they are the expression and the clothes, through extracted examples of the Spanish art, with object of demonstrating that the expressive power of the matters overcomes the initial mission that completes the art above all in the academic environment that is to look for, a verisimilar reconstruction of the events with edifying ends. In many cases, even, the content ends up being secondary or irrelevant, regarding the emotion that tries to be raised. It is more, it would be said that the true objective of so many representations of dramatic character resided in an imperious necessity of altering the spirit. The expression and the clothes constitute fundamental ingredients of specialties like the history painting or the monumental sculpture, calls to convince for the feeling, although they are masked under the demands of the action, for what they are

El 19 de febrero -febrero era el mes más triste para morir- de un año cualquiera del siglo XIX -era 1846, pero evitemos hacer cálculos precisos para acentuar el misterio- a medianoche -había horas para todo-, Julie Duprat, que velaba la agonía de Marguerite Gautier, escribía a Armand Duval una carta -las cosas más emotivas se decían entonces por carta- en la que le informaba de que su amiga, con voz débil, acababa de reclamar una cofia y un camión cubierto de encajes: "Voy a morir después de confesarme; entonces vísteme con esa ropa: es una coquetería

de moribunda"¹.

Valga esta cita, elegida casi al azar, que al quedar fuera de su contexto original, *La Dame aux camelias* -con todo, no olvidemos, una de las más populares novelas de la literatura romántica- nos despierta seguramente una sana ironía, para introducirnos en un elemento circunstancial -pues se refiere literalmente a la circunstancia- en la dramatización del héroe o de la heroína decimonónica: se trata de la paradójica importancia concedida a la puesta en escena, frente a la pro-

Carlos Reyero

fundidad de las acciones abordadas, que, por moverse siempre en el ámbito de los anhelos más conmovedores para el ser humano, lleva a percibirlos de manera trivial, dado el énfasis que cobra todo un entorno que, en buena lógica comparativa, debería ser, sin embargo, despreciable. Se trata, una vez más, de la debilidad de los románticos por prepararnos para el éxtasis, en lugar de concentrarse en el éxtasis mismo, por complacerse en el proceso, más que en el resultado, en definitiva, por preferir la guardarropía y los gestos a la esencia de los hechos.

Ahora que vivimos una época fatua, donde, aunque sea de manera lamentablemente muy distinta, la cultura visual de masas nos invita constantemente al paroxismo de la nada, la revisión de las ficciones de aquel siglo XIX, que, frente al compromiso de la verdad, claudicó ante la seducción de las apariencias, puede resultar muy sugestiva, ya que no se trata tanto de analizar un procedimiento persuasivo de carácter finalista, es decir, de un medio para alcanzar un fin, cuanto de un verdadero fin, en tanto que la literatura y las artes plásticas se complacen una y otra vez en forzar los límites de la emoción, por el placer mismo de emocionarnos.

Por eso, la valoración de las circunstancias no significa, ni mucho menos, una rebuscada llamada de atención sobre aspectos ocultos o secundarios. De hecho, nada suele ser más evidente que las circunstancias, ni nada, tampoco, tan necesario para comprender la verdad. Por eso, olvidémonos del resultado e invirtamos la jerarquía; dejemos por un momento de lado la heroicidad y la tragedia, que supuestamente motiva el argumento, y quedémonos tan sólo, si es que al principio poco parece, con una preocupación muy romántica, en el sentido histórico del término: cómo actuar en la vida y cómo vestirse para hacerlo. Si la muerte es el desenlace más trágico de una vida heroica, los gestos y la indumentaria elegida para la ocasión no pueden ser nunca circunstanciales.

Naturalmente es en el teatro romántico donde de la expresividad de gestos e indumentaria

cobran un papel crucial para conmover al espectador, que obviamente vibra mucho más antes del desenlace que cuando éste ya se ha producido, ya que no se pide a nadie que medite sobre él. De allí nace, seguramente, la fascinación por contemplar a ese personaje lujosamente ataviado para la ocasión, que asume la inminencia de su final y, por lo tanto, que se prepara, en ese retenido instante antes de desplomarse, para fijar en el público toda la circunstancia -¿o también la esencia?- de su drama.

Recordemos, al respecto, algunos finales del teatro romántico: en *Traidor, inconfeso y mártir*, Zorrilla explica que, tras el último parlamento de Doña Aurora, "Don Rodrigo cae desplomado", inmediatamente antes de bajarse el telón²; en *La conjuración de Venecia*, cuando Rugiero va a ser ajusticiado, Martínez de la Rosa precisa: "Al entrar en el cuarto del suplicio, descórrese la cortina; descubre Laura el patíbulo, cae hacia atrás, exánime, y Matilde la recibe en sus brazos"³; En el *Macías*, Elvira, al suicidarse, exclama, "cayendo", según detalla Larra: "Dichosa / muero contigo"⁴; en *Los amantes de Teruel*, cuando Isabel dice "en pos del tuyo mi enamorado espíritu se lanza", Hartzzenbusch explica cómo tiene lugar la escena: "Dirígese a donde está el cadáver de Marsilla; pero antes de llegar cae sin aliento, con los brazos tendidos hacia su amante"⁵ en *El trovador* de García Gutiérrez, en fin, Leonor exclama, antes de morir: "Me muero, me muero ya, sin remedio", a lo que Manrique responde también: "A morir dispuesto estoy"⁶.

Desplomado, exánime, sin aliento. Toda una cultura teatral del desmayo en el momento preciso precede a su uso en las artes plásticas. El cuerpo del tempestuoso amante, hasta hacía un momento desbordado por una pasión que parecía emanar de lo más profundo de la vida; el del aguerrido soldado, no ha poco inmerso en el fragor de la lucha más vital por su libertad y la de su pueblo; o el de la resplandeciente doncella, que un segundo antes había sido esperanzador crisol de vida en abundancia, se derrumban repentinamente por un infortunio. Pero para el arte queda ese instante, ese gesto cuidado, casi

coqueto, en el que quiere concentrarse un aroma de eternidad.

Los que van a morir se preparan

En la iconografía del arte español -y universal- del siglo XIX existe un referente capital en cuanto a la utilización del gesto y de la indumentaria para subrayar la emotividad del asunto que no por ser, desde varios puntos de vista, tan excepcional como conocido, ha de perder valor en el argumento: se trata, naturalmente, del patriota con la camisa blanca y los brazos levantados que concentra todas las miradas en *El tres de mayo de 1808* de Francisco de Goya (1814, Madrid, Museo del Prado)⁷. Como se ha dicho, es el énfasis en lo dramático del tema lo que singulariza a Goya, por encima de cuantas estampas reproducían hechos similares. “La concentración del patetismo en el individuo, en el gesto de los personajes, en su actitud y figura toda, más que en los objetos y por encima de las situaciones narradas ... empieza a convertirse en un rasgo de la nueva sensibilidad”, explica Bozal, para quien el heroísmo que hay en la escena no se contempla sino que se participa de él, como una vivencia⁸. Esa vivencia se produce por empatía a través de elementos circunstanciales como son el gesto y la indumentaria. En ese sentido, son varios los autores que han recordado las referencias religiosas de ambos aspectos, como Nordström⁹ o Licht¹⁰, entre otros, lo que implica una voluntad de persuasión en términos de creencia, de entrega incondicional, de fe, en definitiva.

Pero, mientras lo religioso, con todo lo que supone tanto de recurso formal como simbólico, ha sido siempre muy destacado, menos desarrollo ha tenido, sin embargo, la referencia teatral. Klingender, al que siguen otros, como Nordström, recuerda la representación de la tragedia de Francisco de Paula Martí, titulada *El día dos de mayo de 1808 en Madrid, y muerte heroica de Daoiz*, y *Velarde*, en el Teatro Príncipe de Madrid en enero de 1814¹¹ (Fig. 1). Uno de los protagonistas de dicha tragedia es Sebastián, al que el autor califica de “héroe del pueblo”. En la escena XII y última, cuando ha sido apresado por los franceses, lanza un parlamento en



Fig. 1. M. Castellano, Muerte de Daoiz, 1862 (detalle).

el que, entre otras cosas, dice: “que el español no se humilla / con tratamientos indignos / y qual valientes leones, / que cuando se ven heridos / todo peligro atropellan / ... / y [refiriéndose a los franceses] no a sangre fría, no, / qual vosotros, fementidos / sino en el campo de Marte”. A mitad de dicho parlamento, el personaje de Sebastián, cuando tiene ya la certeza de que va a morir, “dirigiendo la palabra al público con mucha energía”, según precisa el autor, acaba diciendo: “Si, valientes españoles, / a la venganza os invito, / acabad con esas fieras, / que ninguno quede vivo / ... / Entregad todos gustosos / las gargantas al cuchillo / antes que veros esclavos / de monstruo tan indigno”. Entonces interviene el comandante Lalande para decir: “Acabad con ese infame / Matadle, matadle digo / dadle de bayonetazos”. El autor precisa: “Lo hacen y cae muerto”¹².

Aunque es en el tono patriótico de la arenga popular donde reside el paralelismo más evidente entre la plúmbea obra teatral de Martí

Carlos Reyero

y el propósito expresado por Goya al sugerir el tema al cardenal Luis de Borbón, hay dos interferencias pintura-teatro, por si el texto antes reseñado no fuese suficientemente elocuente, nada despreciables. Por una parte el nombre de Sebastián, con el que Martí bautiza a su personaje, que no parece elegido al azar. Precisamente Bialostocki, en línea con esa referencia iconográfica de carácter religioso que hay en *El tres de mayo*, recuerda una imagen del santo con los brazos levantados, como prototipo de la víctima injusta y seductora¹³. Por otra parte, está el importantísimo tema de la luz: aunque es muy difícil no sucumbir a la espléndida argumentación de Boime¹⁴, en relación con una lectura simbólica, de carácter político, del farol, cuyos colores encuentran precisamente eco en el personaje que levanta sus brazos, no cabe tampoco despreciar su misión escenográfica, teatral, es decir, de puro recurso dramático, que hace resplandecer la camisa blanca como si se tratase de la más lujosa de las indumentarias.

De todos modos, el siglo XIX conservó poco de esos modos teatrales goyescos, que se basaban en una persuasión emotiva de raíz barroca. Las exigencias de verosimilitud arqueológica impusieron rápidamente otro modo de ver los dramas heroicos, donde la ilusión de contemplar la realidad sustituye a la de identificarse con un determinado mensaje seleccionado previamente. En busca de una especie de neutralidad interpretativa - que por supuesto tampoco es tal, aunque trate de parecerlo- se diría que el artista del siglo XIX se resiste a teatralizar a los protagonistas de sus historias heroicas, al menos con los mismos procedimientos. Sin embargo, el recurso teatral del gesto y de la indumentaria se conserva hasta bien entrado el siglo, como un elemento casi insustituible para cautivar al espectador, pero su inserción en el marco de una narración verosímil (o, incluso, realista, en ocasiones) ha llevado a percibirlo como algo relativamente impuesto por las exigencias del relato, cuando no casual.

En ese sentido, las relativamente abundantes representaciones de episodios de la gue-

rra de la independencia a lo largo del siglo¹⁵ -por recurrir a ejemplos, al menos temáticamente, próximos a Goya- muestran el valor del gesto y de la indumentaria empleados como procedimientos de seducción plástica, y no como una mera consecuencia del tema.

Es cierto que algunos cambios, debidos a los nuevos fines que cumple la representación, fundamentalmente la sustitución del pueblo anónimo por el personaje concreto -sea Daoiz, Velarde, Ruiz, Agustina de Aragón o Álvarez de Castro-, realizados con la intención de subrayar la hazaña militar del individuo, de su heroicidad concreta, con independencia de la malignidad enemiga, que resulta secundaria, o del horror de las consecuencias, que apenas si se tienen en cuenta, afectan al énfasis que se pone en la caracterización iconográfica de los personajes, así como a la individualización de su gesto. Pero, seducidos por la ilusión de contemplar la verdad, tendemos a ignorar el recurso efectista del gesto y de la indumentaria.

Uno de los pasajes de la guerra más representados, significativamente no elegido por Goya, a pesar de estar codificado en estampas desde entonces, es la muerte de Daoiz en la defensa del parque de Monteleón, que recoge el momento en que el héroe sevillano es alcanzado por el proyectil enemigo, y, sin duda, hubo de servir de referencia para los pintores¹⁶. Tanto en Alenza¹⁷ como en Castellanos¹⁸ o en Sorolla¹⁹, por citar tres ejemplos espaciados en el tiempo, que, sin embargo, responden virtualmente al mismo concepto de representación, se simultanean dos gestos que muy poco tienen que ver con el modelo persuasivo ideado por Goya, pero de ningún modo son accidentales. Por un lado la limpieza e individualización de quienes luchan, absolutamente entregados a la causa sin desaliento, y por otro, el desmayo retórico de quienes han de ser venerados como héroes porque caen como víctimas injustas, siempre que es posible concretas, y, por lo tanto, destinadas a ser recordadas por la historia como tales. Es evidente que sus indumentarias, en especial las de éstos, aparecen primorosamente descritas, casi impo-



Fig. 2. E. Álvarez Dumont, Muerte de Churruca en Trafalgar, 1892

lutas, sobre todo las de los militares, como si se hubiesen preparado cuidadosamente para la ocasión.

Hay muchas pinturas de tema histórico a lo largo del siglo XIX en las que el procedimiento se repite, sin que apenas reparemos que se trata de un mecanismo persuasivo de carácter ficticio, por ejemplo, en la *Muerte de Churruca en Trafalgar* (1892, Museo del Prado, depositado en el Instituto Cabrera Pinto de La Laguna) (Fig. 2) de Eugenio Álvarez Dumont, por citar un caso finisecular que ya debería haber evidenciado la caducidad del procedimiento. El pintor, conocedor de las experiencias modernas, ha tratado de no imponer una jerarquía visual entre las personas y los objetos, pero nuestros ojos se dirigen al héroe que está a punto de caer desplomado en la cubierta del barco, no sólo porque ocupa la parte central del cuadro, y en él confluyen líneas y miradas, sino, sobre todo, por el gesto patético que nos conmueve, junto al espléndido uniforme militar que le singulariza.

Una iconografía similar podríamos reconocer en muchos cuadros de tema bélico, aunque estén ambientados en épocas más antiguas, como el *Último día de Sagunto* (1880, Valen-

cia, Diputación Provincial), de Francisco Domingo, o *Numancia* (1880, Museo del Prado, depositado en la Diputación Provincial de Soria), de Alejo Vera, ejemplos en los que el gesto retórico de las víctimas se convierte en un elemento fundamental para la identificación emocional con su sufrimiento. Sólo ingenuamente se podría pensar que todo el mundo cae herido o muerto de la misma manera, con los brazos extendidos, implorando una queja rabiosa contra el cruel destino o entregado con placer indolente a su destrucción por el enemigo.

Esta importancia del gesto, siguiendo los usos teatrales sugeridos al principio, se reconoce igual, si no más, en todo tipo de escenas donde el protagonista muere en el momento de ser representado por el pintor, prueba de que este modo de morir y la necesidad de embellecer al que muere, sea con el desnudo o con la indumentaria, constituye un recurso fascinante por sí mismo, con el fin de acentuar el patetismo, independiente de la utilidad del mensaje (a diferencia de Goya, donde ambas cuestiones iban parejas), lo que viene a demostrar, a su vez, que, a lo largo del siglo XIX, lo que nace como apoyo circunstancial se convierte en objetivo primordial.

Carlos Reyero



Fig. 3. E. Rosales, Muerte de Lucrecia, 1871 (detalle).

Quizás el caso más significativo se encuentre en el cuadro de Eduardo Rosales titulado *Muerte de Lucrecia* (1871, Madrid, Museo del Prado) (Fig. 3). El cuerpo mancillado de la patricia romana, que agoniza tras haberse clavado el puñal para salvar su honor, se desploma envuelto entre túnicas, en una posición difícilísima, casi imposible, con la rodilla izquierda apoyada en la de su padre, la cabeza dislocada, y el soberbio brazo derecho desnudo, que, resplandeciente, parece desplegarse gracias al apoyo "natural" que encuentra en la silla en la derecha. Aunque de los testimonios de Rosales se desprende que su intención fue representar a Lucrecia moribunda, la apariencia es que nos encontramos ante un cadáver. Se tra-

ta, por lo tanto, de un efecto intencionadamente trágico, una verdadera "coquetería", que algunos críticos, acuciados por la verdad, rechazaban. Es el caso de Tubino, que, reconociendo la importancia plástica de aquel brazo desmayado, escribió: "hinchado aparece el brazo desnudo de Lucrecia, que cae sobre la silla ... hasta sería permitida la súbita lividez del rostro, no la de sus miembros superiores, tal y como se ofrece"²⁰.

Sobre la dificultad que le supuso al pintor la realización de esta figura, evidencia del empeño que puso en ella, existe un escrito del propio artista: "el grupo del padre y el marido que sostienen a Lucrecia moribunda en sus brazos es terrible, porque en el natural no lo puedo ver más de tres o cuatro minutos". También se sabe, gracias a la crónica de Fernández Flórez, que en el estudio de Rosales estaban "las telas en que está envuelta Lucrecia", aunque, "no como en el lienzo, llenos de grandiosidad y en ordenado conjunto, sino revueltos y empolvados como trastos de prendería", testimonio singularísimo que precisamente revela la importancia de estos elementos, teatrales, a la hora de proporcionar emotividad del drama, objetivo último del pintor, como él mismo se encargó de dejar claro: "es una obra de impresión y de impresión vigorosa y enérgica que debe ante todo hablar al alma y al sentido ... mi mayor anhelo es que el cuadro hiciera estremecer ..., la emoción de lo terrible"²¹.



Fig. 4. R. Nobas, Siglo XIX, 1871.

Por otra parte, también resulta elocuente que Rosales eligiera finalmente el momento del desmayo, cuando Lucrecia es sujeta por su padre y esposo antes de caer, sin morbosas concesiones a la sangre que debiera, en buena lógica "naturalista", de manar de su pecho, en lugar de presentar el cuerpo muerto, como era una de sus ideas iniciales, lo que hubiera resultado, sin duda, mucho más realista y moderno. Prefiere, por el contrario, la claridad gestual que trasmite la emoción del tema, tal y como hubiera sido representada en el teatro, en lugar de recurrir a otros efectos.

La escultura: entre el patetismo y la perpetua vitalidad

En la escultura, el fenómeno selectivo del gesto y de la indumentaria es aún más expresivo, aunque sigue otras pautas. Algunas piezas, lo mismo que en pintura, presentan al héroe que va a morir en el momento álgido de su trágico final. Quizás los ejemplos más conocidos sean los del escultor Rossend Nobas, en concreto, su *Torero herido*, pieza titulada, en realidad, *Siglo XIX* (1871, Barcelona, Museu d'Art Modern), (Fig. 4) con su patético gesto de dolor en el rostro, y, sobre todo, el monumento a *Rafael Casanova* (1886, Barcelona, confluencia de Ronda de Sant Pere con carrer d'Alí Bei), que representa al personaje en el momento de caer herido, con la bandera de Santa Eulalia, cuando defendía la ciudad frente a las tropas de Felipe V²².

Algunos otros escultores llevan al monumento el gesto desplomado del héroe que cae en la batalla, como hacen los pintores, aunque para "salvar" la terrenal derrota, su cuerpo es recogido por una figura alegórica, de modo que el mensaje que permanece es el de un triunfo moral. En el monumento a los *Mártires de la Religión y de la Patria* (1904, Zaragoza, Plaza de España), de Agustín Querol, por ejemplo, un ángel victorioso sostiene el cuerpo del baturro caído en la contienda, que, si bien se supone ya muerto, se diría que el desenlace acaba de producirse en ese momento, como en la pintura o en el teatro, por lo que se convierte en un referente gestual de patetismo²³. En algún



Fig. 5. C. Folgueras, *Monumento a Fernando Villamil*, 1911.



Fig. 6. M. Benlliure, *Monumento al Teniente Ruiz*, 1891.

Carlos Reyero



Fig. 7. A. Gisbert, Los Comuneros, 1860 (detalle).



Fig. 8. A. Gisbert, Fusilamiento de Torrijos, 1888

caso, esta circunstancia es absolutamente evidente, por lo que el paralelismo entre las artes es aún mayor. Así sucede, por ejemplo, en el monumento *Fernando Villamil* (1911, Castropol, Parque de Oriente) (Fig. 5), de Cipriano Folgueras, donde el capitán -por cierto, impecablemente vestido- se lleva su mano izquierda al pecho, en un gesto de dolor que también refleja el rostro, y se deja caer hacia atrás, exánime, como de costumbre, pero no se derrumba por completo porque allí está la Patria, en forma de matrona, para recogerle²⁴.

Pero lo cierto es que esto no es lo más frecuente. La escultura, por su intrínseco carácter de representación intelectualizada, frente a la más circunstancial de la pintura, prefiere casi siempre presentar al héroe trágico como si estuviera poseído de una vitalidad perpetua, aunque por la historia sepamos que morirá derrotado. Ello constituye un claro residuo romántico. Uno de los mejores

ejemplos lo encontramos en el monumento al *Teniente Ruiz* (1891, Madrid, Plaza del Rey) (Fig. 6), de Mariano Benlliure: aunque el héroe murió como consecuencia de las heridas recibidas en la defensa del Parque de Monteleón, como recogen los relieves del pedestal, que es el lugar reservado para la referencia "real", la actitud de la estatua es de entrega, como si animara constantemente a la resistencia.

Incluso cuando los escultores asimilan el realismo, que les lleva a evitar la aparatosidad gestual, optan por ambientar a los héroes que van a morir en un momento anterior de la acción crucial, en lugar de en el después, que sería lo verdaderamente moderno, como hacen los pintores, porque resultaría escasamente edificante en su caso. En ese caso, si bien la representación está carente de tensión, el personaje se muestra absolutamente preparado para morir, en todo el sentido circunstancial de la palabra, como sucede, por

ejemplo, con la estatua del monumento a *Eloy Gonzalo* (1902, Madrid, Plaza de Cascorro), que camina con toda resolución a incendiar las casas del fortín de Cascorro.

Aparentemente, pues, los modos realistas, que se abren paso a lo largo del siglo, incorporan a la puesta en escena del momento de la muerte dos elementos circunstanciales que le son propios: de un lado, la instantaneidad, con la que se trata de hacer ver que la emoción es fruto de una percepción casual, directa, del asunto (y no de su elaboración mental); y de otro lado, la pérdida de tensión, al presentar el resultado del drama, con el héroe ya desvanecido. De hecho, sin embargo, ambos funcionan como recursos teatrales y, por lo tanto, antirrealistas.

Vestidos para morir

Si quien muere accidentalmente parece haberse preparado cuidadosamente para hacerlo, cabe esperar que quien aguarda con inminencia el momento todavía lo esté más. En efecto, la última ilusión de Marguerite Gautier no parece, ni mucho menos, un capricho excepcional, aunque los héroes de la historia no lo confesarán.

Por un lado, cabe referirse a la indumentaria de los héroes cuya existencia se convierte en

tragedia, a causa de la injusta condena a muerte que sufren por haber defendido determinadas ideas. Los más famosos -ejemplo, sin duda, de cuantos fueron presentados como víctimas de la libertad- son los Comuneros, inmortalizados por Antonio Gisbert en el cuadro titulado *Los Comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (1860, Madrid, Congreso de los Diputados) (Fig. 7). Algunos críticos censuraron precisamente la cuidadosa e impropia guardarropía. En ese sentido, Goizueta creyó "poco conveniente ... aquella brillantez en los trajes de los ajusticiados: las ropillas, calzas y demás accesorios, además de quitar un poco de gravedad al asunto, no están en armonía con lo que dice la historia"²⁵; y Palet y Villava también consideró que "falseando la historia, ha querido el señor Gisbert presentar a los Comuneros ricamente vestidos"²⁶. Pero no cabe ninguna duda que en el propósito del pintor estaba la idea de embellecer a las víctimas, con el fin de presentar como más atractiva su causa. La elegancia en el vestir de quienes van a morir puede ser considerada, como hicieron los críticos, una falsedad histórica, pero no puede olvidarse que se emplea como un procedimiento persuasivo. De ahí su singular importancia.



Fig. 9. J. Casado del Alisal, Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado, 1860

Carlos Reyero

De hecho, el propio Gisbert volvió a aplicar recursos similares, aunque convenientemente modernizados, en otro cuadro muy posterior, no menos célebre, el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (1888, Madrid, Museo del Prado) (Fig. 8): Torrijos, Fernández Golfín, Flores Calderón, López Pinto, Robert Boyd y Francisco de Borja Pardió van vestidos con la máxima pulcritud, luciendo impecables levitas, como ciudadanos civiles merecedores de respeto, aunque algunos de ellos fueran militares, y con el evidente fin de convencer a una sociedad acostumbrada a respetar la autoridad más antes por la apariencia de las formas que por las ideas. Por eso era decisivo que sus trajes fueran impolutos, ya que su causa también lo era. Y por eso, también, resulta impropia la comparación de la obra con Goya, como no sea para diferenciar dos recursos persuasivos distintos, que no se explican sólo en términos formales: de un lado, el horror de la masacre, que, ante todo, degrada al enemigo; de otro, la justicia de una causa, que exalta al aparentemente derrotado como un héroe moral.

Otra muerte trágica, aunque su protagonista no sea precisamente un héroe, sino un antihéroe, en tanto que, de algún modo, tanto la leyenda como la pintura, presentan su desgraciado destino como una consecuencia edificante, es la del rey Fernando IV el Emplazado. El cuadro más famoso sobre el tema es el que pintara José Casado del Alisal, titulado *Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado* (1860, Madrid, Museo del Prado, depositado en el Palacio del Senado) (Fig. 9), obra capital para analizar el empleo del gesto y de la indumentaria con el primordial fin de suscitar emoción. En efecto, en pocos casos es posible contemplar tal conjunción retórica de uno y otro elementos: por un lado, el rey, que teóricamente debería retorcerse de dolor en su lecho, aparece, sin embargo, ligeramente incorporado, llevándose el brazo derecho hacia su cabeza, en un gesto de sufrimiento que anuncia un inminente desmayo, por supuesto teatral; por otro lado, aunque las crónicas dicen que se retiró a dormir, no se ha desprendido ni de su lujosa túnica roja, ni del cinto con las armas

de Castilla y León, ni siquiera de sus zapatos. Es decir: está cuidadosamente vestido para morir porque, de otro modo, el impacto del asunto hubiera sido mucho menor.

Por otro lado figuran los héroes que mueren de forma natural. El hecho de que el pintor de historia eligiera preferentemente la representación de sus últimos momentos es una manera de introducir un elemento trágico, con el fin de que el mensaje que encierra la biografía del personaje resulte más conmovedor. Por razones de verosimilitud narrativa, su gesto, en general, no puede ser más que de apacible resignación, pero su indumentaria, que, en buena lógica, debería ser despreciable, cobra especial protagonismo. Es cierto que tan extraña relevancia del traje y otros aditamentos ha venido siendo interpretada como un elemento de caracterización iconográfica²⁷, pero también cabe considerar este interés por el ropaje como una forma de embellecimiento y, en definitiva, como un procedimiento fundamental para singularizar la tragedia del personaje. Aunque siempre se ha dicho que el característico velo con el que está tocada Isabel la Católica en su lecho de muerte es el elemento más sencillo y obvio para su inmediata identificación²⁸ (Fig. 10), no deja de ser también una coquetería de moribunda que el pintor concedió a la reina. Y, además, hay otra coquetería -fundamental en esta argumentación, aunque nunca se le haya prestado demasiada atención a su significado- como es el hecho de que Rosales retratara a la Reina Católica mucho más joven de lo que realmente era cuando murió. Algunos críticos se lo recriminaron, en aras de la verosimilitud, pero indudablemente se trata de un recurso persuasivo de raíz teatral, como intuyó Pedro Antonio de Alarcón: "se ha inspirado inconscientemente [¿o conscientemente?] en la impresión que le produjera alguna vez en el teatro la muerte de la Traviata. Lo cierto es que la augusta anciana, la austera moribunda ... se ve reemplazada por una joven cualquiera"²⁹.

Flojo y desplomado viene

La actitud desmayada, pero retóricamente detenida para mantener la tensión emotiva,

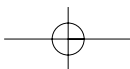


Fig. 10. E. Rosales, Doña Isabel la Católica dictando su testamento, 1864 (detalle).



Fig. 11. J. Moreno Carbonero, La conversión del duque de Gandía, 1884 (detalle).

Carlos Reyero



Fig. 12. M. Domínguez, La muerte de Séneca, 1871

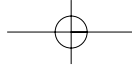


Fig. 13. A. Querol, Mausoleo de Cánovas del Castillo, 1906 (detalle).

que tan aficionados son a adoptar cuantos mueren de pie en el escenario -y, como hemos visto, también en la pintura y en la escultura-, se utiliza igualmente, como parece lógico, para expresar el desfallecimiento físico producido por cualquier impresión que sobrecoge el ánimo. De este modo, la incapacidad para sostener el cuerpo por un

sufrimiento profundo se convierte en un icono de dolor espiritual. Es, por lo tanto, un recurso convencional, que, sin embargo, sobrevivió con fortuna a todos los envites del Realismo que se abría paso con fuerza.

En ese sentido, no dejan de resultar curiosas las dificultades que se plantearon los pintores para conciliar la emoción de un momento, concentrada en un gesto de desfallecimiento, y la creciente necesidad de dotar de naturalidad a la representación, donde tal gesto no tenía sentido. Al respecto es muy significativo lo que los críticos opinaron del ademán de Francisco de Borja en el cuadro de José Moreno Carbonero titulado la *Conversión del duque de Gandía* (1884, Madrid, Museo del Prado) (Fig. 11). Por una parte, el pintor confiesa expresamente haber querido retratar la reacción del duque al contemplar el féretro con los restos de la Emperatriz: “tiembla en marqués, da un gemido, su rígida fuerza pierde y a los brazos de su gentil-hombre, flojo y desplomado viene”³⁰. Sin embargo, preocupado por no teatralizar en exceso una acción que, a tenor de ese texto, podría haber sido espectacularmente retórica, funde a los personajes en un sentido abrazo que no todos supieron entender, en la medida que no se consideraba absolutamente fiel al relato literario: “aquél no es el momento de la conversión ... es un caballe-



ro que llora una desgracia de familia en los brazos de un amigo ... Su dolor es de esos que los amigos consuela y el tiempo borra ...³¹.

Sin embargo, el crítico Fernanflor, autor de ese comentario, parecía haber olvidado el despliegue de gestos que otros pintores de historia, anteriores o coetáneos, habían manifestado ante desgracias más vinculadas a la inmediatez terrenal, y que, sin duda, Moreno Carbonero podía haber utilizado. No hubiera tenido más que mirar la secuencia que, recogiendo tradiciones anteriores, había dejado *La muerte de Viriato* (c. 1808, Madrid, Museo del Prado) de José de Madrazo, donde un soldado, en primer término, cae sin fuerzas, sobre el lecho donde yace el cadáver del general, con las piernas abiertas y los brazos extendidos, en uno de los gestos patéticos más comunes, pero también más expresivamente aparatosos del neoclasicismo internacional.

En realidad, lo verdaderamente sorprendente es la vigencia de tal gesto en el último tercio del siglo, tanto en la pintura -así sucede en *La muerte de Séneca* (1871, Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Jaén) (Fig. 12), de Manuel Domínguez- como en la escultura -en el *Mausoleo*

de Cánovas del Castillo (1906, Madrid, Panteón de Hombres Ilustres) de Querol (Fig. 13), entre otros-, aunque, como en este último ejemplo, abundan más las mujeres que se descomponen por el dolor de la tragedia, seguramente porque, en su caso, resulta más verosímil que en los varones, educados en la contención sentimental. Precisamente tras la permanencia de este modelo en el fin de siglo se oculta, una vez más, una teatralidad más o menos encubierta.

Son, en efecto, casi innumerables las mujeres que en la pintura y escultura españolas del siglo XIX se deshacen de dolor por una tragedia próxima. Pero lo verdaderamente sorprendente es que la fascinación visual, vinculada al deseo de alcanzar la máxima emotividad que despertaban, era tal, que su presencia desplaza el protagonismo de las verdaderas víctimas, para convertirse, ellas mismas, en el centro de atención. Esta es quizá la prueba más evidente de que lo importante en una pintura que aspira a conmovir no reside tanto en la validez del mensaje, cuanto en la existencia misma del drama.

Cierto es que, en algunos casos, el pintor no hace más que seguir las directrices literarias, donde "el placer de sufrir" desplaza a cualquier contenido moral. Es el caso, por ejemplo, del tema de los amantes de Teruel. En el

Carlos Reyero

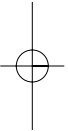
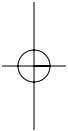
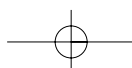


Fig. 14. A. Muñoz Degrain, Los amantes de Teruel, 1884



Carlos Reyero



Fig. 15. V. Palmaroli, Enterramientos de la Moncloa, 1871,



Fig. 16. F. J. Américo, El saqueo de Roma, 1887,

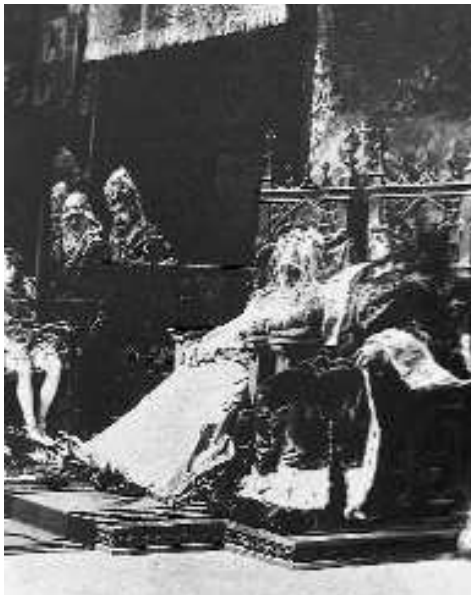


Fig. 17. S. Martínez Cubells, Reinar después de morir, 1887 (detalle).

famosísimo cuadro de Antonio Muñoz De-grain³² (Fig. 14), como en el drama de Hartz-busch, lo de menos es la presencia del cadáver de Diego, aunque sea el verdadero héroe trágico; antes al contrario, quien concita todas las miradas -y las penas- es Isabel, tan lujosamente arreglada para morir que va vestida de novia, con su traje reluciente de raso blanco y la misma postura abatida que de costumbre -acaba de morir de repente-, con el brazo derecho apoyado en el lujoso catafalco del que aparatosa-mente cuelga la tela que adorna la manga de su traje: ¿es posible mayor coquetería y mayor importancia de la indumentaria para ahondar en el patetismo del drama?

Otras veces queda claro que fue el propio pin-tor quien transformó el dolor de la tragedia en compasión hacia quienes la sufrían más de cerca. Así sucede en el cuadro de Vicente Palmaroli *Enterramientos de la Moncloa el 3 de mayo de 1808* (1871, Madrid, Ayuntamien-



Fig. 18. J. Casado del Alisal, *Los dos caudillos*, 1866 (detalle)

to) (Fig. 15). Para ello concede especial protagonismo a las mujeres que, a la derecha, lloran desconsoladamente a las víctimas del fusilamiento, frente a las víctimas que yacen en primer término: “¡Qué brazos tan bellos, qué manos tan elocuentes las de aquella dolorida madre que las eleva al cielo pidiendo misericordia!”, señaló un crítico con entusiasmo³³.

Una importancia aún mayor cobran los gestos de abatimiento y los trajes en el cuadro titulado *Del saqueo de Roma* (1887, Museo del Prado, Museo de Bellas Artes de Valencia), de Francisco Javier Américo (Fig. 16), sin duda una de las piezas más espectacularmente teatrales de todo el género histórico, cuyas líneas compositivas se dirigen hacia la novicia, desmayada y vestida de azul, en segundo término, que está a punto de ser violada -uno imagina- bajo el palio que sostienen los saqueadores de Roma. Estos van intencionadamente disfrazados con vestiduras litúrgicas -es una exigencia del relato-, al tiempo que gesticulan con ostentación; pero lo cierto es que los habitantes de la urbe parecen haberse vestido igualmente para el ritual de una fastuosa matanza, como la mujer de la derecha, que extiende su brazos hacia delante, en un nuevo gesto que quiere evocar patetismo, pero más parece que ha quedado exhausta tras una desenfrenada orgía.

Los muertos coquetos

El embellecimiento del cadáver, frente al monstruoso horror que en el subconsciente despierta lo que carece de vida y debiera tenerla, es una de las más fabulosas manipulaciones del arte decimonónico para hacer atractiva la memoria de un personaje, destinada, en última instancia, a proporcionarle eternidad. Pero, en la misma línea de los argumentos expuestos, existe un cierto placer por contemplar el cadáver en cuanto tal: por eso no se utiliza, en general, el cuerpo como un revulsivo estético, sino, al contrario, tiende a aparecer cercano, casi vivo.

Es el caso, desde luego, de Felipe el Hermoso, aunque el sutil mecanismo de trasladar al otro lo que uno siente “culpa” a la reina Juana de tal desvarío³⁴ (Fig. 17); de Diego Marsilla, porque el amante debe ser siempre bello; y, también de Inés de Castro, cuyo cuerpo es exhibido con todas sus galas regias, en el trono real, aunque la historia deja claro que fue voluntad de su marido, Pedro I de Portugal, y el pintor, al fin y al cabo, no hizo más que elegir la historia, pero ¿es acaso posible encontrar otro cadáver tan primorosamente vestido para una ocasión tan singular, cuando sus vasallos van a acercarse a besar su mano?

Estos ejemplos justifican el extraño capricho de adornar a los cadáveres en el contexto argumental de la historia, pero la prueba de

Carlos Reyero



Fig. 19. A. Susillo, Muerte de Daoiz en la defensa del parque de Monteleón, 1889.

que no es la letra del argumento lo que lleva a embellecerlos, sino una inconfesable necrofilia, la encontramos en aquellos cuadros donde se nos invita a mirar con placer (¿sólo estético?) el cuerpo de la víctima. Ello sucede tanto cuando se trata de varones, caso,

por ejemplo, del duque de Nemours, cuyo bellissimo cuerpo, parcialmente cubierto por un rico ropaje, presenta a exhibición pública José Casado del Alisal en *Los dos caudillos* (1866, Museo del Prado, depositado en el Palacio del Senado) (Fig. 18), como, sobre todo, cuando se trata de mujeres. Acaso los ejemplos más evidentes sean el cuadro de Arturo Montero y Calvo, titulado *Nerón delante del cadáver de su madre Agripina* (1887, Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Jaén), cuyo paralelismo iconográfico con el de Enrique Simonet *Una autopsia*, más conocido con el literario título de *¡Y tenía corazón!* (1890, Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Málaga), revela que lo importante en ambos, de tan distinta temática, es el cuerpo desnudo de una mujer que, paradójicamente, no ha perdido su atractivo físico a pesar de haber perdido la vida.

El mecanismo seductor está tan extendido que, una vez más, sobrevive a cuantos procedimientos realistas se encaminaron a suprimir la mirada selectiva. A veces, sólo el ojo lascivo de nuestros antepasados decimonónicos -es decir, ajeno a la saturación impuesta por tantas imágenes provocadoras de nuestros días- nos puede llevar a localizar ese atractivo oculto del cadáver en la más inesperada de las escenas. Valga como ejemplo un detalle del cuadro de Eugenio Álvarez Dumont *Malasaña y su hija se baten*



Fig. 20. E. Álvarez Dumont, *Malasaña y su hija*, 1887 (detalle).

contra los franceses (1887, Museo del Prado, depositado en el Museo de Zaragoza) (Fig. 20), el escorzo de Manuela Malasaña, que acaba de ser asesinada y yace en primer término: lejos de ser un cadáver repulsivo, como en Goya, nos atrae el portentoso busto de la heroína, con sus dos turgentes pechos, perfectamente visibles tras el generoso escote.

En cuanto a la escultura, son numerosos los ejemplos, sobre todo en túmulos dedicados a hombres ilustres, que reproducen los rasgos físicos del difunto, vestido con sus mejores galas. Aunque la dependencia formal de una tradición artística que se remonta a varios siglos atrás puede hacer pensar en un mero epigono, la captación realista de los

detalles evidencia una morbosa curiosidad por contemplarlos, que es absolutamente propia del siglo.

En el monumento, por las razones ya expuestas, no se presentan cadáveres, como no sea para transportarlos hacia la gloria. Pero en los relieves insertos en los pedestales se recurre a los mismos procedimientos de la pintura: en el monumento a Daoiz (1887, Sevilla, Plaza de la Gavidia), de Antonio Susillo (Fig. 19), uno de los relieves, que representa la defensa del parque de Monteleón, ofrece la visión del cadáver de un soldado en primer término, en picado, de arriba hacia abajo, que cobra un protagonismo impropio en el conjunto de la escena.

NOTAS

¹ A. Dumas, *La Dama de las camelias*, Barcelona, Bruguera, 1984, p. 235.

² J. Zorrilla, *Traidor, inconfeso y mártir*, Madrid, Teatro Español, 1993, p. 158.

³ F. Martínez de la Rosa, *La conjuración de Venecia*, Barcelona, Orbis-Fabbri, 1995, p. 172.

⁴ M. J. de Larra, *Macías*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 215.

⁵ J.E. Hartzbusch, *Los amantes de Teruel*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 155.

⁶ A. García Gutiérrez, *El trovador*, Zaragoza, Editorial Ebro, 1984, p. 103.

⁷ M. Moreno de las Heras, *Goya. Pinturas del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1997, pp. 280-287.

⁸ V. Bozal, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 149-150 y 169.

⁹ F. Nordström, *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*, Madrid, Visor-La Balsa de la Medusa, 1989, p. 214.

¹⁰ F. Licht, *Goya. The Origins of Modern Temper in Art*, Londres, John Murray, 1980, pp. 104 y ss.

¹¹ F. D. Klingender, *Goya in the Democratic Tradition*, Londres, Sidgwick and Jackson Limited, 1948, p. 142; Nordström, *Ob. Cit.*, p. 213.

¹² D. F. De P[aula] M.[artí], *El día dos de mayo de 1808 en Madrid, y muerte heroica de Daoiz, y Velarde. Tragedia en tres actos en verso*, Barcelona, s.a., pp. 26-27.

¹³ J. Bialostocki, *The Message of Images. Studies in the History of Art*, Viena, Irsa, 1988, pp. 211 y ss.

¹⁴ A. Boime, "La luz mortífera de Goya y la Ilustración", en *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1997, pp. 291 y ss.

¹⁵ Véase, entre otros: C. Reyero, "Los sitios de Zaragoza en la pintura española del siglo XIX", *III Coloquio de Arte Aragonés*, 1983, pp. 317-349; M. Cándor Orduña, "El dos de mayo madrileño de 1808 en la pintura", *Villa de Madrid*, 88-90, 1986, pp. 23-31.

¹⁶ Catálogo de la Exposición *Estampas de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Museo Municipal, 1996, p. 142.

¹⁷ *Muerte de Daoiz y defensa del parque de Monteleón*, 1835, Madrid, Museo Romántico.

¹⁸ *Muerte de Don Luis Daoiz y Don Pedro Velarde y defensa del Parque de Artillería por el pueblo de Madrid, el día 2 de Mayo de 1808*, 1862, Madrid, Museo Municipal.

¹⁹ *Dos de Mayo*, 1884, Madrid, Museo del Prado, depositado en el Museo Balaguer de Vilanova i la Geltrú.

²⁰ Recogido por J. L. Díez, *La pintura del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 287.

²¹ *Ibidem*, p. 281 y p. 288.

²² J. Subirachs i Burgaya, *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 235-236.

²³ W. Rincón, *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 194, pp. 194-200.

²⁴ Sobre éste y otros monumentos conmemorativos citados a lo largo del trabajo, véase, sobre todo, C. Reyero,

La escultura conmemorativa en España. La Edad de Oro del monumento público, 1820-1914, Madrid, Cátedra, 1999.

²⁵ J. M. Goizueta, "Exposición de Bellas Artes", *La España*, 6 de octubre de 1860.

²⁶ J. Palet y Villava, "Bellas Artes. Exposición de 1869", *La Iberia*, 16 de octubre de 1860.

²⁷ C. Reyero, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 71-72.

²⁸ En el cuadro de Eduardo Rosales *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864, Madrid, Museo del Prado).

²⁹ Recogido por Díez, *Ob. Cit.*, p. 219.

³⁰ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884, p. 95.

³¹ I. Fernández Flórez, "Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, 1884, nº XXII, p. 366.

³² *Los amantes de Teruel* (1884, Madrid, Museo del Prado). Específicamente sobre este aspecto véase, además de la bibliografía habitual sobre el artista y el género: J.P. Lorente Lorente, "Los amantes y la pintura del siglo XIX", *Turia*, nº 14, 1990, pp. 209-214; y C. Reyero, "El beso imposible: configuración y uso de una imagen del amor romántico", en *Los amantes de Teruel*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1998, pp. 37-46. Recogido por Díez, *Ob. Cit.*, p. 301.

³³ Por ejemplo, en el cuadro de Lorenzo Vallés titulado *Demencia de Doña Juana de Castilla* (1866, Madrid, Museo del Prado).

EL PODER DE LA IMAGEN ANIMADA Y LA CREACIÓN DEL HÉROE CONTEMPORÁNEO

Angel Luis Hueso Montón
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Las profundas relaciones que existen entre el cine y el mundo contemporáneo inciden directamente en la creación de un héroe propio de la imagen animada, en el que adquiere gran importancia la vinculación con el espectador. Se revisan en este artículo las conexiones con el "star-system" y con diferentes géneros, a la vez que se menciona la creación de un héroe cotidiano vinculado a la realidad.

Palabras clave: Héroe cinematográfico, géneros, star-system, realismo, espectador.

ABSTRACT

The deep existent relationships between the cinema and the contemporary world impact directly in the creation of a hero characteristic of the lively image, in which acquires great importance the linking with the spectator. The connections with the «star system» and with different genus are revised in this article, at the same time that it mentions the creation of a daily hero linked to the reality.

Es un hecho indiscutible que el siglo XX ha estado marcado de manera radical por la imagen animada y especialmente la cinematográfica. Sin llegar a la cinefilia radical que defiende que el cine es el elemento determinante del siglo pasado, sí que debemos reconocer la importancia de su impacto y la repercusión que ha tenido en diversos momentos de la centuria y sobre amplios grupos de la sociedad.

Uno de los rasgos que adquiere mayor relieve cuando reflexionamos sobre la importancia que ha tenido el cine en ese siglo es su profunda contemporaneidad. No sólo podemos constatar una llamativa sincronía cronológica de este medio con el siglo que ha acabado, sino que podemos presenciar cómo las imágenes se han difundido por todo el globo terráqueo, llegando a los lugares más recónditos, y penetrado en todos los estratos sociales; junto a ello el cine ha manifestado una especial sensibilidad con los acontecimientos, de mayor o menor impor-

tancia, por los que ha ido pasando la sociedad en esos años.

En este esfuerzo por vincularse a la sociedad, percibimos que la imagen animada no ha permanecido inalterable sino que ha experimentado una evolución progresiva a lo largo de todas esas décadas, desarrollando de ese modo una madurez muy importante. Además, esta maduración se ha ido produciendo en todos los aspectos, pero podemos destacar una doble perspectiva; por una parte, a nivel interno y en relación a una gran variedad de facetas propias y definidoras de la imagen y, por otra, en una sorprendente y significativa sincronía con los cambios más importantes de la sociedad contemporánea.

De esta manera y en relación con el primer aspecto apuntado, podemos constatar fácilmente (como simples espectadores que siempre somos) los profundos cambios técnicos que ha experimentado el cine en sus primeros cien años de existencia. Desde el primitivismo de fin del XIX de los hermanos

120 El poder de la imagen animada y la creación del héroe contemporáneo

Ángel Luis Hueso Montón

Lumière hasta la incorporación de imágenes virtuales en los últimos años, hay un largo camino en el que el cine ha ido buscando su enriquecimiento en todos los niveles que configuran su propia imagen (sonido, color, formatos, etc.). Este perfeccionamiento técnico es muy importante porque nos habla de un deseo de superación interna del propio medio, pero no debemos contemplarlo de una manera cerrada sobre sí mismo, sino en tanto en cuanto tiene sus repercusiones en los planos narrativo y estético.

Estos dos campos (narración y estética) ofrecen una serie de transformaciones muy evidentes, que además se han ido agudizando conforme pasaban las décadas, puesto que la interrelación con otras manifestaciones audiovisuales posibilitaba una serie de préstamos que a final de siglo ha adquirido una gran importancia. También es interesante resaltar que en estas perspectivas se producen situaciones peculiares en cada manifestación concreta, puesto que si cada película posee un aspecto referencial muy concreto (el que la define a ella misma en sus estructuras narrativas y elementos estéticos), el espectador, por el contrario, posee una memoria histórica que le hace comparar cada filme visionado con unas estructuras previas ya conocidas.

Sin embargo, todas estas transformaciones, aún siendo muy importantes, las podemos considerar de alguna manera como claramente infraestructurales, en tanto en cuanto que se convierten en el soporte para que la propia imagen cinematográfica adquiera una dimensión mucho más profunda; aquella que deriva de su vinculación social, segundo nivel apuntado anteriormente.

La progresiva penetración en el tejido social es un aspecto que siempre se ha reconocido al hecho cinematográfico, pero que con relativa frecuencia ha sido marginado (o dado por sobreentendido) en los estudios sobre este medio. No vamos a incidir en ello de manera especial puesto que no es el objeto de este trabajo y posee una gran amplitud de perspectivas, pero sí debemos recordar que este factor sirve como punto de arranque

para otra serie de reflexiones que podemos hacer sobre la interconexión con el mundo social en el que se inserta.

El surgimiento del héroe

Dentro de las múltiples repercusiones que ha podido tener la imagen cinematográfica sobre los espectadores que la reciben, hay una que adquiere especial importancia: la creación de modelos sociales.

A lo largo del siglo XX las películas han consagrado (y transmitido) unas formas de vida, unas actitudes, unos modelos que la sociedad ha recibido con mayor o menor aceptación, pero siempre con un cierto grado de sensibilidad. Para poder entender la repercusión social que llegan a tener las imágenes animadas es necesario que hagamos hincapié en un aspecto fundamental: el vehículo de esos principios es siempre un protagonista, un intérprete que da vida a las situaciones que se desarrollan en la acción, y que de manera paulatina va adquiriendo un aspecto modélico para los espectadores.

De esta forma se genera una relación psicológica muy peculiar por parte de las personas que visionan un filme hacia los protagonistas del mismo y que ha dado origen a detallados estudios por parte de los especialistas; no sólo se trata de una simple admiración hacia una persona que vive situaciones maravillosas y envidiables, sino que se puede llegar a producir una auténtica alienación del espectador que sale fuera de su propia personalidad para transformarse en un trasunto de aquel al que admira.

De esta manera es como podemos comprender que el simple protagonista de una película puede llegar a convertirse en un *héroe*. No estamos hablando de una mera valoración interpretativa sino de que ese personaje asume una repercusión importante de cara a los potenciales espectadores que va más allá de lo que serían las propias imágenes que se contemplan.

No podemos ignorar el hecho de que la pluralidad de manifestaciones cinematográficas (a lo largo del tiempo y en ámbitos geográficos muy diferentes) han incidido de maneras

muy diferentes sobre los espectadores, pero a fin de evitar una pormenorización excesiva, vamos a centrar nuestras reflexiones en algunos modelos que consideramos especialmente significativos y que nos permiten, en su visión de conjunto, comprobar que ese modelo de héroe que se forja en el cine ha poseído en otras épocas y posee en la actualidad una importancia muy significativa para comprender el papel que juegan estas imágenes en el mundo contemporáneo.

El "star-system"

Con esta denominación nos referimos a uno de los conceptos de mayor arraigo en la historia y sociología del cine y que, igualmente, ha alcanzado una gran difusión en ámbitos muy distintos de la sociedad contemporánea. No podemos olvidar que el star-system hunde sus raíces en las primeras décadas del cine, en concreto en el fragor de la llamada guerra de las patentes que vivió el cine estadounidense en los años diez; y recordar sus orígenes nos sirve para resaltar la vertiente industrial y comercial que lo impulsa y hasta justifica.

El deseo de las productoras de encontrar un elemento que sirviera como reclamo para los espectadores y que, sobre todo, estableciera una vinculación mayor entre estos y las películas que se iban lanzando al mercado, lo cual se produjo a través de un auge de la frecuentación de las salas, llevó a resaltar las características de determinado tipo de intérpretes, que de esta manera se convertían en el motor de los filmes y en el atractivo último para el público.

No podemos ignorar que a partir de ese momento y de manera continua a lo largo de todo el siglo, se fueron utilizando a los actores y actrices como reclamo para conseguir la fidelidad de los espectadores. La época dorada del clasicismo (aquellas décadas que van desde los veinte a los sesenta) encontró en estos personajes un soporte muy importante, de tal manera que en muchas ocasiones la publicidad que presentaba los filmes se hacía únicamente tomando como referentes los grandes actores y la compañía que los avalaba.

Se ha comentado en repetidas ocasiones que los esquemas con que se desarrolla este sistema han ido cambiando en los últimos tiempos, de manera que las grandes estrellas del momento actual aparecen casi desdibujadas ante la fuerza que tuvieron las de la época dorada de Hollywood (y por extensión, y aunque de manera limitada, de otras cinematografías nacionales). Sin entrar a analizar en profundidad la validez de esa afirmación, lo que es indudable es que algunos de los personajes de la época dorada de los estudios norteamericanos han conseguido superar el paso del tiempo y convertirse en paradigmas de este tipo de estrellas.

Personajes como Rodolfo Valentino, Greta Garbo, James Dean, Marilyn Monroe, Clark Gable no se vinculan estrictamente a la época de su actividad profesional, sino que permanecen como referentes de estos modelos interpretativos y como espejos en los que se siguen mirando los aspirantes a ocupar un lugar destacado en el panorama cinematográfico. Es muy llamativo que algunos de estos personajes se encuentren muy alejados cronológicamente de las generaciones más jóvenes y actuales, las cuales tienen un conocimiento de ellos a partir de la recuperación de sus obras (lo cual llevaría a pensar que se trata de un cierto carácter arqueológico); sin embargo, no deja de llamar la atención que se sigan admirando sus aportaciones a pesar de las diferencias que pueden haber surgido con el paso de los tiempos en relación a las vivencias actuales.

Pero la vinculación a estos actores y actrices que llegan a convertirse en héroes de los espectadores la podemos contemplar desde una doble perspectiva. En primer lugar, nos encontramos con un matiz claramente individual; es cada espectador el que establece una especie de diálogo, de relación privada con ese personaje al cual admira, observa, del que conoce todos los aspectos de su personalidad y que puede (en una situación límite) inspirar distintos momentos de su vida. Nos encontramos ante una situación en la cual los espectadores superan de una manera radical su condición de tales, intentan-

122 El poder de la imagen animada y la creación del héroe contemporáneo

Ángel Luis Hueso Montón

do que lo que en su origen es mero espectáculo llegue a convertirse en un elemento fundamental en su vida cotidiana.

Es indudable que en este caso estamos incidiendo en la vertiente psicológica que, como comentábamos anteriormente, tiene una gran presencia en el mundo del cine. Hay que resaltar que en este aspecto se utilizan todo tipo de recursos para provocar esa admiración desbordada del espectador, concediendo especial importancia a aquellos ante los que el espectador se encuentra más indefenso, por desconocerlos o porque se refieren a matices que quedan fuera de su control.

A partir de esta situación nos encontramos con fórmulas o niveles muy diferentes de vivir esta admiración personal hacia esos héroes de la pantalla, de acuerdo con las sensibilidades de los espectadores; desde las facetas más vinculadas al profundo romanticismo hasta el deseo de emulación que puede producirse ante personajes casi míticos, hay un espectro muy amplio de posibilidades en las cuales los espectadores aspiran a convertirse en un *"alter ego"* del actor o actriz que arrastra su interés.

Pero, junto a la vertiente individual, se encuentra un aspecto claramente sociológico. La admiración a que pueden dar origen estas interpretaciones a las que nos referimos conduce, de manera casi lógica, a la creación de unos modelos que pueden ser asumidos por grupos más o menos amplios de la sociedad. Es indudable que los creadores de las imágenes cinematográficas (llámense productoras industriales o grupos ideológicos en determinadas situaciones) aspiran a que la repercusión de sus filmes llegue al mayor número de gente posible; esta lícita aspiración, puede adquirir una vertiente muy singular cuando se trata de transmitir formas o concepciones de vida a los espectadores.

En reiteradas ocasiones se ha estudiado esta faceta social que adquieren las estrellas del medio; en las épocas más gloriosas del *"star-system"* la admiración que generaban estos héroes de la pantalla llegaba a reper-

cutir de una forma tan radical y en grupos sociales tan amplios que podía llegarse a hablar de auténticos modelos para los espectadores. Pero ello puede ser visto desde una doble perspectiva, puesto que más allá de los evidentes elementos externos (la manera de vestir, peinarse o fumar) que son copiados por los espectadores, lo que adquiere un relieve especial es cuando esos actores desbordan los límites de su propia actuación para convertirse en referentes de la manera de vivir para grupos muy diferentes de la sociedad.

Porque a ello se une el rasgo de universalidad (geográfica y social) que citábamos más arriba; no se trata solamente de que pueda producirse una cierta sintonía (hasta cierto punto lógica) entre grupos sociales concretos con determinadas películas que responden más claramente a su idiosincrasia, sino que la admiración y emulación de esos héroes se produce en conjuntos de la sociedad que a priori se considerarían muy alejados de esas formas de vida. Este rasgo es uno de los que ha merecido mayor atención por parte de los sociólogos del medio cinematográfico a la hora de plantearse la fuerza de penetración que pueden tener las imágenes sobre grupos sociales muy diferentes y que adoptan actitudes de clara homogeneización.

Pero la otra gran reflexión a que nos lleva esta situación se refiere al impacto de la imagen cinematográfica a lo largo de los años; si somos conscientes de que la sociedad contemporánea ha estado sometida a unos cambios radicales a lo largo de todo este siglo, no puede por menos que llamarnos la atención el hecho de que las películas (y los elementos que entran a formar parte de ellas) permanezcan vigentes ante grupos sociales radicalmente diferentes.

Y, como decíamos antes, las estrellas cinematográficas perviven muy próximas a los espectadores de hoy; no podemos olvidar que en ello repercute de manera importante una de las características más singulares del cine, su perdurabilidad. Con relativa frecuencia se utiliza este principio cuando desaparece algún cineasta (*"él nos deja, pero sus obras lo mantienen vivo"*); si a ello uni-

mos el fuerte proceso de recuperación histórica a que se ve sometido el cine en las últimas décadas (la utilización de otros medios audiovisuales como el vídeo, el DVD, etc.), no puede extrañarnos que los grandes héroes de otras épocas permanezcan vigentes de una manera muy singular.

Todo ello nos lleva a constatar que el proceso psicológico y sociológico que convierte a las estrellas del cine en héroes de los espectadores no es algo que pertenezca a etapas del pasado sino que responde a criterios de plena vigencia en el principio del siglo XXI y que las imágenes mantienen su fuerza y vigor por encima del paso de los años.

Los héroes genéricos

Nadie puede ignorar la importancia que han tenido los géneros para el conjunto de la cinematografía, si bien no podemos olvidar que se trata de unas fórmulas narrativas, estéticas y temáticas que adquieren pleno arraigo en todas las manifestaciones artísticas. A lo largo de la existencia del cine se han ido configurando una serie de géneros que, con los altibajos propios de toda corriente artística, han permanecido vigentes hasta épocas muy recientes; es evidente que en el momento actual la estructura genérica ha sufrido una transformación muy radical en todas las artes, pues a la vez que se rompían muchos de los esquemas anteriores, se producía en paralelo una reafirmación de las características individuales de cada obra.

En determinados géneros cinematográficos destaca de manera muy especial la importancia de sus protagonistas, en tanto en cuanto se convierten en catalizadores de algunas de las claves más representativas de esa corriente. Es innegable que cada uno de esos géneros posee unos rasgos singulares que lo identifican en sí mismo y en el conjunto de estas obras, pero vamos a destacar aquí el hecho de que en algunos de ellos no puede ignorarse la peculiaridad de los personajes que viven las acciones.

Hay dos géneros que han sido considerados como plenamente representativos del mundo estadounidense y en los que el protagonista asume los rasgos del héroe; nos referi-

mos al western y al policíaco. Hay que resaltar el hecho de que si en el primero se produce una referencia de partida a un momento histórico muy preciso (el de la formación de los Estados Unidos y en concreto el camino hacia el oeste), en las diferentes series del policíaco (gángster, *thriller*, policial, reconstrucción de la época de la prohibición, etc.) se nos presentan unos personajes situados siempre en los límites de la ley, pero con un fuerte arraigo en la sociedad urbana contemporánea y sus formas de actuación.

Si las películas del oeste pueden ser contempladas como una interpretación de lo que fue una etapa importante de los Estados Unidos (y por ello es interesante no olvidar que la visión que se da de los hechos ha ido cambiando a lo largo del siglo, en paralelo en muchas ocasiones con los cambios historiográficos), debemos resaltar que su protagonista asume la clave última del esfuerzo de esta construcción social, viniendo a ser un *héroe épico*.

La superación de las dificultades, tanto físicas como humanas, que se daban en ese contexto se une de manera indisoluble con la necesidad de buscar una reafirmación de los rasgos psicológicos individuales, de tal forma que el protagonista llega a situarse en unas coordenadas sociales muy especiales. La condición que asume el personaje central en esos momentos nos lleva a hablar de un ser profundamente individual, marcado por unos ideales (aunque a veces no sean positivos) y que tiene que realizar un esfuerzo para dominar el entorno en el que se inserta; esta situación fue definida por Hans von Hentig con el término de "desperado" que en el español antiguo reafirmaba el carácter singular de este personaje.

Y la única manera que tiene ese ser de hacer frente a su vida es adoptar una postura claramente épica; con ella lucha contra los acontecimientos, intenta superar los avatares que le azotan, colabora en la construcción de una nueva sociedad y, de alguna manera, se convierte en la trasposición en la pantalla de muchos de los rasgos que poseyeron algunos de los personajes históricos

124 El poder de la imagen animada y la creación del héroe contemporáneo

Ángel Luis Hueso Montón

de aquella época.

En el policíaco, como decíamos anteriormente, el protagonista se encuentra con mucha frecuencia en los límites de la justicia; la actividad que desarrolla, sea detective privado, policía o delincuente, le pone en íntimo contacto con dos rasgos que adquieren especial singularidad en este género: la violencia y la muerte. Estas dos circunstancias se encuentran indisolublemente unidas y obligan a ese personaje a adoptar decisiones dramáticas con cierta frecuencia; por ello no puede extrañarnos que Robert Warhsow definiera al protagonista de este género como un *héroe trágico*.

Es necesario hacer hincapié en el hecho de que el héroe de este género no posee la homogeneidad que se produce en otras corrientes, puesto que constatamos una gran variedad de matices que van desde el defensor a ultranza de la ley (bordeando en ocasiones la licitud de su aplicación) hasta el delincuente más abyecto y sanguinario, pasando por todo tipo de modelos situados a ambos lados de la justicia.

Pero lo más significativo del género, y por ende de sus protagonistas, es que se encuentran sometidos no sólo a una lucha continua por superar todas y cada una de las dificultades que se presentan en su camino, sino que sobre ellos gravita, como si fuera un ave de mal agüero, la muerte y la destrucción. Esta situación es la que confiere a cada una de sus actuaciones de un carácter trágico, una sensación de convertirse en protagonistas de una lucha abocada al fracaso y en la que las dificultades forman un entramado que supera cualquier previsión que pudiera hacerse con anterioridad, por lo que es necesario hacer un esfuerzo profundamente individual que pueda acercarnos a un resultado positivo.

Este esfuerzo de superación que es similar, aunque con matices diferentes, al que se produce en los protagonistas del western, es la raíz que explica el atractivo que presentan estos dos modelos de héroes para los espectadores cinematográficos, más allá de las

peculiaridades individuales que puedan definir a cada uno de esos seres.

El que resaltemos que no se produce una homogeneidad en este tipo de personajes nos da pie para hablar de otro héroe vinculado a un género cinematográfico singular: el terror. En esta ocasión nos encontramos con un mundo en el que se produce la lucha entre las fuerzas positivas y negativas de la naturaleza, originándose una situación psicológica muy especial que es el fuerte atractivo del mal. Por ello no puede extrañarnos que en las películas clásicas de este género, aquellas más directamente vinculadas a la literatura similar, sus protagonistas creen una situación muy peculiar en el espectador, que se debate entre una doble sensación de rechazo y atracción.

Porque no podemos olvidar la complejidad del ser humano y que este aspecto encuentra en cierto tipo de películas un vehículo de transmisión muy idóneo. Estos *héroes maléficos* nos descubren las importantes posibilidades de la imagen animada para hacer efectivas situaciones de inestabilidad psicológica, para producir en el espectador la desazón de lo incontrolable o para envolverle en un mundo que va más allá de los parámetros convencionales. El terror que nos hace permanecer inmóviles en nuestra butaca se convierte a la vez en el impulso que nos arrastra hacia esos seres en los que se mezcla repulsión y seducción.

En los héroes de este género cristalizan de manera especial muchas de las claves generales que apuntábamos anteriormente como definidoras del auge del cine en la sociedad contemporánea; no podemos pasar por alto el hecho de que la evolución que ha experimentado el género de terror en las últimas décadas ha incidido de manera especial en el desarrollo del psicologismo, tanto de las situaciones como de los personajes; por ello no puede extrañarnos que en el cine del final del siglo se produzca un auge de los personajes que, tras unos rasgos de gran sencillez, presentan la complejidad del alma humana, con el atractivo que supone para los espectadores.

Con unos planteamientos de partida muy semejantes de cara al espectador pero con una finalidad diferente es como se presentan los protagonistas del cine histórico. Es muy frecuente que las películas en las que se realiza una interpretación del pasado histórico utilicen como soporte de la acción la vida de un personaje importante, o al menos singular, de aquella época. A través de ellos se intenta ofrecer a los consumidores de las imágenes un soporte atractivo para conocer ese mundo está muy distante en el tiempo, a la vez que al resaltar las claves de humanidad de los protagonistas se consigue una aproximación al presente.

Pero, sobre todo, estos seres se presentan como *héroes modélicos*. Al ofrecerlos como dignos de admiración y dignos de ser imitados se está buscando una doble perspectiva, puesto que si, por una parte, son modelos para los hombres de la época actual en facetas distintas de la actividad humana (la política, la ciencia, el arte, la religión), por otra se pretende que parezcan muy próximos merced a la fuerza de la imagen.

De esta manera es como podemos comprender la importancia que han tenido las biografías dentro del conjunto de este medio y en todos los cines nacionales, a la vez que se daba una clara utilización de este tipo de personajes por parte de diversas ideologías a lo largo del siglo XX. En ello incide también la utilización de los recursos del "star system" que citábamos anteriormente, puesto que en reiteradas ocasiones se produce una extraña simbiosis entre los grandes personajes del pasado y los actores que les dan vida en las pantallas.

El héroe cotidiano

Si hasta aquí nos hemos referido a personajes que poseían unas características muy singulares que los identificaban dentro del contexto histórico en el que vivieron, es aho-

ra el momento de referirnos a otro tipo de seres que adquieren también una especial importancia en el mundo cinematográfico.

La profunda vinculación que se ha dado a lo largo de toda la historia del cine entre este medio y el contexto social en el que surgen las imágenes es lo que ha llevado, en reiteradas ocasiones, a hablar del carácter testimonial del cine. No podemos ignorar que a través de la pantalla han ido desfilando multitud de situaciones plenamente reconocibles sobre los avatares de nuestro mundo contemporáneo; pero en paralelo, como no podía ser menos, también han quedado recogidas en esas imágenes una serie de tipos humanos cuyo rasgo más representativo es la sencillez y accesibilidad.

De esta manera es como podemos llegar a hablar de un *héroe cotidiano*, que sin destacar de manera especial dentro del conjunto social, consigue establecer una sintonía especial con los espectadores; es muy frecuente que en determinadas ocasiones, y en contra de lo que podría pensarse previamente, hayan sido más fuertes los nexos de unión que desarrollaban los espectadores con este tipo de seres corrientes que con los personajes extraordinarios.

El tipo de filmes en que se produce esta situación podemos encuadrarlos plenamente en la corriente del realismo cinematográfico, aquella manera de entender la imagen que concede especial valor a la plasmación de la realidad circundante, mediatizándola de la menor manera posible. Pero, en este caso, debemos recordar que el realismo no sólo se produce en relación a los ambientes físicos, sino también en todo cuanto afecta a las personas; de acuerdo con ello, en el cine nos encontramos con un auténtico muestrario de tipologías y actuaciones humanas desarrolladas a lo largo de esos cien años, que nos sirven como recordatorio de lo que han sido épocas pasadas y lo que representa el presente.

EL MITO DEL HÉROE MEDIEVAL EN LA OBRA DE ROGELIO GROBA. LOS PRECEDENTES DE UNA PEREGRINACIÓN ESTÉTICA

"La historia formará eruditos, pero no hace héroes, sobre todo en las masas. Sólo las tradiciones, las leyendas, en fin, las historias populares, como eco que son de sus sentimientos, de sus ideas y hasta de sus preocupaciones, tienen fuerza para inflamar la imaginación de los pueblos"
(Juan V. de Arquiataín)

RESUMEN

Los dos grandes mitos en los que se ha asentado la cultura gallega, celtismo y medievalismo, alcanzaron desde mediados del siglo XIX categoría de realidad ontológica, debido a otros elementos que se sumaron y amplificaron las propuestas de Murguía y de Brañas: regeneracionismo y reforma gregoriana, entre otros factores. En el siglo XX, especialmente a partir de algunos de los escritores de la generación Nós, se dio una nueva dimensión al enfoque del medioevo musical, haciendo que la realidad gallega, su realidad musical, fuera ligada a las excelencias del pasado medieval, mezcla de popularismo y cientifismo. Buscando estas fuentes teóricas neotradicionalistas hemos aplicado esas tesis a parte de la obra de Rogelio Groba quien, como ningún otro de su generación, aplica principios de realidad ontológica a los materiales que considera gallegos en su esencia y en su aplicación. Buena parte de su catálogo lo corrobora.

Palabras clave: Medievalismo, R. Groba

ABSTRACT

The two great myths in which Galician Culture has rested, celtism and medievalism, reached since the mid XIX century the category of ontological reality, due to other elements that were added and that amplified the proposals of Murguía and Brañas: regenerationism and Gregorian reform, among other factors. During the XX century, especially due to some of the Nós Generation writers, a new dimension was given to the Middle Age music focus causing that the Galician reality, its musical reality, was linked to the excellences of the Medieval past, a mixture of popularism and scientism. Looking for these theoretical neotraditionalistic sources we have applied this thesis to part of the work of Rogelio Groba who, as none other of his generation, applies principles of ontological reality to the materials he considers Galician in its essence and its application. A considerable part of his catalogue corroborates this.

La música es, sin duda, una de las más eficaces herramientas para la construcción de cualquier abstracción: artística, social o política. Su fuerte valor emotivo y la imposibilidad de racionalizar su discurso (¿o quizá por la ligereza con que se acostumbra a analizar e interpretar su significado?) la convierten en el medio más eficaz de cualquier constructo

identitario¹.

Cuando hablamos de "El mito y el héroe" referido a la música medieval, y más en concreto a la obra de Martín Códax, lo hacemos trayendo los referentes ya conocidos de la construcción identitaria de Murguía y de Brañas pero, también, superponiendo otros mu-

Carlos Villanueva

chos elementos que indirectamente –y no referidos necesariamente a idearios nacionalistas o propiamente identitarios– han servido para ir creando una significación de esa música que sirve para la construcción estratégica de nuestra sociedad y que se usan para el día a día del comercio musical, de la política y de la presentación de nuestra cultura cara al exterior.

El mito del celtismo ha ocupado (y sigue ocupando) un importante espacio en el discurso paramusical; no obstante, la música de la Edad Media llevada de la mano del poderoso pensamiento tradicionalista gallego ha dado al discurso una pátina de seriedad y, nos atrevemos a decir, un carácter ontológico que explica eficazmente nuestro yo frente a lo externo. Otros elementos de muy diversa naturaleza (regeneracionismo, historicismo, folklorismo, idealismo, etc.) situados en otros contextos, han servido de apoyo hasta apuntalar una serie de elementos sobre los que se ha creado un vocabulario, una gramática y una sintaxis que llega hasta el momento presente de la creación musical.

Un discurso de difícil racionalización pero que, como decimos en nuestro arranque, es creíble porque se sustenta en las tradiciones, en las historias populares, y en elementos que van más allá de cualquier raciocinio. De ahí que hablemos con propiedad del mito y del héroe.

El tradicionalismo de Alfredo Brañas

El pensamiento de Brañas, de articulación católico-tradicionalista, le lleva a una relativización del mito céltico y a una fijación medievalizante que se traduce, *sin mediación alguna, en una posición política pasadista en favor del Antiguo Régimen*². Brañas sintetiza magistralmente la oposición historicista a la modernidad, al hilo de un regionalismo entendido como muro defensivo de Galicia en contra de las peligrosas decantaciones ideológicas, políticas y económicas.

Coincidiendo con todo aquel movimiento espiritual de corte cecilianista que plantea el Reformismo católico de fin de siglo, el mito

de la *Edad de Oro* se reformula como radical añoranza del medievo, una querencia no puramente retórica sino políticamente militante y estratégicamente activa. Monarquía tradicional con foros como forma de régimen y una fijación idealizante del medievo. *La Vida de Galicia –nos dice Brañas– es la tranquila, patriarcal, sosegada e inalterable de los pueblos agricultores..., el movimiento vertiginoso de las fábricas, el humo espeso de las fundiciones, el rodar incesante de los vehículos no constituye la fisonomía social de nuestra tierra*³.

Hay, pues, en Brañas un avance sustancial en relación al papel jugado por el medievo en la configuración del carácter esencial de la cultura gallega no tanto en el cambio de marco sino en la propia relación con los sistemas de producción y las relaciones sociales propias del feudalismo, la religiosidad católica, etc., que conforma una realidad que hay que recuperar en su totalidad⁴.

Los componentes etnicitarios, entre los que la música destaca, ya no son meramente el trasfondo que justifica una reivindicación, sino también el *speculum virtutis* en el que debemos fijar cualquier referencia. Si bien el desarrollo ideológico del pensamiento musical tradicionalista se traducirá musicalmente en la serie de planteamientos regeneracionistas antes señalados, que tendrán en Santiago Tafall su punto de referencia fundamental, Brañas, sin embargo, aprovecha la mayor parte de los tópicos musicales que Murguía había elevado a la categoría de mito y que, evidentemente, él no iba a destruir gratuitamente⁵.

El Regeneracionismo

Quizá no sea éste el lugar para atacar el estudio del complejo tema del regeneracionismo musical; diferentes autores han tratado el tema desde diferentes ángulos: X. R. Barreiro Fernández, desde el punto de vista de la ideología de la Iglesia en el siglo XIX⁶; E. Casares a partir de la riquísima trayectoria de F. A. Barbieri⁷; B. Martínez del Fresno, como concepto teórico⁸; M. A. Virgili en lo referente a la reforma musical de la Iglesia a finales del XIX⁹. En cualquier caso, y dado

El mito del héroe medieval en la obra de Rogelio Groba. Los precedentes de una peregrinación estética

que sólo pretendemos tender un puente entre el espíritu regeneracionista y su aplicación en Galicia (sin el cual no entenderíamos todo el tratamiento del folklore y la terminología musical al referirnos a los trovadores gallego-portugueses) es aconsejable la síntesis que L. Costa traza para centrar el tema del Nacionalismo Gallego¹⁰, que implícitamente conlleva su particular regeneracionismo. De todos modos haremos referencia de pasada a otros aspectos que pueden interesarnos: la reforma del Gregoriano en España, la incidencia del *Motu Proprio*, o un concepto interesantísimo, y a todas luces romántico, como es el del planteamiento de la esencia de la música sagrada en clave restauracionista¹¹. Posteriormente, cuando hablemos de la poesía y de la música de los cancioneros gallego-portugueses o del tratamiento de la música popular tendremos que volver al concepto polivalente y diverso de Regeneracionismo, teniendo siempre presente que implícito a cualquier cambio de rumbo (político, musical o de otro tipo) siempre se plantea la tesis del retorno a los valores adquiridos, reales o inventados: sean por la vía histórica o por la fenomenológica¹².

La búsqueda de la esencia de la música sagrada

Un aspecto del Regeneracionismo idealista y de cierta metodología fenomenológica escasamente estructurada es el que surgió a partir del Concilio Vaticano II como consecuencia de la aplicación (mala aplicación en muchos casos) de los decretos emitidos por la Comisión de Liturgia¹³ y los intentos de reconducir una situación (la práctica de la música en el Templo) que a todas luces se escapaba de las manos¹⁴. La puerta dejada abierta por la ambigüedad de los puntos programáticos y, cómo no, la realidad multiforme del catolicismo actual, dio como resultado, en opinión de J. López-Calo, miembro activo en aquella comisión, movimientos imprevistos:

Desgraciadamente, dada la naturaleza de las fuerzas ocultas que la Constitución ha desatado, se ha creado, en el periodo de tiempo relativamente breve transcurrido desde su promulgación,

un estado de cosas completamente nuevo; y cada día nacen nuevas iniciativas, se publican artículos y libros, se lanzan ideas; se hacen, en fin, cosas, incluso las más peregrinas, que no sólo dejan muy atrás la Constitución, sino que constituyen verdaderas transgresiones de importantes artículos o prescripciones de la misma, para no hablar de su espíritu, violado continuamente¹⁵.

En vano —indica López-Calo— se recuerda que el canto gregoriano y la polifonía clásica han de mantener su rango preferencial en las funciones; de nada sirvieron las recomendaciones de Pablo VI cuando decía:

Tal vez alguno de vosotros está preocupado por las futuras aplicaciones de la Constitución de la Sagrada Liturgia adoptada por los Padres del Concilio y aprobadas por Nos mismo el 4 de diciembre pasado. Lean estos párrafos de ese admirable documento referentes al canto litúrgico, y en particular aquel que dice “el tesoro de la música sagrada sea conservado e incrementado con la mayor solicitud”, y pensemos que quedarán plenamente tranquilizados¹⁶.

La lógica preocupación de buena parte de los que formaron aquella Comisión a la que alude el Pontífice se vio confirmada con creces en años posteriores: no tanto como consecuencia de la ambigüedad de los decretos (que eran, más bien, declaraciones de intenciones) sino por la imposibilidad de ponerlos en práctica (falta de coros, de formación de canto gregoriano y de decaimiento definitivo de las capillas de música catedralicias y de los capítulos del clero regular), la falta de formación de los profesionales de la música sagrada, el amateurismo notorio de los que pusieron en práctica los decretos de la Comisión, etc. Y, cómo no, la pura realidad, novedosa a todas luces, de que el pueblo participe con cantinelas, cancioncillas, adaptaciones, instrumentos populares, en una nueva visión de la liturgia diametralmente diferente a la seguida hasta el momento.

El derrumbe total del espíritu cecilianista,

Carlos Villanueva

mantenido en unas pocas comunidades religiosas hasta la actualidad, ha llevado a algunos de aquellos ideólogos de la Constitución conciliar a formular, ya en la esfera ideal del análisis fenomenológico, unas líneas de pensamiento Regeneracionista cuyo eco ha sido muy leve, dada la escasa trascendencia que estos escritos ha tenido en el día a día de la práctica diocesana habitual y ante la realidad de las plantillas de los que toman parte en los cabildos, monasterios o seminarios. Sin embargo, dada la categoría intelectual y su posición privilegiada dentro de mundo de la música española, muchos de aquellos idearios han tenido gran peso: precisamente mantenidos por la "respiración asistida" que proporciona todo regeneracionismo, esteticista en este caso, aunque nunca llegue a plasmarse en la realidad; y también por la carga mitificadora que acostumbran a transmitir estos idearios que conectan directamente con otros relatos míticos y que, por eso mismo, pueden alcanzar gran fuerza y predicamento.

De entre las posibles propuestas pertinentes¹⁷ he escogido la de J. López-Calo concentradas en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes, titulado "La esencia de la música sagrada"¹⁸, pero reiterada en muchas de sus abundantísimas reseñas sobre el tema. Al tiempo nos permite dar cierta continuidad a sus anteriores propuestas reivindicativas.

Hace López-Calo un planteamiento que recuerda las posiciones esencialistas y ontológicas cecilianas sobre las virtudes del pasado: no se trata de una recomendación estética sino de una realidad atemporal que enlaza directamente con el discurso tradicionalista de Alfredo Brañas, ajustado a la eficacia del mito, como decíamos más arriba:

Porque la Iglesia, como tal, es decir, en su cabeza rectora, aquella que, según la promesa de Jesucristo, goza de la constante asistencia del Espíritu Santo y de Jesucristo mismo, mantuvo, a lo largo de los siglos, invariado el criterio sobre la esencia de la música sagrada y luchó denodadamente por mantener-

lo, contra todas las corrientes artísticas y sociales que querían introducir otros conceptos que no eran el suyo, otra diversa de la que ella quería. Y todo ello desde los primeros años de su existencia hasta el último documento oficial que sobre la música sagrada promulgó la misma Iglesia en la persona de Su Santidad Pablo VI¹⁹.

En este caso, el lenguaje del *yo* frente a *los otros*, necesario en cualquier discurso restauracionista, aparece en la profanidad de cierta música utilizada frente a la religiosidad deseable. Estas ideas podrían conectar, y de hecho así lo hace el profesor compostelano, con la gran tradición de los padres de la Iglesia, cuando hablan de los instrumentos o de la música profana, o con los teóricos y polemistas del siglo XVII y XVIII, desde Cerone al Padre Feijóo, pero con la diferencia de que, en este caso, no es una reflexión pastoral o unas consideraciones teóricas en un tratado o en una diatriba, sino la plasmación ontológica de conceptos como esencia o pureza, difíciles de concretar en una religión de síntesis como el cristianismo.

Otro elemento de peso a la hora de definir la música sagrada (o la medieval, como veremos) es su antigüedad: el *siempre* o el peso de la *tradición* son para los historiadores tradicionalistas razones suficientes:

[El gregoriano es] una forma de arte sagrado, cuyas raíces llegan al comienzo mismo de la Iglesia y a cuyo crecimiento colaboraron los Santos Padres y los Papas de aquellos primeros siglos. Una forma de arte sagrado que reúne, como ninguna otra, las cualidades que la Iglesia consideró siempre como esenciales de la música sagrada, de tal manera, que la Iglesia lo reconoció siempre como suyo, por ser el más apropiado para el culto divino²⁰.

Sin duda, las razones de toda esta tesis nunca pueden estar en el propio análisis de la obra porque si intangibles son en su propia evolución inmanente también intangibles son a la hora de ser analizados: en realidad el mito no se analiza, se acepta. Por tanto he-

El mito del héroe medieval en la obra de Rogelio Groba. Los precedentes de una peregrinación estética

mos de recurrir para explicar este tipo de planteamientos a criterios de autoridad (Pedrell, Barbieri y otros estaban de acuerdo y participaron en la Reforma del Canto Gregoriano); a posturas ideológicas más adecuadas a los tiempos que corren, al ordenamiento litúrgico más en uso, o a las tesis teológico-litúrgicas más utilizadas en cada momento; también habrá que recurrir a argumentos sociológicos (la posición de los cabildos que apoyan tal reforma; pero, lamentablemente, la historia también nos dice que apoyan durante muchos siglos la profanidad, como puede ser el uso de los dramas medievales en el templo, la entrada de los juglares, o el empleo de los *villancicos* en la liturgia).

En suma, lo interesante de este neotradicionalismo que hemos apuntado es la vigencia que tiene para otros temas que no nacieron en principio del mismo tronco (la pureza de los valores étnicos, la autenticidad de un repertorio, y que llega, como decía Justo G. Beramendi, al propio tratamiento circular de la investigación estudiando *lo nuestro* y rechazando las posturas críticas que no interesan).

Martín Códax y la aparición del Pergamino Vindel

La falta de música en el repertorio gallegoportugués antes de la aparición del Pergamino Vindel, con la excepción de las cantigas de Santa María, impidió un fuerte desarrollo de la investigación musical porque, sencillamente, no había referencias más que de aquellas obras (la música trovadoresca) a las que no se quería arrimar el filólogo etnicista del XIX-XX, máxime en el análisis de un repertorio popularizante como el de las *cantigas de amigo*.

En todo caso, usando un vocabulario más propio de un filólogo que el de un musicólogo, y ya con la música del ms. Vindel en la mano, nos habla G. Tavani de la mayor complejidad musical de las Cantigas de Santa María, comparando esquemas métricos similares a los de Códax. Lo que indica —según el autor— que las canciones de Alfonso X eran más ricas, musicalmente hablando,

frente a la “pobreza” de las canciones de Códax²¹.

En todo caso —prosigue Tavani— parece peligrosa la propuesta de H. Anglés de etiquetar algunos textos marianos de Alfonso X como cantigas “con forma de una cantiga de amigo”, porque instituiría ilícitamente una equivalencia precisa entre una entidad conocida y otra desconocida (o, si sabida, profundamente distinta de la primera), y comportaría una igualmente ilegítima extensión de las estructuras melódicas alfonsinas a un género —la *cantiga de amigo*— que tenemos que suponer, por los escasísimos testimonios disponibles, dotado de un soporte musical mucho menos elaborado que el de las cantigas de loor. La descompensación cualitativa existente entre éstas y las *cantigas de amigo* de Martín Códax debería más bien invitar a la cautela a cualquiera que pretenda extender análogicamente, en los pocos casos en que esto sería en teoría posible, los esquemas melódicos de las primeras a los textos poéticos, estrófica y métrica-mente similares, de las cantigas de amigo de los que no fue transmitida la melodía²².

El primer juicio de valor surgido tras el descubrimiento del pergamino Vindel es el del propio Pedro Vindel en el comentario que acompaña a la copia fotográfica enviada a unos pocos clientes privilegiados y el posterior artículo informativo²³. Como hemos sabido a través de la propia Carolina Michaëlis en su extenso artículo sobre el Pergamino²⁴, el gallego Víctor Sáinz Armesto, catedrático de literatura gallega en la Universidad Complutense en aquel momento, fue el perito de la primera valoración (queremos pensar que no del juicio y análisis posterior, entre otras cosas porque falleció cuatro meses más tarde); Sáinz Armesto preparaba, según nos dice Filgueira, un amplio estudio que nunca llegaría a concluir.

Sin duda, el mejor trabajo que rodeó a la presentación del Pergamino fue el del tandem

Carlos Villanueva

formado por Eladio Oviedo y Arce²⁵ y Santiago Tafall²⁶; la competencia profesional de ambos investigadores y el credo ideológico tradicionalista, la corriente Reformista que les toca vivir, junto con la falta de tradición ensayística en Galicia, poco acostumbrada como hemos visto a plasmar por escrito ideas musicales, hicieron de sus escritos, aparecidos entre 1916 y 1917, un referente no sólo para los continuadores de su credo estético sino para corrientes políticas totalmente distantes²⁷. Resulta de sumo interés la figura de Santiago Tafall, no sólo por haber sido el primero en traducir las cantigas de Martín Códax en notación moderna, sino por la trascendencia de sus escritos: moderadamente tradicionalistas, de esencia popularista y marcadamente esencialistas, y fieles al espíritu de la Reforma hasta el punto de censurar sus propias obras, como censor que fue del Cabildo Compostelano al que servía²⁸.

La transcripción que hace Tafall, lejos de ser fantástica o ingenua, como hemos leído en más de una ocasión²⁹, es el fruto de su ideología cecilianista. Su análisis, que ahora comentamos, es perfectamente válido desde los postulados de Dom Pothier, y en todo caso sus soluciones sirvieron de guía hasta la actualidad. Seguimos en este tema a M. P. Ferreira que hace su reseña crítica sobre Tafall en el estado de la cuestión de su monografía³⁰. El canónigo compostelano es el primero en traducir las cantigas codacianas en notación moderna, con una *mala transcripción paleográfica*, según Ferreira. La III cantiga aparece arbitrariamente restaurada y la VII (*Ay ondas*) con una nueva música; añade, además, acompañamiento de piano con una clara finalidad divulgativa, costumbre de aquella época al presentar las canciones populares o supuestamente tales.

En todo caso, hemos de decir a su favor que, teniendo en la mano las fotos *trucadas* que mandó Vindel y que Tafall manejó, así como la circunstancia de ser pionero y no precisamente un experto en notación *prefranconiana*, el resultado es satisfactorio y su intento de divulgación plenamente logrado, si tene-

mos en cuenta que sus versiones con piano, según nos dice J. J. Nunes, fueron las primeras que se escucharon en Portugal³¹. En todo caso son entrañables las ideas de S. Tafall sobre esta música:

Lo que puede afirmarse, sin duda alguna, es que las melodías codacianas son genuinamente gallegas, tienen todo el sabor y el encanto de las que aún hoy día podemos oír a nuestros campesinos, y llevan en su entraña el quid musical de la raza, conservado hasta el presente, por lo visto, dada la comparación que podemos hacer entre las actuales y las Codacianas del siglo XIII. La tonalidad es la misma, los giros melódicos, iguales, y las cadencias del todo conformes con las de nuestros alalás (...) Las canciones 3ª, 4ª y 7ª, ya por factura, ya por la tonalidad, no son tan nuestras, llevan mejor el carácter general de la música de su época. La 3ª y la 4ª recuerdan mucho la salmodia litúrgica del primer tono³².

Como sucedió con Michaëlis de Vasconçelos, Tafall hace un *feedback* en la relación de ida y vuelta de la música popular y la litúrgica, con más instinto tradicionalista de la revalorización del medievo que con argumentos que lo sustenten (paralelismo de géneros, estudio de la métrica, la acentuación, etc.). Tafall, como decía Ferreira, transcribe con criterios meramente gregorianos y deja fuera cualquier enlace entre el metro y el ritmo. Llegando, como su compañero Oviedo y Arce, a la total identificación a nivel formal entre tradición litúrgica y tradición oral (con las características propias sacadas de los libros de Solesmes: diatonismo, ritmo libre, acentos textuales, modos, etc.) esto le lleva, de la mano, a la identificación ontológica de la galleguidad de esta música en base a aquellas características.

La estela dejada por Tafall, que se acomodaba perfectamente a cualquiera de las ideologías en uso, dio lugar a diversos *remedadores*: unos ligados al mundo de la musicología, J. B. Trend, quien en su "Music in Spanish Galicia"³³, repite literalmente todos

El mito del héroe medieval en la obra de Rogelio Groba. Los precedentes de una peregrinación estética

y cada uno de los puntos trazados por Tafall en relación con las cantigas de Códax. Tras presentar el Pergamino Vindel va dejando caer uno por uno los diferentes puntos que Tafall había vertido en su artículo: la impericia del copista, el punto de vista sobre la galleguidad de la obra, todos los aspectos sobre la modalidad, el diatonismo, su relación con los *Alalás*, reproduciendo hasta los ejemplos que Tafall había utilizado para aproximar la música litúrgica con la popular.

Pero llama aún más la atención cuando la referencia no viene de una reproducción literal con fines divulgativos sino como ideario musical del Nacionalismo activo que se empieza a fraguar en los años 20. Jaime Quintanilla, activista en el partido socialista, pero de esencias galleguistas, escribe en 1920 un largo artículo en la revista *Nós*³⁴ de hondas repercusiones en cuanto que, recién fallecido Tafall, ofrece un programa de acción político-cultural con todas las salvas de argumentos traídos desde Murguía pero filtrados con frases literales de varios escritos de Tafall. J. Quintanilla, que ya había preparado su pluma con un plan de artículos sobre la soberanía cultural y política de Galicia desde el punto de vista musical, traza ahora todo el ideario (pasado, presente y futuro de la música gallega) pero tópico en la forma, al faltarle el soporte técnico de que disponía Tafall. En todo caso, es importante constatar que este discurso racial, tradicionalista, gregoriano, popularista y excluyente de cualquier realidad que no sea *la nuestra*, ha estado presente hasta hoy mismo en el ideario musical galleguista.

Interesan de manera especial los escritos sobre el trovadorismo del profesor López-Calo, a quien ya nos hemos referido largamente al hablar de la esencia de la música sagrada inspirada en los principios regeneracionistas románticos. E interesa especialmente por su presencia en Galicia como oráculo de todo el relato medieval que él siempre ha tocado en una línea tradicionalista, tanto en el fondo como en las transcripciones que persiguen la naturalidad, la musicalidad, principios heredados a mi entender de su maestro Anglés. No le conozco sus trabajos sobre Códax, que sin duda los tendrá, pero, por lo que me ha trans-

mitido y en ocasiones me ha encargado interpretar, se encuentra a gusto con las transcripciones de Anglés que fueron las que yo presenté en el disco de *La Música Medieval en Galicia*; no hicimos más pruebas en aquella ocasión. En diversas ocasiones se ha manifestado a favor de esta transcripción poniendo nuevamente en función sus principios esencialistas.

Cerraremos este repaso sobre la recepción del Pergamino Vindel acudiendo a la figura de José Filgueira Valverde. Su discurso musical se asienta básicamente en un tradicionalismo católico pero de sólida erudición, lo que da credibilidad a un discurso fuertemente ideologizado y con un eclecticismo que le lleva a adoptar distintas tendencias sobre el papel separadas entre sí. El discurso etnicitario básico recuerda mucho al Murguía de la primera etapa: destacando los caracteres diferenciadores y pidiendo se reconozca una distinción que está ahí, en nuestra manera de ser. No llega a fórmulas extremas de Galicia=nación pero el efecto es similar al enfrentarse a la universalización del fenómeno cultural, en una línea sicogeográfica y providencialista de la cosecha de Otero Pedrayo:

Pouco importa que a vontade do noso pobo non quixese seguir co seu espírito. As nacionalidades inmorredoiras perdurarán sobor das cinzas dos que soñan nos imperios onde en cada serán astra os mais pequenos vilares ollaron morrer o sol.³⁵

La “guerra” de Filgueira nunca fue de conquista de raza, fue de invasión cultural, de predominio artístico, de expansión musical:

Porque domear a outra nación é un delito contra a liberdade que Galicia endexamais executou; mais, en troques, temos que descubrir todo un tesouro de beleza agachado nas cantigas dos troveiros e nas fermosas obras dos artistas³⁶.

Metodológicamente ha construido una amplia síntesis consistente en escasa teorización y abundante erudición, dentro de las líneas fundamentales de su pensamiento

Carlos Villanueva

galleguista: el triunfo del medievo, el cristianismo no ontológico sino cultural: la verdad es el argumento, el dato, nunca apoyándose en posturas determinantes. Su pensamiento siempre circula porque no se basa en la verdad absoluta sino en el posibilismo, en la tradición, en la convivencia de tendencias, lenguas, gustos, tradiciones en el seno de una Compostela generatriz. Somos un país de convivencia, de mezcla de muchas influencias ninguna de ellas excluyentes: liturgismo, latinismo, popularismo. ¿Cómo decantarse por una tesis en una Compostela llena de variedad y de diferentes culturas?

No avanza el discurso medievalizante mucho más allá del pensamiento global de Tafall pero, sin embargo, presenta puntos esenciales para la proximidad del fenómeno en artículos sustanciales sobre la versificación, los santuarios de las cantigas, la temática trovadoresca gallega, la presencia de la mujer, el concepto de lo popular, etc.; artículos verdaderamente referenciales³⁷.

La cita medievalizante de Rogelio Groba

Controvertida ha sido, como hemos visto, la aportación musicológica de Santiago Tafall, aunque imprescindible su papel como teorizador del discurso musical del tradicionalismo gallego, con hondas repercusiones en todo el discurso de las diferentes corrientes del nacionalismo gallego a partir de los años 20. A parte de las influencias historiográficas de su discurso (especialmente en Filgueira, Quintanilla, Otero Pedrayo, etc.), la línea gregoriana en sus transcripciones y en la concepción de la música popular tuvo también continuidad en la obra del P. Luis M^a Fdez. Espinosa, fraile franciscano ligado al círculo pontevedrés con el que S. Tafall había mantenido una fuerte relación de amistad y colaboración³⁸. Como bien dice L. Costa, dentro de los trabajos de Tafall, el repertorio de las *cantigas de amigo* terminaría por constituirse en todo un emblema para la galleguidad.

Rogelio Groba³⁹, autor de uno de los catálogos más nutridos del panorama musical gallego, ha dedicado una especial atención al repertorio medieval, con el mismo sentido esencialista y teleológico que hemos aplica-

do a Filgueira Valverde o a Otero Pedrayo. En todo caso, aunque no muy proclive a añadir notas explicativas a sus composiciones⁴⁰, sin embargo, ha escrito algunos ensayos⁴¹ de interés para comprender su obra y, sobre todo desde nuestro análisis actual, para encuadrarla en un movimiento que no podríamos llamar ya Restauracionista, tampoco Neoclasicista, porque el uso de los temas, células, etc., llega a ser totalmente vanguardista..., le llamaremos *nostálgico* del medievo, más como actitud ante el hecho medieval que como una técnica concreta para desarrollar esta orientación arcaizante ya que sus recursos son muy variados: desde el empleo literal de la cita popular a tratamientos “escondidos”, transformados o sencillamente manipulados con intencionalidad genética.

En todo caso, él trata de aproximarnos algo más a su postura ante el papel pautado diciéndonos que se marca dos metas esenciales: la calidad (si la obra es buena –nos dice– el tiempo no la desgasta, todo lo contrario) y la autenticidad; suponemos por la explicación que da a continuación que se trata de un compromiso ante la galleguidad; ¿o bien hemos de pensar en la sinceridad? ¿o tal vez un respeto hacia la etnicidad? (eso me ha parecido entender tras las conversaciones mantenidas con el autor); en todo caso dos compromisos ineludibles, como él nos dice: ético y artístico; de cualquier modo, no le corresponde a él –escribe– decir si su obra tiene esta divina dualidad, sin embargo, *me hallo en situación de poder afirmar que toda ella ha sido asistida por estos dos compromisos ético-artísticos y sin concesiones a conceptos de calidad temporal, material y, por tanto, efímera*⁴².

El tema se aclara un poco al adentrarse en el análisis (mejor reflexión en voz alta) de los diversos géneros. Recogemos algunos puntos de interés:

a) En los *lieder* con texto gallego habla por un lado de un estilo compositivo referencial (clásico) pero añade su intencionalidad *nacionalista* que aflora envuelto de franco romanticismo en algunas obras; así en una *–Cantigas do Miño*⁴³ – donde el *descriptivis-*

mo esencialmente étnico, trata de profundizar en la fonética poética de Díaz Jácome.

b) El descriptivismo se traduce a veces en simbolismo convencional, al atribuir a los diferentes apartados tímbricos un rol objetivamente pictórico (transparencia, solemnidad, etc.). Tal es el caso de *Cantar do vento maior*⁴⁴,... cuya resonancia no podía hallar mejor traductor que la orquesta y el espíritu luminoso coruñés en la voz femenina, por bella, brillante y fresca... En *Ben te vin Cruña*⁴⁵ el coro intenta cantar la monumentalidad histórica de la ciudad vieja, la orquesta la galleguidad universal de La Coruña y la voz la irresistible polarización que esta urbe ejerce sobre propios y extraños.

c) A veces recurre a referencias historicistas, herméticas si no se explican, pero que en este caso —el Cuarteto nº 3, *Diabolus in Musica*⁴⁶—, al ser una referencia al intervalo de cuarta aumentada tiene el valor de la cita e, inevitablemente, de referencia medievalizante. Nos resume la intencionalidad del planteamiento:

El Cuarteto n. 3, *Diabolus in Musica* toma el título de la cuarta aumentada, intervalo que constituye el eje estructural de la obra impregnado de carácter arcaico, a pesar de la constante utilización de la disonancia. El cuarteto adquiere un contenido programático y descriptivo que tiene como principal portavoz los abundantes “glisandi”. En suma, nos hallamos ante una obra despreocupadamente galaica, de aliento universalizante, fondo arcaico y tenso vigor rítmico⁴⁷.

El *Concierto Gulansés*⁴⁸ también mantiene la intención de la anécdota (es un concierto para flauta) en recuerdo del niño que fue, un flautista primerizo. Nos habla de una *parapsicología ancestral* que viene a ser un tipo de fenomenología esencialista plasmada en su interior como reflejo de la naturaleza. De nuevo, cómo no, la nostalgia de un pasado:

En los tres movimientos se dan cita la actividad, el subjetivismo lírico y lo lúdico en una partitura modal [Gropa siempre modal cuando evoca el pasado]. En suma, puede suponer una especie de parapsicología de la Galicia ancestral, inmersa en elementos realistas extraídos de la propia naturaleza

agraria⁴⁹.

Una buena obra para explicar las intenciones del compositor es su *Coexistencias*⁵⁰, para piano y gran orquesta, en donde describe el pasado, el presente y el futuro:

Es quizá la obra más acabada por su aliento monumental y por la materialización de un mundo de coexistencias dispares que están presentes en la Galicia del pasado, del presente y del futuro... hay un galleguismo de profundidad histórica en ciertas partes⁵¹.

La célula de la *cuarta aumentada* la volverá a usar como elemento referencial del pasado. En este caso se traslada al mundo celta con la obra *Nemet*⁶². Habla del *olor de la ancestralidad* [algo vertiginoso si pensamos en la transformación de la sensación del pasado en sensaciones acústicas]:

Nemet lugar de culto religioso para los celtas, es un concierto para violín y cuerda. Volvemos a encontrarnos con el olor de la ancestralidad ya presente en las obras anteriores... En esta obra, la galleguidad se adentra todavía más en el pasado que las precedentes.

Célula-intervalo de cuarta aumentada que vuelve a usar con las mismas intenciones referenciales al pasado remoto en el *Concierto nº 2 para violín, “Confidencias”*, y más tarde en la *Sinfonía Lúdica*. En la *Sinfonía Bucólica* pretende mostrar la naturaleza, tal cual, *desde una visión agnóstica*; en ella preferentemente usa la modalidad⁵³.

Hemos analizado obras que contienen material temático medieval. Es el caso del número *As eternas rutas*, de la *Cantata Xacobe*⁵⁴, en donde usa con diferente tratamiento el tema del estribillo de la *cantiga de loor nº 100 (Santa María estrela do día)*, transportado un tono bajo.

Podemos profundizar algo más en el ideario estético de Rogelio Groba. En su libro sobre los *Alalás* hace una declaración de intencio-

Carlos Villanueva

nes con una especie de “captatio benevolentiae” a fin de que el lector no se haga demasiadas ilusiones; quizá resultado –auto-crítica del *yo colectivo* podríamos decir– de tantos prólogos en los que se nos proclama la grandeza y singularidad de lo que tenemos entre manos.

Comprendemos –nos dice– que resulta halagador para los fanáticos patrióticos la proclama de riqueza lírica y musical popular. Pero no podemos tolerar la falsa riqueza. Es necesario, aunque duela, asumir la verdad aún a costa de que nuestro orgullo galleguista resulte afectado⁵⁵.

Inmediatamente hace Groba un repaso de las diferentes definiciones de *Alalá* que ha encontrado; la primera, precisamente, del P. Fdez. Espinosa:

Al principio no tenía letra; era a la manera de un lento neuma en que el cantor desahogaba sus sentimientos de paz, de nostalgia, del culto a la naturaleza; diríase que era un himno del deber cumplido, alabanza a Dios y saludo a los hombres sus hermanos. Quizá por no haber texto capaz de explicar a la vez todas estas cosas, lo expresaban con el *Alalá*, que tanto dice en gallego en muchas circunstancias y por diversos estilos⁵⁶.

La segunda referencia la toma de Casto Sampedro, de la definición del *Alalá* que el estudioso pontevedrés hace en su *Cancionero*. Sampedro, como de costumbre, muy precavido a la hora de hacer afirmaciones sobre procedencias o génesis:

Parece tener sangre religiosa en su esencia melódica, pero hoy no se puede dilucidar su verdadero origen y procedencia; y acaso no se sabrá jamás cuáles sean... Que no son sólo religiosos, sino que tienen un parentesco íntimo con el canto gregoriano, lo dice la nota que Santiago Tafall ha tenido la bondad de facilitarnos al ser consultado sobre este punto⁵⁷.

Tenemos, pues, los dos puntos de partida: Tafall, vía Espinosa, y Sampedro, que serán determinantes para tomas de posturas posteriores en la elección de los temas. [Pensemos, en cualquier caso, que el discurso teórico de Groba (esencialista y de tradición) no va por el mismo sendero que su escritura].

Analiza Groba a continuación la definición dada por Sampedro –de quien por cierto toma unos cuantos *Alalás* para su análisis– y de quien dice ser la suya una definición sabia por prudente y certera, compartida con la de Santiago Tafall. Groba halla, efectivamente, rasgos de la música gregoriana, al lado de otros temas de probada autoría en otros repertorios folklóricos extragallegos. En cuanto a lo primero, no hay que olvidar –nos dice– que la Iglesia ha recogido y seleccionado cantos litúrgicos del *fondo común*⁵⁸. También se debe recordar que el anonimato del compositor se pierde en la Edad Media, nos dice Groba.

Siguiendo ahora la línea tradicionalista de Brañas, en la orientación sicogeográfica y esteticista de Otero Pedrayo, hace un canto a la vieja civilización (recuerda la *Edad de Oro* del medievalismo tradicionalista), con el enfrentamiento de contrarios de trazo marcadamente nostálgico entre lo antiguo y lo nuevo:

Las labores campestres ya están mecanizadas y de silenciosas pasaron a ruidosas. Nada invita al lirismo. Quizá sólo la perenne belleza de la comarca, pero su exaltación acústica es obstaculizada por la intromisión del efecto de la civilización industrial... La intercomunicación naturaleza-hombre, la incidencia del medio natural en su sentimiento dejó de existir, la ha asfixiado la moderna, colérica y ruidosa tecnología... Las fiestas se convierten en auténticos tormentos auditivos, en las que la horrible megafonía actúa como elemento torturador. La paz auditiva del ayer del *alalá* fue arrasada también por los medios de comunicación: radio y televisión⁵⁹.

La ruptura de las tradiciones, la cultura agra-

ria, han sido encerradas en los museos y no siempre; y también el *alalá*, que asume una función decorativa de retrato colgado de la familia folklórica.

El uso de "Ondas do mar de Vigo" en la obra de Groba

La primera cita la vemos en *Cruñesas, Dípti-*

*co sinfónico*⁶⁰, (*Danza arcaica y muiñeira*). En la presentación de su obra⁶¹ declara que se trata de melodías populares, tanto ésta como la muiñeira que sigue como tema del segundo movimiento. Usa, pues Groba los dos grandes tópicos representativos de la esencia de Galicia: una especie de *alalá* y una *muiñeira* perfectamente definida en di-

Carlos Villanueva

NOTAS

¹ Vid. el desarrollo de esta idea en L. Costa, "Música e galeguismo: estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical", Actas do Simposio *Etnicidade e Nacionalismo*. Consello da Cultura, Santiago, 2001, p. 249.

² Máiz, R., *A idea de Nación*. Xerais, Vigo, 1997, p. 156.

³ Cit. por R. Máiz, *Ibidem*, p. 160.

⁴ Máiz, R., *O rexionalismo galego: organización e ideoloxía (1886-1907)*. Ed. do Castro, Sada-A Coruña, 1984, p. 327ss.

⁵ El estudio de la relación del pensamiento musical en Murguía y Brañas está perfectamente trazado en la tesis de L. Costa, *La formación del Pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1930*. Cdrom, Universidade de Santiago, 1999; como síntesis en su artículo "Música e galeguismo: estratexias de construción dunha cultura nacional galega a través do feito musical", Actas do Simposio *Etnicidade e Nacionalismo*. Consello da Cultura, Santiago, 2001, p. 249.

⁶ Barreiro Fernández, X. R., "Reflexión histórica sobre o marco ideolóxico e as estratexias da Igrexa galega no século XIX", *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego*. Historia, Santiago, Museo do Pobo Galego, 1997; vol 2, pp. 301-316.

⁷ Casares, E., *Francisco Asenjo Barbieri*. (Vol. 1): *El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994; que completaremos con las reflexiones teóricas sobre Regeneracionismo español; ___: "La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales", en Casares, Emilio & Alonso, Celsa, *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Univ. de Oviedo, 1995; pp. 13-122; y ___: "La música española hasta 1939 o la Restauración musical", *ACIEMO*; vol. 2, pp. 261.

⁸ Martínez del Fresno, Beatriz, «El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas», en Casares, Emilio & Villanueva, Carlos (eds.), *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en homenaje al Profesor José López-Calo*, Santiago, Univ. de San-

tiago, 1990; vol. II, pp. 351-397.

⁹ Virgili, M. A., "La música religiosa en el siglo XIX español", *La Música Española en el siglo XIX Casares & Alonso* (eds.), Universidad de Oviedo, 1995, p. 375; ___: "La idea regeneracionista en la música española y la creación de la Sociedad Nacional de Música a través de la correspondencia de Luis Villalba Muñoz", *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en Honor al prof. J. López-Calo*, Santiago de Compostela, 1990, p. 307.

¹⁰ Vid. especialmente el Cap. IX de su tesis titulado "La Reforma musical en el marco cultural del regeneracionismo español", p. 200.

¹¹ López-Calo, J., "La esencia de la música sagrada", Discurso de entrada en la *Academia de las Bellas Artes N. S. del Rosario*. La Coruña, 1980, p. 3.

¹² Cuando hablemos de "fenomenología" nos referiremos no a la planteada por Hegel sino a la expuesta por Edmund Husserl y su escuela: método descriptivo, fundado en la intuición, de las esencias de las vivencias de la conciencia pura, y tesis filosófica idealista según la cual la verdadera realidad es la conciencia pura, después de la reducción fenomenológica.

¹³ López-Calo, J. (ed.), *Presente y futuro de la música sagrada*. Conferencias [de varios oradores] pronunciadas en Radio Vaticana. Razón y Fe, Madrid, 1967.

¹⁴ En opinión de X. R. Barreiro, el Concilio Vaticano II supone la renuncia de la Iglesia a mantener una cultura eclesiástica propia y una cosmovisión de la realidad; Vid. X. R. Barreiro, "Reflexión histórica sobre o marco ideolóxico", p. 302. Musicalmente hablando, las consecuencias son, como era de esperar, las que estamos analizando.

¹⁵ López-Calo, J., (ed.) *Presente y futuro de la música sagrada*. Conferencias pronunciadas en Radio Vaticana. Razón y Fe, Madrid, 1967, p. 12.

¹⁶ Discurso en el Instituto Gregoriano de Roma, de 6 de abril de 1964; cit. por J. López-Calo, *Presente y futuro de la música sagrada*.

Op. cit., p. 13.

¹⁷ Se podría acudir a los escritos de Samuel Rubio, Dionisio Preciado, Ismael Fernández de la Cuesta o del propio José Filgueira Valverde, muy interesado siempre en temas de restauración esteticista al frente de su último cargo, la Presidencia del Consello da Cultura Galega, desde donde promovió diferentes iniciativas en este sentido, como anteriormente había hecho como Conselleiro de Cultura.

¹⁸ López-Calo, J., "La esencia de la música sagrada", discurso de entrada en la *Academia de las Bellas Artes N. S. del Rosario*. La Coruña, 1980.

¹⁹ *Idem*, p. 5.

²⁰ *Idem*, p. 13.

²¹ Tavani, G., *A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1986, p. 238. No parece aconsejable este tipo de antítesis porque, seguramente, no tenemos motivos para pensar lo contrario en relación a la calidad y valor de las cantigas de M. Codax, de otro modo no habrían pasado a los manuscritos y mucho menos al pentagrama. Hace años que ha desaparecido del lenguaje de la crítica musical este tipo de comparaciones de géneros diferentes, de obras hechas en épocas y contextos distintos y destinadas a públicos distintos, aunque algunos filólogos siguen cayendo en la tentación de emplear estas comparaciones obsoletas.

²² Tavani, G., *A poesía lírica*, p. 240.

²³ Vindel, P. (sd. D.L. *Orvenipe*), "Las siete canciones de la enamorada, poema musical por Martín Codax", *Arte Española*, Año III, nº 1, febrero (1914) 27-31.

²⁴ Michaélis de Vasconcellos, C., "A propósito de Martim Codax e das suas cantigas de amor", *Revista de Filología Española* II (1915) 255.

²⁵ Oviedo Arce, E., "El genuino Martín Codax. Trovador gallego del siglo XIII", *Boletín Academia Gallega*, nº 109, 111, 112, 113, 114 y 117 (1916-1917); pp. 1-16, 57-73, 89-104, 121-152, 153-162 y 233-257, respectivamente.

²⁶ Tafall Abad, S., "El genuino

Martín Códax. Juglar gallego del siglo XIII", *Boletín Academia Gallega*, nº 118 (1917) 265-271.

²⁷ Evito hacer una presentación de ambos personajes, así como de su papel como militantes activos de la corriente tradicionalista compostelana que lideraba Brañas, ya que está extensivamente tratado el tema por L. Costa, en el capítulo XVI de su tesis doctoral. Nos limitaremos a considerarlos como pioneros en la ciencia musicológica gallega y espejo en el que se han mirado Otero Pedrayo, Filgueira Valverde, Casto Sampedro, Sáinz Armesto, López-Calo y tantos otros, al referirse al papel de Códax en el tema de la galleguidad.

²⁸ Remito al magnífico capítulo sobre S. Tafall de L. Costa (Capítulo XVI de su tesis: "Ideología, estética y construcción historiográfica en la obra de Santiago Tafall y Eladio Oviedo"), quizá la biografía más actualizada y completa con datos de primera mano sobre las contingencias de la creación de su obra, su participación en el movimiento tradicionalista, sus escritos sobre música y músicos gallegos, su relación con los primeros etnomusicólogos, y su ideario que tanto influjo tuvo por la suave integración de lo popular y lo litúrgico. Me limitaré a todo lo relacionado con su aproximación a la música medieval dentro del ideario restauracionista y tradicionalista. Podemos ver en bibliografía su producción básica.

²⁹ En opinión de López-Calo: "En una palabra, y sin que sea caer en las ingenuas afirmaciones de Tafall, nos encontramos ante unas composiciones cultas, sí, pero nacidas de un artista que siente el alma de un pueblo, de una raza, y la siente como una intensidad y una sinceridad como, medio milenio más tarde, la sentirían Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Juan Montes, Pascual Veiga o Marcial del Adalid... La transcripción de Tafall es producto casi exclusivo de la fantasía. Hasta el extremo que él veía en las melodías codacianas íntimos parentescos con algunas formas de la música popular gallega, parentescos que evidentemente no provenían más que de su arbitraria y gratuita transcripción" (López-Calo, José, "Músicos y compositores"...; p. 20).

³⁰ Vid. para el estado de la cuestión M. P. Ferreira, *O som*, p. 91ss.

³¹ J. J. Nunes, *Cantigas de Martín Códax*, nos dice que las cantigas de Códax se escucharon por primera vez con esta versión para piano de Tafall, entre 1923 y 1925; Cit. por M. P. Ferreira, *O som*, p. 92. Recordamos que la soprano María Teresa del Castillo cantó alguna de ellas en la Real Academia Galega en el día

das letras gallegas de 1984 en el que se homenajeaba a Alfonso X, siguiendo también esta versión histórica de Tafall.

³² S. Tafall, S., "El genuino Martín Códax. Juglar Gallego del s. XIII", *Boletín de la Real Academia Gallega*, nº 118, del año 1917, p. 270.

³³ Trend, J. B., "Music in Spanish Galicia", *Music & Letters*, V, nº 1 (1924).

³⁴ Quintanilla, J. "O nazionalismo musical galego", en *Nós I* (1920) 5.

³⁵ Cit. por Fdez. del Riego, F., *Pensamento galeguista do século XX*. Vigo, 1983, p. 184.

³⁶ *Idem*, p. 186.

³⁷ Existe un verdadero problema para hacer una recopilación global de su obra porque ha escrito intensamente hasta el día de su muerte, en medios académicos o en diarios, artículos muchos de los cuales han sido recopilados en su colección *Adral* que se quedó en el número IX. Haciendo una selección, recomendaríamos: —: "Poesía de santuarios", recogido en *Estudios sobre lírica medieval. Trabajos dispersos* (1925-1987), Galaxia, Vigo, 1992, pp. 53-69; —: "Introducción y notas bibliográficas", en Sampedro, C., *Cancionero Musical de Galicia*. Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1942. pp. 7-47; —: "Formas paródicas en la lírica medieval", *Revista de las Ciencias XII* (1947) 913; —*Estudios sobre lírica Medieval*. Galaxia, Vigo, 1992.

³⁸ Según Alberto Vilanova (Gran Enciclopedia Gallega, t. 12) Fernández Espinosa pertenecía a este círculo; había llegado a Pontevedra en 1909, con motivo de la restauración en la ciudad de la Orden Franciscana, a la que pertenecía; permaneció en Pontevedra hasta su muerte, en 1960. Socio fundador de la Sociedad Polifónica de Pontevedra compuso para ella algunas canciones sobre temas medievales (*Camiña don Sancho* o *Canción de seitura*, entre otras) y otras muchas de temática popular. Publicó entre otros dos libros dedicados a la música popular de Galicia (en 1922 y en 1940, respectivamente). Fdez. Espinosa es, sin duda, el puente de unión con la obra de Tafall y animador y tertuliano del círculo pontevedrés. Vid. También en Luis Costa el cap. XIX de su tesis, dedicado a Tafall, en donde se estudian sus relaciones con el círculo de Casto Sampedro en Pontevedra.

³⁹ Rogelio Groba (1930) pertenece a la familia de músicos del área pontevedresa de Ponteareas, en donde se formó en la academia de la Banda "La Unión" de Guláns, su parroquia natal. Obtiene en Madrid el título de Profesor de Composición en el Conservatorio Superior. En

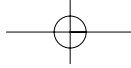
1962 se traslada a Suiza en donde accederá a la dirección de diversas sociedades musicales en el Cantón de Yverdon. Desde 1967, hasta su jubilación, dirigió la Banda-Orquesta de La Coruña y diversos coros locales, como *El Eco* o *Follas Novas*; fue durante varios años director del Conservatorio de Música de la ciudad y promotor de la actual *Orquesta Sinfónica de Galicia*. Es autor de un importante catálogo con obras (vid. Catálogo de SGAE): para banda, instrumento solista, cuarteto, *lieder* en gallego, canciones corales, sinfónico-corales y para orquesta en grande y pequeño formato, y dos óperas: *María Pita* y *Divinas Palabras*, de Valle Inclán. Mucha de su obra está editada, así como grabada buena parte de su repertorio para piano o gran orquesta. Ha destacado también por su labor de eficaz orquestador de obras de Soutullo, Baudot, Pascual Veiga o Juan Montes. Es autor de diversos tratados y ensayos sobresaliendo —: *Análisis de 252 Alalás*. Diputación de La Coruña, 1998. Existe un catálogo de su obra renovado (hasta 1997), en vías de publicación, de la autoría de Juan Durán, que es el que hemos usado para referenciar las obras que comentamos. Recientemente han salido a la luz sus memorias, editadas por Galaxia (Vigo), 2000. R. Groba ha sido el director de la mayor parte de sus estrenos.

⁴⁰ Salvo en las reflexiones a su obra de 1985. *No soy un convencido* —nos dice— *vinculante de la necesidad de explicación de la obra por parte del autor. Creo que el compositor se explica en su obra y que el receptor de la misma, el público, no debe ser coaccionado por las explicaciones de la autoría del objeto sonoro, en suma de la obra, habida cuenta de que, incluso, se podría contribuir con esta explicación a frustrar el efecto más sublime y divino de la producción artística: la libertad de que cada auditor se deje llevar por las más diversas sugerencias de la misma*. Groba, R., "Mi obra musical hasta diciembre de 1985", *Abrente* nos. 16, 17 y 18 (1984-6).

⁴¹ Especialmente de interés para lo que nos ocupa, Groba, R., "Mi obra musical hasta diciembre de 1985", *Op. cit.*; y —: *Análisis de 252 Alalás*. Diputación de La Coruña, 1998.

⁴² Groba, R., "Mi obra musical hasta diciembre de 1985", p. 43.

⁴³ Original de 1958 para voz y piano sobre textos de José Díaz Jácome. Primera versión de 1979 para S (o T) y orquesta. Es significativo el comentario a la obra que hace Juan Durán en el catálogo: *Estamos ante la crónica musical, ante la organiza-*



ción de lo descriptivo, de lo vivencial. Galicia se humaniza a partir de un pretexto; un rito, una tradición, unos prototipos, una historia o una geografía, como ahora el curso que sigue el Río Miño. Esta abstracción del factor descriptivo será uno de los ejes principales a partir del cual gire en un futuro la obra de Groba. Fotografiará Galicia de parte a parte, añadiendo a los colores, las líneas y los volúmenes, los aromas y la psicología (Durán, p. 65).

⁴⁴ Sobre textos de Luis Iglesias de Souza está escrita en (1976) para solista (S o T), coro y orquesta de cámara; fue grabada en el disco "Canciones Gallegas" del sello Columbia en 1977 (Premio de la Crítica, Galicia 1978). Nos indica J. Durán: *La expresiva pieza está planteada a partir de las referencias descriptivas del viento: trémolos en la cuerda, ataques sorpresivos, movimiento cromático en los planos sonoros más graves, boca cerrada en el coro, tesitura aguda de la voz solista, etc.* (Durán, p. 99).

⁴⁵ Versión original 1ª versión de 1972, sobre textos de Alberto García Ferreiro; la v. original es para tenor solista y coro a 4vm. Editada por Alpuerto, dentro del álbum *Canciones de Galicia*, en 1975. Aquel mismo año escribe la primera versión para canto y piano, siendo estrenada por María Luisa Nache en 1983. Como dice Durán, *alcanza a convertirse en una tan breve como intensa semblanza de la ciudad de La Coruña* (Durán, 81), homenaje que reiterará con otras búsquedas en *Cruñesas* o en la ópera *María Pita*. En 1975 realiza la segunda versión, esa vez para S o T y orquesta de cámara, fue estrenada por la misma solista en La Coruña, en 1975. Realiza una tercera versión en 1977, para solista, coro y orquesta de cuerdas; fue estrenada por María Uriz en 1977; esta versión fue grabada en el disco *Canciones Gallegas* del sello Columbia en

1977.

⁴⁶ Escrita en 1975 para cuarteto con piano y estrenada en el Festival de Cambrils ese mismo año, alcanzó una gran proyección con estrenos en diferentes localidades españolas. Dice Durán que la obra está dentro de la "fiebre bartokiana" que se vivía en aquellos años (Durán, 98), aunque el autor no es demasiado proclive a este referente. En todo caso, la cita medievalizante, como anota Groba en su autoanálisis, es oculta pero inequívoca y persistente.

⁴⁷ Groba, R., "Mi obra musical hasta diciembre de 1985", p. 48.

⁴⁸ Concierto para flauta y orquesta sinfónica; fue estrenado por Miguel de Santiago aquel mismo año. *Estamos –nos dice Durán– ante el más formal de los conciertos grobianos. Groba se revela como un sabio alquimista sintetizando patrones tradicionales con elementos de espontáneo realismo a la búsqueda de una enfática eficacia expresiva... Estamos ante el Groba humanista por biográfico, programático, vivencial* (Durán, 113).

⁴⁹ *Idem*, p. 52.

⁵⁰ Concierto para piano y orquesta, nº 2. *Es una de las obras más especulativas del segundo período compositivo de Groba. Concebido como un gran concierto para piano y orquesta, su título deviene una suerte de reflexiones acerca de la confluencia, sólo posible en un marco sonoro, de referencias, lenguajes, estadios tímbricos..., en suma: una compleja y equilibrada poliestructura* (Durán, 112).

⁵¹ *Idem*, p. 53.

⁵² Concierto para violín y orquesta de cuerda, de 1981; estrenada por Pedro León en diciembre de 1982, alcanzando rápida difusión en España. J. Durán destaca tres elementos: por un lado, el politonalismo, la escritura heterofónica y los planos verticales; de otro el virtuosismo; y el tritono como elemento coordinador. *El*

concierto para violín representa el viaje iniciático por la Galicia más irreductiblemente recóndita (Durán, 120).

⁵³ *Idem*, p. 54.

⁵⁴ Escrita en 1992 sobre textos de Alfredo Conde. Para cuatro solistas, coro y orquesta. Fue estrenada en Compostela con motivo del Año Santo de 1993. Fue grabada aquel mismo año por la Orquesta Sinfónica de Londres y editada la partitura en Alpuerto. *De esta manera –dice Durán– la Gran Cantata Xacobeá constituye la única representación acústica que tenemos de la Historia del Camino de Santiago, que nace en el siglo IX y alcanza un punto culminante en los fastos del 93 que la hizo nacer. Lo religioso se impone naturalmente en todas sus dimensiones y Groba es compositor cercano no sólo al humanismo, como ya hemos visto en otras obras, sino que recrea conscientemente a lo largo de su catálogo formas y sentires de espiritualidad mística* (Durán, 176).

⁵⁵ Groba, R., *Análisis de 252 Alalás*, p. 17.

⁵⁶ Fernández Espinosa, L. M., *Canto popular Gallego (Colección de temas musicales y coplas gallegas)*. Madrid, 1940, cit, por Groba, *Op, cit*, p. 219.

⁵⁷ Groba, R., *Idem*, p. 221.

⁵⁸ La creación anónima del pueblo, por lo que puede entender por fondo común.

⁵⁹ Groba, R., *Idem*, p. 228.

⁶⁰ Escrita en su versión original en 1973. Para orquesta sinfónica; estrenada en La Coruña en marzo del mismo año. Es quizá una de sus obras más divulgadas, en España y en el extranjero. *Cruñesas –según Durán– es la primera experiencia sinfónica de Groba. Huyendo de los tópicos en la búsqueda de un lenguaje propio, Groba acierta plenamente al ensamblar, por vez prime-*

BIBLIOGRAFÍA

Alegria, J. A., *A problemática Musical das Cantigas de Amigo*. Fundação Gulbenkian, Lisboa, 1968.

Anglés, H., *La música en las Cantigas de Santa María del Rey D. Alfonso el Sabio*. Diputación de Barcelona, 1943-1958.

Bal y Gay, Jesús, «O momento actual da música galega», *Nós* 29 (1926) 2.

Barreiro Fernández, X. R., "Reflexión histórica sobre o marco ideolóxico e

as estratexias da Igrexa galega no século XIX", *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego. Historia*, Santiago, Museo do Pobo Galego, 1997; vol.2, 301-316.

Beramendi, J. G. & Núñez Seixas, X. M., *O nacionalismo galego*, Vigo, A Nosa Terra, 1995.

Braga, Th., *Trovadores galecio-portugueses: séculos XII-XIV*. Imprensa Portuguesa Editora, Porto, 1871.

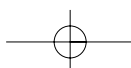
Brañas, A., *El Regionalismo. Estudio sociológico, histórico y literario*, Barcelona, Jaime Molinas, 1889.

Casares, E., *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994.

Costa, L., "A orixen das cantigas: contexto historiográfico", en VV.AA., *Cantigas do mar*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1998, 55-75.

___: Tesis doctoral. *La formación del Pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1930*. Cdrom, Universidade de Santiago, 1999.

___: "Música e galeguismo: estratexias de construción dunha cultura



140 El mito del héroe medieval en la obra de Rogelio Groba. Los precedentes de una peregrinación estética

Carlos Villanueva

nacional galega a través do feito musical". Actas do Simposio *Etnicidade e Nacionalismo*. Consello da Cultura, Santiago, 2001, p. 249.

Cunha, C. Ferreira da, *O cancionero de Martín Codax*, Rio de Janeiro, 1956 (Tesis policopiada).

Fernández del Riego, F., *Pensamento galeguista do século XX*, Vigo, Galaxia, 1983 (2 vols.).

_____: *Aproximación a Martín Codax*. Citania, Lugo, 1998.

Fernández Espinosa, L. M., *Canto popular Gallego (Colección de temas musicales y coplas gallegas)*. Madrid, 1940.

Ferreira, M. P., *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Unisys / Imprenta Nacional, Lisboa, 1986.

Figueira Valverde, J. F., "Introducción y notas bibliográficas". En Sampedro, C., *Cancionero Musical de Galicia*. Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1942, 7-47.

_____: «Rasgos popularizantes nos cancioneros galego-portugueses», *Actas del Congreso de la Asociación Hispánica de medievalistas*, 1985, pp. 73ss.

Flores, C., "Martín Códax", *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 20, 138.

Groba, R., "La creatividad musical en La Coruña", *Discurso de Ingreso en el Instituto José Cornide*, La Coruña, 1990.

_____: «Mi obra musical hasta diciembre de 1985», *Abrente* 16, 17 y 18 (1984-6) 41.

_____: *Análisis de 252 Alalás*. Diputación de La Coruña, 1998.

Huseby, G. V., "The Common Melodic Background of Ondas do Mar de Vigo and Cantiga 73", *Studies on the Cantigas de Santa Maria*. Katz & Keller (eds.), Madison, 1987, p. 189.

López-Calo, J., "La esencia de la música sagrada", discurso de entrada en la *Academia de las Bellas Artes N. S. del Rosario*. La Coruña, 1980.

_____: (ed.) *Presente y futuro de la música sagrada*. Conferencias de VV.AA. pronunciadas en Radio Vaticana. Razón y Fe, Madrid, 1967.

_____: *La música medieval en Galicia*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1982.

_____: "Músicos y compositores", *Enciclopedia Temática de Galicia (vol. VI)*, Nauta, Barcelona, 1988, pp. 13-63.

Máiz, R., "La construcción teórica de Galicia como nación en el pensamiento de Manuel Murguía", Actas del «Coloquio sobre os nacionalismos na España da Restauración», *Estudios de Historia Social*, nº 28-29 (1985) 133-147.

_____: *O rexionalismo galego: organización e ideoloxía (1886-1907)*. Ed. do Castro, Sada-A Coruña, 1984.

_____: *A idea de nación*. Xerais, Vigo, 1997.

Martí, Josep, *El folklorismo*, Barcelona, Ronsel, 1966.

Martínez del Fresno, Beatriz, «El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas», en Casares, Emilio & Villanueva, Carlos (eds.), *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en homenaje al Profesor José López-Calo*, Santiago, Univ. de Santiago, 1990; vol. II, 351-397.

Michaëlis de Vasconcellos, C., *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904.

_____: "A propósito de Martín Codax e das suas cantigas de amor", *Revista de Filología Española* II (1915) 255.

Nunes, J. J., *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa, 1928. Reed. facsímil por Kraus Reprint, New York, 1973.

_____: "Cantigas de Martín Códax, presumido joglar do século XIII", *Boletín Lusitano* XXIX (1931).

Otero Pedrayo, Ramón, *Ensaio histórico sobre a cultura galega*, Vigo, Galaxia, 1982 [1ª ed. de 1932].

Oviedo y Arce, E., "El genuino Martín Códax, trovador gallego del siglo XIII", *Boletín de la Real Academia Gallega*, años XI y XII, La Coruña, 1916-1917.

Pope, I., "Medieval latin background on the thirteenth-century Galician Lyric", *Speculum* 9 (1934) 3.

Quintanilla, J., "O nazionalismo musical galego", *Nós* II (1920) 5.

Ribera, J., *Las Cantigas de Santa María*. Madrid, 1922.

Santiago, Rodrigo A. de, "Cómo cantar y tocar las cantigas de amigo", *Instituto José Cornide*. Año 3, nº 3 (1967) 191.

Tafall Abad, Santiago "El genuino Martín Codax. Juglar gallego del siglo XIII", *Boletín Academia Gallega*, nº 118 (1917) 265-271.

_____: "La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia". *Galicia Histórica*, vol I, nos. 3, 4 y 7 (1901-1903).

Tavani, G., *A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1986.

Trend, J. B., "Music in Spanish Galicia", *Music & Letters*, V (1924).

Vilanova, A., Item "Fdez. Espinosa" *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 12.

Villanueva, C., "As cantigas do mar de Martín Codax", en VV. AA., *Cantigas do mar*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1998, 13-54.

Vindel, P. (sd. D. L. Orvenipe), "Las siete canciones de la enamorada, poema musical por Martín Codax", *Arte Español*, Año III, nº 1, (1914) 27-31.

Virgili, M. A., "Luis Villalba y Eustaquio Uriarte", *Actas del simposium La música en el monasterio del Escorial, 1992*, p. 489.

_____: "La música religiosa en el siglo XIX español", *La Música Española en el siglo XIX* Casares & Alonso (eds.), Universidad de Oviedo, 1995, p. 375.

Colaboraciones





CONTROVERSIAS EN TORNO A LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA MUSICAL EN LAS CAPILLAS CATEDRALICIAS ESPAÑOLAS EN EL SIGLO XVIII

María Pilar Alén

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Por lo general, la teoría musical se ha ido forjando –apareciendo en numerosos y voluminosos tratados– una vez que la práctica musical fue consolidando unos usos y normas de composición y ejecución musical. Tras hacer un recorrido por algunos de dichos tratados del siglo XVIII, para ver cómo fueron penetrando esos nuevos usos «de moda», y como los fueron aceptando o rechazando los implicados en el ejercicio de la música de aquellos tiempos, se puede llegar a concluir una idea clara: que los músicos prácticos cultivaron, con mayor o menor intensidad, el estilo impuesto en toda Europa por los músicos italianos. Por su parte, los «teóricos» apenas influyeron en la estética musical de la época, pero sus escritos siguen siendo fundamentales para la comprensión de la historia de la música de entonces.

Palabras clave: Música, Española, Catedrales, Siglo XVIII, Controversias.

ABSTRACT

In general, the musical theory has left forging –appearing in numerous and voluminous treatises– once the musical practice was consolidating some uses and composition norms and musical execution. After making a sweep for some of this treaties of the XVIII century, to see how they were penetrating those new uses “in fashion”, and as they were them accepting or rejecting for the musicians of those times, an idea is clear: that the practical musicians cultivated, with more or smaller intensity, the style imposed in all Europe by the Italian musicians. On the other hand, the theoretical ones hardly influenced in the musical aesthetics of the time, but their writings continue being fundamental for understanding the history of the music of then.

El cantar o tocar “según la moda” o “como está de moda” no es algo privativo de los tiempos modernos. Tenemos claros ejemplos en otros períodos de la Historia de la Música, y uno de ellos, quizás el más notable en la Península, ha sido el de la segunda mitad del siglo XVIII en el marco las catedrales españolas. La música que allí se hacía día a día no estaba exenta de ser adulterada, o simplemente modificada, por otros usos y modos de hacer que se imponían desde el exterior. En eso basaremos el presente trabajo: en ver cómo fueron penetrando esos nuevos usos “de moda”, y cómo los acepta-

ron o rechazaron los implicados en el ejercicio de la música de aquellos tiempos.

La teoría y la práctica musical, lejos de desarrollarse paralelamente en el tiempo, suelen caminar a distinto ritmo. Por lo general, y como norma casi universal en la Historia de la Música, la práctica musical es la que ha ido generando una teoría musical, refrendada, más temprana o más tardíamente, por la rúbrica de algún teórico de la música. De ahí que todo el sistema de normas que regulan el “buen hacer” de la música a lo largo de la Historia de la producción musical en Occi-



María Pilar Alén

dente, se halle avalado por densos y complejos tratados de teoría musical que “justifican” el cambio –o los cambios– de un “estilo” musical, o de una “estética” musical, a otra basándose, precisamente, en claros ejemplos tomados de la práctica musical de compositores no muy lejanos a la fecha de edición de esos tratados.

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, dentro del inmenso y rico panorama musical que ofrecían las capillas catedrales, se observa la aparición de una serie de discrepancias en cuanto al “nuevo” modo de concebir la composición musical. Hay un hecho que está claro: el cambio operado en los criterios estéticos -y también prácticos- de entender la música de esa época; es decir, a mediados de la centuria, de manera desigual, pero con total nitidez, se va constatando la presencia de un “nuevo” estilo musical -denominado frecuentemente “estilo moderno”, “estilo de moda” o “estilo italiano”- frente a un estilo tradicional, que cada vez cuenta con menos adeptos.

En tal situación era lógico que surgieran reacciones dispares entre los músicos, tanto en los que componían y ejecutaban su propia música, como entre quienes teorizaban sobre ella. En cuanto a los primeros -los verdaderos artífices de esos “cambios”- podría decirse que vivían bastante al margen de lo que se escribía sobre la música de su tiempo o pretérito; por el contrario, como es lógico, estaban más atentos a cómo podían manejar, con mejor rendimiento y más brillantez, los recursos que tenían a su disposición (número de voces por cuerda, cantidad y calidad de los instrumentos, festividades que debían solemnizar, etc.). De este modo podemos hablar de un “estilo musical” bastante homogéneo en toda la Península, supeditado en alto grado a la corriente de la música que entonces tenía más relevancia en la Península: la música italiana. En cuanto a los teóricos de la música –los “tratadistas”– se puede constatar la existencia de partidarios de uno y otro bando. Haciendo un recorrido por las páginas impresas de sus tratados de música hallamos que un amplio sector de dichos autores están a favor de in-

troducir el “estilo de moda” en las catedrales, con todas las consecuencias que, en la práctica musical, conlleva dicho estilo (reducción del número de voces, cambio de unos instrumentos por otros, desaparición del contrapunto severo...). Los hay, en cambio, más apegados a la tradición o, quizás, no tan abiertos a lo que consideran “obra diabólica” (la implantación de ese “estilo moderno”). Todas estas disquisiciones, que se llevan a cabo en un espacio cronológico breve, originaron verdaderas polémicas, sostenidas entre músicos cuya única diferencia o distancia era la del hecho de “componer” o el hecho de “teorizar” sobre música. Quizás nunca como hasta entonces, la teoría y la práctica musical estuvieron tan cercanas... al menos en el campo de la dialéctica.

Aspectos generales de la música religiosa a mediados del XVIII

La música sacra de la segunda mitad del XVIII, por lo general, se empobreció, perdió interés y quedó relegada, debido al auge de los acontecimientos teatrales y concertísticos. Salvo en Italia, donde la música religiosa no estaba sometida a ningún tipo de censura, y en España, donde el mecenazgo de la Iglesia alentó la producción de la música sacra, en el resto de los países, la música religiosa pasó a un segundo plano, siendo cada vez más afín al estilo de la música teatral, de la que sólo se diferenciaba por el texto entonado¹.

La sociedad de la época requería que la música sacra, y el arte religioso en general, se manifestasen en medio de un marco majestuoso. Como indica R. G. Pauly:

(...) La belleza de la casa de Dios y de la música que la llenaba debía constituir una expresión artística de adoración a su bondad y misericordia. (...) Para muchos feligreses del siglo XVIII, el majestuoso ritual sugería brillantez y magnificencia. La música festiva que presenta lo que retrospectivamente puede parecer un despliegue teatral, estaba allí por la misma razón que las vestiduras de colores brillantes, los accesorios de estatuas, pinturas y decoración(...)².

Controversias en torno a la teoría y la práctica musical en las capillas catedralicias españolas en el

A nivel teórico, en esa época estaban perfectamente delimitados dos estilos: el lenguaje melodramático de la ópera seria, y un lenguaje polifónico-imitativo, considerado como el “estilo de tradición”. Pero ni la Iglesia³ ni el músico práctico hacían distinción alguna entre ambos, sobre todo en el ámbito de los países germánicos. Sólo algunos eruditos se manifestaron abiertamente contra los abusos que se cometían en la música de iglesia. Cabe citar a Johann Joseph Fux⁴, a Charles Burney⁵, al P. Martini⁶, y a M. Gerbert⁷, entre otros.

Pese a ser más conservadora en general que ningún otro país europeo, en España la Iglesia apenas se manifestó en contra de la música del “nuevo estilo” que se iba imponiendo en todos los templos del país. ¿Es verdad que existen numerosos acuerdos capitulares que condenan los desórdenes y la falta de reverencia que, con bastante frecuencia, se producían en las catedrales. Sin embargo, apenas hay testimonio alguno que refleje que se hayan tomado las medidas necesarias para atajar esos males. Así se explica, por ejemplo, la prolongada presencia en nuestros templos de los villancicos, composiciones con clara tendencia hacia lo satírico y a lo burlesco, acompañados de una música carente de todo carácter religioso⁸.

Por supuesto, cabe señalar alguna excepción. Entre las autoridades de la Iglesia, destacaban las críticas de algunos eclesiásticos imbuidos, por lo general, por la austera doctrina jansenista. Un ejemplo ilustrativo de este tipo de condena hacia la nueva música, lo hallamos en diversas Cartas Pastorales y comentarios del Arzobispo de Santiago F. A. Bocanegra⁹.

Las críticas más duras hacia la música “moderna” o de “moda”, surgieron, sobre todo, por parte de los teóricos del momento. Fueron tan fuertes y continuas que llegaron a generar una serie de polémicas que, comenzando en el siglo XVII, se perpetuaron durante todo el XVIII.

La música sacra en Italia a mediados del XVIII

En Italia la música religiosa pasó por una etapa de decadencia durante el siglo XVII, motivada por el auge continuo de la música profana y, en particular, de la ópera. En el siglo XVIII esa situación decadente fue en aumento, por la misma causa. Si bien no faltaron compositores dueños de una técnica profunda e incluso dotados de aguda sensibilidad, ni su técnica ni su sensibilidad eran las más adecuadas para los fines de la música sacra.

La enseñanza musical en Italia había pasado de las capillas eclesiásticas a los Conservatorios, es decir, a establecimientos de beneficencia, que recluían a niños huérfanos y desvalidos. Tuvieron una relevancia especial los de Venecia y Nápoles. En estos centros trabajaron grandes maestros de la música italiana, que no sólo cultivaban la música de iglesia, sino también –y en mayor medida– el género de la ópera. Cabe mencionar, en primer lugar, a Alessandro Scarlatti (1660-1725) que además de ser un prolífero operista, compuso doscientas misas y otras obras destinadas al culto. Su influencia fue decisiva para toda la música italiana¹⁰. Igualmente, músicos como Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) y Nicolò Jommelli (1714-1774) dejaron profunda huella en la música italiana del XVIII. El primero fue, a la vez, autor de una de las más grandes composiciones de carácter religioso: el célebre “Stabat Mater”, y también de otra no menos famosa ópera bufa: *La serva padrona*. Nicolò Jommelli, gran operista, que dominaba el contrapunto con toda soltura, compuso también una “Misa de Requiem” y un “Miserere” de reconocido valor musical.

Roma también era un centro musical importante. Allí trabajaron un gran número de compositores, cuyo denominador común era entonces un mayor apego a la tradición del barroco musical. Entre ellos destacaron Francesco Gasparini, Antonio Giordani, G. M. Casini, Isidro Befani, Pasquale Pisari, Giovanni Battista Constanzi y Giovanni Maria Pitoni.

En Venecia cabe citar dos músicos sobresalientes, Antonio Lotti (1667-1740) y Antonio Caldara (1670-1736). Lotti fue un gran orga-

María Pilar Alén

nista, compositor de óperas y también de obras para el culto; en su producción para la iglesia cabe destacar un Miserere y el mote "In omnia tribulatione". Caldara, músico muy fecundo que trabajó en diversas ciudades de Europa (Venecia, Viena, Roma y Barcelona), compuso setenta y cuatro óperas y dos docenas de oratorios, fundiendo los estilos veneciano y napolitano; dentro de su producción alcanzó gran renombre un "Crucifixus", compuesto en estilo antiguo para dieciséis voces.

También la ciudad de Bolonia pasó a ser uno de los centros más importantes de la música italiana gracias a la labor del P. Martini (1706-1784).

En definitiva, en la segunda mitad del siglo XVIII el papel de Italia en el ámbito de la música fue perdiendo terreno, si bien para los contemporáneos, Italia seguía siendo la patria de la música. De hecho, se mantuvo en crecido auge el comercio de músicas y músicos italianos con otras zonas de Europa, como por ejemplo, los principados alemanes, muy alejados —en todos los aspectos— de la vida pública de Italia.

La música religiosa en España a mediados del XVIII

Al contrario de lo sucedido en otros países, en España fue fundamental el papel de la Iglesia para el desarrollo y la difusión de la música. En palabras del Dr. Emilio Casares: (...) *En la inmensa mayoría de las zonas o áreas geográficas (españolas) la única posibilidad de entrar en la creación musical se concreta en la catedral; de otra manera, la creación musical del área se identifica con lo producido en la respectiva catedral*¹¹.

Durante todo el siglo XVIII, y especialmente en su segunda mitad, los grandes centros de producción musical fueron las catedrales y colegiatas distribuidas por todo el país. En esos centros se formaban todos los músicos —maestros, cantores e instrumentistas— ya que, a diferencia, por ejemplo, de Italia, no existió ningún otro tipo de institución que se preocupase del estudio de la música. En nuestro artículo titulado *Las capillas musica-*

les catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII, damos cuenta de esta realidad, así como de los acontecimientos de tipo político y social que afectaron a las catedrales y, por tanto, también a la música religiosa¹².

Cada catedral era un mundo. Aunque los Estatutos de las mismas y su organización y funcionamiento interno eran semejantes, no cabe hacer un estudio generalizado de la música que se componía en todas ellas. Las diferencias a nivel económico, de rango, de tradición musical y otros muchos factores —ajenos aparentemente a la música— son algunas de las razones por las que no es posible llegar a unas conclusiones válidas y aplicables a todas ellas. El único denominador común, más o menos presente en general fue la práctica generalizada de un mismo estilo musical: el estilo italiano.

Este estilo italiano, "moderno" o de "moda", no tuvo el mismo impacto en todas las capillas de música de España. Fue muy importante y decisiva su influencia en la Real Capilla¹³ y en otras capillas de música de Madrid (Monasterio de las Descalzas Reales¹⁴, Real Capilla y Monasterio de la Encarnación¹⁵ y en el Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial¹⁶).

En la plantilla de la Real Capilla de Música, en 1756, figuraba medio centenar de músicos; casi un tercio de los mismos eran italianos¹⁷; al frente de la capilla se hallaba Francisco Courcelle, que pese a ser considerado *italiano de nacimiento, pero español de adopción*¹⁸, no rehusó de la música italiana; de hecho, en un determinado momento propuso cómo adquirir *las obras para días festivos con todos instrumentos*, centrando su atención, no sólo en diversas ciudades de España (Madrid, Barcelona, Zaragoza, Córdoba, Toledo, Sevilla) sino también de Italia (Roma, Nápoles, Bolonia)¹⁹. En la misma Real Capilla trabajó también, desde 1768, el célebre maestro y organista José Lidón. En 1771 fue nombrado "Maestro de estilo italiano" de los niños de coro²⁰.

Recorriendo la geografía española podríamos señalar otras muchas capillas de músi-

Controversias en torno a la teoría y la práctica musical en las capillas catedrales españolas en el

ca en donde el estilo italiano predominaba sobre ningún otro. De hecho el trasvase de maestros de capilla, organistas y demás músicos de una a otra catedral, es indicativo de que existía un estilo musical generalizado en toda España. Las reacciones de los teóricos en contra de ese estilo confirma su amplia difusión por todo el país.

Relaciones musicales hispano-italianas

No resulta fácil precisar el grado de influencia de la música italiana sobre la española en estos años. A la luz de recientes investigaciones, aquella idea de que la música española era una simple copia de la italiana –tal y como mantuvo siempre J. Subirá²¹– necesita ser revisada.

El trasvase cultural entre ambos países fue continuo durante todo el XVIII. En Madrid se asentaron –ejerciendo gran influencia– músicos como Boccherini, Bruneti, Corselli, Domenico Scarlatti y otros tantos, que no han sobrepasado de igual modo, pero que indudablemente dejaron huella en la música española. Pero debe tenerse en cuenta también el peso de la tradición de la música hispana frente a la invasión de “lo moderno” para llegar a conclusiones precisas. Quizás este último proceso haya sido más sutil, menos clamoroso. Pero parece ser tan real y verídico como el primero.

Por una parte, fueron varios los tratadistas y estetas españoles ubicados en Italia (Eximeno y Arteaga, por ejemplo). Sus teorías, su pensamiento sobre la música, sus ideales artísticos fueron seguidos tanto en Italia como en España. En otros términos, la configuración del pensamiento musical de la segunda mitad del XVIII, dentro y fuera de España, es deudora en muchos aspectos de eruditos españoles cuya trascendencia traspasó las fronteras de nuestro país, y afectó de modo especial a los italianos.

Por otra parte, si bien es cierto que algunos músicos españoles del XVIII cayeron total o parcialmente bajo la órbita de la música italiana, también es igualmente cierto que otros muchos permanecieron al margen de la misma y desarrollaron su actividad musical si-

guiendo sus propios criterios. Se palpa la realidad de este hecho cuando se aborda el estudio de la música de gran parte de maestros de capilla dispersos por la amplia geografía de nuestro país. Una inmensa mayoría de estos “músicos de provincias” no llegaron a conocer a fondo la música italiana, y sus obras son un claro testimonio del peso de la música del barroco español. En este sentido, hemos de admitir que, mientras Europa caminaba hacia un nuevo estilo musical –lo que poco después se definió como el “estilo preclásico” o “clásico”– España todavía seguía anclada, en lo que a la música religiosa se refiere, en una estética barroca en proceso de disolución.

Otra cuestión poco clara todavía es la de precisar en qué medida músicos formados en Italia, y asentados posteriormente en España –como es el caso de Buono Chiodi, maestro de capilla de la catedral compostelana entre 1770 y 1783– se acomodaron a ciertos rasgos típicos de la música hispana. En nuestra opinión, resulta llamativo, por ejemplo, el hecho de que un italiano como Chiodi haya compuesto más de trescientos villancicos, siendo éste un género desconocido en Italia. Igualmente sorprende la rápida compenetración de Chiodi con los músicos y la música de la catedral de Santiago. Todo parece indicar que el estilo italiano coincidía, en muchos aspectos, con la música que se interpretaba en nuestras catedrales.

LOS TEÓRICOS Y LA MÚSICA “MODERNA”

Durante todo el siglo XVIII, y especialmente en su segunda mitad, surgieron numerosos tratados de música en los que, además de tratar de los fundamentos de la misma, aportan datos muy valiosos para reconstruir el pensamiento de esos teóricos y su visión sobre la música religiosa de su tiempo.

Esos tratados, numerosos y a menudo bastante densos de contenido, tienen distinto interés, dependiendo de lo que cada historiador quiera entresacar de ellos. Hemos optado por elegir de cada uno lo que nos ha

parecido más ilustrativo para nuestro estudio.

Los tratadistas frente al estilo “moderno” en las iglesias

Francisco Valls, músico y teórico, nos presenta un estudio en el que compendia la evolución de la música a lo largo de dicho siglo; tolera el uso del estilo italiano dentro del ámbito de la música teatral, pero condena la presencia del mismo estilo en las iglesias; en su célebre tratado *Mapa Armónico práctico*, después de resaltar las virtudes y los defectos de la música francesa e italiana, expone lo siguiente:

No negaré que los franceses en composiciones eclesiásticas de tres o cuatro voces, tienen unos pensamientos delicados para la expresión de la letra, aunque son muy prolijos en la repetición de ella (...) Exceden los italianos a todas las naciones en el buen gusto e idea de la Música teatral, vistiendo los afectos que exprime el verso, con gran propiedad, ya sea triste, alegre, serio, jocoso, airado, etc. y también en el enlace de los instrumentos con que adornan aquella composición, pero esto que para el Teatro es admirable, en el Templo (...) sería impropio²².

Y concluye:

(...) Pero ni italianos, ni franceses en sus composiciones eclesiásticas, y aun en muchas de romance, tienen lo que las Españolas de científicas y sólidas²³.

En otro capítulo del mismo tratado, Valls refleja con gran objetividad la situación de la música española a comienzos del siglo XVIII:

Hállase nuestra música española entre dos extremos difíciles de ajustar; unos que obran tan atados a las reglas (y algunos aun en las más pueriles) que hallando en una composición algo que les parezca en contra (de) ellas, ya lo dan por malo, sin hacerse cargo de la expresión de la letra, colocación de las voces, modo de cantar de ellas, algunas ligaduras extravagantes, u otros motivos. Otros, tan relajados de su observancia que, sin aquellos preceptos generales, y que son comunes a todas las naciones, que de todo

lo demás no cuidan, como a ellos les parezca, suene bien, que sólo el oído es su ídolo; esto puede pasar en música teatral, pero no en música eclesiástica²⁴.

Ante esa situación comprometida, Francisco Valls aboga por un medio justo *que ejecutado con discreción, será quién le asegure los aciertos²⁵*. El logro de ese equilibrio era difícil de conseguir, dado que la música italiana continuó teniendo tanta o más influencia en España conforme fue avanzando el siglo. De ahí las polémicas.

Otro autor de un tratado, escrito entre 1755 y 1764, señala dos razones que justifican, en su opinión, el estado de la música española de su tiempo:

Dos cosas hallo que son las que principalmente han causado tan malos efectos. La primera, haber venido a parar en manos de algunos cantores de poco juicio, y de menos talento y virtud (...) La segunda cosa que ha quitado mucho la honestidad de la Música es porque algunos compositores componen unos tonos que excitan a la sensualidad, a que los hombres sean blandos, lujuriosos, que se dan a comidas, bailes, pasatiempos, etc. dejando otras composiciones que convidan a honestidad, templanza y virtudes²⁶.

Fray Francisco de Santa María, en un tratado de 1778, también dedica todo un capítulo a justificar o aclarar lo que, para él, era la música “moderna”, calificando de ignorantes a los que se limitan a criticarla sistemáticamente:

El cantar de Moda ha parecido a algunos un fantasma, que traga las gentes, o a lo menos, las destruye, y por consiguiente, que destruye la armonía y sus reglas, sin considerar que en lo mismo que dicen dan a entender no alcanzaron qué cosa es cantar de moda, o a lo menos, lo que por cantar de moda entendemos todos. No es otra cosa el cantar de moda, o a lo moderno, que dar un poco de expresión a lo que se canta, aumentando o disminuyendo la voz proporcionalmente, según lo que se canta, en dónde o con quién se canta; sin dar gritos, ni

Controversias en torno a la teoría y la práctica musical en las capillas catedralicias españolas en el

*grandes voces, sino haciendo de la voz una hebra igual, para que en su dilatación no parezca que hay variedad de registros*²⁷.

Otros teóricos, como, por ejemplo, el Marqués de Ureña, ante la realidad del problema opinaban que los culpables de la invasión del nuevo estilo no eran los italianos, sino los músicos españoles que se dejaban arrastrar por la técnica de aquellos. Ureña, en un tratado publicado en 1785, así lo expresaba:

*(...) Pero yo no culparé tanto la liberalidad de los Italianos en esta parte, como la mala elección de los Españoles*²⁸.

El mismo autor defendía la música española cuando afirmaba que *las Naciones se retratan a sí mismas en las obras artísticas, y cada una por su término tiene su mérito y su gracia*²⁹.

Toda esa variedad de pareceres, en torno al uso del estilo italiano en la música sacra, es sólo una pequeña muestra de lo que en sí significó este fenómeno a nivel nacional.

Mientras tanto, el público disfrutaba con agrado de esa música de iglesia, sin entrar en polémicas ni discusiones de ningún género. Como muestra de este entusiasmo por la música religiosa del momento, recogemos las palabras de Manuel Antonio Ortega:

Pero no examinemos de tan antiguo los prodigiosos efectos de este arte: Veamos en nuestros días, ¿quién será el que no se llene de un espíritu tierno y religioso al oír las primorosas composiciones de los famosos compositores don Pedro Aranaz y Vides, don Jose María Reynoso, don Diego LLovente y Solá? ¡Qué orador famoso, aun valiéndose de toda la energía y fuerza de su elocuencia, usando de los más escogidos períodos, de la más exquisita retórica, será capaz de conmover nuestros afectos tan al vivo como las composiciones de estos grandes músicos? Digo grandes, pues estos, siguiendo el camino que prescribe la Naturaleza y uniendo al espíritu de la letra sus más sencillos pensamientos, arrebatan nuestras almas y hacen que nuestro espíritu se eleve

*a lo divino*³⁰.

El nuevo estilo en Italia

En Italia toda esta polémica también tuvo gran resonancia. Sus principales protagonistas fueron, por una parte, dos italianos, Francesco Algarotti³¹ y V. Manfredini³², y dos españoles exiliados en Italia, Antonio Eximeno³³ y Esteban Arteaga³⁴. Sus teorías iban encaminadas a otros fines (la defensa de la música vocal, frente a la instrumental; la consideración de la Música como imitación de la Naturaleza, etc.). Son cuestiones que no trataremos, por no referirse concretamente al tema que ahora nos ocupa.

Cabe resaltar, sin embargo, algunas de las ideas de los dos estetas españoles afincados en Italia –Antonio Eximeno y Esteban Arteaga– por cuanto en sus escritos, de modo indirecto, trataron el tema de la valoración estética del estilo italiano.

Las especulaciones de Eximeno se centran en demostrar que las reglas de la música tienen su fundamento en el placer auditivo; en otros términos, es contrario a la concepción matemática de la música. Así lo manifiesta en el Prólogo de su tratado *Dell'origine delle regole della musica* (Roma 1774):

(...) pero mirando la teoría de la música como cosa de poco momento y de ninguna consecuencia para el público, determiné combatir la muy antigua y general preocupación de que la música es una rama de las matemáticas.

*Dado este paso, me correspondía demostrar que la música procede de aquellas modificaciones del lenguaje, que la hacen eficaz para deleitar los oídos y conmover los ánimos*³⁵.

Asimismo critica duramente a todos los tratados teóricos y prácticos que recogen las complicadas técnicas de la polifonía clásica. En su célebre *Don Lazarillo Vizcardi* escribe:

(...) en todas materias el gusto de la extravagancia se llama gótico, y gótico llamaba mi maestro aquel género de contrapunto, de cuyos artificios, entretejidos de varias y contrarias modulaciones, resulta una confusión de

voces y cantinelas, semejante a aquella con que en los siglos bárbaros se acompañaba el canto llano³⁶.

Para Eximeno, la *Música procede de aquellas modificaciones del lenguaje* y, por tanto *no cabe dudar de la identidad de la música*

*con la prosodia (...) y que toda la variedad de tiempos y de notas, de que usa la música, son otros tantos pies de la poesía griega y latina*³⁷.

De ahí concluye otro de sus principios:

NOTAS

¹ Pestelli, G.: *La época de Mozart y Beethoven*. Historia de la Música, 7. Turner Música, Madrid, 1986, pp. 92ss.

² Pauly, R. G.: *La música en el período clásico*. Ed. Victor Leru. Buenos Aires, 1980, p. 235.

³ La Bula «Annos qui» y la enciclica «Occasione imminentetis» de Benedicto XIV apenas tuvieron resonancia o influencia en el ambiente musical de la época.

⁴ Fux, J.J.: *Gradus ad Parnasus*. Viena, 1725.

⁵ Burney, C.: *The Present State of Music in France and Italy*. Londres, 1771.

⁶ Martini, G.B.: *Storia de la Musica*. Bolonia, 1757 (I), 1770 (II) y 1781 (III).

⁷ Gerbert, M.: *Scriptores Ecclesiastici De Musica Sacra Potissimum*, 1784, 3 vols. (edición anastática, C. Olms, 1963).

⁸ Alén, M.P.: *La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al s. XIX*. De Musica Hispana et Aliis. Vol. II. Santiago de Compostela, 1990.

⁹ Cf. Alén, M.P.: "Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)", *Reçerca Musicologica*, V. Barcelona, 1985.

¹⁰ VV.AA.: *Maestros del barroco italiano, 2. Los Scarlatti, Vivaldi*. Colección "New Grove". Muchnik Editores.

¹¹ Casares Rodicio, E.: *La música en la catedral de Oviedo*. Universidad de Oviedo, 1980.

¹² Alén, M.P. *op. cit.* Actas del Congreso Internacional "España en

la Música de Occidente" (Salamanca, 1985). Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pp. 39-49.

¹³ Subirá, J.: "La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de niños cantorcos. Apuntes históricos". *Anuario Musical*, XIV (1959).

¹⁴ Subirá, J.: "La música en la capilla y monasterio de las Descalzas Reales de Madrid", *Anuario Musical*, XII (1957).

¹⁵ Martín Moreno: *Historia de la música española. 4. El siglo XVIII*. Alianza Música. Madrid, 1985. pp. 77-90.

¹⁶ Rubio, S.: *Catálogo del Archivo de música de San Lorenzo El Real de El Escorial*. Instituto de música religiosa. Cuenca, 1976.

¹⁷ Martín Moreno, *op. cit.*, pp. 27-92. Cf. en particular pp. 55-56.

¹⁸ López-Calo, J.: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia catedral de Santiago*. Instituto de música religiosa de la Excma. Diputación de Cuenca, 1972, p. 131.

¹⁹ Martín Moreno, *op. cit.* p. 49.

²⁰ *Ibid.* p. 64. - Cf., también Rubio, S.: "José Lidón (1746-1827) organista de la Capilla Real", *Tesoro Sacro Musical*, 2 (1973).

²¹ Subirá, J.: "Relaciones musicales hispano-italianas en el siglo XVIII (Panoramas y esclarecimiento)", *Revista de Ideas Estéticas*, XXIV, 95 (1958). - *Ibid.* "La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX", *Anuario Musical*, I (1946). - "La estética operística del XVII", *Revista de Ideas Estéticas*, XX, 9 (1962) - "La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX", *Temas musicales madrileños*. Madrid (1971).

²² Cf. Valls, F.: *Mapa armónico práctico. breve resumen de las principales reglas de Música, sacado de los más clásicos autores especulativos y prácticos, Antiguos y Modernos. Ilustrado con diferentes ejemplares, para la más fácil y segura enseñanza de Muchachos*. Barcelona, 1742. Fol. 7.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.* Fol. 124-125.

²⁶ Anónimo: *Historia y origen de la Música y canto llano*. Según H. Anglés, este tratado perteneció a Barbieri, quien escribió sobre él: *Esta obra incompleta, creo que es del Padre Fray Juan Sánchez Vidal, monje profeso de la Real cartuja del Pualar, y lo creo escrito entre los años 1755 y 1764 (...)* (Cf. Anglés, H. y Subirá, J.: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. C.S.I.C. Barcelona, 1946. pp. 199-202).

²⁷ Santa María, F.: *Dialectos musicales en que se manifiestan las más principales elementos de armonía*. Joaquín Ibarra. Madrid, 1778. p. 78.

²⁸ Ureña, Marqués de: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornamento y música del Templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*. Joaquín Ibarra. Madrid, 1785. Fol. 366.

²⁹ *Ibid.* Fol. 369.

³⁰ Cf. Siemens Hernández, L.: "Valoración estética y sociológica de Manuel Antonio Ortega sobre los músicos de su época". *Revista de Musicología Española*, Vol. VIII, nº 1. Madrid (1985), pp. 135-138.

³¹ Algarotti, F.: *Saggio sopra l'opera in música*. 1755. Ampliado en 1762.

³² Manfredini, V.: *Difesa della musica moderna e dei suoi celebri esecutori*. 1788.

³³ Eximeno, A.: *Dell'origine e delle regole della musica*. Roma, 1774.

³⁴ Arteaga, E.: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Bolonia, 1783.

³⁵ Así lo manifiesta en el Prólogo de su tratado *Dell'origine delle regole della musica*. Roma 1774. Traducción al castellano a cargo de Francisco Otero. Ed. Nacional. Madrid, 1978. Cf. pp. 55.

³⁶ Cf. Eximeno, A.: *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un Magisterio de Capilla vacante, recogidas y ordenadas por*— Vol. I. Sociedad de Bibliófilos Españoles. Madrid, 1872. Tomo I, p. 31.

³⁷ *Ibid.* pp. 56.

³⁸ *Ibid.* pp. 55-59.

³⁹ Fubini, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música. Madrid, 1986. pp. 220-221.

⁴⁰ Entresacamos dos considera-

ciones de Arteaga, expuestas en su tratado titulado *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*. Madrid, 1789. *No hay objeto que no pueda revestirse de imagen corpórea, y que por consiguiente no sea capaz de imitación más o menos perfecta (p. 19). Hay, pues, muchas cosas en la Naturaleza, que siendo feas por sí mis-*

VILARDEFrancOS. RECONSIDERACIÓN DE UN GRAN PAZO Y SU LINAJE

Jaime Bugallal y Vela
Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía

Jesús Ángel Sánchez García
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Este trabajo pretende revisar las noticias conocidas hasta la fecha sobre el pazo de Vilardefrancos (Carballo, A Coruña) y el linaje de los Pardiñas que tuvo en él su residencia principal. El gran pazo de Vilardefrancos surgió a comienzos del siglo XVI con la forma de una torre a la que en los siglos XVII y XVIII se le añadieron distintas crujías perimetrales para cerrar un compacto volumen rectangular. Junto a la evolución arquitectónica de esta morada señorial se reconstruye la dilatada historia de un linaje con destacado protagonismo entre la nobleza gallega de la Edad Moderna, revisando los datos hasta ahora manejados por los genealogistas gallegos. Igualmente se reconsidera la tradicional interpretación de las armas de Pardiñas y Vilardefrancos, examinando la heráldica repartida por las diferentes casas que poseyeron.

Palabras clave: Arquitectura civil, Siglos XVI al XVIII, Pazo, Genealogía y Heráldica de Galicia.

ABSTRACT

This work tries to date review the well-know news on Pazo de Vilardefrancos (Carballo, A Coruña) and the nobility lineage of the Pardiñas, family that had in him its main residence. The great "pazo" arose at the beginning of century XVI with the form of a tower to which, in centuries XVII and XVIII, different perimetrales wings were added to him to close a compact rectangular volume. Next to the architectonic evolution of this house, the expanded history of a lineage is reconstructed with outstanding protagonism between the Galician nobility of the Modern Age, reviewing the data until now handled by the galician genealogists. Also the traditional interpretation of the arms of Pardiñas and Vilardefrancos is reconside-

1. EL PAZO DE VILARDEFrancOS

El antecedente de la Torre de Pardiñas Sin duda la construcción que históricamente mostró una mayor identificación con el señorío de los Pardiñas ha sido el conocido como Pazo de Vilardefrancos, situado en la parroquia de San Salvador de Sofán (matriz de San Xurxo de Artes), en la jurisdicción de Bergantiños y parte oriental del municipio de Carballo¹. La vinculación a este lugar fue tan intensa que ya desde el siglo XV los Pardiñas adoptaron como segundo apellido el topónimo de Vilardefrancos que en origen no designaba casa o linaje alguno. Ahora bien,

en relación con la cuestión del solar de los Pardiñas es necesario remontarse a otra edificación más antigua y que fue el antecedente directo del gran pazo de Sofán. Nos referimos a la Torre de Pardiñas ubicada en San Martiño de Razo, parroquia costera del extremo noroccidental del mismo ayuntamiento de Carballo, ya lindando con Malpica. Aquí, antes de descender a la punta y arenal de Razo, en el lugar de Pardiñas, todavía eran visibles a principios del siglo XX los restos de lo que en tiempos había sido la primera torre y solar de los Pardiñas².

Las informaciones más antiguas sobre esta

Torre de Pardiñas se encuentran en dos expedientes de finales del siglo XVII para el ingreso en la Orden de Santiago de D. Juan Isidro Pardiñas y D. Fabián Pardiñas Vilardefrancos, que en su momento transcribió Fermín Bouza Brey, y por su interés reproducimos:

Hallamos ser un castillo fuerte que está sito en la feligresía de San Martín de Rasso y lo más dél demolido por ser la fábrica antiquísima y su sitio áspero y fragoso a la orilla de la mar, y a la entrada de la puerta a un lado de ella se reconoce un escudo pequeño en que está por blasón un castillo sobre unas ondas que son las armas de Pardiñas y en toda su fábrica e inestructura manifiesta ser de las más antiguas y nobles de este Reyno.

En la feligresía de San Martín de Raso. Está puesta en la eminencia de un collado muy cercano al mar apartada algún trecho de los lugares y sin vecindad, la mayor parte de su fábrica derribada por la mucha antiguedad, sólo se descubre hacia la parte del mar un trecho de pared de altitud de dos estados y medio y de longitud dieciocho codos con tres troneras y en una esquina a la parte del Norte tiene un escudo pequeño que contiene un castillo a las ondas del mar con unas zarzas que la rodea hasta las almenas que es el blasón de esta casa. Las paredes son muy anchas y fuertes porque son casi de cinco codos de ancho, rodéala toda un foso que a la parte de la tierra es de estado y medio de hondo aunque cubierto de zarzas, su contrafoso bastante hondo y por otras lleno de piedras caídas de la fortaleza. Tiene su coto que llaman Cambrelle y en él tienen los dueños de esta casa una antigua en que vivían y viven a tiempos, a los montes en contorno de la torre llaman los moradores los montes de Pardiñas y lo mismo a unas heredades que confinan con los fosos de la casa³.

Estos testimonios de los visitantes confirman el emplazamiento de la torre en una elevación cercana a la costa, coincidiendo con el actual "Monte das Torres" o "Monte de Pardiñas", en otro topónimo que vuelve a evocar la memoria del linaje. Los restos certificados en el siglo XVII informaban de la im-

portancia de sus fosos y muros, así como la presencia de un escudo pétreo con la torre rodeada por zarzas de los Pardiñas o Riobóo.

El historiador D. Antonio Riobóo y Seixas, pariente de esta misma familia⁴, relataba poéticamente en el prólogo de su obra *La Barca más Prodigiosa* (1728) el origen de esta primera torre: *Y cuyo primero antiquísimo Solar y Torre de Pardiñas, en la Feligresía de Santa María de Ranes de Pardiñas, en el Coto de Cambrelle, Jurisdicción de Bergantiños, fue el antemural a las furiosas olas de el Occéano, entre los Puertos de Malpica, Corme y Cayón, desde donde dominaba más que onze leguas de Recinto, tierra adentro*⁵. Encomendada al primer Fernando de Pardiñas, que la defendió contra sarracenos y normandos según el mismo cronista⁶, continuó en posesión de sus descendientes hasta llegar a manos del primer García de Pardiñas, "a quien arruinó el Duque de Arxona Don Fadrique la referida fortaleza, por no ser de su facción los Cavalleros de aquel apellido"⁷. Los hechos que refiere Riobóo y Seixas, tomados del cronista Juan Baños de Velasco, debieron acaecer durante los primeros decenios del siglo XV, siendo lógico que coincidieran con el cénit en el poder de D. Fadrique Enríquez que marcó la fecha de 1423, cuando tras colaborar en la derrota del infante D. Enrique tomó el título de duque de Arjona y de regreso a Galicia se hizo con la pertiguería mayor de la Tierra de Santiago; este período de hegemonía en el que extendió sus dominios por tierras del Finisterre concluyó con su pronta caída en desgracia y fallecimiento en Peñafiel en el año 1430⁸.

En cuanto a la suerte posterior de la arruinada torre, un pleito del año 1799 promovido en la Real Audiencia de Galicia por D. José María Bermúdez Pardiñas y Vilardefrancos, vecino de Ferrol, contra varios lugareños de Razo, proporciona la evidencia del progresivo deterioro y expolio de la construcción⁹. Su demanda se dirigía contra esos vecinos que *deshicieron y desbarataron en mucha parte la antigua torre y monumento del distinguido solar de Pardiñas... llevándose el expresado Ramón Collazo y carreteros más de sesenta piezas de cantería labrada de la expresada*



Monte de Pardiñas (Razo, Carballo).

*torre solar... y aprovechándolas en barias obras particularmente en un Orrío que principiò a fabricar...*¹⁰. El pleito motivó algunos reconocimientos, como el del maestro de cantería Manuel Folgar, vecino de Santa Justa de Moraña, que al tasar los desperfectos y piedras robadas afirmaba:

“... que dicha Torre tenía su entrada por la parte del bendaval, y el terreno que ocupa entre sus paredes se compone de veinte y siete baras de frente, cada una de a quatro quartas, y en su circuito existían según los bestigios que se perciven dos quartos, que el uno hace de largo diez baras y de ancho cinco y media, y el otro diez baras también de largo y de ancho ocho, prescindiendo de la pieza principal, que el todo de ésta hace de ancho veinte y dos baras, y las Paredes de la ynsignuada torre por su redondez hacen ciento veinte y quatro baras, y de ancho ocho quartas de ancho, construhidas unas y otras de piedra de cantería, y mampostería con su barro correspondiente, y la tal Torre la circunda un fuerte o defensibo que tiene de ancho ocho baras y en su redondez ciento setenta y seis con sus correspondientes paredes, y a este le sigue un foso que es el

*principal su anchor ocho baras, y de longitud ciento quarenta y dos, y a uno y otro le sigue un contrafoso que hace de largo trescientas baras y de ancho diez y seis, de cuja Torre y su pared principal que dize al Levante se alla desecho de poco tiempo a esta parte porción de ella hasta el número de seis baras de largo, y asimismo alló que en su fuerte por la misma parte se deshizo otra porción de su pared o muralla que su escalbro o abujero ocupa cinco baras de largo...*¹¹.

Estas palabras confirman que además de los estragos del tiempo la Torre sufrió un grave expolio de sus materiales pétreos en esos años finales del siglo XVIII, pese a lo cual la envergadura de los restos aún permitió su subsistencia hasta las primeras décadas del siglo XX. Entonces estas ruinas eran tan visibles que el mencionado Eugenio Carré no dudó en calificarlas de *pazo* o *casa señorial*¹². Sin embargo, en la actualidad la maleza que cubre la cima del monte, ya ocupada también por los eucaliptus, apenas permite apreciar una parte de un ancho foso así como un fuerte talud hacia la cara que mira al mar, donde deben encontrarse los restos

de los primitivos muros, de los que tan sólo afloran porciones de mampostería y zonas de derrumbe.

En la misma zona existe otra construcción vinculada al linaje de los Pardiñas en la vieja casa de Cambrelle, que también poseyeron en una ladera de un monte orientada al pueblo y arenal de Razo. Hoy se presenta como una tosca construcción rectangular de grueso aparejo de mampostería en su esquinual más antiguo, presidida todavía por un escudo ubicado entre dos ventanas¹³, pero de aspecto general identificable como una casa de labranza o casa grande antes que un pazo o casona señorial¹⁴. Sobre esta casa constan abundantes noticias para certificar que en los siglos del barroco fue lugar de residencia de una rama de los Pardiñas desgajada de la línea de primogenitura afincada en Vilardefrancos¹⁵.

El pazo de Vilardefrancos

Tras el ataque y parcial destrucción de la Torre de Razo, si aceptamos las palabras del historiador Riobóo y Seixas fue otro García de Pardiñas, que se correspondría con García de Pardiñas y Vilardefrancos *el mozo* (nacido ca. 1457/60), el que consiguió de los Reyes Católicos privilegio para fundar en la misma comarca de Bergantiños una segunda torre: *Torre fuerte almenada, a imitación de la destruida, en que colocó sus armas, que solas se reservaron en una pared a la furia de el Duque de Arxona, erigiendo nuevo Solar, y uniéndose después su apellido por el estrecho vínculo de el Matrimonio con el de Villar de Francos en la persona de García de Pardiñas el II*¹⁶. Aquí se encuentra, por tanto, el origen del actual Pazo de Vilardefrancos o de Sofán, ya en tierras más retiradas hacia el interior y cuya morfología todavía aparece presidida por el notorio y dominante volumen de la primitiva torre cuadrangular de mampostería revocada, con sillería aflorando en los potentes cimientos y en los esquinales, que aproximadamente ocupa el centro de la gran construcción. Esta torre de las primeras décadas del siglo XVI sobresale gracias a sus cuatro alturas por encima de las crujías del pazo que fueron añadiéndose con posterioridad, en una solución similar a la del as-

turiano palacio de la Ferrería (Nava) conservando en las esquinas de su cornisa cuatro toscas gárgolas con fieros animales y figuras fantásticas. Pese a su cronología que seguramente ya desborda los límites del reinado de los Reyes Católicos, todavía fue concebida con el inevitable cariz militar heredado de las torres bajomedievales que, además de en su formato, se ratifica en la alusión a las almenas que dispuso en origen¹⁷, hoy perdidas y sustituidas por pretilos de cantería, al igual que en los escasos vanos que se abrían en sus muros, reducidos a dos ventanas en cada una de las plantas altas, luego tapiadas las superiores junto con las troneras, quizás al recortar la altura del remate¹⁸.

Estas características de la torre original, incluida la subsistencia de un pequeño escudo bajo la ventana que mira al nordeste, con las mismas armas del llamado "hórreo viejo" que más adelante comentaremos, se pueden extraer de lo contenido en la prueba de nobleza del expediente de Caballero de Santiago de D. Juan Isidro Pardiñas, ya en el año 1680 y también reproducida por Bouza Brey:

Una torre con cuatro suelos, siendo dos viviendas con mucha comodidad, y en cada suelo su ventana con algunas troneras en lo más alto toda coronada de almenas. Y tiene otras dos puertas que corresponden a una dilatada casa (de) fábrica nueva que se le arrimó a la torre con su fachada de cantería y una portada con cuatro columnas, dos abajo con su cornisa de buena hechura y dos arriba con sus chapiteles que la sirven de remate y de adorno a un escudo con cuatro cuarteles en que están grabadas con perfección las armas siguientes: a la mano derecha un castillo a las ondas del mar con unas zarzas que le rodean hasta las almenas, que dicen ser blasón de los Pardiñas, y encima otro cuartel un brazo con un estandarte en la mano, que dicen ser Villar de Francos. Y en los otros dos cuarteles de la parte de abajo cinco hojas de higuera, que dicen ser los de Figueroas, y arriba una cabeza de lobo, que dicen ser los Moscosos. Y otro escudo como éste, aunque no se divisan bien sus caracteres, está en el tercero alto de la torre que la cubre mucha ierba y otras plantas que deno-



Exterior del Pazo de Vilardefrancos.

Jaime Bugallal y Vela/Jesús Ángel Sánchez García



Torre central del pazo, vista desde el sudoeste.

*tan mucha antigüedad*⁹.

A través de esta descripción se puede constatar que ya a finales del siglo XVII la torre estaba acompañada al menos de una crujía complementaria, más conveniente no sólo para la residencia de la familia sino también para disponer dependencias de tanta necesidad como "tullas", almacenes, bodega..., según el frecuente proceso en la evolución

de tantos pazos gallegos surgidos en contacto con una torre bajomedieval²⁰. Esa *dilatada casa (de) fábrica nueva* se adosó a la torre ante su cara nordeste, con un ala principal de bajo y una altura, labrada al exterior en buena cantería, que probablemente se continuaba ya con el ala que dobla en ángulo recto y se orienta al noroeste, hoy completamente cubierta por la hiedra pero también adornada en su cornisa con llamativas

158 Vilardefrancos. Reconsideración de un gran pazo y su linaje

Jaime Bugallal y Vela/Jesús Ángel Sánchez García



Portada principal del pazo de Vilardefrancos.

gárgolas²¹. Lo más probable es que esta ampliación, ya planificada desde un principio para envolver en cuadro la primitiva torre, fuera abordada en tiempos de D. Francisco de Pardiñas Vilardefrancos, nacido en 1621 y capitán de Milicias en la villa de Malpica, estando concluidas esas dos alas en ángulo recto antes de 1680.

En la fachada principal se abre una portada en arco carpanel de grandes dovelas que se corresponde con la descrita en el texto, a la que se superponen efectivamente dos delgadas columnas que sostienen un estrecho tramo de entablamento sobre el que monta el gran escudo, quedando a los lados dos pequeños pináculos. Sin embargo, estas columnas no se apoyan realmente sobre otras sino que a partir de sus basas se despliegan dos plásticas sargas de frutos arrancando de dos ménsulas con rostros o carátulas muy desgastados por la erosión²². Sobre el tramo de entablamento figura el imponente escudo presidido por corona y orlado con decoraciones vegetales, con las armas de los RIOBÓO, PARDIÑAS, FIGUEROA y MOSCOSO. A la derecha de la portada en el nivel principal se

disponen dos ventanas con montante, enrasadas en el muro y sin molduración alguna, que por lo tanto también pertenecerían a la parte de fachada ejecutada en la segunda mitad del siglo XVII²³, prolongada hacia el oeste por el lienzo en ángulo recubierto de hiedra y con otras tres ventanas de igual formato.

A la izquierda de la portada y el escudo, en el piso principal continúa la hilera de ventanas con montante, ahora tres idénticas a las descritas, si bien a partir de la tercera se llega a un punto en que se rompe la homogeneidad de diseño, en el último sector de esa fachada nordeste que comprende tres ventanas y una segunda puerta, pero que ya semeja pertenecer a otra campaña constructiva llevada a cabo durante el siglo XVIII puesto que es bien apreciable que el muro muestra una discontinuidad en los sillares justo precediendo a la única ventana que no lleva montante, la de mayores dimensiones. Además todas esas ventanas del tramo cercano al esquinual oriental ya cuentan con un tratamiento más plástico gracias al marco resaltado del plano de la fachada, situándose a eje de la puerta rectangular y los tragaluces inferiores. Sobre



Detalle de la portada con máscara y sarga frutal.



Escudo sobre la portada principal.



Tramo izquierdo de la fachada principal.

esta segunda portada se colocó otro escudo, de tamaño más reducido y formato reproduciendo el habitual en el siglo XVI, que vuelve a repetir las armerías familiares, ahora con el orden RIOBÓO, PARDIÑAS, FIGUEROA y MOSCOSO²⁴. El esquinual oriental de esa fachada está excavado con un llamativo esconce que suaviza la transición hacia el lienzo del sudeste, otra vez recorrido por gárgolas en la cornisa y con una ventana principal, la de la cocina, que con su recortada molduración, incluyendo la cúbica solución para el desagüe

de la pila interior, no puede ocultar una cronología ya avanzada dentro del siglo XVIII. Esa ampliación del siglo XVIII, a vincular en estos detalles decorativos con la difusión del barroco de placas compostelano durante el segundo tercio de aquella centuria, continuó por la fachada sudoeste o trasera, en la que reaparecen ventanas con montante y la misma molduración ya vista en el tramo dieciochesco de la principal. Sin embargo, en esta última fachada las obras barrocas del XVIII sólo debieron incluir la parte que comprende



Antigua puerta de paso a la fachada posterior.

la capilla de San Antonio, hasta donde termina la cornisa con la última gárgola con figura de águila y se produce un retranqueo del muro al encontrarse con el tramo cerrado con galería y que originalmente pudo ser, al menos en parte, la típica "solaina"²⁵.

Por lo tanto, entre los siglos XVII y XVIII se realizaron las crujías principales que envuelven la torre primitiva, gracias a las campañas constructivas patrocinadas primero por D. Francisco de Pardiñas Vilardefrancos y luego por su hijo D. Andrés, fallecido en 1713, y su nieto D. Rodrigo, fallecido en 1758. Tales obras consiguieron dar al pazo de Vilardefrancos un compacto formato rectangular que probablemente ya fue previsto desde el siglo XVI, pero que no sería completado totalmente hasta los siglos XIX y XX con el cierre del perímetro por la parte que faltaba del lado sudoeste y su galería de la planta principal. La fundamental aportación de las obras barrocas se puede comprobar en el Catastro de Ensenada, cuando en tiempos de D. Rodrigo de Pardiñas Vilardefrancos describía el pazo como ... *una Casa de un alto: situada en el Coto de Villar de Francos; hace 40 varas de frente y 40 de fondo: Regulado su al-*

*quiler en 140 rs al año: linda a la derecha e izquierda con hacienda suia*²⁶. El asiento obvia la presencia de la torre para centrarse en el cuerpo residencial principal, con sus dimensiones de 40x40 varas (33,44 mts.) que certifican que al menos en tres lados ya estaba cerrado el perímetro en torno a la torre central, si bien las medidas reales de fondo no coinciden exactamente con lo consignado ya que el pazo adopta una figura más rectangular que cuadrangular. Junto al pazo, el Catastro menciona otra construcción de una altura también situada en las proximidades, con 18 varas de frente y 6 de fondo (15,5x5 mts.), que debe corresponderse con la casa de caseros o guardeses situada al frente de la fachada nordeste, en un terreno algo más rebajado y hoy separada por el muro que acota la parte central de la finca; consta de un cuerpo central a modo de torre, con puerta en arco y presidido por un escudo rectangular con los escaques de los Bermúdez, y dos alas lineales que se complementan con "alpendres", horno, cuadras y hórreo.

Por lo que respecta a la distribución interior del pazo, atravesando la portada principal se accede a un amplio zaguán con enlosado de cantería, en el que dos grandes puertas con barrocas orejeras conducen al frente hacia el pasillo que lleva a la fachada trasera, y a la izquierda a la moderna escalera de un tiro que sube a la planta principal. Los espacios que se desarrollan a la derecha de este zaguán y el pasillo semejan haberse destinado en algún momento a cuadras, conservando el suelo de tierra y grandes vigas de castaño, apeadas en algunos puntos por pilares de hormigón; el primero de ellos era conocido en la familia como "madurero", mientras que del último se conservaba la tradición de haber servido como calabozo. El pasillo terminaba originalmente en una puerta en arco de medio punto que debía abrirse a la primitiva fachada posterior antes de la construcción del último cuerpo de esa crujía del sudoeste, bajo el que discurre un pasadizo abovedado que va a salir al jardín. En el interior de esta antigua puerta aparece a la derecha una voluminosa pila de granito compuesta por dos piezas semiesféricas horadadas y con desagüe practicado a lo que un día fue el exterior.

Sin abandonar esa planta baja, en los laterales de la escalera se abren otras estancias de variada índole, comenzando a la izquierda por la "tulla" o granero que ocupaba la última parte de la fachada principal, hacia la esquina oriental, con suelo de madera algo rebajado de nivel y entrada propia por la puerta adintelada antes comentada. En paralelo, pero al otro lado de la escalera, es decir a su costado derecho, se encuentran varios espacios concatenados, todos con suelo de tierra, comenzando por lo que se conoce como el "leñero", cuya pared de fondo coincide con el basamento de la torre central. A través de una puerta a la izquierda se accede a otras tres estancias hoy utilizadas como almacenes, con suelo en progresivo declive, comunicadas por puertas con recercados de cantería, y con muros de mampostería de grosor superando el metro. Además del basamento de la torre que quedó incrustada aproximadamente en el centro del pazo y se aprecia en el "leñero", las dos estancias siguientes muestran potentes afloramientos de

la roca y terreno sobre los que se asentó esa torre. La última de esas estancias está dispuesta en paralelo a la fachada lateral del sudeste, pero totalmente ciega por haberse tapiado tanto la puerta que la debía comunicar con la "tulla" y fachada principal como otra que continuaba hacia el fondo, en dirección a la esquina sur del pazo, donde se inicia la capilla. Este espacio ciego y opresivo es el que la tradición identifica con más fuerza como la mazmorra que todo coto de señorío debía disponer para la ejecución de penas.

Subiendo por la escalera principal, de un tiro y pasamanos de fundición, se accede directamente al primer piso de la torre, en un espacio cuadrado que hace la función de recibidor, con una puerta a la izquierda para pasar a la cocina, y otra a la derecha que conduce al gran salón. De esas puertas la más interesante es la izquierda por el formato de arco festoneado de su vano interior, idéntico al existente en la ventana nororiental del piso superior de la torre²⁷. Ya en el amplio salón, en dirección a la fachada prin-

Jaime Bugallal y Vela/Jesús Ángel Sánchez García



Interior de la capilla.



Ventana oriental en el cuarto alto de la torre.

principal se inicia un pasillo que lleva a las numerosas habitaciones y aseos habilitados a lo largo del siglo XX para acoger a la familia propietaria, en especial en tiempos de D. José Antonio Quiroga y Martínez de Pisón y su esposa D^a Ana María Liaño de Vierna con sus nueve hijos. Los dormitorios aprovechan las ventanas abiertas a la fachada principal, ocupando todo este frente y el orientado al noroeste, hasta enlazar con la galería posterior. Desde esta galería, añadida a principios del siglo XX junto con su planta baja, se pasa al comedor y la estancia utilizada como sacristía que antecede a la capilla, espacios que se extienden por tanto en todo el nivel

superior de esa fachada del suroeste o trasera.

La capilla se dedica a San Antonio de Padua, disponiendo la habitual entrada inferior desde el jardín y una tribuna elevada para los señores del pazo, además de una portada abierta en el muro de la finca hacia esa parte trasera, para entrada de los lugareños. Cuenta con buenas imágenes y dos retablos, el principal neoclásico de mediados del siglo XIX, sobre cuatro columnas, con dos cuerpos rematados por sendos frontones, y el situado en un lateral con piezas reaprovechadas de otro anterior barroco, como las esbeltas columnas salomónicas con hojas y racimos de vid, de una cronología dentro del primer tercio del siglo XVIII, aunque en la actualidad ambos muestran un desafortunado repinte en blanco²⁸. Retornando a los espacios domésticos, desde la sacristía se sale a un corto pasillo del que arranca por el lado izquierdo la escalera de madera para subida al piso alto de la torre, mientras que por el otro se llega a la cocina y últimos dormitorios. En la cocina destaca la gran "lareira" exenta del siglo XVIII, con la campana apoyada sobre cuatro pilares graníticos con decoración de placas y esquinas ochavadas en los del frente; sin embargo, las dimensiones de este espacio y la



Escudo del llamado "Hórreo viejo".



Fachada posterior del pazo.

propia presencia de la "lareira" se han visto afectadas por una tabicación moderna que redujo su tamaño. Continuando por el pasillo se encuentran algunas alacenas abiertas en las paredes y los últimos dormitorios distribuidos sobre la fachada principal hasta la esquina oriental.

Finalmente, volviendo al pasillo que se encuentra junto al recibidor de la torre es posible subir por la escalera de madera para desembocar en el piso alto. De aquellas "*dos viviendas con mucha comodidad*" que según el testimonio de 1680 podían alojarse en la torre se aprecia hoy en día un amplio espacio sin tabicar dedicado a dormitorio para el servicio doméstico en las últimas décadas. En las fachadas nordeste y sudoeste se abren dos ventanas, la occidental con un sencillo formato rectangular y la oriental con el ya comentado arco interior festoneado en pliegues de sección conopial, completado con dos "parladoiros". Una trampilla disimulada en la techumbre permite el acceso al amplio "faiado", que suponemos debió fun-

cionar originalmente como último piso habitable.

Además de la casa de caseros ya mencionada, otros elementos de interés en las proximidades del pazo se encuentran en su costado oeste, en una pequeña construcción de mampostería y tejado a dos aguas que es conocida por la familia como "hórreo viejo" y que muestra sobre la puerta un escudo, quizás reaprovechado, con las armas de PARDIÑAS, MOSCOSO, FIGUEROA y RIOBÓO, en este último cuartel con la torre sobre ondas, sin duda del siglo XVI y el más antiguo de la casa junto con el de la torre. Al otro lado del camino de acceso, y en un terreno en desnivel, se ubica una fuente con frontal de sillería barroco rematado por volutas y pináculos de bolas, ostentando un escudo con las armas contracuarteladas de RIOBÓO y PARDIÑAS; originalmente esta fuente disponía en su remate una imagen de la Virgen que hoy en día se guarda en el zaguán. En cambio en la fachada trasera del pazo se desarrolla un jardín con cuatro grandes partes de césped en torno a una fuente central

164 Vilardefrancos. Reconsideración de un gran pazo y su linaje

Jaime Bugallal y Vela/Jesús Ángel Sánchez García



Vista aérea del pazo y sus tierras (Centro Geográfico del Ejército, 1956).

Detalle del lugar de Vilardefrancos en el plano de Fernando Ojea incluido en el *Theatrum Orbis Terrarum* de A. Ortelio (Amberes,

de dos tazas, jardín con restos de setos recortados y presidido por los habituales árboles exóticos importados a lo largo del siglo XIX como araucarias, magnolios, palmeras y camelias. Junto al jardín, en dirección a un portalón abierto en la muralla para el paso a la capilla, con su pequeña espadaña y dos garitas, existieron en tiempos pasados un campo de cróquet y otro de tenis.

Toda esta parte central de la finca, que ocupa una superficie de cinco hectáreas, está cerrada por una alta muralla almenada con varias

puertas para el acceso a las propiedades limítrofes, la principal presidida por un escudo con las armas de los Lanzós y Taboada del conde de Maceda probablemente de alguna casa que luego recayó en el marquesado de la Atalaya propietario del pazo, e incluso un palomar ubicado en el ángulo occidental. Además, las intervenciones de los señores del barroco también se pueden apreciar en la canalización de agua que abastece al pazo desde unos cuatrocientos metros hacia poniente, disponiendo sobre una de las arquetas un pequeño edículo barroco de remate piramidal con figura oran-

te en la cúspide. Otro elemento singular de las cercanías es el "cruceiro" levantado en el campo del mismo nombre, y sobre todo el centenario "carballo" de San Antonio.

Quizás sea interesante concluir el análisis de este gran pazo con una inesperada reflexión sobre la importancia de esta casa a través de su reflejo en la cartografía gallega del siglo XVII. Resulta sorprendente comprobar que el pequeño lugar de *Villar de Francos* fuera señalado por Hernando Ojea en el primer mapa impreso con trazado cartográfico de Galicia, inserto en 1603 en la edición del "Theatrum Orbis Terrarum" de A. Ortelio²⁹. El mapa alcanzó enorme difusión gracias a las versiones de J. Hondius y W. Blaeu en sucesivas ediciones a lo largo del siglo XVII, manteniéndose siempre la llamativa población de *Villar de Francos* junto a otros enclaves de la Tierra de Bergantiños también significados por la presencia de alguna fortaleza o pazo como *Penela*, *Mens*, o *Ançobre*, o incluso las de *Vimianço* o *Bacariza* en la Tierra de Soaneira, que así aparece denominada. Incluso en el caso que nos ocupa se aprecia una curiosa distorsión del topónimo original, derivando en el *Villa de Fracos* que aparece en el mapa editado por lanssonii en 1628, continuando una inserción que sólo fue desapareciendo en la cartografía de comienzos del XVIII³⁰.

2. EL LINAJE DE LOS PARDIÑAS DE VILARDEFrancOS

Orígenes

La antigüedad de este linaje, cuya filiación continuada se conoce desde el siglo XV, es, con gran probabilidad, anterior a esa centuria. Pero no tan lejana como quiere don Antonio Riobóo y Seixas, que pretende encontrar sus orígenes en los primeros tiempos de la Reconquista. Don Antonio cita a un improbable Fernando de Pardiñas, que *obró prodigios de valor contra los Sarracenos y Norhmandos*³¹. De este mítico personaje, y a través de seis siglos, descenderían los sucesivos señores de la Torre de Pardiñas hasta llegar al siglo XV. La generación que inicia en nuestro estudio la genealogía de los Pardiñas de Vilardefrancos la hemos tomado de los trabajos del autor citado³², pero hay que considerarla con reserva.

Por otra parte, el Conde de Castelo, descendiente de este linaje, comienza sus notas genealógicas de los Pardiñas³³ con un *Gómez Pardiñas y Vilardefrancos, llamado el Viejo, casado con D^a. Constanza de Figueroa*. Aunque no sabemos cuando vivieron estos señores, es posible que fuesen los padres de García (I) de PARDIÑAS RIOBÓO. Pero el conde de Castelo les da por hijo a un *García de Pardiñas Vilardefrancos, casado con Verenguela Sánchez de Moscoso*³⁴. Como veremos más adelante, el marido de doña Berenguela fue Gómez de Riobóo de Vilardefrancos, hijo de García (I) de Pardiñas.

Por último, queda también por elucidar cual fuese la varonía de este linaje: ¿PARDIÑAS?, ¿RIOBÓO? según escribimos en un anterior estudio genealógico, *el hecho de que sucediese en las Casas de Pardiñas y Vilardefrancos el hijo mayor de Gómez de Vilardefrancos y de Doña Berenguela Sánchez de Moscoso, nos sugiere que Pardiñas era la varonía de los Riobóo*³⁵. Pero la duda subsiste, y el estudio de las piedras armeras de los pazos poseídos por los Pardiñas y los Riobóo no esclarece este punto, según veremos a continuación.

Heráldica

El Padre Crespo Pozo, al describir la armería de los Riobóo, dice: *como se verá son casi iguales a las de los PARDIÑAS...El parecido de las armas se explica porque tres hermanos de la Casa de Riobóo se repartieron tres casas recaídas en ella: uno la de Vilardefrancos (PARDIÑAS), otro la del Aplazadoiro; y otro las torres de Allo (RIOBÓO)*³⁶. Esta explicación no nos parece convincente y, además, no aclara a qué linaje pertenece cada emblema heráldico. Si la *torre rodeada de zarzas y puesta sobre ondas de agua* y el *brazo con el estandarte* aparecen en los escudos de los edificios que pertenecieron a estos linajes³⁷, persiste la duda en cuanto a la atribución exacta de estos emblemas heráldicos. Los genealogistas y heraldistas de los siglos XVII y XVIII³⁸ atribuyen, en su mayoría, la *torre* a los Riobóo y a los Pardiñas, y el *brazo con estandarte* a los Vilardefrancos. Veamos cómo describieron las armas

166 Vilardefrancos. Reconsideración de un gran pazo y su linaje

Jaime Bugallal y Vela/Jesús Ángel Sánchez García

de estos linajes algunos autores.

RIOBÓO: *En oro una torre parda almenada sobre un río de cuya puerta sale una zarza verde que la ciñe toda alrededor*³⁹.

*En campo de sinople, una torre de plata con una zarza envolviendo la torre*⁴⁰.

PARDIÑAS: *En blanco, un hombre armado de todas armas con un estandarte rojo de dos puntas en la mano, y en él una cruz blanca*⁴¹.

Sin embargo de estas atribuciones armeras, creemos que la *torre con zarzas* fue en su origen el emblema heráldico de los RIOBÓO y el *brazo con el estandarte (o la bandera)* el de los PARDIÑAS. Y que el topónimo *Vilardefrancos*, por designar un señorío tan antiguo de los Pardiñas, acabó convirtiéndose en apellido unido, casi siempre, al de los Pardiñas⁴⁶. Y también al de Riobóo de los señores de las Torres de Allo.

Esta hipótesis parece ser confirmada por las labras heráldicas, siempre de cuatro cuarte-

	1º	2º	3º	4º
A. Casa de Cambrelle ⁴⁷	1º RIOBÓO	2º PARDIÑAS	3º FIGUEROA	4º MOSCOSO
B. Pazo de Vilardefrancos	1º PARDIÑAS	2º RIOBÓO	3º FIGUEROA	4º MOSCOSO
1-Fachada principal, centro ⁴⁸	1º RIOBÓO	2º PARDIÑAS	3º FIGUEROA	4º MOSCOSO
2-Fachada principal, izquierda ⁴⁹	1º PARDIÑAS	2º MOSCOSO	3º FIGUEROA	4º RIOBÓO
3-Torre y "Hórreo viejo" ⁵⁰	1º RIOBÓO	2º PARDIÑAS	3º PARDIÑAS	4º RIOBÓO
4-Fuente ⁵¹	1º RIOBÓO	2º PAR-	3º PARDIÑAS	4º RIOBÓO
C. Pazo de Nantón ⁵²		DIÑAS		
D. Torres do Allo	1º FIGUEROA		3º MOSCOSO	4º RIOBÓO
1-Torre Norte ⁵³	1º PARDIÑAS	2º PARDIÑAS	3º FIGUEROA	4º RIOBÓO
2-Sepultura iglesia ⁵⁴	1º PARDIÑAS	2º MOSCOSO	3º FIGUEROA	4º RIOBÓO
E. Casa do Aplazadoiro ⁵⁵	1º BERMÚ-	2º MOSCOSO	3º CASTRO	4º RIOBÓO
F. Torre da Penela ⁵⁶	DEZ	2º LEIS	3º FIGUEROA	4º RIOBÓO

*De sinople con una torre de plata, aclarada de azul, puesta sobre ondas de azul y plata*⁴².

VILLARDEFrancOS: *En blanco un hombre armado de todas armas de punta en blanco, con un estandarte colorado de dos puntas en la mano y en él una cruz blanca*⁴³.

*En campo de gules un brazo armado, con bandera de plata, asta de oro, cargada de una cruz de Santiago de gules*⁴⁴.

*En campo de azur, un brazo armado con una bandera de plata, asta de oro, cargada de una cruz de Santiago de gules*⁴⁵.

les, de las principales casas de los Pardiñas y de los Riobóo. Si aceptamos la atribución de la *torre con zarzas* a los RIOBÓO, y del *brazo con estandarte* a los PARDIÑAS, podemos describir –en forma resumida– las piedras armeras de esos pazos de la manera siguiente:

La aparición constante de las *hojas de higuera* de los Figueroa y de la *cabeza de lobo* de los Moscoso recuerda dos enlaces prestigiosos de los Pardiñas-Riobóo. El primero, Figueroa, probablemente a finales del siglo XIV. El segundo, Moscoso, en la segunda mitad del siglo XV. De la primera de estas alianzas matrimoniales se dijo ya al tratar de los orígenes de los Pardiñas. De la segunda, se escribirá en el capítulo genealógico que si-

gue.

Genealogía

1. PRIMERA RAMA DE LOS SEÑORES DE VILARDEFrancOS.

I. García (I) de PARDIÑAS RIOBÓO, nacido ca. 1410, señor de la Casa y Torre de Pardiñas⁵⁸, Casa y Coto de Cambrelle⁵⁹, y Casa y Torre de Vilardefrancos⁶⁰. Contrajo matrimonio con doña María, (a) Mayor, Fernández ¿de CALO?⁶¹ y tuvo a:

II. 1. Gómez de RIOBÓO de VILARDEFrancOS, que sigue en II.

II. 2. Teresa Fernández de CALO, (a) de RIOBÓO, *la mayor*, Señora de la Casa solar de Calo, casada con Rui Pérez de CARANTOÑA, *el viejo*, Señor de las Casas y cotos de Carantoña, Cereixo, Tines, etc.⁶²

II. Gómez de RIOBÓO de VILARDEFrancOS⁶³, nacido ca. 1440. Heredó las Casas y cotos de su padre. Casó con doña Berenguela Sánchez de MOSCOSO⁶⁴, dueña de la Torre de Allo⁶⁵, fallecida en 1500. Procrearon a:

III. 1. García de PARDIÑAS de VILARDEFrancOS, que sigue en III.

III. 2. Sancho de RIOBÓO, que murió joven y sin sucesión.

III. 3. Juan POSA, o POSSE⁶⁶.

III. 4. Alonso Gómez de RIOBÓO y VILARDEFrancOS⁶⁷, primer poseedor de la casa y torre do Allo, que terminó de edificar según Riobóo y Seixas ca. 1490/1492. Casó con Mariña Pérez de PAZOS y tuvo sucesión.

III. 5. Doña Berenguela Sánchez de MOSCOSO⁶⁸. Matrimonió con Martín de LEIS y CAAMAÑO señor de la Casa de Mórdomo (Santiago de Traba, Laxe). Con sucesión.

III. García (II) de PARDIÑAS de VILARDEFrancOS, *el mozo*. Nació ca.1465 y falleció bajo testamento cerrado otorgado el 4-VII-1538 ante el escribano Juan Martínez Varela, de la ciudad de A Coruña. Señor de las Casas y jurisdicciones de Pardiñas, Vilardefrancos y Cambrelle. Se desposó con doña María BERMÚDEZ de CASTRO⁶⁹, también conocida como doña María de CAIÓN, Señora del coto de Castelo. García de PARDIÑAS y su esposa fundaron el Mayorazgo

de Pardiñas, Vilardefrancos, Cambrelle y Castelo el 13-V-1525. Ese Mayorazgo fue aprobado por la reina Doña Juana y su hijo el Emperador Carlos V el 29-VI-1527. Fueron sus hijos:

IV. 1. Alonso Gómez de PARDIÑAS VILARDEFrancOS, que sigue en IV.

IV. 2. Doña Inés de PARDIÑAS, que seguirá en la rama de la Casa de Cícere de Embaixo (§6).

IV. Alonso Gómez de PARDIÑAS VILARDEFrancOS, nacido ca.1490/95. Heredó el mayorazgo fundado por sus padres y fue Señor de las Casas dichas. Testó ante Juan de Mourelle, Esno. de la jurisdicción de Soneira, el 10-VI-1578. Casó con doña Elvira de CASTRO, en quien tuvo a:

V. 1. García (III) de PARDIÑAS VILARDEFrancOS, que sigue en V.

V. 2. Alonso de PARDIÑAS VILARDEFrancOS, autor de la rama de Cambrelle, que seguirá (§5).

V. 3. Juan de PARDIÑAS VILARDEFrancOS, nacido como sus hermanos en el pazo de Vilardefrancos y bautizado en la parroquial de S. Martiño de Razo. Casó con María González, natural de S. Martiño de Cores. Fueron padres de:

VI. El capitán García de PARDIÑAS, natural de Lemaio, desposado con doña Catalina Gómez de ALDAO, natural de Santa María de Rus, en quien hubo a:

VII. Doña Isabel Núñez de PARDIÑAS, nacida en Lemaio y casada con Fernán Sánchez de TAIBO y BRANDARIZ, natural de San Martiño de Oca, en tierra de Bergantiños. Fueron padres de:

VIII. El Sargento Mayor D. Rodrigo Sánchez de TAIBO y PARDIÑAS, nacido en San Martiño de Cambre, donde fue bautizado el 15-V-1619. Caballero de la Orden de Santiago en 1655⁷⁰.

V. García (III) de PARDIÑAS VILARDEFrancOS, nacido ca. 1525. Señor de Pardiñas, Vilardefrancos, Cambrelle y Castelo. Matrimonió con doña Aldonza de ROMAY, hija de Juan Rodríguez de BERDUCIDO y nieta paterna de Lope Rez. de BERDUCIDO y de otra doña Aldonza de ROMAY⁷¹. Tuvieron por hijos a:

VI. 1. García (IV) de PARDIÑAS VILAR-

DEFrancos, que sigue en VI.

VI. 2. Doña María Martínez PARDIÑAS y VILARDEFrancos, autora de la segunda rama de los Señores de Vilardefrancos, que seguirá (§3).

VI. 3. Doña Elvira López de VILARDEFrancos, casada con Martín BECERRA⁷², señor de la Casa y torre de Boedo en Santa María de Queixas (Cerceda, A Coruña).

VI. García (IV) de PARDIÑAS VILARDEFrancos, nacido ca. 1555. Señor de las Casas y cotos de Pardiñas, Vilardefrancos, Cambrelle y Castelo. Casó con doña María PREGO de MONTAOS y NOGUEROL, con quien fundó, en 17-X 1598, el vínculo de la Casa de Cambrelle⁷³. Fueron padres de:

VII. 1. García (V) de PARDIÑAS VILARDEFrancos, que sigue en VII.

VII. 2. Juan de PARDIÑAS VILARDEFrancos, tronco de la primera rama de los condes de Castelo, que seguirá (§2).

VII. 3. Mayor de PARDIÑAS, que murió siendo niña.

VII. García (V) de PARDIÑAS VILARDEFrancos. Nació ca. 1580/84 y fue señor de las Casas que había poseído su padre. Desposó a doña María de PAZOS y FIGUEROA, en quien tuvo por único hijo a:

VIII. Juan de PARDIÑAS, que falleció joven y en vida de sus padres⁷⁴.

2. PRIMERA RAMA DE LOS CONDES DE CASTELO.

VII. Juan de PARDIÑAS VILARDEFrancos⁷⁵. Este hijo segundo de la Casa de Vilardefrancos fue bautizado en San Martiño de Razo el 29-XII-1585. Falleció probablemente en Rianxo, donde había testado ante el escribano don Gregorio González Fandiño el 20-I-1616. Allí *administraba y cobraba las rentas que la casa de mis padres tienen en el contorno desta villa y la de Noya con poder del Señor de Pardiñas mi hermano mayor*⁷⁶. Matrimonió en Rianxo con doña Lucía SECO de CAAMAÑO, hija de Miguel SECO de CAAMAÑO y de doña María BECERRA. Fueron sus hijos:

VIII. 1. Amaro de PARDIÑAS, nacido y

bautizado en Rianxo el 15-VI-1614 y fallecido niño.

VIII. 2. Don Mauro de PARDIÑAS, que sigue en VIII.

VIII. Don Mauro de PARDIÑAS VILARDEFrancos y CAAMAÑO, nacido y bautizado en Rianxo el 25-XII-1615. Comenzó su vida militar como soldado en A Coruña, fue luego Alférez de la Real Armada, y la terminó de Capitán de Infantería Española del Presidio de Cádiz, donde testó en 1672. Había contraído matrimonio, el 24-XII-1652, con la gaditana doña Nicolasa FERNÁNDEZ-FRANCO y CARLOS, hija mayor del Capitán Baltasar FERNÁNDEZ-FRANCO, Regidor perpetuo de Cádiz, y de doña Francisca de CARLOS. Don Mauro y doña Nicolasa fueron padres de:

IX. 1. Don Bernardino de PARDIÑAS VILARDEFrancos⁷⁷. Nació en El Puerto de Santa María (Cádiz), donde fue bautizado el 11-VI-1655, y falleció en Madrid en 1699. Fue don Bernardino del Consejo de Su Majestad, su Secretario del Despacho de la Guerra, Caballero profeso de la Orden de Santiago⁷⁸ y Regidor perpetuo de la ciudad de Tui. Casó con doña Eugenia de BAÑUELOS y AVILÉS, en la cual tuvo su hijo unigénito:

X. Don Nicolás de PARDIÑAS VILARDEFrancos y BAÑUELOS, I Conde de Castelo, fallecido sin posteridad el 8-III-1726. El coto de Castelo fue erigido en condado por Don Felipe V (Real Decreto de 29-X-1699 y Real Despacho de 14-XI-1702) en atención a los méritos y servicios de su padre don Bernardino⁷⁹.

IX. 2. Don Juan Isidro de PARDIÑAS VILARDEFrancos, que sigue en IX.

IX. 3. Doña Claudia Tomasa de PARDIÑAS VILARDEFrancos, nacida en Cádiz y bautizada en su Catedral el 10-X-1664. Se desposó en El Puerto de Santa María, el 6-XI-1678, con el Capitán don Miguel GALLO y AZINO, Sargento Mayor y Alcaide del Castillo del Muelle Viejo de Gibraltar y del de Ayamonte. Fueron padres de:

X. Don Eusebio GALLO de PARDIÑAS, nacido en Gibraltar el 5-III-1684. Pasó a Indias y allí fue Castellano de la Fortaleza de

San Diego de Acapulco, Alcalde Mayor Perpetuo de Chilapa, y Teniente de Capitán General de las Costas del Mar del Sur. En 1719 se cruzó caballero de la Orden de Santiago⁸⁰.

IX. Don Juan Isidro de PARDIÑAS VILLARDEFrancos, nacido en Cádiz el 23-IV-1657 y bautizado el mismo día en su Catedral. Caballero profeso de la Orden de Santiago, en la cual se cruzó en 1680⁸¹, comenzó sus grandes y señalados servicios como cabo de la escuadra principal de la Compañía de su padre, una de las de la dotación de la ciudad y presidio de Cádiz, siendo luego Sargento Mayor del Tercio de Infantería de la Real Armada de la Guardia y Carrera de Indias. Fue Castellano de la Fortaleza de San Diego de Acapulco, Alcalde mayor y Capitán de Guerra de su Jurisdicción, Alcalde Mayor y Teniente de Capitán General de la ciudad de La Puebla de los Ángeles y, por último, Gobernador y Capitán General de la Nueva Vizcaya (México), para cuyo cargo fue nombrado por Real Decreto de 26-III-1684⁸². Matrimonió este ilustre militar en La Puebla de los Ángeles, el año 1690, con doña Andrea de CórdoVA y BOCANEGRA, VIII Señora de las Dehesas del Mariscal, hija única de don Alfonso FERNÁNDEZ de CórdoVA y BOCANEGRA, VII Señor de las Dehesas del Mariscal y de los restantes Mayorazgos de esta Casa en Córdoba, y de doña Margarita de CHAVES⁸³. D. Juan Isidro tuvo por unigénito a:

X. Don Ildefonso Francisco de PARDIÑAS VILLARDEFrancos FERNÁNDEZ de CórdoVA y BOCANEGRA, nacido en La Puebla de Los Ángeles, ciudad de la que fue su Alcalde ordinario. Sucedió a su primo don Nicolás en el Condado de Castelo y fue su segundo titular (Real Carta de Sucesión en 1732). Casó con doña Gertrudis MARTÍNEZ de SOLÍS y RIBADENEYRA, hija de don Gregorio MARTÍNEZ de SOLÍS, Regidor Perpetuo y Alguacil Mayor de la villa de Córdoba (México) y de doña Rosa de RIBADENEYRA⁸⁴. Fue su hijo:

XI. Don Andrés de PARDIÑAS MARTÍNEZ de SOLÍS y VILLARDEFrancos, III con-

de de Castelo. Nació el 4-X-1740 en La Puebla de los Ángeles, ciudad de la que fue su Regidor Honorario, y desposó a doña Ana de OTERO y CASTILLO, en quien hubo a:

XII. Don Francisco de PARDIÑAS y OTERO, IV conde de Castelo, casado con doña Luisa NOGUEIRA, en la que tuvo a su unigénita:

XIII. Doña María de Guadalupe de PARDIÑAS VILLARDEFrancos y NOGUEIRA, V condesa de Castelo, nacida en Guadalupe (México) el 4-II-1802. Casó esta señora con don Luis MORLET, del cual (parece) no logró sucesión.

3. RAMA SEGUNDA DE LOS SEÑORES DE VILARDEFrancos Y CONDES DE CASTELO.

Extinguida la rama primogénita, y afincada en Andalucía y México la rama segunda, pasó la Casa de Vilardefrancos al nieto primogénito de doña María Martínez de Pardiñas y Vilardefrancos, como vamos a ver.

VI. Doña María Martínez de PARDIÑAS y VILARDEFrancos, nacida en la torre de Vilardefrancos mediado el siglo XVI⁸⁵, e hija de García (III), contrajo matrimonio con Juan García de FIGUEROA⁸⁶, hijo de Juan de FIGUEROA y PAZOS, dueño de la Casa solar y coto de Muiño (San Tirso de Muiño, Zas) y de María Fernández de MORUXO⁸⁷. Juan García y doña María fueron padres de:

VII. Don Rodrigo de FIGUEROA y VILARDEFrancos. Nació en A Coruña y fue bautizado el 10-I-1590 en la Colegiata de Santa María del Campo de dicha ciudad, donde fue secretario de la Real Audiencia de Galicia. En su testamento, otorgado en A Coruña en 1624, declara a sus siete hijos, de los cuales tres ya habían fallecido, siendo todos los vivos menores de diez años en esa fecha. Casó con doña Francisca de LEIS y PONTE, natural de San Paio de Brexo (Cambre), donde fue bautizada el 26-I-1598, hija del Capitán Juan de LEIS y PONTE⁸⁸, Regidor de la ciudad de A Coruña, dueño del pazo de Lema

(San Paio de Brexo) y de doña María Martínez de LAMAS. Fueron sus hijos:

VIII. 1. Juan García de FIGUEROA, nacido en 1615 y fallecido antes de 1624.

VIII. 2. Antonia de FIGUEROA, nacida en 1616.

VIII. 3. Felipa de FIGUEROA, nacida en 1617 y fallecida antes de 1624.

VIII. 4. García de PARDIÑAS, nacido en 1618 y fallecido antes de 1624.

VIII. 5. Doña María de PARDIÑAS VILLARDEFrancos y FIGUEROA, que nació en 1619 y casó con don Antonio de AYALA y CAAMAÑO, Regidor perpetuo de La Coruña, Señor de la casa de Cereo Vello (Santa María de Cereo, Coristanco)⁸⁹. Padres de:

IX. Doña Magdalena de AYALA y PARDIÑAS VILLARDEFrancos

Señora de Cereo Vello, casada con su primo don Alonso de PARDIÑAS VILLARDEFrancos, autores de la rama de los marqueses de Casa Pardiñas, como se verá más adelante (§4).

VIII. 6. Juana Lorenza de PARDIÑAS, nacida en 1620.

VIII. 7. Don Francisco de PARDIÑAS VILLARDEFrancos, que sigue en VIII.

VIII. Don Francisco de PARDIÑAS VILLARDEFrancos. Nació en A Coruña y recibió el bautismo en la parroquia de Santiago el 3-VIII-1621. Heredero de las Casas de Pardiñas, Vilardefrancos, Cambrelle y Castelo, como pariente más propínquo del Solar de Vilardefrancos⁹⁰, fue don Francisco Cabo de las Milicias de la villa de Malpica y Capitán de sus vasallos, con los cuales *fue a las guerras de Portugal a su costa y con todo lucimiento en muchas campañas*⁹¹. Casó el nuevo Señor de Vilardefrancos con doña María de LEMA y GONDOMIL, nacida en San Pedro de Berdoias (Vimianzo) y allí bautizada el 29-IV-1633. Doña María fue hija de don Pedro de LEMA, Señor de la Casa de Lema en Berdoias, y de doña Susana Rodríguez de GONDOMIL, Señora de la Casa de Nantón (San Pedro de Nantón, Cabana). Don Francisco y doña María fueron padres de:

IX. 1. Don Andrés de PARDIÑAS VILLARDEFrancos, que sigue en IX.

IX. 2. Don Alonso de PARDIÑAS VILLAR-

DEFrancos, autor de la rama de los marqueses de Casa Pardiñas, que seguirá (§4).

IX. 3. Don Fabián de PARDIÑAS VILLARDEFrancos, nacido en la casa solar de Vilardefrancos y bautizado en la iglesia parroquial de San Salvador de Sofán (Carballo) el 6-II-1657⁹². Obtuvo beca de jurista en el Colegio Mayor de Fonseca (Santiago) en 1681 y allí se graduó de Doctor en ambos Derechos. Fue canónigo y Deán de la S.I. Catedral de Santiago (1690)⁹³. En 1688, siendo Gentilhombre del Marqués de Cogolludo, Embajador de España en Roma, recibió el hábito de Caballero de Santiago. Fue distinguido poeta y humanista⁹⁴. Falleció en Santiago de Compostela en abril de 1703⁹⁵.

IX. Don Andrés de PARDIÑAS VILLARDEFrancos. Nació en la casa solar de su padre y falleció en 1713⁹⁶. Señor de las Casas de Pardiñas, Vilardefrancos, etc., fue jefe del cabato de Malpica, capitán de sus vasallos y Coronel del Regimiento de la Estrella⁹⁷. Don Andrés contrajo nupcias con doña María Antonia VARELA BECERRA⁹⁸, natural de Santa María de Ordes, hija del Capitán don Bartolomé BECERRA de ALDAO, Señor de Bidueiro (Ordes) y de doña Antonia VARELA de BASADRE. Tuvieron los hijos siguientes:

X. 1. Don Rodrigo de PARDIÑAS VILLARDEFrancos. Fue Señor de las Casas de su padre y falleció célibe y sin sucesión en 1758.

X. 2. Don Fabián de PARDIÑAS VILLARDEFrancos. Nació en la casa de Vilardefrancos y recibió el agua bautismal en la iglesia parroquial de San Xurxo de Artes el 3-IV-1691. Fue canónigo de la S.I. Catedral de Santiago de Compostela⁹⁹.

X. 3. Doña María Antonia de PARDIÑAS VILLARDEFrancos, que sigue en X.

X. 4. Don Pablo de PARDIÑAS VILLARDEFrancos, Coronel de los RR.EE., falleció soltero y sin hijos.

X. Doña María Antonia de PARDIÑAS VILLARDEFrancos. Nació en la casa de Vilardefrancos y fue bautizada en la iglesia parroquial de San Salvador de Sofán. Por morir sin hijos sus hermanos, sucedió en las Ca-

sas de Pardiñas, Vilardefrancos, cotos de Cambrelle y de Castelo. Matrimonió con don Pedro BERMÚDEZ de MANDIÁA y MOS-COSO, Coronel de las milicias de Betanzos, Señor de las Casas y jurisdicciones de Mandiáa, Otero de Lamas, Xubia con su puerto y salinas, Caranza, Santa Cecilia de Trasan-cos, etc.¹⁰⁰

El Pazo de Vilardefrancos y sus tierras fueron vendidos, en la segunda mitad del siglo XIX, por los Bermúdez Pardiñas a don José Quiroga y Losada, marqués de la Atalaya. Hoy pertenece a sus bisnietos, don Jesús Quiroga y Liaño, marqués de la Atalaya, y sus hermanos.

4. RAMA DE LOS MARQUESES DE CASA PARDIÑAS.

IX. Don Alonso de PARDIÑAS VILLARDEFrancos, hijo segundo de don Francisco de PARDIÑAS y de doña María de LEMA, casó con su prima doña Magdalena de AYALA y PARDIÑAS VILLARDEFrancos, Señora del pazo de Cereo Vello y de los cotos de Sabaceda y Ramiscal. Tuvieron a:

X. Don Ignacio PARDIÑAS VILLARDEFrancos y AYALA, Señor de Cereo Vello. Casó con doña Francisca ROMERO de LIS y BERMÚDEZ de CASTRO, patrona *in solidum* del Convento de San Francisco de la villa de Cambados y dueña de la Casa-torre de Vilaxoán, hija de don Plácido ROMERO de LIS y SARMIENTO y de doña Juana BERMÚDEZ de CASTRO. Don Ignacio y doña Francisca fueron padres de:

XI. 1. Don José Benito PARDIÑAS VILLARDEFrancos y AYALA, que sigue en XI.

XI. 2. Don Francisco Antonio PARDIÑAS VILLARDEFrancos. Nació en la Casa-torre de Vilaxoán, feligresía de San Martiño de Sobrán (Vilagarcía, Pontevedra). En 1728 ingresó en el Colegio Mayor de Fonseca (Santiago de Compostela), del cual fue Rector de 1734 a 1735 y nueve veces Consiliario, entre 1729 y 1746¹⁰¹.

XI. Don José Benito PARDIÑAS VILLARDEFrancos y AYALA. Nació en la Casa-torre de Vilaxoán, en el segundo decenio del siglo

XVIII y fue Señor de las Casas de Cereo Vello y de Vilaxoán. Contrajo primeras nupcias, el 8-XII-1736, con doña Melchora Teresa de RIOBÓO y SUAREZ de DEZA¹⁰², la cual murió sin descendencia el 23-IV-1742. Y segundo matrimonio con doña María Rosa FEIJÓO de SOTOMAYOR y SOTELO, hija de don Juan Francisco FEIJÓO de SOTOMAYOR, dueño y Señor de la Casa y pazo do Bamio (Coles, Orense) y de doña Gertrudis ENRÍQUEZ SOTELO¹⁰³. De este segundo connubio fueron hijos:

XII. 1. Don Ramón Benito PARDIÑAS VILLARDEFrancos, que sigue en XII.

XII. 2. Don Manuel Benito PARDIÑAS VILLARDEFrancos y FEIJÓO, Cura Párroco de Santa María de Lira y de San Martiño de Laraño.

XII. 3. Doña María Benita PARDIÑAS VILLARDEFrancos, que casó con don Antonio Joaquín PUER, Ayudante mayor del Regimiento de Milicias de Segovia.

XII. 4. Doña María Josefa PARDIÑAS VILLARDEFrancos y FEIJÓO.

XII. Don Ramón Benito PARDIÑAS VILLARDEFrancos y FEIJÓO, Caballero Maestrante de la Real de Valencia, Alcalde más antiguo de Santiago en 1779, Señor de la Casa-torre de Vilaxoán, del pazo de Cereo Vello y de las jurisdicciones de Sabaceda, Ramiscal, Lorteiro, Foiáns, etc. Casó con doña María Antonia VARELA de ULLOA¹⁰⁴, Señora de la Casa de Corbelle (Santa María dos Ánxeles, Melide), de los cotos de Goiás y Cerdelo y de las jurisdicciones de Sisai y Arcillá, hija de don Juan Antonio VARELA de ULLOA, Regidor de Betanzos, Señor de Corbelle, etc., y de doña María Ventura Martínez de VILOUZAS. Don Ramón Benito y doña María Antonia tuvieron a:

XIII. 1. Doña Manuela PARDIÑAS VILLARDEFrancos.

XIII. 2. Doña María Ventura PARDIÑAS VILLARDEFrancos, casada con don Gregorio VÁZQUEZ GUNTÍN.

XIII. 3. Don José Rafael PARDIÑAS VILLARDEFrancos y VARELA, que sigue en XIII.

XIII. 4. Antonio PARDIÑAS VILLARDEFrancos, Primer Teniente de Infantería.

XIII. 5. Don Francisco Javier PARDIÑAS

VILLARDEFrancos, sacerdote.

XIII. 6. Doña María Gertrudis PARDIÑAS VILLARDEFrancos, casada con don Andrés REGUERA MONDRAGÓN, Coronel del Regimiento de Milicias de Pontevedra.

XIII. Don José Rafael PARDIÑAS VILLARDEFrancos y VARELA. Sucedió en las Casas y jurisdicciones de sus padres. Siguió la carrera militar y participó en la campaña del Rosellón. Estuvo quince meses prisionero en Francia. Años después, en 1808, ayudó a organizar el Regimiento provincial de Pontevedra. Durante la guerra de la Independencia asistió al sitio de Astorga en 1812 y a la batalla de Villamanrique. Fue Capitán del provincial de Pontevedra, Teniente Coronel de Infantería (1814) y Teniente Coronel del Provincial de Santiago en 1825, año en que falleció en Santiago de Compostela. Casó don José Rafael con doña Ana María TABOADA y MOSCOSO, hija del Coronel don Bernardo Núñez de TABOADA Y TABOADA, Señor del pazo de Bendoiro, y de doña María de la Estrella MOSCOSO y FARIÑA de la CONCHA. Fueron hijos de don José Rafael y de doña María de la Estrella:

XIV. 1. Don Ramón PARDIÑAS VILLARDEFrancos, que sigue en XIV.1.

XIV. 2. Don Joaquín PARDIÑAS VILLARDEFrancos, célibe.

XIV. 3. Doña Manuela PARDIÑAS VILLARDEFrancos, soltera.

XIV. 4. Don Santiago PARDIÑAS VILLARDEFrancos, sacerdote.

XIV. 5. Doña María Asunción, que seguirá en XIV.5.

XIV. 1. Don Ramón PARDIÑAS VILLARDEFrancos y TABOADA, todavía conocido hoy como *EL GENERAL PARDIÑAS*, nació en Compostela el año 1802. Su brillante carrera militar, en la que siempre se distinguió por su bravura, puede resumirse así: Subteniente del Regimiento Provincial de Santiago en 1816; Teniente de Granaderos del mismo en 1817; Capitán del de Pontevedra en 1825; Capitán de Cazadores en 1826; Teniente Coronel del Provincial de Tui en 1828; Coronel del Regimiento provincial de Pontevedra; Brigadier en 1837; y Maestre de Campo en

1838. Diputado a Cortes. Cruces de San Fernando de 3ª Clase y de 1ª Clase y Cruz de San Hermenegildo. Murió con gran valentía, espada en mano, en la acción de Maella del 1-X-1838, luchando contra las tropas carlistas, muy superiores en número, que mandaba el General Cabrera¹⁰⁵. Una calle del madrileño barrio de Salamanca perpetúa el nombre de este ilustre hijo de Galicia.

XIV. 5. Doña María de la Asunción PARDIÑAS VILLARDEFrancos y TABOADA, última de esta línea de la Casa de Pardiñas de Vilardefrancos, heredó todos los bienes de sus padres por haber fallecido sin hijos sus hermanos. Se desposó esta señora con don Agustín SANJURJO MONTENEGRO y AGUIAR, Teniente Coronel graduado, Gran Cruz de San Hermenegildo, etc., dueño de las Casas de Macenda, Carrabete, Cutián y Muxía, hijo de don Ignacio SANJURJO MONTENEGRO y LEMA, anterior Señor de dichas Casas, y de doña María Josefa de AGUIAR LEMA y CARANTOÑA, de la Casa de Trasouteiro en Vimianzo. Don Agustín y doña María Asunción procrearon a:

XV. 1. Don Ramón Agustín SANJURJO y PARDIÑAS, que sigue en XV.1.

XV. 2. Doña Ifigenia SANJURJO y PARDIÑAS, que seguirá en XV.2.

XV. 3. Doña Jesusa SANJURJO y PARDIÑAS, casada con don Manuel OVALLE.

XV. 4. Doña Ana Joaquina SANJURJO y PARDIÑAS, casada con don Andrés SO-MOZA de MONSORIÚ.

XV. 1. Don Ramón Agustín SANJURJO y PARDIÑAS, heredó todas las Casas de sus padres. Abogado, Diputado a Cortes, Senador del Reino y Alcalde de Santiago, fue agraciado con la Gran Cruz de Isabel la Católica y creado I Marqués de Casa Pardiñas por la Reina Regente Doña María Cristina de Austria (R. Decreto de 3-VII-1890 y R. Despacho de 27-VIII-1890) en recompensa de los servicios que prestó en los cargos públicos desempeñados. Casó en Ponte Ulla (Vedra, A Coruña) el 1-IX-1862, con doña Sofía de NEIRA y FLÓREZ¹⁰⁶, hija de don Ramón de NEIRA y de la TORRE, dueño del pazo de Brandeso y de las Casas y señoríos de Súa, Ribadeza, Remesil, etc., y de doña María de

las Nieves FLÓREZ y de ANDRÉS GARCÍA. Don Ramón Agustín y doña Sofía fueron padres de:

XVI. 1. Don Ramón SANJURJO y NEIRA, II marqués de Casa Pardiñas (R. Carta de Sucesión en 1917). Alcalde de Santiago de Compostela, Gobernador Civil, Diputado a Cortes. Falleció soltero en Vilagarcía de Arousa (Pontevedra) el 15-XI-1925.

XVI. 2. Doña Ramona SANJURJO y NEIRA, III marquesa de Casa Pardiñas (Real Carta de Sucesión de 26- II-1927), casada en Vilagarcía de Arousa, el 15-XI-1891, con el General don Miguel de CASTRO y ARIZCUN. La tercera marquesa falleció sin hijos el 17-IV-1937.

XV. 2. Doña Ifigenia SANJURJO y PARDIÑAS. Matrimonió en 1857 con don Antonio María ARIAS y ARMESTO¹⁰⁷, dueño de las Casas de Masid, Chantada, Veiga, etc., hijo de don Ramón ARIAS y QUIROGA y de doña Manuela ARMESTO y CORTÉS de la ROCHA. Nacieron de esta coyunda siete hijos. En la descendencia de uno de ellos, doña María de la Paz ARIAS y SANJURJO, perdura hoy el título marquesal de Casa Pardiñas.

5. RAMA DE LA CASA DE CAMBRELLE (San Martiño de Razo, Carballo).

V. 3. Alonso de PARDIÑAS VILARDEFrancos, hijo de Alonso Gómez de PARDIÑAS VILARDEFrancos, pasó a residir en el pazo de Cambrelle, en San Martiño de Razo. De su coyunda con María PIÑEIRO tuvo a:

VI. 1. García de PARDIÑAS VILARDEFrancos.

VI. 2. Juan de PARDIÑAS VILARDEFrancos.

VI. 3. Alonso de PARDIÑAS VILARDEFrancos que sigue en VI.

VI. 4. Berenguela Sánchez de MOSCOSO. Casó con Juan PREGO de MONTAOS, Señor de Cícere de Enriba, y falleció sin prole.

VI. Alonso de PARDIÑAS VILARDEFrancos, nacido en Cambrelle, fue bautizado en la parroquial de Razo el 25- IX- 1556. Testó el 10-V-1616 y murió antes de 1626. Casó

con Mayor Rodríguez de CARRACEDO, natural de Razo, donde fue bautizada el 27-II-1571, hija de Paio Rodríguez de CARRACEDO y de María GONZÁLEZ. Alonso y Mayor fueron padres de:

VII. María de PARDIÑAS VILARDEFrancos, nacida en el pazo de Cambrelle y bautizada en Razo el 4-VIII-1604. Fue dotada con el coto de Cambrelle para casar con Juan de FIGUEROA y PAZOS, nacido en San Tirso de Muiño (Zas) y allí bautizado el 16-IX-1584, hijo de Alonso ROMERO de PAZOS y FIGUEROA¹⁰⁸, dueño y Señor de la Casa de Muiño, y de Catalina Rodríguez de GONDOMIL. Juan de FIGUEROA y PAZOS testó en Cambrelle y tuvo por hijos a:

VIII. 1. Don Sebastián de FIGUEROA y PARDIÑAS, nacido en el pazo de Cambrelle. Sargento General de Batalla, recibió el hábito de Santiago en 1682¹⁰⁹.

VIII. 2. Don Andrés de FIGUEROA y PARDIÑAS, nacido en Cambrelle y bautizado en la iglesia parroquial de Razo el 25-XII-1635. Capitán de Caballos Corazas, se cruzó Caballero de Santiago en 1682¹¹⁰.

VIII. 3. Don Juan de FIGUEROA y PARDIÑAS.

VIII. 3. Doña María de PARDIÑAS y FIGUEROA.

6. RAMA DE LA CASA DE CÍCERE DE EMBAIXO (San Pedro de Cícere, Santa Comba, A Coruña).

IV. Doña Inés de PARDIÑAS, hija de García (II) de PARDIÑAS VILARDEFrancos y de doña María BERMÚDEZ de CASTRO, se desposó con Sebastián Álvarez de CARANTOÑA¹¹¹, Merino Mayor de Vimianzo por el conde de Altamira, hijo de Fernán Álvarez de CARANTOÑA *el Viejo*, dueño y Señor del pazo de Carantoña y capitán del conde de Altamira, y de doña Urraca Sánchez de MOSCOSO. Doña Inés y Sebastián Álvarez fueron padres de:

V. Doña María Álvarez de CARANTOÑA y PARDIÑAS de VILARDEFrancos, que casó con Álvaro de SAMPAYO Gómez da COSTA y MONTAOS¹¹², Señor de Cícere de Embaixo, cuyo mayorazgo fundaron en 1602. Fueron sus hijos:

NOTAS

¹ A principios de siglo Eugenio Carré Aldao describía este término, lindante con las alturas de San Adrián da Pena en el municipio de Laracha, como un terreno de valle y monte recorrido por el río Sofán y el Artes o Vilardefrancos, que se unen en Ponte Carral. Carré Aldao, E. (1930), vol. VI, 147 y 148.

² Así lo certificaba el mismo E. Carré al indicar: *Consérvase el pazo o casa señorial de los Pardiñas, con restos antiguos*. Carré Aldao, E. (1930), vol. VI, 145. También señalaba otros restos de casa nobiliaria en la aldea de "Las Torres", correspondientes a las ruinas de las llamadas "Torres de Oza", en San Verísimo de Oza, relacionadas con el linaje de los Andeiro, y cuya capilla, única parte hoy visible, fue fundada en 1697 por D. Jacinto Gregorio de Pazos Falcón y Andeiro. *Ibidem*, 144; y Martínez-Barbeito, C. (1986), 446 y 448.

³ Bouza Brey, F. (1945). Tomados de las respectivas pruebas de nobleza verificadas en 1680 y 1688, en A.H.N. Exps. nº 6.232 y 6.233.

⁴ D. Antonio de Riobóo Seixas y Vilardefrancos nació en Santiago el 14 de Junio de 1685 y falleció en la misma localidad el 14 de Noviembre de 1753. Hijo de D. Gómez de Riobóo y Seixas y su prima D^a Jacinta de Luces, fue colegial de San Jerónimo, presbítero y predicador, brillando sobre todo como prolífico escritor con fama de sabio en su época, lo que le llevó a ingresar en 1748 como miembro de honor de la Real Academia de la Historia. Quizás su obra más conocida sea ese poema sagrado "La Barca más prodigiosa" (1728), al margen de otros manuscritos como el titulado "Galicia ilustrada" y la abundante correspondencia que mantuvo con eruditos de su época como el Padre Feijóo, el Padre Flórez y otros. Para sus datos biográficos consúltese Cabano Vázquez, I. (1995); y nuestra reciente monografía sobre los Riobóo y las Torres do Allo, Sánchez García, J.A. (2001), especialmente en el capítulo VI de estudio genealógico aportado por J. Bugallal y Vela.

⁵ Riobóo y Seixas, A. (1728).

⁶ ... *cuya defensa se fió a Fernando de Pardiñas, el primero Héroe de este apellido, que refieren las Historias, diferente de otro de el mismo nombre en las Montañas de León, en que se equivocó un Auctor en el Reynado de el Señor Don Ramiro I por los años de 847 hallándose al tiempo en la Ciudad de Compostela, como consta de un antiguo Privilegio de aquella Magestad, en cuya custodia obró Fernando prodigios de valor contra los Sarracenos y Norhmandos, la que continuaron sus Descen-*

dientes hasta García de Pardiñas I.... Rioboo y Seixas, A. (1728).

⁷ Riobóo y Seixas, A. (1728).

⁸ Hijo del conde D. Pedro Enriquez, que se había apoderado a comienzos de los años setenta de los estados de Trastámara, Lemos y Sarria confiscados al legitimista don Fernán Ruiz de Castro, ostentó ese título de conde de Trastámara y el citado de duque de Arjona gracias a su oportunista carrera política en la Corte de Enrique III y Juan II, secundando a D. Álvaro de Luna; así alcanzó, en palabras de E. Pardo de Guevara, la *cúspide de la nobleza gallega* hasta que la ruptura con el privado acabó por conducir a su caída en desgracia y prisión. Tras su sospechosa muerte el Arzobispo de Santiago recuperó las villas de Fisterra y Muxía con sus cotos y otros lugares que había ocupado en la zona, mientras que sus estados se repartieron entre la familia Osorio, leales a Juan II, pasando parte de las tierras a su hermana D^a Beatriz de Castro, casada con D. Pedro Álvarez Osorio, conde de Lemos. García Oro, J. (1987), t. I, 139; y Pardo de Guevara y Valdés, E. (2000), vol. I, 208 a 246 y esp. 251 a 307.

⁹ A.R.G. Real Audiencia. Pleitos particulares. Leg. 23.517, nº 31 (1799). D. José María era por entonces señor de las *jurisdicciones y cotos de Santa Cecilia, Jubia, Caranza, Vilar de Francos, Castelo, Otero de Lamas y otros*, miembro de la Junta de Arbitros de Ferrol.

¹⁰ *Idem, idem*, fol. 1. El aludido vecino Ramón Collazo contrató con el cantero de Lema Benito Casal y Caramés la fabricación de un *orrio para curar mijo grueso* por 640 rs., incluido el arranque de piedra que éste sacó de las *Paredes y murallas de la referida Torre de Pardiñas* y trasladó en 23 carros. También reproducido por A. Martínez Salazar en el prólogo a la edición de 1887 de los *Varones ilustres de Galicia*..., pp. VIII y IX.

¹¹ A.R.G. Real Audiencia. Pleitos particulares, Leg. 23.517, nº 31, fol. 44 v.

¹² Véase nota nº 2. No obstante, hemos de apuntar aquí la posibilidad de que E. Carré se estuviera confundiendo con la cercana casa de Cambrelle, lo que explicaría su denominación de pazo aplicada a unas ruinosas torres.

¹³ El desgastado escudo muestra, según la lectura de J. Bugallal, las armas de los RIOBÓO, PARDINAS, FIGUEROA y MOSCOSO, en el mismo orden que también veremos reproducido en el pazo de Sofán, en el escudo situado a la izquierda de la fachada principal.

¹⁴ De hecho en 1799 vivía allí un colono de D. José María Bermúdez

Pardiñas llamado Ramón Varela. A.R.G. Real Audiencia. Pleitos particulares..., fol. 45.

¹⁵ De estos poseedores se ocupa Martínez-Barbeito, C. (1986), 156 y 157, citando entre otros a D. Andrés y D. Sebastián Figueroa y Pardiñas, nietos por línea materna del D. Alonso de Pardiñas Vilardefrancos ya nacido en la casa de Razo, o su antecesor el García de Pardiñas Vilardefrancos que en 17 de Octubre de 1598 fundó el vínculo específico de los Pardiñas sobre esta casa de Cambrelle, con lo que Martínez-Barbeito concluye que nunca dejaron de habitar en Razo los Pardiñas; otra breve reseña sobre esta casa se encuentra en García Iglesias, X.M. (1990), vol. I, 68.

¹⁶ Riobóo y Seixas, A. (1728). Este segundo García de Pardiñas fue el fundador del mayorazgo de Pardiñas, Vilardefrancos, Cambrelle y Castelo en 13 de mayo de 1525, aprobado en Valladolid en 29 de Junio de 1527, en la cabeza de su hijo y sucesor D. Alonso Gómez de Pardiñas Vilardefrancos.

¹⁷ La construcción de esta torre aparentemente contrasta con la conocida política de desmochar fortalezas impuesta por los Reyes Católicos desde los años finales del siglo XV en su intento por doblegar a la discolta nobleza gallega. Sin embargo, se conocen otros casos de autorizaciones regias para levantar torres de morada, a veces ya con evidente matiz de casa, como la otorgada a Diego de Andrade, esposo de D^a María das Mariñas, una de las hijas del belicoso Gómez Pérez das Mariñas, para erigir los conocidos como *Palacios y Castillo de Miraflores* en su señorío de la Mariña dos Condes. Véase al respecto Vaamonde Lores, C. (1917), 39 y ss.; y Sánchez García, J.A. (1999), 23.

¹⁸ El formato rectangular de estas ventanas es uno de los rasgos más decisivos para situar la obra de la torre en los nuevos parámetros constructivos de las primeras décadas del XVI, sin olvidar que la ventana orientada al nordeste muestra un llamativo arco interior festoneado del que nos ocuparemos más adelante.

¹⁹ Bouza Brey, F. (1945), 345.

²⁰ Buscando sin duda una mayor comodidad en las condiciones de habitación, acorde con la situación de apogeo de la hidalguía y nobleza de los pazos. Entre los numerosos ejemplos de este tipo pacego de crujías formando ángulo recto a partir de una torre situada normalmente al extremo cabe citar la Torre de Celas, la de Miranda o el pazo de Goiáns, e incluso la disposición inicial del mismo pazo de Oca. Véanse al respecto Castillo, A. del (1930), 1081; y Martínez-Barbeito, C. (1986), 9.

²¹ El repertorio de gárgolas desplegado en las cornisas del pazo es muy variado, con figuras zoomorfas –águila, perro-, animales fantásticos, personajes burlescos, una figura humana encabalgada a un caño, y otra con sus pies y manos cogidos por grilletes, ésta ubicada en la fachada sureste y en alusión a los derechos jurisdiccionales que disfrutaron los señores de Vilardefrancos. El formato arcaizante de la mayoría de estas gárgolas sugiere que se inspiraron en las existentes en edificios del siglo XVI como el Hospital de los Reyes Católicos de Santiago, o incluso en la torre vieja de Allo, solar de sus parientes los Riobóo, como ya apuntamos en relación a la figura encabalgada al caño: Sánchez García, J.A. (2001).

²² Estas sargas o “fruteros” en la terminología del barroco constituyen una decoración empleada frecuentemente desde el tercio final del siglo XVII en la guarnición de entrepaños y sobre todo miembros como pilastras y jambas de puertas. Muy habituales en las trazas de Domingo de Andrade, entre aquellas sargas que tienen su arranque en rostros o máscaras de tradición manierista, inspirados en ilustraciones de Serlio o Dieterlin, podrían citarse las del segundo cuerpo de la Torre del Reloj (1676). Tain Guzmán, M. (1998), esp. 112 y ss. No obstante si es más raro encontrarlas sustituyendo y cumpliendo la función visual de unas pilastras como ocurre en este Pazo de Vilardefrancos, lo que corrobora la barroca cronología de este frontis al margen de las habituales distorsiones sobre las trazas que pudieron introducir los canteros que ejecutaron la obra.

²³ En cambio García Iglesias propone para el escudo y esta parte de la fachada principal y sus ventanas una datación en el segundo tercio del XVIII, sugiriendo un reaprovechamiento de elementos anteriores, *algunhas pezas do século XVI na portada*, que nosotros cuestionamos. García Iglesias, X.M. (1990), t. I, 68.

²⁴ Conviene destacar su semejanza con el formato del escudo que preside la torre norte o vieja de las Torres do Allo, si bien allí el orden de las armerías es FIGUEROA, PARDIÑAS, MOSCOSO y RIOBÓO. En cambio el mismo orden de armerías figura en la casa de Cambrelle, pero allí en un barroco formato ovalado.

²⁵ Según las informaciones de Ignacio Quiroga Liaño la galería fue construida a principios del siglo XX por su abuelo D. Jesús Quiroga Losada, marqués de la Atalaya.

²⁶ A.R.G. Catastro de Ensenada. San Jorge de Artes. Real de Legos. Sign. 212, fol. 98.

²⁷ Ambas puertas eran aludidas en el documento de 1680 antes reproducido, con la indicación de que servían de comunicación entre la base de la torre y las crujeas anexas: *Y tiene otras dos puertas que corresponden a una dilatada casa (de) fábrica nueva que se le arrimó a la torre*. Véase nota nº 19. En cuanto al interesante formato del arco festoneado, su irregular y atenso perfil parece imitar unos pliegues de tela, recordando una decoración muy característica del siglo XV, empleada primero en los Países Bajos y luego en el resto de Europa en muebles como las arcas, con paneles frontales reproduciendo esos pliegues de tela o pergamino; las escotaduras que aquí salpican esos pliegues van generando pequeñas siluetas conopiales enlazadas tanto hacia el trasdós como al intradós.

²⁸ En el caso del retablo lateral podría apuntarse una realización vinculada o como colofón de las obras dieciochescas que cerraron el perímetro del pazo, mientras que el principal se inscribe ya dentro de los parámetros clasicistas habituales en los años centrales del siglo XIX, según las soluciones tipológicas definidas por López Vázquez, J.M. (1996).

²⁹ Sobre este mapa y su autor véase Méndez Martínez, G. (2000), 11.

³⁰ Una buena reproducción de estos mapas se encuentra en la recopilación *Cartografía de Galicia* (2000). Entre aquellos mapas más tardíos, ya del XVIII, uno de los que mantiene la ubicación de “Villardefrancos” es el de los *Etats de Castille* de Robert de Vaugondy Fils, de 1749, según se aprecia en *Cartografía de Galicia* (2000), 152.

³¹ Riobóo y Seixas, A. (1728). Este autor carece de sentido crítico, como muchos historiadores de su época. Las noticias genealógicas del período bajo medieval, que da en la *Dedicatoria* de su obra, son confusas y, con frecuencia, fantásticas o erróneas.

³² *Ibidem*; y Apéndice X de Sánchez García, J.A. (2001).

³³ Castelo, Conde de (1930).

³⁴ *Ibidem*. Desgraciadamente, el estudio de este autor contiene muchos errores de filiación, en particular al tratar de los Pardiñas de Vilardefrancos.

³⁵ Bugallal y Vela, J. (2001).

³⁶ Crespo Pozo, J.S. (1982-1985).

³⁷ Casa de Cambrelle, pazo de Vilardefrancos, Torres do Allo, pazo de Aplazadoiro, pazo de Nantón, etc.

³⁸ Los de los siglos XIX y XX se limitaron a reproducir lo que escribieron sus antecesores.

³⁹ *Nobiliario de los linajes de Galicia*, de Domenico Oxea Albano, añadido por D. Francisco Cadaval (Biblioteca Nacional, Madrid). Este

blasonamiento fue repetido en el siglo XX por J. de Atienza, el Padre Crespo Pozo, Vicente de Cadenas...

⁴⁰ Blasonamiento de los hermanos García Carraffa según documentos del Archivo del Pazo de Santo Tomé de Freixeiro (Vigo), cuyo dueño entonces, don Xavier Ozores Pedrosa, lo era también –por herencia– de la Torre da Penela. Para Xosé María Lema, es a *torre envolvente sinuosamente por unha silva, alusión clara a parroquia de orixe da familia: Silvarredonda*, en Lema Suárez, X.Mª (2001).

⁴¹ Como en nota nº 39. Los hermanos García Carraffa reproducen este blasonamiento y añaden: *estas son las más antiguas (¿?)*.

⁴² En *Recopilación de escudos de armas sacados de varios autores y noticias recogidas por Joseph de Arévalo* (Biblioteca Nacional, Madrid). También así los hermanos García Carraffa, que añaden: *Se lee en algunas descripciones de ese escudo (de los Pardiñas) que la torre es de piedra, al natural, y también que de las aguas salen dos zarzas que suben hasta lo alto de la torre, una por cada costado de la misma*. El Padre Crespo, que pone la torre en un campo de gules (rojo), atribuye el campo de sinople (verde) a los Pardiñas de Muros.

⁴³ Como en nota nº 39. Es evidente que los heraldistas Oxea y Cadaval atribuyen las mismas armas a los Pardiñas y a los Villardefrancos.

⁴⁴ Juan Baños de Velasco, *Nobiliario General de España* (Biblioteca Nacional, Madrid). También así los hermanos García Carraffa.

⁴⁵ Joseph de Arévalo, ver nota nº 42. Recogidas también por los hermanos García Carraffa.

⁴⁶ Con la lógica consecuencia de que se le atribuyese la armería de ese linaje.

⁴⁷ El escudo pudo haber sido labrado en el último tercio del s. XVI, o a comienzos del s. XVII.

⁴⁸ Probablemente del último tercio del s. XVII, cuando estaba construida esta crujea siendo señor de la Casa don Francisco de Pardiñas Vilardefrancos.

⁴⁹ La forma del escudo es del último cuarto del s. XV. Pero el dibujo de las figuras heráldicas parece mucho más tardío. Pudiera ser una labra proveniente de otra edificación, e incrustada en esta parte de la fachada terminada ya en el siglo XVIII. Nótese que la repartición de los cuarteles es la misma que se ve en la casa de Cambrelle.

⁵⁰ Son las piedras armeras más antiguas de Vilardefrancos, y pudieron haber sido esculpidas en los primeros años del siglo XVI.

⁵¹ La fuente es del siglo XVIII. Es posible que el escudo haya sido la-

brado con una forma un poco arcaizante, lo cual fue frecuente en los del pazo de Vilardefrancos y de las Torres do Allo.

⁵² El escudo aquí descrito es uno de los que posee esta casa, fundada a principios del s. XVII por el capitán Francisco Rodríguez de Gondomil. Su nieta materna, D^a. María de Lema y Gondomil, casó, mediado ese siglo, con don Francisco Pardiñas Vilardefrancos. Don Francisco hizo reproducir aquí, pero en escudo ovalado, el contracuartelado de Riobóo y Pardiñas que hemos visto ya en la fuente de Vilardefrancos.

⁵³ Distribución atípica en la que los linajes principales de la casa están relegados a los cuarteles 2^o y 4^o. El escudo, con forma de finales del s. XV, es quizás del XVII.

⁵⁴ En una antigua lauda sepulcral de la iglesia de San Pedro do Allo, volvemos a encontrar la misma distribución ya observada en el «hórreo viejo» y en la torre del pazo de Vilardefrancos. Como el estilo de ambas labras heráldicas es el mismo, pueden ser coetáneas.

⁵⁵ Escudo en forma de cartela renacentista, quizás del primer cuarto del siglo XVI.

⁵⁶ Esta piedra armera es del primer cuarto del s. XVII y fue esculpida por orden del Capitán don Lorenzo Bermúdez de Castro (†1624), Señor da Penela, que restauró la fortaleza heredada de sus mayores. En el siglo XV las Casas da Penela y Riobóo pertenecían a Carlos Bermúdez de Riobóo (†1486), quien las legó a su primo Roi Soneira de Riobóo, casado con doña Constanza Bermúdez de Castro, hija natural de don Fernando Bermúdez de Castro, Señor de Montaos, Caión, etc., y primer Abad de la Colegiata de Santa María del Campo de A Coruña. Don Lorenzo Bermúdez de Castro fue tercer nieto agnado de Roi Soneira y de doña Constanza.

⁵⁷ En el último tercio del s. XV la Casa, Torre y valle de Nogueira, en la parroquia de San Mamede de Seavia (Coristanco), pertenecían a Gil de Riobóo y Figueroa, cuya hija y heredera, doña Inés de Riobóo Figueroa, casó con Gonzalo López Bermúdez (también llamado Gonzalo López de Riobóo) otro de los hijos naturales del ya citado don Fernando Bermúdez de Castro, Abad de la Colegiata coruñesa.

⁵⁸ San Martiño de Razo, Concejo de Carballo, A Coruña.

⁵⁹ *Ibidem loci*.

⁶⁰ San Xurxo de Artes, parroquia filial de San Salvador de Sofán, que es la matriz, ambas en Carballo.

⁶¹ Sobre la posible identidad de esta señora, véase lo que ya escribimos en el capítulo VI de *Torres do Allo*. Vide Bugallal y Vela, J. (2001).

⁶² Su descendencia en Bugallal y Vela, J. (2001).

⁶³ El conde de Castelo lo llama *García de Pardiñas de Vilardefrancos* y lo hace hijo de *Gómez Pardiñas y Vilardefrancos, llamado el Viejo, casado con D^a. Constanza de Figueroa*. Desgraciadamente, el estudio de este autor contiene muchos errores de filiación; en particular al tratar de los Pardiñas de Vilardefrancos. Sin embargo, es posible que estos Gómez de Pardiñas y Vilardefrancos, el Viejo, y D^a. Constanza de Figueroa, fuesen los padres de García (I) de PARDIÑAS RIOBÓO, que comienza esta genealogía. La presencia constante de las armas de los Figueroa al lado de las de Riobóo y de Pardiñas, tanto en las Torres do Allo como en los pazos de Cambrelle y de Vilardefrancos, asevera una alianza matrimonial de los Figueroa con estos dos últimos linajes de Bergantiños. Vide: Castelo, conde de (1930).

⁶⁴ Es posible que doña Berenguela fuese una hija natural de Bernal Yáñez de Moscoso, o de su hermano Alvaro Pérez de Moscoso, señores ambos de últimos linajes de Bergantiños. Vide: Castelo, conde de (1930).

⁶⁵ San Pedro do Allo, Zas, A Coruña.

⁶⁶ Su hermano primogénito García, en su testamento de 1538, lo llama Juan POSA y dice que ya había fallecido y que tuvo hijos. Este Juan POSA, o POSSE, es el Juan POSSE de VILARDEFrancos, nacido en la casa solar de Vilardefrancos. Dueño de una *sincura*, o beneficio libre, en S. Salvador de Sofán, y de heredades en Rens (Nande), fundó el vínculo de la Casa de *Apraçadoiro* en San Simón de Nande (Laxe). Casó con María Sánchez de GODOY y DOCAMPO (hija de Jácome de SANTIAGO, regidor de la villa de Noia, y de Mayor Vázquez de OCAMPO). De este connubio nació, en Nande, Sancho de RIOBÓO y VILARDEFrancos, Señor de la Casa de Apraçadoiro, Alcalde Mayor de la villa de Laxe y su Jurisdicción (nombrado por el conde de Altamira) quien desposó a doña Elvira de LOBERA y VALLADARES. De ellos descendieron los señores de las casas de Aplazadoiro, Vilasuso (Santiago de Sumio, Carral) y otras Casas gallegas, así como el sabio polígrafo don José CORNIDE y SAAVEDRA. Queremos manifestar aquí nuestro agradecimiento a don Javier Gómez de Olea y Bustinza, buen amigo y compañero en la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, por el trabajo de consulta y acopio de datos que ha tenido la gentileza de hacer en el Archivo Histórico Nacional para el autor (Expedientes

de los santiaguistas don Pedro de OCAMPO MARIÑO [n^o.5.832], don Andrés de FIGUEROA y PARDIÑAS [n^o.3.078], don Rodrigo Sánchez de TAIBO [n^o.7.565] y don Fabián PARDIÑAS VILLARDEFrancos [n^o.6.233].

⁶⁷ Su descendencia en Bugallal y Vela, J. (2001), capítulo VI.

⁶⁸ La filiación de esta señora en Riobóo y Seixas, A. (1739), Apéndice X de Sánchez García, J.A. (2001).

⁶⁹ Hija de D. Pedro BERMÚDEZ de CASTRO, señor de Montaos, Caión, Peñafior, etc., y de su primera mujer doña María Fernández de ANDEIRO y VARELA.

⁷⁰ A.H.N. Órdenes Militares, Expediente n^o 7.565, en el cual consta su genealogía ascendente.

⁷¹ Martínez Barbeito, C. (1978 y 1986).

⁷² Su ascendencia y descendencia en Bugallal y Vela, J. (2001).

⁷³ Martínez Barbeito, C. (1978 y 1986).

⁷⁴ Esta filiación en Martínez Barbeito, C. (1978 y 1986).

⁷⁵ Su filiación y descendencia en Fernández Béthencourt, F. (1912), tomo IX; y A.H.N. Órdenes Militares, expedientes números 6.231, 6.232 y 3.233.

⁷⁶ Comoxo, X. y Santos, X. (1997).

⁷⁷ Corta biografía de don Bernardino en Pardiñas Villalobos, J. (1782).

⁷⁸ Se cruzó en 1681. A.H.N. Órdenes Militares, expediente n^o 6.231.

⁷⁹ Moreno Morrison, R. (1947).

⁸⁰ A.H.N. Órdenes Militares, expediente n^o 3.233.

⁸¹ A.H.N. Órdenes Militares, expediente n^o 6.232.

⁸² Fernández Béthencourt, F. (1912), tomo IX.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Vivía aún en 1621, año en que fue madrina de su nieto don Francisco de PARDIÑAS VILLARDEFrancos.

⁸⁶ Es muy probable que sea el mismo Juan García de Figueroa, *Escribano de Asiento de la Real Audiencia*, que cita Gómez de Riobóo, *el mozo*, Señor de la Torre de Allo, en su testamento de 1598. Apéndice IV de Sánchez García, J.A. (2001).

⁸⁷ Juan de FIGUEROA y María Fez. de MORUXO son, también, los bisabuelos paterno-paterno de los Caballeros de Santiago don Andrés y don Sebastián de FIGUEROA, como veremos en la nota n^o 108.

⁸⁸ A.H.N. Órdenes Militares, expediente n^o 6.233; y Martínez Barbeito, C. (1978 y 1986).

⁸⁹ Martínez Barbeito, C. (1978 y 1986).

⁹⁰ Su padre, Rodrigo de Figueroa

y Vilardefrancos, era primo hermano de García (V) de Pardiñas Vilardefrancos, último Señor de la Casa de Vilardefrancos de la primera rama familiar.

⁹¹ A.H.N. Órdenes Militares, expediente nº 6.233.

⁹² *Ibidem*; y Fraguas, A. (1958).

⁹³ A.H.N. Órdenes Militares, expediente nº 6.233.

⁹⁴ Bouza Brey, F. (1945). Su lueñe pariente, D. Antonio de Riobóo y Seixas, dice que Don Fabián escribió una relación genealógica de los Pardiñas de Vilardefrancos, cuyo ma-

nuscrito, en 1738, estaba en poder de don Rodrigo Pardiñas de Vilardefrancos, señor de estas Casas y sobrino carnal de don Fabián. Sánchez García, J.A. (2001).

⁹⁵ Portela Pazos, S. (1944).

⁹⁶ Este don Andrés no fue Caballero de Santiago, según escribieron Bouza Brey y Martínez Barbeito. Ambos autores lo confundieron con su primo en cuarto grado D. Andrés de Figueroa y Pardiñas, nacido en la casa de Cambrelle, como veremos más adelante.

⁹⁷ Este último cargo, según Cas-

telo, Conde de (1930).

⁹⁸ Su ascendencia en Bugallal y Vela, J. (2001).

⁹⁹ Pérez Costanti, P. (1998).

¹⁰⁰ Crespo Pozo, J. (1982-1985).

El lector interesado encontrará en esta obra la descendencia de los Bermúdez de Pardiñas Vilardefrancos, Condes de Ramiranes y de Castelo, título este que fue rehabilitado en 1920 por don José María Bermúdez y Varela, Caballero maestrante de la Real de Ronda.

BIBLIOGRAFÍA

Atienza, J. de (1947), *Títulos Nobiliarios Hispanoamericanos*. Aguilar, Madrid.

Bouza Brey, F. (1945), "Don Fabián Pardiñas Vilardefrancos, poeta gallego del siglo XVII" en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo III, (pp. 331 a 354).

Bouza Brey, F. (1945b), "Noticias biográficas del escritor del siglo XVIII Pardiñas Villalobos" en *Boletín de la Real Academia Gallega*, tomo XXIV, (pp. 453 a 460).

Bugallal y Vela, J. (2001), "El linaje de las Torres do Allo y sus alianzas matrimoniales: tablas genealógicas y árboles de costados", capítulo VI en *Torres do Allo. Arquitectura e historia del primer pazo gallego*. Diputación Provincial de A Coruña.

Cabano Vázquez, I. (1995), "Betanzos según Antonio Riobóo y Seixas: una inédita descripción de principios del siglo XVIII" en *Anuario Brigantino*, Nº 18 (pp. 83 a 90).

Carré Aldao, E. (1930), "Provincia de La Coruña" en *Geografía General del Reino de Galicia* (Carreras Candi, ed.), vol. VI, tomo III. Ed. Alberto Martí, Barcelona.

Cartografía de Galicia (séculos XVI ó XIX). Colección Puertas-Mosquera (2000). Cat. Exposición Colexio de Fonseca, Abril de 2000. Universidade de Santiago de Compostela.

Castelo, Conde de (1930), *La Casa de Castro y sus descendientes*. Madrid.

Castillo, A. del (1930), "La arquitectura en Galicia" en *Geografía General del Reino de Galicia* (Carreras Candi, F.), vol. V. Alberto Martín, Barcelona.

Crespo Pozo, J.S. (1982-85), *Blasones y Linajes de Galicia*. Gran Enci-

clopedia Vasca.

Comoxo, X. y Santos, X. (1997), *A heráldica nas Terras de Rianxo: brasóns e linaxes*. Diputación Provincial de A Coruña.

Fernández Béthencourt, F. (1897-1920), *Historia Genealógica y Heráldica de la Monarquía Española*. 10 vols. Madrid.

Fraguas Fraguas, A. (1958), *Los Colegiales de Fonseca*. Cuadernos de Estudios Gallegos, Santiago.

García Iglesias, X.M. (1990), *Pazos de Galicia*. COAG, Santiago.

García Oro, J. (1987), *Galicia en los siglos XIV y XV*. Tomo I. Galicia Señorial. Serie Galicia Histórica. Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña.

Lema Suárez, X.M^º (2001), *Os meliores pazos da Costa da Morte*. Asociación Nería.

López Vázquez, J.M. (1996), "Inventariado e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática" en *Os profesionais da Historia ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*. Ponencias. Xunta de Galicia (pp. 51 a 75).

Marqués de Quintanar, Ozores Pedrosa, X. e Cao Moure, J. (1930): *Los pazos gallegos. Apuntes gráficos y notas históricas de las casas señoriales de Galicia*. Ed. PPKO, Vigo.

Martínez-Barbeito, C. (1986), *Pazos, Torres y Linajes de la Provincia de La Coruña*. Everest-Diputación Provincial de La Coruña.

Méndez Martínez, G. (2000), "Galicia na cartografía dos séculos XVI ó XIX" en *Cartografía de Galicia (séculos XVI ó XIX)*. Colección Puertas-Mosquera (2000). Cat. Exposición Colexio de Fonseca, Abril de 2000. Universidade de Santiago de

Compostela (pp. 9 a 22).

Moreno Morrison, R. (1947), *Guía Nobiliaria de España*. Madrid.

Pardiñas Villalobos Soto y Romero de Caamaño, J. (1782), *Breve compendio de los varones ilustres de Galicia, nativos y próximos originarios, esclarecido en virtudes, literatura y dignidades eclesiásticas, con algunas cortas relaciones de sucesos particulares* (Ed. de A. Martínez Salazar, Biblioteca Gallega, La Coruña, 1887).

Pardo de Guevara y Valdés, E. (2001), *Los señores de Galicia. Tenientes y condes de Lemos en la Edad Media*. 2 vols. Serie Galicia Histórica. Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña.

Pérez Costanti, P. (1998), *Linajes Galicianos*. Ara Solis-Consorcio de Santiago.

Portela Pazos, S. (1944), *Decanologio de la S.A.M. Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*.

Riobóo y Seixas, A. (1728), *La Barca más prodigiosa. Poema historial sagrado de la antigüedad, invención y milagros de el célebre santuario de N.S. de la Barca, colocado en los confines del Puerto de Mugá en el Reyno de Galicia...* Imp. de Andrés Frayz, Santiago.

Sánchez García, J.A. (1999), *Mariñán. Pazo de los Sentidos*. Diputación Provincial de A Coruña.

Sánchez García, J.A. (2001), *Torres do Allo. Arquitectura e historia del primer pazo gallego*. Diputación Provincial de A Coruña.

Taboada Roca, A. (1933), *Terra de Melide*. Seminario de Estudos Galegos.

Taín Guzmán, M. (1998), *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*.

UNA NUEVA DEFINICIÓN DE MÚSICA A TRAVÉS DE LAS TEORÍAS DE FRANÇOIS DELALANDE¹ Y GUY REIBEL²

Inmaculada Cárdenas
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Las investigaciones en pedagogía musical que se han realizado en Francia en las últimas décadas con personalidades como F. Delalande y G. Riebel merecen una atención y mayor difusión en nuestro país por lo novedoso de alguno de sus planteamientos.

Palabras clave: Música, Teoría, Pedagogía, Delalande, Reibel.

ABSTRACT

The investigations in musical pedagogy that they have been carried out in France in the last decades with personalities like F. Delalande and G. Riebel deserve an attention and bigger diffusion in our country for the interest of some of their positions.

Keywords: Music, Theory, Pedagogy, Delalande, Reibel.

Desde hace ya tres décadas varios investigadores y compositores pertenecientes al ámbito del GRM (INA)³ francés han promovido una gran renovación de los planteamientos sobre la música que se han mantenido como válidos e inamovibles en los últimos siglos. Las teorías musicales desarrolladas en occidente han tenido para nosotros una validez universal. Y son estos planteamientos los que han sido cuestionados por los citados investigadores que han introducido un giro amplio en las investigaciones musicales, extendiendo el concepto musical hasta abarcar aquellas músicas tenidas por exógenas y fuera del ámbito de estudio en un nivel similar o comparable a la que se considera *La Música* y, por tanto, cuestionables para el estudio de la realidad universal de este concepto. Tanto se haga referencia a músicas contemporáneas como a músicas de otras culturas que por sus concepciones salen de los parámetros convencionales.

Es muy gratificante para algunos pedagogos

que esta gran revolución en los conceptos y en los planteamientos haya surgido de una reflexión sobre la enseñanza musical y del estado en el que se encontraba la creación musical y su incidencia en la sociedad en la segunda mitad del siglo XX.

Estos investigadores, partiendo de la situación en la que se encontraba la creación, establecen en sus teorías una relación primordial, entre la enseñanza y el comportamiento musical de las sociedades o, dicho de manera más exacta, entre la enseñanza y el comportamiento musical de nuestra sociedad occidental. Esta relación les lleva, por un lado, a comprender que un cambio pedagógico se imponía en su totalidad para modificar las dinámicas de comprensión y aceptación de las músicas contemporáneas cultas por parte de una sociedad más amplia y, por otro, a liberar así los conceptos de creación, del marco minoritario que a partir del romanticismo se cierne sobre éstos, estrangulando la relación primordial entre compositores y sociedad o,

dicho de otro modo, entre creación y sociedad.

La relación entre compositores y sociedad debe ser siempre un motor dinamizador y de cambio de las propias estructuras de relación entre los individuos de los distintos grupos sociales. Esta relación, había desaparecido desliziéndose la creación por una pendiente de minorías iniciadas y desconectadas de públicos más amplios.

Preguntas como ¿qué músicas debemos conocer y enseñar?, ¿con qué finalidad? o ¿cómo aprender a hacer y escuchar música? fueron cuestiones planteadas por ambos investigadores y los llevaron a cuestionarse sobre el propio concepto de música y sus parámetros universales. Era necesario interrogarse sobre la naturaleza y el significado de las diferentes corrientes de la creación contemporánea y, por otro lado, también urgía debatir otro tema –que sigue siendo tremendamente actual–; este tema era la fuerte resistencia por parte del gran público de cara a la aceptación de las músicas contemporáneas.

Nuestra sociedad está tremendamente parcelada y esta parcelación no escapa al ámbito musical. Desde la estandarización de los medios de difusión musical en los años cincuenta: aparatos fonográficos, vídeos, televisión, las actividades musicales quedan absolutamente cerradas. Nos encontramos con los medios de comunicación que difunden la música. Una música con unas características unidireccionales que los profesores enseñan, los compositores componen y las orquestas reproducen. Esto con respecto a la música culta, o más conocida como clásica. Si nos situamos en otros tipos de música coexistentes con ésta y de mayor calado social como la música rock, el jazz, la música contemporánea o bien la música sinfónica, comprobamos que todos estos géneros musicales están también encerrados en sí mismos, sin relación ninguna entre sí. Esta situación es arrastrada por la sociedad con una inercia que se acentúa si nos paramos a pensar en el mundo de la creación que queda como algo minoritario cuando hablamos de música culta.

Es muy curioso que siendo nuestra cultura heredera de un inmenso repertorio y de una calidad fuera de dudas, nuestra sociedad viva de espaldas el fenómeno de la creación. Sin embargo, no sucede lo mismo en el terreno de la creación más espontánea como es el mundo del rock, del jazz o de la música de una contracultura más salvaje que mezcla en su bagaje las influencias más diversas (desde el propio rock, el jazz, con los sonidos electrificados) con músicas clásicas, músicas de otras culturas y contemporáneas. En estos casos la creación no sólo está viva, sino que mueve una industria inmensa en términos económicos.

No nos escapa que la realidad musical actual de nuestras sociedades, estresadas con los ritmos de las grandes urbes, pero hedonistas y cómodas en su búsqueda del bienestar, tiene su origen en el dominio de los medios de comunicación. Estos han ido definiendo el gusto social a través de la tiranía del dinero. Se edita lo que vende. Pero hay una diferencia fundamental entre ir a un espectáculo musical, sea éste cual sea, desde una ópera, hasta un concierto de música pop, y escuchar en tu casa un disco. Cuando uno va a un concierto, no tiene por qué obligadamente saber lo que va a escuchar; o planteémoslo de otra manera, nuestros padres y abuelos cuando iban al teatro, o a un concierto en muchas ocasiones era una novedad que movía a las personas en una aceptación o rechazo del espectáculo propuesto. Pero en el que también había una primera escucha de las obras y un posicionamiento crítico de la mente con respecto a lo nuevo que llegaba. Sin que nos olvidemos de que en general muchas obras nuevas fueron recibidas por sus coetáneos con gritos y abucheos, también podemos recordar sucesos de apasionada comunión, como sucedió con Verdi, cuyas letras eran coreadas en la Italia de la reunificación como signo de libertad, y las gentes memorizaban las arias y los coros, de forma que a partir de entonces, estas músicas formaron parte de la cultura de estos pueblos. Sin embargo, sentados en nuestras casas, en nuestros coches, o en nuestro trabajo elegimos sistemáticamente una música que nos relaja y que conocemos muchas veces de

Una nueva definición de música a través de las teorías de François Delalande y Guy Reibel

memoria. Esto sucede porque las casas discográficas han ido limitando sus ediciones a las obras que reportan mayores ventas, cerrando poco a poco el repertorio a la edición de obras cómodas de escuchar por conocidas. Esto no sería tan grave si el público siguiera yendo mayoritariamente a los teatros y las nuevas obras siguieran escuchándose, pero aquí nos encontramos también que los intérpretes, obligados por el fenómeno del *marketing* han restringido las obras de sus repertorios a aquellas que el público conoce y pide. Por tanto, hemos entrado en una dinámica cerrada en sí misma de la que aparentemente no hay una salida.

Ninguna sociedad ha vivido de espaldas a su presente artístico como vive la nuestra. Esta situación se puede romper y debemos hacer el esfuerzo de lograrlo y el medio de conseguirlo está en el campo de la educación. A través de una pedagogía creativa, en la que transmitir conceptos no sea la única dinámica, estaremos estableciendo una pedagogía que involucrará en la enseñanza de la música a la creación como motor de cambio. Con ella estaremos formando nuevos creadores/compositores *amateurs* o profesionales y, por tanto, músicos conocedores de un "hacer" y una "escucha" musical que posiblemente devuelva a la sociedad la dinámica sana de conexión que debe existir entre ella y los artistas. Puede que estos nuevos planteamientos necesiten seguir siendo profundizados, pero evidentemente lo que no podemos hacer es dejar de plantearlos.

Cuando Reibel habla del repertorio clásico como de un repertorio de museo, nos señala el desequilibrio existente en el estado actual de la música, volcado hacia un contumaz desarrollo de repertorio pasado, frente a una inhibición social por lo contemporáneo. Como él mismo señala, los comportamientos más creativos están más unidos a las músicas actuales. Es inevitable, por ello, pararse a reflexionar sobre los fallos que puede haber en la enseñanza, demasiado anclada en el desarrollo de lenguajes del pasado para corregir este desequilibrio persistente. Podemos pensar que la crisis de la composición actual sea debida a una simple crisis de lenguaje.

Pero no, la separación entre público y compositor nos lleva más bien a pensar que se trata de un problema general de comunicación. Si las obras actuales se comunican mal, la pedagogía tiene la obligación de modificar sus principios, y para corregir esta situación, los nuevos parámetros los encontraremos en la nueva manera de componer que es habitual en la música electroacústica.

Hace treinta años, cuando Reibel propuso estas cuestiones lo hizo en forma de preguntas no atreviéndose a plantearlas como afirmaciones rotundas. Hoy, después de ver el desarrollo de la nueva pedagogía y las posibilidades de cambios intrínsecos que ella conlleva, nosotros lo afirmamos sin ambages. Los cambios en pedagogía a partir de los nuevos postulados de la música contemporánea, no sólo modificarán la relación entre público y creación, sino que, además, relanzarán con nuevos bríos la propia composición. Hoy esto lo podemos afirmar pues conocemos el desarrollo en alza que estas teorías están teniendo Francia, en Italia e incluso en países latinoamericanos, como Argentina⁴.

La relación que establecen entre pedagogía y música tanto F. Delalande como G. Reibel nos obliga a buscar un marco más amplio de cobertura de este concepto, que dicho sea de paso en ningún momento pretende invalidar todo lo realizado por la pedagogía musical con anterioridad. Estaríamos hablando de un concepto de pedagogía musical encaminado, no sólo a la formación de músicos profesionales, sino también a la formación musical de personas que no van a ser músicos, que constituyen la mayor parte de los escolares.

Delalande ha profundizado a través de sus teorías, en la búsqueda de los parámetros universales del concepto de música. Él mismo nos alerta de lo académico e inútil que puede parecer plantearse de nuevo la pregunta de ¿qué es la música? A estas alturas nuestra sofisticada civilización debería tener muy clara esta respuesta, ya que evidentemente los músicos no necesitan una definición del arte que practican para seguir haciéndolo, como tampoco los musicólogos necesitan una nue-

182 Una nueva definición de música a través de las teorías de François Delalande y Guy Reibel

Inmaculada Cárdenas

va definición para proseguir sus investigaciones. Sin embargo, plantearse de nuevo esta cuestión primordial cae por su peso después de lo que hemos expuesto.

No habría sido posible plantear esta pedagogía con anterioridad a cuando se ha hecho, ya que ella tiene su apoyo en la gran revolución que en música ocurre en el recién terminado siglo XX. La gran novedad que nos ha aportado este siglo ha sido la utilización de la tecnología en el arte y en la música. A partir de este hecho fortuito dos conceptos separados hasta entonces se han unido, estos son: la pedagogía y la creación musical. Pero ¿de qué pedagogía musical estaríamos hablando? El hecho inédito en nuestra historia de poder grabar el sonido sobre un soporte, y a continuación tener la posibilidad real de componer directamente sobre este soporte en los estudios electroacústicos, es decir, gestar los sonidos, transformarlos, mezclarlos, a través de los cada vez más sofisticados ordenadores, ha abierto un mundo nuevo en la creación del que no podemos escapar.

Esta revolución tecnológica es comparable a la otra gran revolución que en música supuso la escritura musical, no en el concepto primero de pura notación, sino en el posterior en la historia y del que deriva éste, la escritura polifónica. A partir de este momento, sobre el siglo XIII se comienza a componer con ideas que aun escritas, no habían sido oídas. A partir de este momento la escritura de la música se convirtió en sí misma en una técnica de invención. Se componía directamente sobre el papel pautado. Este fue durante ocho siglos el soporte de la música en Occidente. Y ni que decir que esta técnica novedosa permitió el desarrollo de una polifonía y de un contrapunto propio a nuestra cultura. De aquí vino el desarrollo de la armonía, la fuga y todas las otras formas musicales, que no hubieran existido sin esta primera revolución técnica: la invención de la partitura⁵.

Pero F. Delalande tiene muy claro que la práctica de la escritura musical también revolucionó en el pasado los comportamientos

sociales, apareciendo con ella la persona individualizada del compositor, la del intérprete, como también el desarrollo de unas técnicas de conservación de esta música, de su difusión, a través de la enseñanza de dicha escritura, de su lectura, así como del desarrollo de las técnicas instrumentales que estuvieron y están unidas a la existencia de la partitura. Todo esto es de todos conocido, pero no podemos dejar de pensar que nada de ello existe en las músicas de tradición oral. En estas músicas se han desarrollado otros métodos igualmente sofisticados, pero distintos de los nuestros para inventar, transmitir y conservar estos patrimonios musicales.

El descubrimiento por Occidente de las grandes tradiciones musicales de Oriente (India), nos ha hecho tomar conciencia progresiva de lo relativo y local de nuestra tradición tonal. Y por ello hemos tenido que abandonar la idea de que nuestra música era la única digna de llamarse así. Pero, es más, aun nombrando las tradiciones de las músicas cultas de Oriente (China, Japón, Bali...) aún no estaríamos considerando las tradiciones musicales de las llamadas culturas "primitivas" que quedarían reducidas a cacofonías de fanfarrias grotescas como las llamó S.Aarón en 1910 al referirse a los grupos de trompas africanas de Senegal.⁶ Hoy sabemos que esta práctica africana es extremadamente sofisticada, ya que los intérpretes trabajan con unos instrumentos, las trompas Malinké, que emiten cada una un sonido. No es que no dispongan de instrumentos de viento con los que poder realizar una melodía completa, sino que, muy al contrario, pudiendo hacer esto último, esta cultura elige la dificultad de sonar una melodía entre varios instrumentistas, como una manera propia del trabajo musical.

El desarrollo de la etnomusicología en los últimos cuarenta años ha hecho más prudente este tipo de afirmación, al comprender que en realidad se trata de músicas muy elaboradas.

Sin embargo, incluso a partir de esta nueva comprensión la etnomusicología sigue pecando de egocentrismo cuando describe las músicas de otros pueblos con categorías propias a nuestra música, utilizando términos como:

Una nueva definición de música a través de las teorías de François Delalande y Guy Reibel

canto litúrgico, canto profano, música instrumental, recitado... y reduciendo, de esta forma, otras maneras de hacer música a nuestra propia óptica.⁷

Por tanto, la búsqueda de universales en el concepto de música no es tarea fácil. Ni la antropología, ni la psicología cognitiva han dado hasta el momento una respuesta clara. Pero F. Delalande ha encontrado un punto intermedio en su investigación para aplicarlo a lo que intuitivamente llamamos música y este punto se sitúa en lo que él denomina *conductas musicales*. Su aproximación teórica no hace referencia al término de música en sí mismo, sino a los comportamientos de los músicos en el acto de hacer música. Encontrando en ello los parámetros universales de la música.

El término conducta es un término que desarrolla Pierre Janet en la psicología de interpretación funcionalista y que designa un conjunto de actos elementales coordinados por una finalidad. Para Delalande distinguir los dos criterios de coordinación y finalidad es fundamental para comprender la aproximación que el mismo propone como camino para encontrar la universalidad de la música.⁸

En primer lugar estaría la producción de sonido. Pero en el caso de la música hay que diferenciar la producción de sonido, por su finalidad, de otros actos que producen sonido, como son las actividades cotidianas, señales sonoras..., en las que también estaría incluida el habla. En el caso de la música, según Delalande, el sonido es producido intencionalmente y actúa como estímulo en la atención del oyente. Si comparamos los sonidos del habla con los sonidos musicales, veremos cómo en el habla el acto de sonar (fonatorio) no retiene en sí mismo la atención del que escucha. Si esto ocurre, el acto de hablar fracasa en su transmisión de un significado lingüístico; pero en música es sobre el sonido en sí mismo sobre el que se concentra la atención del oyente, apreciándose este sonido en sí y al que seguramente podremos añadirle valores simbólicos. Por tanto, la calidad del sonido no es indiferente en música.

Esta diferencia con el sonido hablado establece una relación fundamental con el gesto productor del sonido que se convertirá de esta manera en la mayor preocupación del músico. El control del gesto es desde esta perspectiva el primer reto del músico al controlar éste el nivel de senso-motricidad que existe en música y que es uno de sus objetivos. Esta sería una primera característica universal en las conductas musicales.⁹

Delalande establece una segunda característica en el elemento simbólico de la música. A pesar de la vaguedad del término y de adoptar éste formas muy diferentes en las diferentes culturas, no por ello es menos cierto que lo encontramos en todas las prácticas musicales del mundo. Nos estamos refiriendo al hecho de que las músicas evocan o representan algo que no es de naturaleza sonora. Ejemplo de ello serían las músicas para favorecer la caza, la siembra, la tala de árboles... en culturas africanas, asiáticas o americanas. Pero igual sucede en músicas cultas como el caso de la música india. En los *ragas* se establece una simbología entre el estado mental y las horas del día. En Occidente tenemos ejemplos de simbolismo en todas las épocas; quizás muy evidente sea la relación con los sentimientos de la música romántica, por no hablar de la llamada música programática del XIX, pero incluso en lo que se conoce como música pura tenemos ejemplos de ello como la sinfonía *Pastoral* de Beethoven. En todas ellas podemos rastrear el mundo cotidiano que circunda al músico compositor. Otro ejemplo de evocaciones de lo cotidiano serían los caballos, animal tan unido al trabajo diario, al transporte en esas épocas, tan fáciles de identificar: el trote, el galope... en tantos y tantos ejemplos de la música de Mozart y otros coetáneos. Con ello queremos llegar a un elemento más profundo que no es otro que el movimiento que está implícito en la propia música. La música es movimiento, movimiento explicitado en el gesto del instrumentista, pero también en el propio sonido. Por ello Delalande habla de la música como el arte del gesto. Y ésta sería una segunda característica universal: el simbolismo de lo sonoro explicitado en el movimiento de la música.

Una tercera característica universal estaría en un elemento propio de la composición: construir con los sonidos es construir un entramado de reglas específicas de cada música, de cada género, de cada estilo, pero que todas ellas obligadamente poseen. Delalande precisa a este respecto que las normas establecidas en la música no poseen ningún valor moral; por tanto, no es negativo romper o transgredir las reglas musicales. Ellas van a cambiar al cambiar las conductas musicales.

¿Qué sucede si no las seguimos? Simplemente perdemos una parte de la satisfacción intelectual que obtenemos cuando las aplicamos con propiedad, y por otra parte perderíamos la admiración de los oyentes ante la habilidad del músico o músicos. Un ejemplo extremo de la acrobacia en el desarrollo de la habilidad estaría en el virtuosismo de Paganini o del propio Liszt. Del placer intelectual del que hablamos, es evidente que la fuga es una forma que desarrolla al máximo este placer intelectual, no sólo del que compone, sino también del que la ejecuta o escucha con conocimiento. De todo ello se desprende que el elemento lúdico en las prácticas musicales y las reglas establecidas en la música, por la tradición, por el estilo, o por un compositor, como en el caso de Schoenberg, son algo consustancial a la música universal.

Esta aproximación de F. Delalande a los universales de la música encuentra su punto de partida en sus reflexiones sobre pedagogía musical esbozadas con toda claridad en su ya mencionado libro *La musique est un jeu d'enfant*, y las características que acabamos de exponer, surgen en su pensamiento como consecuencia de la aplicación de las teorías de psicología infantil de Piaget¹⁰ a la pedagogía de la música.

El pensamiento musical de Delalande parte de la observación de los comportamientos, que él insiste en denominar conductas, para precisar mejor los dominios de su trabajo. Al contrario, Reibel, compositor él mismo, llega a una aproximación teórica a través de su involucración en la enseñanza. Su reflexión es

por ello más práctica pero no exenta de interés.

El hecho de que ambos hayan trabajado juntos es la razón por la que hemos establecido esta comparación entre ambos investigadores.

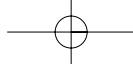
Reibel analiza en su libro *Jeux Musicaux* el hecho musical centrándose en la realidad de la música y su enseñanza en Francia en los años sesenta¹¹. Para Reibel, en esta época existe una ruptura evidente entre la música en general y la música contemporánea. Y es esta ruptura la que le lleva a reflexionar sobre el concepto propio de música. Al igual que Delalande es a través de la pedagogía que Reibel encuentra la forma de ampliar este concepto, partiendo de un análisis comparativo entre los distintos géneros musicales que cohabitan en nuestra sociedad.

No se trata nuevamente de una crisis de lenguaje, sino que Reibel coloca entre interrogantes, lo que él llama, no sin sorna, la institución musical.

Reibel insiste en que una nueva música, tanto si ésta es instrumental, como si es el caso de música electroacústica, tiene que ser explicada para poder ser entendida. Cosa que en general no suelen hacer los compositores. De nuevo estaríamos frente al cambio de comportamiento social -y en este caso referido al público de estos conciertos- a través de la educación.

Pero ello sólo no explicaría lo que él llama "crisis de audiencia"¹² y de la que la música contemporánea sería su víctima. Es cierto que el número de obras que se componen es abundante, pero también lo es que estas obras por lo general se tocan una sola vez, y en salas de conciertos con escaso público (cuando no son amigos y familiares), obras en la mayoría de los casos nunca editadas.

Quiere esto decir que la relación entre compositor y público, tal como se había entendido con anterioridad, no es válida. La música contemporánea como fenómeno de comunicación deja de existir y el público (los jóve-



nes en su mayoría) buscan esta comunicación (que por otro lado necesitan como elemento cohesionador de grupo) en otros tipos de músicas.

Esta marginación de la música contemporánea no puede ser saludable. ¿Qué es lo que

falta en la creación musical establecida en las corrientes oficiales? Quizá una falta de relación entre el sonido que escuchamos y una realidad gestual más vital, una relación con el cuerpo en la misma medida. Gestualidad que sí existe en otros géneros musicales como en el rock, el jazz, o en las músicas

NOTAS

¹ François Delalande es el responsable de las investigaciones teóricas del GRM (Groupe de Recherches Musicales) en el INA (Institut National de l'Audiovisuel) en París. Desde los años setenta ha desarrollado un corpus teórico entre las relaciones de la pedagogía y el análisis musical. Sus primeros trabajos son continuadores de los trabajos desarrollados por Pierre Schaeffer y publicados en la obra magna de este autor *Traité des objets musicaux*. Estos parten de los postulados hoy fijados de lo que conocemos como música electroacústica y el método de trabajo desarrollado por Schaeffer. La innovación de Delalande con respecto a Schaeffer es el haber explicitado la relación entre el análisis musicológico y la pedagogía musical. En su teoría, Delalande establece constantemente puntos de relación entre el comportamiento de los niños y el de los adultos con respecto a la música. Estas relaciones están apoyadas en las teorías de psicología infantil del suizo Jean Piaget. También es importante destacar las relaciones que establece entre composición-ejecución y escucha musical. Queremos destacar, por otra parte, que sus teorías se fundamentan también en los diferentes conceptos de música del resto de las culturas que comparten con nosotros nuestro mundo. A través de su análisis certero, Delalande deshace el egocentrismo que ha venido siendo el soporte en el que se han fundamentado nuestras teorías musicales en los últimos siglos.

² Cuando en 1968 Pierre Schaeffer funda la clase de composición electroacústica en el conservatorio de París uno de sus asistentes fue Guy Reibel, que termina siendo el único desde 1971. Desde 1976 junto a Schaeffer, Reibel es profesor de composición en el conservatorio de París en donde desarrollará las teorías y métodos elaborados por Schaeffer en las décadas anteriores. A partir de 1980 Reibel quedará sólo —puesto que Schaeffer se jubila— en esta tarea de enseñar una nueva for-

ma de composición a partir de los conceptos electroacústicos, desarrollando el concepto de la escucha musical como uno de los móviles de la nueva forma de composición. A partir de esta dedicación a la enseñanza las investigaciones de Reibel van a cobrar una dimensión nueva y modificarán su perspectiva de la investigación musical. Si en el periodo de Schaeffer la escucha musical era el motor del cambio, a partir de su actividad pedagógica Reibel introduce otro elemento dinamizador del proceso y este es el "hacer" música. El estudio sistemático de las bobinas de sonido grabadas y clasificadas por criterios del propio Schaeffer estaban dejando un poco de lado la profundización en el hacer. Esto estaba estableciendo una cierta frustración en el aprendizaje de los alumnos cuya dinámica en la composición era diferente de la dinámica de los compositores del GRM. Entre estos compositores sí existía una misma pasión por la nueva forma de hacer, que se iba consolidando día a día con nombres de todos hoy conocidos como Lucas Ferrari, Parmegiani o el propio Bayle que desde la jubilación de Schaeffer se encarga de la dirección de esta institución. Desde la llegada al GRM de F. Delalande se establece un trabajo común entre Delalande y otros compositores que tendrá como fruto un libro fundamental a la hora de abordar la pedagogía musical con criterios nuevos. Nos estamos refiriendo a la monografía *La musique est un jeu d'enfant* traducido por Ricordi (Argentina) al castellano. Hoy en día los trabajos de Delalande han fructificado en lo que se conoce ya como *pédagogie de l'éveil* (a falta de una traducción castellana para este término francés proponemos el de *pedagogía de la sensibilización musical*) y cuya práctica cada vez está más extendida. A este respecto queremos señalar que en nuestro país nosotros estamos desarrollándolas junto con profesores de la Universidad de Valladolid, desde hace quince años y que esta labor, debido a sus postulados innovadores, es lenta, en-

contrando mayores reticencias entre los músicos y pedagogos de corte académico.

³ GRM (INA) Groupe de Recherches Musicales (Institut National de l'Audiovisuel). París.

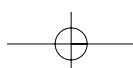
⁴ Desde hace treinta años las teorías de Delalande han ido cobrando un desarrollo cada vez más amplio en la enseñanza de la música en Francia, pero es muy alentador que esta nueva pedagogía ha sido ya programada por el ministerio francés como una pedagogía a desarrollar en las escuelas francesas de forma sistemática. El calado social que está teniendo esta pedagogía no es ajeno al empeño de sus fundadores y desde luego ha sido muy importante no sólo la bibliografía al respecto hoy existente, sino también los programas radiofónicos que se hicieron sobre la misma, que posteriormente fueron publicados en *cassettes* y tuvieron una difusión en el ámbito nacional en horas lectivas. Nos estamos refiriendo al programa: *L'Oreille en colimaçon* de Radio Nacional de Francia, emitido en Francia en la década de los ochenta.

⁵ Comentarios sacados del texto de F. Delalande publicado en el CD (63): *Música & Arquitectura* de Inmaculada Cárdenas. Publicado por ACA, Mallorca, 2001.

⁶ Citado por F. Delalande en *Les Condottes Musicales*, Editado por Cooperativa Librería Universitaria Editrice Bologna. 1993, p. 1.

⁷ Frente a esta dificultad epistemológica, Nettl recurre a una intuición etnocéntrica de lo que es la música. Su colega Wachmann nos lo explica: "Yo podría decirme que estos fenómenos exteriores a mi propia cultura inmediata a la que coloco la etiqueta de música, lo hago porque los reconozco e identifico como música [...] me parecen que se asemejan a los fenómenos que tengo la costumbre de llamar música". Op. Cit. p. 3.

⁸ ¿Qué busca aquel que toma su instrumento se instala y toca? ¿Qué espera de este conjunto de actos coordinados?... Si el instrumentista se pone de pie y sopla un silbato para hacer arrancar un tren, no hablare-



mos de música. Recíprocamente, si hablamos de música, es porque el acto implicado no tiene por función transmitir una orden o una información. Entonces ¿cuál es la finalidad del acto musical?... ¿No se hará por casualidad, música por juego, por placer? Op. cit. p 6.

⁹ Esta teoría se desarrolla en *La musique est un jeu d'enfant* de F. Delalande, capítulo II, p. 20 a p. 31.

¹⁰ Jean Piaget estableció en sus teorías de psicología infantil que el juego era el motor de aprendizaje en un periodo fundamental en la vida de las personas, el periodo comprendido entre 0 y 6 años. En este periodo Piaget establece también tres etapas, la primera de 0 a 2 años en el que el juego senso-motriz es el fundamental que se desarrolla. Una segunda etapa de 2 a 4 años en donde el juego pasa a ser simbólico y una tercera etapa de 4 a 6 años en el que aparece el juego de reglas. Delalande aplicó a la pedagogía de la música esta teoría a través de su conocimiento de la música contemporánea y más concretamente de su implicación en las maneras de componer electroacústicas desarrolladas por Schaeffer amén de su conocimiento de músicas extra-europeas; comprendiendo algo fundamental en su desarrollo teórico que era la relación que existía entre las actitudes de los músicos y el juego sonoro de los niños de estas edades. A partir de aquí Delalande ha establecido

todo un corpus teórico que ha modificado las teorías musicales con un antes y un después de dichas teorías.

¹¹ "LE FAIT MUSICAL CONTEMPORAIN.

a) D'un côté existe le monde de la création, avec les compositeurs, les rares formations qui jouent leurs oeuvres, le micro-public qui s'y intéresse. C'est le monde de la "musique contemporaine". b) Corrélativement existe le milieu musical plus large, plus prestigieux, qui joue les oeuvres du répertoire traditionnel avec plus de moyens, face à un public plus nombreux, et qui aborde rarement le répertoire dit "contemporain", les chefs d'orchestre y étant en général hostiles, et souvent mal préparés à le faire.

c) Enfin, sur une vaste échelle, avec les variantes les plus diverses, se développent d'une manière opposée au courant dit contemporain (encore que complémentaire et avec des liens grâce aux instrumentistes) des courants à partir de jazz, de la pop, du rock, de musiques plus vécues, plus instinctives, dont les valeurs échappent à l'écriture et à la culture traditionnelle, dans lesquelles le geste, le rythme, les rapports entre son et corps sont plus affirmés. L'électrification et l'amplification y jouent un rôle important. Les créateurs de ces courants proviennent des milieux de jazz, de la variété, sont souvent autodidactes ou formés sur le tas, voi-

re "marginéux".

d) Les courants dits électro-acoustiques jouent un rôle important, et se rapprochent de a et c. Les oeuvres se diffusent mal, mais les techniques attirent beaucoup de jeunes.

e) La variété, secteur immense quantitativement par rapport à tous les courants précédents, est fortement soumise aux lois du marché économique. En général, sa médiocrité refète, en négatif, l'absence de politique culturelle musicale; dans les meilleurs aspects de sa production, elle exprime une dimension populaire de la création, particulièrement dans la chanson qui prolonge les répertoires populaires traditionnels, pratiquement abandonnés par les "musiques contemporaines".

f) Les musiques appliquées à l'audiovisuel (films, télé, radio, publicité...) empruntent un peu à tous les genres, mais constituent un milieu assez fermé, très dépendant du marché". Dans *Les jeux musicaux*, volume 1: jeu vocaux. Ed. Salabert. Paris. 1987, p. 11.

¹² Op. cit. p. 13.

BIBLIOGRAFÍA

DELALANDE, F., *Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica*, (Trad. G. Guardabasso y L. Marconi), CLUEB (Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna), Bologna, 1993.
DELALANDE, F., *La musique est un*

PODER, MEMORIA Y OLVIDO: LA GALERÍA DE RETRATOS REGIOS EN EL *TUMBO A* DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO (1129-1134)*

Manuel Antonio Castiñeiras González
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

El orden de los retratos reales en el *Tumbo A* de la Catedral de Santiago posee fuertes connotaciones ideológicas relacionadas con su comitente, Diego Gelmírez, arzobispo de Santiago. Algunas ausencias y alteraciones en esta galería real revela las intenciones políticas de este cartulario.

Palabras-clave: Diego Gelmírez, Retratos Reales, Tumbo, Catedral de Santiago.

ABSTRACT

The order of the King's portraits in the Tumbo A of the Cathedral of Santiago has strong ideological connotations related to its commissioner, Diego Gelmírez, archbishop of Santiago. Several absences and alterations in this royal gallery reveal the political intentions of this cartulary.

Keywords: Diego Gelmírez, Royal Portraits, Cartulary, Cathedral of Santiago.

No me buscarías si no me hubieses encontrado ya.
El encontrado está siempre detrás,
pero marcado por algo que es el orden del olvido¹

En pocos períodos como el de la Edad Media la falsificación, la invención y la obliteración fueron consustanciales al ejercicio de la memoria histórica. Crónicas, documentos y leyendas están repletos de falsos históricos al servicio de una ideología que buscaba a través de la memoria escrita la transformación del pasado en beneficio del presente y con ello condicionar irremediablemente su recepción posterior². De entre las muchas fórmulas de alteración de la historia destaca por su sutileza y efectividad la búsqueda intencionada del olvido, puesto que éste, al obviar una memoria, conlleva la afirmación de otra que sustituye y oculta la precedente.

Dado su innegable valor histórico, la obra de arte ha sido también objeto de manipulaciones por parte del poder, sobre todo cuando ésta consiste en la representación de uno de sus protagonistas. Es de todos sabido que el género del retrato exalta el valor del arte

como memoria y convierte a la imagen en un testimonio para la posteridad. Roma entendió perfectamente esa función y utilizó en los retratos de sus emperadores medios como la mentira, el disfraz o la *damnatio memoriae* en beneficio de gloria personal de cada uno de ellos.

Desde este particular punto de vista resulta especialmente sugerente el análisis de la galería de retratos regios de la primera fase del *Tumbo A* de la Catedral de Santiago de Compostela (1129-1134). Se trata de un códice que suponía la cabeza de serie de un ambicioso plan diseñado conjuntamente por el tesorero Bernardo y el arzobispo Gelmírez con el que se pretendía ordenar respectivamente en cinco volúmenes los documentos reales, nobiliarios, episcopales, de gente de menor condición y de personas del servicio de la Iglesia.

Según M. Díaz y Díaz, este proyecto de compilación se iniciaría en 1127 bajo la dirección de Bernardo, entonces tesorero de la Catedral, si bien su nombramiento aquel mismo año como canciller real por Alfonso VII frustraría su inmediata realización. De hecho, el prólogo del *Tumbo A* ofrece la fecha de 1129 como momento de inicio del libro —“Fuit autem inceptus iste liber in era I.C.L.X.VII” (f. 1r.)—, cuya primera fase concluiría con la muerte en 1134 del tesorero-canciller en Burgos³. La labor de selección del material del Tumbo estuvo al servicio de los intereses de Gelmírez, que no dudó en excluir diplomas desfavorables en ese momento a la curia catedralicia. De hecho, falta, como ha señalado F. López Alsina, el documento fundacional de Alfonso II, en el que se hablaría de la organización monástica del culto apostólico dependiente de la congregación de Antealtares, la cual había sido sustituida desde 1102 por una moderna comunidad catedralicia de canónigos⁴.

Esta orientación de índole política se percibe igualmente en el aparato decorativo. Así, para dar inicio a la serie, se eligió una imagen que fuese lo suficientemente definitoria del origen del entonces reciente *status* metropolitano alcanzado por la sede compostelana en 1120 tras tres siglos de historia y de la ingente cantidad de privilegios regios con los que ésta se vio beneficiada: el hallazgo de la tumba del apóstol Santiago y de sus discípulos por Teodomiro, obispo de Iria⁵.

No obstante, es la extensa galería de retratos reales, en la que cada uno de ellos encabeza sus documentos de donación a la basílica jacobea, lo que le da un carácter singular a la obra. Se trata de una tipología de códice miniado peculiar de los reinos hispánicos y con particular fortuna en Galicia y León⁶. De hecho, unos años antes había sido compuesto para la Catedral de Oviedo por orden del obispo Pelayo, el denominado *Liber Testamentorum* (ca.1120), en el que, sin embargo, los protagonistas forman parte de verdaderas escenas de donación a toda página, en la que intervienen varios personajes. Más cercano a la fórmula compostelana es el llamado *Libro de las Estampas* de la

Catedral de León, realizado bajo el obispo Manrique a principios del siglo XIII. Tanto en Santiago como en León, la sola efigie del retratado se convierte en una verdadera “autenticación” del documento que encabeza emulando así la función en los mismos de los sellos reales⁷. Dicho cometido se hace explícito en la miniatura a través de la representación de una cartela —enrollada o extendida— que el rey blande a modo de atributo.

La conformación de estas galerías de retratos en los cartularios del Occidente hispánico no fue una tarea seriada y automática sino repleta de intenciones políticas. J. Yarza ha señalado la posibilidad de que el *Libro de los Testamentos* estuviese dedicado a la reina Urraca, de ahí el énfasis puesto en la representación de las reinas, no sólo como legitimadoras de una dinastía de origen asturiano sino también en su papel de favorecedoras de la sede ovetense, con el objeto de reivindicar Oviedo frente a Santiago y reclamar así su autonomía frente a Toledo⁸. Por su parte, F. Galván Freile ha apuntado fundamentales claves de lectura para el *Libro de las Estampas* al considerar el códice como un intento de prestigio de la sede frente a Toledo y Santiago para atraer donaciones a la nueva catedral emprendida por don Manrique⁹. De hecho, resulta sintomática la inclusión al final de la serie de un retrato no regio, el de la condesa Sancha, la cual había otorgado en el año 1040 importantes bienes a favor de la catedral leonesa¹⁰.

Esa función de estímulo y acicate animó igualmente la compilación del *Tumbo A*¹¹, cuyo carácter suntuoso está de acuerdo con la ambiciosa y presuntuosa actitud de Gelmírez tras la adquisición de la dignidad metropolitana de su sede en 1120¹². Para F. López Alsina, esta extensa colección de documentos reales se presentaba ante Alfonso VII, el niño que había sido criado y coronado rey de Galicia por el prelado compostelano en Santiago en 1111, como una incitación para rivalizar con sus predecesores en la magnitud de sus concesiones¹³.

Nadie puede negar el carácter “excesivo” de

la larga galería de retratos del *Tumbo A*, nada menos que 24 personajes vinculados directamente con la monarquía, entre reyes, nobles y personajes regios. Dicho número contrasta con las trece miniaturas de Oviedo, siete regias y seis de papas y obispos, o con las ocho estampas de León, con siete reyes y una condesa. Tanto en los códices de Oviedo como de León nos sorprende el carácter truncado y lejano de las representaciones de la dinastía, ya que en ambos los personajes efigiados pertenecen a un pasado remoto directamente relacionado con los orígenes de dichas ciudades como capitales del reino. Así si en el *Libro de los Testamentos* la serie comienza con Alfonso II, en el *Libro de las Estampas* ésta se inaugura con Ordoño II (914-924), el primer rey de León y fundador de la iglesia de Santa María, futura catedral. En ningún caso las galerías terminan, como en el *Tumbo A*, con la representación del monarca contemporáneo a la elaboración del manuscrito –Alfonso VII (1126-1157)–, sino tan sólo en reyes de un pasado lejano: Alfonso V (999-1028), en el caso de Oviedo, y Alfonso VI (1066-1109), el monarca más reciente de las estampas leonesas¹⁴.

* * *

M.Foucault afirmaba que en el orden de las cosas, en la forma de organizarlas y representarlas por medio del lenguaje reside el contenido del mensaje¹⁵. No obstante, las cosas y su representación no se asemejan, por lo que, el poder está en el discurso, es decir, en la interpretación que de ellas se realiza. La galería regia del *Tumbo A* en su condición de discurso, prosopopéyico y panegírico, sobre la sede jacobea constituye una singular exégesis de su historia. La imagen de los reyes se convierte en un sustituto de los mismos, todos ellos presentes en un mismo cartulario, pero también en un símbolo¹⁶ derivado del arquetipo sagrado de la concepción monárquica medieval¹⁷.

El análisis del orden y sus alteraciones en la sucesión de los retratos reales es bastante significativo de las intenciones de Gelmírez. En la serie se combinó el esquema jerárquico con el cronológico. Los reyes, de Alfonso II a Urra-



Fig. 1. Vermudo III. ACS, *Tumbo A*, f. 24r.

ca, ocupan la primera parte. Éstos ostentan las insignias propias de la dignidad imperial de la monarquía leonesa que ya aparecían en el retrato de Fernando I del Libro de Horas (1055)¹⁸: la corona y el cetro dorado rematado en la cabeza de león, que, en ocasiones, puede ser flordelisado¹⁹.

Subrayando dicho contenido imperial, los monarcas están sentados sobre un lujoso escaño, el cual repetidas veces consiste en una ostentosa silla curul, con patas rematadas en cabezas y garras de león, en los casos de Ordoño I, Fruela II, Ramiro II, Vermudo II, Alfonso VI (fig. 2) y Alfonso VII (fig. 3). Se trata de una cita intencionada al trono imperial o *faldistorium*, el cual era por antonomasia el utilizado por los emperadores carolingios, tal y como muestra el célebre trono de Dagoberto del Cabinet des Médailles de París (s. IX) (fig. 4)²⁰.

Por otra parte, el que se ha denominado el segundo iluminador de la primera fase del *Tumbo A* no duda tampoco en el empleo de ciertos motivos para conferirle a algunos re-



Fig. 2. Alfonso VI. ACS, f. 26v. Foto: Tino Martínez.

tratos mayor ambiente palaciego, como es el caso de los enmarques arquitectónicos²¹, el motivo heráldico del león en el tapiz del retrato de Vermudo III (fig. 1) y en el escabel en el que apoya los pies Alfonso V (fig. 5), así como la emulación de la textura del mármol en el escabel-columna de Alfonso VI (fig. 2). Los fondos de los retratos de Alfonso V –tela rojiza salpicada de cuadrifolias (fig. 5)– y de Fernando I –cuadrícula esbozada con cuadrifolias nunca terminadas (fig. 6)– pueden también ser considerados verdaderos tapices o bordados de pared, los cuales según las descripciones decoraban los palacios de emperadores y reyes como Carlomagno y Roger I de Sicilia (†1154)²².

La obsesión por el león como motivo recurrente en los *regalia* –*faldistorium*, cetro, tapiz y escabel– está directamente relacionada con el simbolismo de dicho animal, pues éste es según el *Fisiólogo* “el rey de las fieras”²³. Los

relatos medievales lo imaginan, de hecho, comportándose como un monarca que, para ofrecer un banquete a los demás animales, escoge un recinto tapizado propio de su dignidad²⁴. No cabe tampoco olvidar que el arquetipo bíblico de trono por excelencia, el de Salomón (1 Reyes, 10, 18-20), se decoraba con leones junto a los brazos del asiento y en las gradas²⁵. El propio solio regio de Roger II y Guillermo I en la Capilla Palatina de Palermo (1158-1170) se orna a ambos lados del respaldo con un mosaico con sendos leones²⁶. Su continuado recurso en las insignias regias del *Tumbo A* se explicaría, en definitiva, por ser el emblema heráldico por antonomasia del reino de León, cuyos monarcas desde Alfonso III ostentaban el título de “emperador” de las Españas.

Toda esta parafernalia palaciega que se entrevé en el *Tumbo A* parece estar perfectamente de acuerdo con otro de los grandes proyectos artísticos del Gelmírez de esos años: la construcción de un nuevo palacio arzobispal tras la adquisición de la dignidad metropolitana en 1120. Según narra la *Historia Compostelana* (II,25), dicho proyecto contemplaba la realización de un edificio adecuado e incluso propio de un rey:

“Por eso, puesto que el palacio en el que vivía en Compostela no era suficientemente idóneo, y allí se reunían reyes, cónsules y otras personalidades, que acudían de todas partes a la ciudad del rey, convenía tener un palacio adecuado e incluso propio de un rey, como correspondía a un arzobispo de Santiago y legado de la Santa Iglesia Romana”²⁷.

A. Sicart había propuesto la intervención de dos artistas en las 24 efigies realizadas entre 1129 y 1134. Para la primera mano, correspondiente a las cinco primeras, había señalado modelos carolingios y otomanos²⁸. Así la frontal imagen de Fruela II, con su corona rematada en cruz, recordaba al retrato de Otón III en el Evangelionario de Munich²⁹. Para el segundo artista, más abstracto y expresionista, autor de las últimas 19 viñetas, se pueden encontrar modelos más contem-

Poder, memoria y olvido: la galería de retratos regios en el Tumbo A de la catedral de Santiago...



Fig. 3. Alfonso VII. ACS, *Tumbo A*, f. 39v.

poráneos pero igualmente revestidos de una fuerte carga ideológica. Me refiero –siguiendo a S. Moralejo³⁰– a los retóricos retratos de los emperadores Vespasiano y Tito de la escena de presentación ilustrada en el *Bellum Iudaicum* de Flavio Josefo, realizado a fines del siglo XI en Saint-Pierre de Moissac, priorato cluniacense situado en la *via podiensis* y vinculado por lo tanto a la gesta del arte de los Caminos de Peregrinación a Santiago. La autoritaria gesticulación de las manos de los citados emperadores anuncia la del propio Ordoño III en el *Tumbo A*.

Pero es sin duda alguna en el orden de los monarcas donde reside la verdadera orientación de esta galería regia. Tras los reyes

vienen las reinas viudas, las infantas leonesas y el conde Enrique de Portugal, sirviendo de broche de oro a la serie el retrato del emperador reinante Alfonso VII, supuesto protagonista del *Tumbo A* según la mayoría de los autores. En este aparato figurativo sorprenden además ciertas alteraciones, apuntadas en parte por J. Yarza³¹, que denotan algunas intenciones del códice. Así, dentro de la estricta galería regia se antepone el retrato del Conde Raimundo de Borgoña, muerto en 1107, al de su mujer Urraca, hija de Alfonso VI, que gobernó como reina entre 1109 y 1126. Por no haber alcanzado nunca la condición regia, a Raimundo se le caracteriza como un noble guerrero que, barbado, blande el atributo de la espada (fig. 7). Por carecer de insignias de rey, su retrato tipológico contrasta con el espacio que ocupa en el *Tumbo A*, como se ha dicho, el de los monarcas.

Las razones de Gelmírez para otorgarle dicha preeminencia son en sí mismas lo suficientemente elocuentes y reconocibles en la propia documentación adjuntada al retrato



Fig.4. Trono de Dagoberto. Cabinet des Médailles.

Fig. 5. Alfonso V. ACS, *Tumbo A*, f. 20v.Fig. 6. Fernando I. ACS, *Tumbo A*, f. 26r.

del borgoñón³². De hecho, tal y como recuerda un documento de 1095 del *Tumbo A* (f. 28v), el propio arzobispo había sido su secretario, y a Raimundo, como Conde de Galicia, se le debía el privilegio de 1105 por el que se le confirmaba al Obispo y Cabildo de la Catedral de Santiago el Señorío de esta ciudad (f. 29). También su condición de padre del emperador coetáneo a la elaboración del *Tumbo A* –Alfonso VII–, así como el hecho de que Raimundo hubiese elegido como sepultura la basílica jacobea, donde yacía entonces en una capilla del brazo norte del transepto desde 1107³³, explican su no por ello menos arbitraria colocación entre los reyes de la dinastía galaico-leonesa. De hecho, el proyecto político del prelado compostelano tenía como fin unir para la posteridad la memoria de Alfonso VII, hijo de Raimundo, con la basílica jacobea. De ahí que le conceda a éste el título de canónigo con el objeto de forzarle a elegir como lugar de sepultura la basílica del Apóstol y convertirlo así en un *rex sacerdos*³⁴. Su lujosa miniatura, al final de esta primera fase, abusa, de hecho,

de los colores más costosos del arte de la iluminación (fig. 3): el dorado cubre el trono, las insignias regias y las orlas de la túnica, parangonándolo así al empleo que de este pigmento se hace en los retratos de sus predecesores –Fernando I y Alfonso VI–, mientras que los valiosos lapislázuli y azur se usan en el fondo y la túnica del monarca reinante³⁵.

Por otra parte, la caracterización tipológica del conde Raimundo, con cabellos hirsutos y gesto decidido, parece responder a ciertas fórmulas de la fisiognómica, que adjudican tales rasgos al valiente³⁶. El recurso a los rasgos físicos como reveladores de la personalidad del retratado se dejan entrever en otras efigies del *Tumbo A*. Así el cabello erizado, la piel negruzca y el gesticulante tres cuartos de la imagen de Pedro I de Aragón (1094-1104) (f. 39r) responden a atributos propios de la crueldad y lascivia (fig. 8)³⁷. Los sentimientos de Gelmírez hacia dicho monarca no podían presentar menos virulencia, ya que en la corte aragonesa pasó el resto de sus días el depuesto obispo com-

postelano Diego Peláez. De hecho, si bien las dos donaciones del monarca aragonés se otorgan a “Domino Deo et Sancto Iacobo apostolo de Galicia”, por una cláusula el prelado desterrado –“illo episcopo don Didaco”– se convierte en usufructuario de tales bienes hasta su muerte³⁸. El miedo a ambos personajes se refleja en la propia *Historia Compostelana*, en la que se narra que el electo Gelmírez no pudo atravesar el reino de Aragón para ser consagrado en Roma como obispo en 1101:

“Pues el que había sido obispo, Diego Peláez, y sus parientes vivía con el rey de Aragón, don Pedro, por cuyo reino el electo debía atravesar, y por ello el glorioso Alfonso y la iglesia de Santiago de ninguna manera permitían que él fuera a Roma para su consagración, pues temían que fuera capturado por los referidos enemigos³⁹.”

Por otra parte, excepcional ha de considerarse también el marco del retrato de Raimundo de Borgoña (fig. 7), el cual, huyendo de las estereotipadas arquitecturas utilizadas por el segundo artista de esta fase, queda encuadrado por un arco trilobulado. Dicho motivo se inspira, según S. Moralejo, en los repertorios decorativos de la segunda campaña de la basílica jacobea, visibles tanto en el exterior del testero (fig. 9), realizado en la década de 1120, como en el retablo argénteo fechado en 1135⁴⁰. Se trata, por lo tanto, de un signo de actualidad, contemporáneo a la elaboración del *Tumbo A*, con el que quizá se quiera señalar la vinculación del Conde Raimundo al proyecto catedralicio de Gelmírez.

Pero las alteraciones no terminan aquí. En la sección correspondiente a las infantas adquieren cierta preeminencia las hijas de Fernando I, Urraca de Zamora y Elvira de Toro, colocadas justo detrás de la reina Urraca y en un puesto precedente con respecto a las viudas e hijas de Vermudo II. Esta prelación llama igualmente la atención si consideramos la ausencia de García, hermano de Urraca y Elvira, que, como hijo heredero de Fernando I, reinó en Galicia entre 1065 y 1071. Cabe preguntarse si nos encontramos



Fig. 7. Raimundo de Borgoña, ACS, Tumbo A, f. 28v.



Fig. 8. Pedro I de Aragón. ACS, Tumbo A, f. 39r.



Fig. 9. Arco trilobulado. Catedral de Santiago, exterior del testero.

ante una verdadera *damnatio memoriae* ¿No hizo realmente García donación alguna a la Catedral o no se nos ha querido transmitir ninguna? Resulta sin duda extraño que, habiéndose educado el príncipe desde la edad de diez años en Santiago de la mano del obispo Cresconio (1037-1066), una vez convertido en rey de Galicia, García no otorgase privilegios a la sede iriense⁴¹. De hecho, su vinculación con la catedral compostelana queda fuera de toda duda en el relato de una peregrinación efectuada al santuario apostólico en 1056 por un grupo de habitantes de Lieja y Cambrai. Según dicha narración, el rey de Galicia –entonces todavía un príncipe adolescente– los recibiría en el coro de la iglesia y les haría entrega de una caja-relicario con restos de san Bartolomé, de Santiago el Mayor y de los santos Pancracio y Sebastián para la iglesia de Santiago de Lieja⁴². Por otra parte, tal y como propone J. M. Andrade, los escasos documentos a él atribuidos durante su gobierno sugieren cierta

actividad política relevante: la donación al monasterio benedictino de San Antolín de Toques en 1067, la restauración de la sede de Tui en 1068, con una donación a la misma en 1071, o la propia restauración de Braga en 1070⁴³.

Sospechoso resulta a este respecto un documento de su hermana, la infanta Urraca, fechado el 25 de junio de 1066 e incluido en el *Tumbo A* (f.33v.), en el que ésta concede una serie de propiedades en Portugal a la iglesia de Santiago⁴⁴. El privilegio contiene dos *signa*, los de Urraca y García, cuando lo habitual es el de tener sólo uno correspondiente al otorgante ¿Estamos quizás ante una falsificación? La inquietante ausencia de García en la galería de retratos del *Tumbo A* supone la corroboración de la línea dinástica reinante, la *stirps Fredinandi* (Fernando I, Alfonso VI y Alfonso VII), cuyo pasado no interesaba remover. García, que había sido depuesto por su hermano Alfonso VI en 1072, falleció en 1090 tras un largo encarcelamiento. Dado que la memoria del rey de Galicia podría, en cierto modo, empañar la exaltación del propio Alfonso VI, que se convierte así en uno de los verdaderos protagonistas del *Tumbo A*, el olvido resultó ser la fórmula más adecuada para un proceso de transferencia que nos abre las puertas del inconsciente.

De hecho, la función del retrato como sustituto del monarca adquiere todo su sentido con Alfonso VI (fig. 2). Éste aparece cuidadosamente representado hasta en sus más mínimos detalles: sedente en el *faldistorium*, porta las insignias imperiales del manto púrpura, el cetro leonino y la corona dorada. El aire antiquizante de su efigie se redobla con la inclusión de un escabel con forma de columna espoliada con estrías, una cita al mármol que ya aparecía en las efigies regias de la escena de presentación del Libro de Horas de Fernando I, en la que los reyes se colocaban sobre pequeños podios marmóreos. A ello cabe añadir el generoso epíteto que lo acompaña: “ADEFONS(us): REX: PATER/PATRIE”. Se trata de uno de los títulos honoríficos dado a los emperadores romanos, digno de alguien que firma sus documentos como “Adefonsus Dei gratia

NOTAS

*Agradezco al canónigo-archivero de la Catedral de Santiago, don J. M^a. Díaz Fernández, las facilidades dadas para la consulta del Tumbo A. El presente trabajo no pretende ser un análisis exhaustivo del mismo, sino tan sólo una reflexión, a modo de ensayo, sobre el significado político de la serie de retratos reales que componen la primera fase de elaboración del códice (1129-1134). Dicho estudio se inscribe dentro del Proyecto de Investigación *Corpus de Iconografía Medieval Galega (CIMGA)*, financiado por la Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento da Xunta de Galicia (PGIDT99PX121001A).

¹ J. Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Buenos Aires-Barcelona-México, 1995, 15.

² J. Caro Baroja, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con las Españas)*, Barcelona, 1992, 17. Para una reciente contribución a dicho fenómeno en el contexto del Camino de Santiago, véase: J.L. Senra Gabriel y Galán, "Peregrinaciones y reliquias en las rutas hacia Compostela: héroes y santos a la vera del Camino", *Memoria Ecclesiae*, XVIII, 2001, 277-292.

³ M. C. Díaz y Díaz, "Los antiguos Tumbos de Santiago", en M. C. Díaz y Díaz, F. López Alsina y S. Moralejo, *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, 1985, 9-24, espec. 16-17.

⁴ F. López Alsina, *La ciudad de Santiago de Compostela en la alta Edad Media*, Santiago, 1988, 41-42.

⁵ S. Moralejo, "La miniatura en los Tumbos A y B", en *Los Tumbos de Compostela*, 43-100, espec. 46.

⁶ J. Yarza, "El obispo Pelayo de Oviedo y el *Liber Testamentorum*", *Actum Luce*, XVIII, 1-2, 1989, 61-81, espec. 64.

⁷ Moralejo, "La minatura en los Tumbos A y B", 45.

⁸ J. Yarza, *Arte y arquitectura en España, 500-1200*, Madrid, 1985, 207-208; Idem, "La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas", *Compostellanum*, XXX, 3-4, 1985, 369-393, espec. 379-380; Idem, "El obispo Pelayo", 61. Sobre el cartulario ovetense, véanse también los estudios de F. J. Fernández Conde (*El Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo*, Roma, 1971) y de M^a Soledad Álvarez Martínez (*El Románico en Asturias*, Gijón, 1999, 286-298).

⁹ F. Galván Freile, *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la Catedral de León*, Universidad de León, 1997, 93-94.

¹⁰ *Ibidem*, 77-81.

¹¹ Díaz y Díaz, op. cit., 18.

¹² Buena prueba de esta actitud es el comentario de la *Historia Compostelana*, III, 10, ed. E. Falque Rey, Madrid, 1994, 507.

¹³ F. López Alsina, "Los Tumbos de Compostela. Tipologías de manuscritos y fuentes documentales", en *Los Tumbos de Compostela*, 31.

¹⁴ Es cierto, sin embargo, que en el caso del *Libro de las Estampas* debido al desorden, el último rey representado es Alfonso V, precediéndole en la serie sus sucesores Fernando I y Alfonso VI.

¹⁵ M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, 1986, 5, 54.

¹⁶ Para estos conceptos de la función de la imagen, en particular, la retratística regia, véase: C. Ginzburg, "Représentation: le mot, l'idée, la chose", *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, 6, 1991, 1219-1234, espec. 1220-1222.

¹⁷ M. García-Pelayo, *El reino de Dios, arquetipo político. Estudio sobre las formas políticas de la alta Edad Media*, Madrid, 1959, 1-3. I.G. Bango Torviso, "El Rey. Benedictus qui venit in nomine Domini", en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, I, dir. I.G. Bango Torviso, León, 2001, 23-30.

¹⁸ Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, Ms. 609 (Res. 1), f. 6v (actualmente 3v).

¹⁹ Fruela II, Ordoño II, Sancho I el Craso, Fernando I, Alfonso VI y Alfonso VII ostentan el cetro leonino, mientras que el de Ramiro II, Vermudo II, Alfonso V, Vermudo III y Urraca remata en un motivo fiordelizado. Cfr. C. Delgado Valero, "El cetro como insignia de poder durante la Edad Media", en *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el arte español (Comunicaciones)*, Madrid, 1994, 45-52, espec. 49-51.

²⁰ P.E. Schramm, F. Mutherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. I. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II. 768-1250*, Munich, 1981, 137, cat. n^o 57.

²¹ Los enmarques arquitectónicos aparecen en los retratos de Ramiro II, Ordoño III, Sancho I el Craso, Raimundo de Borgoña y Alfonso VII.

²² Angilberto dice que en el vestíbulo del palacio de Carlomagno lucían "refulgentes colgaduras pintadas", y Alexander cuenta que los muros del palacio de Roger I de Sicilia estaban cubiertos de tapices que resplandecían gloriosos", C.R. Dodwell, *Artes pictóricas en Occidente, 800-1200*, Madrid, 1995, 36. Para los adornos textiles del Tumbo A, véase: E. Fernández, "El artesano medieval y la iconografía en los siglos del Románico: la actividad textil", *Medievalismo*, 6, 6, 1996, 63-

119, espec. 98-99; eadem, "El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios", en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, 41-54.

²³ *Fisiólogo*, 1, intr., trad. y notas de T. Martínez Manzano y C. Calvo Delcán, Madrid, 1999, 137.

²⁴ Así lo describe un bestiaro del año 940 escrito en las cercanías de Toul, Dodwell, op. cit., 36.

²⁵ Galván Freile, *Libro de las Estampas*, 63.

²⁶ E. Borsook, *Message in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily 1130-1187*, Bury St. Edmunds, Suffolk, 1998, 20, fig. 19.

²⁷ Ed. E. Falque Rey, Madrid, 1994, 345; M. Núñez, *El Refectorio del Palacio de Gelmírez. El espejo moral de un espacio para yantar*, Santiago, 1996, 15.

²⁸ A. Sicart, *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago, 1981, 54-57.

²⁹ S. Moralejo, "Las miniaturas de los Tumbos A y B", en *Los Tumbos de Compostela*, 47.

³⁰ *Ibidem*, 48. París, B.N. Ms. lat 5058, f. 2v-3r. U. Liebl, *Die illustrierten Flavius-Josephus Handschriften des Hochmittelalters*, Francfort del Main, 1997, 237-238, fig. 92.

³¹ J. Yarza, "La peregrinación a Santiago", 381, nota 27.

³² Me adhiero en este sentido, a lo expresado por F. López Alsina (*La ciudad de Santiago*, 32) y J. Yarza ("La peregrinación a Santiago", 381, nota 27).

³³ Sobre dicho enterramiento, véase S. Moralejo, "¿Raimundo de Borgoña (†1107) o Fernando Alfonso (†1214)? Un episodio olvidado en la historia del Panteón Real compostelano", en *Galicia en la Edad Media*, Madrid, 1990, 162-175, espec. 163.

³⁴ *Historia Compostelana*, I, 87, ed. cit., 478; K. Herbers, *Política y veneración en la Península Ibérica. El desarrollo del Santiago político*, Poio, 1999, 48. Sobre la implicación de dicho ideario político en Platerías, véase: M. Castiñeiras, "La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual", en *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, ed. M. Núñez, Santiago 2000, 59. Las sucesivas unciones de Alfonso Raimúndez como rey de Galicia (1111), de León (1126) y emperador (1135), así como su conversión en canónigo de la Catedral de Santiago (*Historia Compostelana*, I, 87, ed. cit., 478), lo convierten en un verdadero *rex sacerdos*, siguiendo modelos imperiales germánicos. Sobre dicha concepción de la monarquía, véase García-Pelayo, op. cit., 15-16, 121-123.

³⁵ En el arte de la miniatura el azul marino constituye uno de los colores propios de las vestimentas de la realeza y de la caballería, A. Petzold,

196 Poder, memoria y olvido: la galería de retratos regios en el Tumbo A de la catedral de Santiago...

Manuel Antonio Castiñeiras

"Of the Significance of Colours: the Iconography of Colour in Romanesque and Early Gothic Book Illumination", en *Image and Belief. Studies in Celebration of the Eightieth Anniversary of the Index of Christian Art*, ed. C. Hourihane, Princeton University, 2000, 125-134, espec. 127.

³⁶ Pseudo Aristóteles, *Fisiognomía*, 3, intro., trad. y notas de T. Martínez Manzano y C. Calvo Delcán, Madrid, 1999, 50.

³⁷ *Ibidem*, 53, 55.

³⁸ A. Ubieto Arteta, "El destierro del obispo compostelano Diego Peláez en Aragón", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VI, 18, 1951, 43-51, espec. 48-51. Véase también a este respecto el comentario de S. Moralejo, "La miniatura en los Tumbos A y

B", 51.

³⁹ *Historia Compostelana*, I, 9, 1, ed. cit., 86. Cfr. L. Vones, *Die "Historia Compostellana" und di Kirchenpolitik des Nordwestspanischen Raumes. Ein Beitrag zur Geschichte der Beziehungen zwischen Spanien und Papsttum zu Beginn des 12. Jahrhunderts*, Colonia-Viena, 1980, 119; R. A. Fletcher, *A vida e o tempo de Diego Xelmírez*, Vigo, 1993, 49.

⁴⁰ Moralejo, "La miniatura de los Tumbos A y B", 48.

⁴¹ A. López Ferreiro, *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago*, II, Santiago, 1899, 518-519; J. J. Cebrián Franco, *Obispos de Iria y arzobispos de Santiago de Compostela*, Santiago, 1999, 71.

⁴² Ph. George, "Caja-relicario",

Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura de la peregrinación a Compostela, S. Moralejo y F. López Alsina (eds.), Santiago, 1993, 267, ficha nº 16.

⁴³ Para una reciente revisión del reinado de García de Galicia, cfr. J. M. Andrade, "Fuentes documentales para el estudio del Rey García de Galicia", *Minus*, VI, 1997, 41-49; *Idem*, "El Rey García de Galicia en las fuentes historiográficas medievales", *Actas II Congreso Hispánico de Latín Medieval (León, 11-14 noviembre de 1997)*, Universidad de León, 1998, 211-216; *Idem*, "En torno a la benedictización del Monacato gallego", *Compostellanum*, XIV, 3-4,

EL PECADO EN LA CAPILLA DE SAN ANDRÉS DE LA CATEDRAL DE TUI

Marta Cendón Fernández
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

En este artículo se recogen las alusiones al pecado existentes en la capilla de San Andrés (iniciada en 1419), de la catedral de Tui, mandada construir por el obispo Juan Fernández de Sotomayor II. Se trata de representaciones existentes tanto en el exterior, en una ventana que posee un curioso tímpano, como en el interior, donde las imágenes se disponen en los arcosolios y ménsulas del piso bajo y del primero. Hay una incidencia en representaciones del bestiario, con preferencia de las serpentiformes, en una clara alusión al pecado que ha de ser combatido para alcanzar la salvación, algo especialmente presente en una capilla funeraria como es la de San Andrés.

Palabras clave: Pecado, Bestiario, Serpentiforme, Catedral de Tui, Capilla funeraria.

ABSTRACT

A great number of references to the sin can be seen in the sculptured decoration of the two-storeyed chapel of Saint Andrew in Tui cathedral, which construction was ordered by Bishop Juan Fernández Sotomayor II in 1419. They are on the curious tympanum of an outer window, on the *culots* of both storeys, and on the archivolts of some mural funerary monuments. They show snaky beasts as symbols of sin, which must be defeated to reach eternal salvation, a program specially adapted to its funerary character.

Keywords: Sin, Bestiar., Snaky, Tui Cathedral, Funeral chapel.

La capilla de San Andrés, situada en el ángulo noroccidental de la catedral tudense¹, presenta una rica iconografía en la que abunda la presencia de un bestiario, de formas preferentemente serpenteantes. En el exterior destacan las representaciones existentes en una ventana que posee un curioso tímpano; en el interior las imágenes se disponen en los arcosolios y ménsulas tanto del piso bajo como del primero.

Se trata de una capilla gótica, con destino funerario, financiada por el obispo Juan Fernández de Sotomayor II², para cuya construcción se derrumbó parte de una torre románica que se levantaba junto a la de las campanas y se ocupó el terreno del cementerio, tal como se puede comprobar a través

de fuentes documentales³.

Para su inicio, el obispo Juan Fernández de Sotomayor II, según un documento que cita Flórez, con fecha de 22 de noviembre de 1419 da al cabildo 20.000 maravedíes que *hubo de merced del Señor Rey D. Juan que Deus mantena, e de merced del Rey D. Fernando de Aragón en quanto foi vivo*⁴, con los que fundó doce aniversarios cada año en la capilla que *ora el comesça a faser*⁵. Gracias a este dato, podemos concluir que 1419 es la fecha de comienzo de la construcción. En dicho documento declara asimismo que mientras viva fuesen con los responsos y procesión a la sepultura *do yacia su Tio D. Juan, Bispo que foy de Tuy, dentro en o Coro da dicta Iglesia*⁶, y podemos concluir que habría

vivido en la corte de Juan I, manteniendo buenas relaciones también con su hijo el infante D. Fernando, el cual murió como rey de Aragón, en 1416, continuando con el disfrute de los favores de Juan II, monarca reinante en ese momento⁷.

El procurador de la obra es Juan Míguez, Arcediano de Miñor, el mismo que se había encargado de las reformas que el prelado había emprendido en el claustro⁸.

Para Flórez, la capilla habría sido concluida a fin de 1420, pues en una escritura del 1 de febrero de 1421 el provisor dió posesión de todos los bienes que le pertenecían⁹. Esta afirmación es desmentida por Murguía y Ávila y la Cueva, basándose en un acuerdo del Cabildo de 1423 donde se dice que el obispo había sido sepultado en *a sua capela nova que el comenzara facer en a dita Yglesia...*, señalando, el primero, que si estuviese concluida diría *que él ficera fazer*, y además la misma obra demuestra que fue terminada más tarde¹⁰. En efecto, Ynés de Sotomayor, en 1422, habla de la capilla que *ora o dito señor obispo faz* y el propio obispo, al año siguiente, de la que *ora fazemos edeficar*¹¹. Asimismo, según un documento con fecha del 30 de Julio de 1425, el notario da forma a las cláusulas del testamento del obispo, en donde manda rematar la capilla y hacer en ella otra bóveda y un altar¹²; e incluso en 1430, el arcediano de Miñor, realiza una donación a la capilla que D. Juan comenzó y mandó acabar¹³.

La bóveda causa problemas, todavía sin resolver en 1464, fecha en la que según un protocolo citado por Galindo la capilla amenazaba ruina por culpa *da bobeda de cima que se quer queir se non he socorrida*, por lo que el cabildo acordó con Martín de Paredes, de *acabarem la capilla de Sant Andre que o bispo don Juan començou*, estableciendo dicha concordia que *començase logo em este inverno a quebrar a pedra que fose mester para acabar a dita obra e despois de quebrada...que logo começaria a lavrarla e asentar enno veraano fasta acabar a dita capela que no desistiria da dita hobra*¹⁴. En dicha restauración, colaboró su sobrino Alvar

Páez de Sotomayor, siendo ésta la única contribución a la financiación de obras que se conoce a este personaje, el cual tuvo una gran importancia en el área tudense durante la revuelta *irmandiña*, y pudo haber sido enterrado en esta capilla. Galindo dice, con ironía, que fue *la única obra buena en que los documentos prueban que Sotomayor ayudó a la Iglesia, movido tal vez por la fuerza de la sangre*¹⁵.

La relación del obispo con esta capilla se comprueba, no sólo en el aspecto de su construcción, sino también en toda la organización de su culto, con el establecimiento de misas, aniversarios, y de las funciones de los capellanes, así como el legado de una parte muy importante de bienes, algunos de los cuales serán motivo de pleitos en el futuro, a los que habrán de enfrentarse sus capellanes¹⁶. En el pontificado de D. Juan López de la Vega (ca.1649-1656), sus beneficios se unirán a la fábrica de la catedral¹⁷.

En el aspecto morfológico, forma parte de una torre fortificada (Fig.1), y se alza junto a la que algunos suponen de Alfonso VII. Su planta es cuadrada y consta de tres pisos. El más bajo, hoy capilla del Santísimo, fue reformado por el obispo D. Juan Manuel Rodríguez Castañón en 1767, el cual le abrió la puerta que en la actualidad posee¹⁸, tapiándose la entrada primitiva, que estaba situada más al centro¹⁹, chocando incluso con una ventana románica. Está iluminada por dos ventanas de arco apuntado en el lado norte, y una de medio punto en el oeste, hoy tapiada. Se cubre con una bóveda nervada, posterior –como ya se ha señalado– a la obra del obispo. Son ocho nervios, que se cruzan en el centro y, a su vez, están unidos por otros que forman un cuadrado.

En el exterior, en el lado norte nos encontramos los dos ventanales apuntados (Fig.1), decorados con puntas de diamante, de la misma factura que las de los arcosolios del interior. Ambos se hallan flanqueados por gruesos contrafuertes donde encontramos el escudo del obispo, que vuelve a aparecer en el contrafuerte que enmarca la torre por el

lado este, así como junto a la ventana del lado oeste, anteriormente mencionada, a cuya decoración nos referiremos más adelante²⁰. Bajo los ventanales se dispone un zócalo que en su parte media se quiebra para rodear a un contrafuerte. Éste remata en forma de triángulo isósceles, penetrando en el macizo entre ambos vanos. Sobre el vértice se sitúa un *subpedaneum*, que sostiene una imagen de San Andrés, cobijada por un doselete típicamente gótico²¹. Constituye, para Moralejo, una réplica del enigmático profeta del pórtico occidental, habiéndose reinterpretado su extraña iconografía como la de un San Andrés²², si bien la versión recogida en esta capilla, presenta ciertas variaciones en la iconografía, situando, como correspondería a un San Andrés, la cabeza en uno de los brazos horizontales de la cruz, posición menos frecuente en las representaciones de dicho santo, al que solemos encontrar con la cruz en aspa; no obstante en el relato que proporciona Santiago de la Vorágine sobre su martirio, no indica que la posición en la cruz fuese diferente de la de Cristo con quien muestra paralelos constantes²³. También se pueden observar unas líneas más rígidas y un mayor sometimiento a un bloque paralelepípedo que no permite una ruptura del espacio y que le confiere un carácter anguloso del que está exento su modelo. Éste parece seguido con mayor fidelidad en la otra réplica que señala Moralejo²⁴, cuyo precario estado de conservación impide una valoración más exacta, si bien la traza general es la misma. No conocemos el lugar dónde se colocaría esta otra imagen de San Andrés, pero sabemos por las *cláusulas del testamento del obispo Juan Fernández de Sotomayor referentes a la capilla de San Andrés* de 1425²⁵, que en el altar que se manda hacer en esa capilla por deseo del obispo, se pide que se ponga un San Andrés; sería, por tanto, posible que esta imagen correspondiese a dicho encargo, dado que cronológicamente son próximos²⁶. Asimismo, manda para dicha capilla una *magestade de Santa Maria (...) et outra de Santa Çiçilia*. Desconocemos su paradero; ya en 1540, en la "Visita del obispo Don Miguel Muñoz a la catedral de Tui", sólo se habla de un altar que se manda bajar cuatro gradas y de



Fig.1. Torre de San Andrés en la catedral de Tui. Exterior: cara norte.

la inexistencia de ornamentos, salvo unos manteles y una cruz²⁷, por lo que podemos suponer que ya no estaban allí, o también es posible que nunca llegaron a hacerse.

Como se ha indicado, en el lado oeste de la capilla nos encontramos con una ventana tapiada que presenta hacia el exterior un curioso tímpano (Fig.2). En realidad, su estructura resulta bastante compleja pues, frente a otras ventanas de la capilla que poseen arco apuntado, ésta es semicircular. En el exterior se enmarca por una chambrana incompleta, de acusado resalte, ornada con motivos vegetales entrelazados, similares a los que rodean uno de los arcosolios que se abren en los muros de la capilla. Tras ella, un dovelaje de grandes sillares dispuestos de modo radial, en el interior del cual se encaja un tímpano semicircular, que se prolonga más allá de la semicircunferencia por un dintel, compuesto por dos sillares lisos ante los cuales se disponen dos estilizados capiteles vegetales, cuyo collarino descansa en la actuali-



Fig. 2. Torre de San Andrés. Exterior: ventana del lado oeste.



Fig. 3. Figura colocada en el interior del pórtico de la catedral de Tui, sobre el muro norte.

dad sobre el suelo, que se corresponde con el techo de la sacristía que en 1788 se construyó para la capilla de San Andrés. Se han perdido unos delgados fustes, equivalentes a los del claustro catedralicio. Sobre los capiteles se dispone un baquetón, a modo de arquivolta, jalonado por once figurillas humanas a todas las cuales se ha seccionado la cabeza; su número, así como el espacio existente entre las últimas de lado izquierdo, y el hecho de que la sexta del lado derecho coincida con el centro del hemiciclo, hacen pensar en la pérdida de una de las figurillas, pues las connotaciones simbólicas del 12

son mucho más relevantes. La falta de elementos caracterizadores haría temeraria una asociación con el apostolado, si bien en algunos casos parecen poseer un libro entre sus manos que reposan sobre el baquetón. En medio del dintel se aprecia un resto de hornacina semicircular a la que falta la placa que la cubrió; tal vez se pudiera corresponder con una figura colocada en el interior del pórtico catedralicio (Fig.3), sobre el muro norte, lo cual, por hallarse a gran altura, resulta difícil de precisar. Ésta representa una figura humana, sobre una peana semicircular y posee un sillar de fondo que resulta un

claro añadido pues rompe las hiladas de los demás sillares. Una simple medición podría aclarar su posible adjudicación al tímpano. Finalmente el tímpano posee una peculiar composición asimétrica. Sendos dragones, enlazados por sus colas, se presentan flanqueando la hornacina. El del lado derecho curva su cabeza siguiendo la línea del arco para morder la oreja de una cabecilla humana cuya otra oreja es mordida por un elemento serpentiforme que prosigue la curvatura del arco y enlaza su cola con la de un león rampante existente en el lado izquierdo. En ambos casos se trata de figuras de afiladas dentaduras que evocan las de capiteles frecuentes entre los mendicantes, como advertencias contra el pecado. Por su parte, otra serpiente muerde el cuerpo de la anterior y su cola se entrelaza con la del dragón. En el lado izquierdo el dragón vuelve su cabeza para morder la pata del león rampante, cuyas afiladas uñas, en las zarpas de sus cuartos traseros, parecen clavarse sobre la cola del otro dragón. Tal enlace de motivos, confieren al tímpano un carácter de enorme sinuosidad, la cual, como se verá, es una de las características de la ornamentación que llevan a cabo los artífices que trabajan bajo el patrocinio del obispo Sotomayor II. Por otra parte, esas luchas de animales evocan el románico tímpano de la portada occidental de Pexegueiro.

Como se ha indicado anteriormente constituye un conjunto muy complejo. Si bien parece evidente esa evocación del pecado acechante, encarnado en las serpientes o los dragones, una clara alusión contra pecados concretos se hace patente en esa cabeza humana cuyas orejas son mordidas; según Fraga se trata de una imagen de tentación, que en algunos casos alude al pecado de la lengua o maledicencia en el que también incurren los que escuchan a los murmuradores²⁸. No obstante cabe tener también en cuenta el papel del mal consejero, inductor al mal camino. En este sentido es preciso señalar lo que indicaba Sánchez Ameijeiras a propósito de las imprecaciones de los predicadores hacia los que se negaban a oír las enseñanzas del sermón, o que con sus burlas y charlas disturbaban la atención de los

devotos²⁹; a ello se suma lo que esta misma autora afirma sobre la particularidad de que los monstruos serpentiformes –dragones, áspides, serpientes–, híbridos de reptil, poseen una connotación referida a la sordera, según los Bestiarios medievales donde se describe a los áspides como animales sordos, en relación con el salmo 57, 5, que compara a los alumniadores y a los jueces inicuos con áspides que se tapan los oídos³⁰. En este caso, incluso el salmo se refiere a parte de la fauna que puebla el tímpano:

Los impíos se han desviado desde el seno materno; los mentirosos se han extraviado desde el vientre.

Tienen veneno como de serpientes, cual áspid sordo, que cierra su oído. Para no oír la voz de los encantadores, del encantador hábil en encantaciones.

Quiébrales, ¡oh Dios!, los dientes de la boca; rompe, ¡oh Yahvé!, las quijadas de estos leoncillos (Salmo 57, 4-7).

Escenas similares se muestran constreñidas por la forma del capitel en la portada y el crucero –lado de la epístola– de San Francisco de Ourense³¹, así como en su claustro³², en las portadas de Santa Clara de Pontevedra, la capilla mayor del convento dominico de la misma ciudad, la capilla absidal norte de San Francisco de La Coruña, los cruceros de Santo Domingo y la catedral de Lugo³³ o en el arco de ingreso a la capilla mayor –lado de la epístola– de San Martín de Noia³⁴. Su significado podría quedar complementado con las figurillas que jalonan el baquetón, algunas de las cuales poseen un libro entre sus manos: la oración, las Sagradas Escrituras, son el medio para la superación de las tentaciones y el pecado. Algo similar a lo que Fraga señala para la interpretación de un capitel de sala capitular de San Francisco de Santiago, donde se representa un cristiano meditando con el libro abierto en el regazo, mientras un demonio le murmura a la oreja y un ángel le señala el Evangelio³⁵. Como complemento, el personaje representado en la hornacina, si fuese un santo, o la Virgen, podría servir como intermediario y auxilio del

202 El pecado en la capilla de San Andrés de la catedral de Tui

Marta Cendón Fernández



Fig. 4. Decoración de la parte posterior del sarcófago de los Sotomayor (según Méndez Cruces).

hombre para lograr vencer el mal y hacer el bien; en el caso de tratarse del propio Cristo, sería la plasmación del camino para alcanzar la salvación.

En el interior de la capilla se reitera la decoración con leones y dragones. Méndez Cruces ha dado a conocer la decoración que se

hallaría tras el sepulcro que albergó los restos de Inés de Sotomayor, y que tradicionalmente se adjudicó a Alvar Páez de Sotomayor. Consta de tres escudos, dos de ellos con un dragón -que no grifos como él indica³⁶- y el del medio con un león rampante (Fig.4) de desconocida atribución para este autor, quien apunta la posible relación con alguna familia de la nobleza con la que los Sotomayor están entroncados. Ciertamente, en las armas de los Sotomayor de Portugal, figura un león rampante al timbre³⁷. Sin embargo, entre los dibujos que aporta Crespo del Pozo sobre el motivo del león rampante, ninguno queda afiliado a la familia de los Sotomayor o del círculo próximo. Su esquema ha sido recientemente recogido por Sánchez de la Rocha³⁸ quien indica que una rama del linaje de Canabal de origen portugués lleva en su escudo un dragón, y que aquí el cantero lo habría convertido en grifo; a pesar de seguir la errada atribución, nos ofrece una pista más fiable, pues en realidad estamos ante dragones ya que su rostro no es de ave. Por otra parte, los dragones evocan diversos animales que se hallan en las ménsulas de arranque de las bóvedas del primer piso de la mencionada capilla (Fig.5), y es posible que, a pesar de estar enmarcados del mismo modo que los elementos heráldicos, estuviesen más en relación con aspectos simbólicos pues no olvidemos el carácter de guardián que poseen³⁹. Por otra parte, al coincidir los motivos decorativos de la parte posterior del sarcófago con los de la capilla que se está realizando en la década de los 20 del s. XV, se puede pensar en una cronología cercana del sarcófago, lo cual ayudaría a aclarar su controvertida adjudicación. En efecto, en 1422 Inés de Sotomayor manda sepultar su



Fig.5. Torre de San Andrés. Primera planta: capitel-ménsula con dragones de cuellos entrelazados.

cuerpo en la capilla que está haciendo el obispo Juan Fernández en el cementerio de su Iglesia de Tui, y pide que le asignen la segunda sepultura después de la del obispo, bajo arcadas, donde le hagan un sepulcro con las armas de los Sotomayor⁴⁰. Ello podría suponer un dato fundamental pues coincide con el tipo de decoración del sarcófago que hoy se conserva. Además tenemos constancia documental de que Inés de Sotomayor ya había fallecido en 1431, y que el sepulcro había sido mandado labrar por el obispo⁴¹, por lo que podríamos acotar su datación entre el 7 de abril de 1422 y 1431, e incluso podríamos pensar que fuese realizado antes del fallecimiento del prelado el 15 de noviembre de 1423. Asimismo se sabe que fue efectivamente inhumada en la capilla de San Andrés, según se desprende de un documento del 3 de julio de 1436 en el que comparece ante el cabildo y el obispo administrador D. Juan, cardenal de San Pedro, Álvaro Pérez *clerigo capelan perpetuo da capela de Santo Andres con a dita Yglesia de Tui contigua a qual hedificou don Juan de Soutomayor de boa memoria obispo de Tui* así como Diego Pérez de Jabestre escudero, procurador de los caballeros Rodrigo de Moscoso y Pero Bermúdez de Montaos, nietos de Inés de Sotomayor, que reclaman el coto de San Antonio o *qual dona Ynes de Soutomayor aboa dos ditos Rodrigo de Moscoso et Pero Bermudez dera en pura et libre doaçon a a sobredita capela de Santo Andre onde se mandou sepultar et jaze sepultada*⁴². Precisamente el día anterior, Pero Bermúdez de Montaos, había presentado una carta de *procuraçon* en la que se indicaba *...da capela de Santo Andre questa junto con a dita Yglesia de Tui onde jaze dona Ynes de Soutomayor miña aboa et do dito Rui de Moscoso sobre feyto de una composiçon et contrabto que a dita dona Ynes fezo et otorgou con don Juan obispo que foi de Tui sobrino que hera da dita dona Ynes niña aboa*⁴³. Pero tampoco podemos olvidar a otro personaje que parece que pudo ser inhumado en la catedral tudense, y concretamente en esta capilla. Se trata de Alvar Páez de Sotomayor, hermano de Pedro Madruga, fallecido durante la revuelta *irmandiña* en marzo de 1468⁴⁴. Según García Oro redactó

su testamento en el mismo año de 1468⁴⁵, aunque desconocemos sus cláusulas. Pero uno de los testamentos de su hermano bastardo, Pedro Madruga, dice: *e mando que meu corpo sea sepultado dentro da capela questá dentro da Yglesia da Ciudad de Tui, que fezo meu Señor tío o Obispo Don Juan de Soutomayor, junto y a par donde hastá enterrado meu Señor yrmao, Alvaro Paz de Soutomayor, cuja ánima Deus aia*⁴⁶. De todos modos Álvaro de Sotomayor en su testamento en 1491, manda llevar a dicha capilla los huesos de su abuelo Fernán Yáñez, de la hermana de su abuelo, D^a Maior y el conde de Camiña su padre⁴⁷, sin mencionar a su tío Alvar Páez. De haberse llevado a efecto este traslado, de lo cual no hay constancia, habrían convertido esta capilla en un auténtico panteón familiar, muy en consonancia con la costumbre de la época donde los linajes tienden a agruparse a la hora de elegir su última morada, creando capillas fu-



Fig. 6. Capilla de San Andrés: arcosolio del sepulcro del obispo Juan Fernández de Sotomayor II.



Fig. 7. Torre de San Andrés. Primera planta: capitel-ménsula con anfisbena.

nerarias que manifiestan la importancia de la casa nobiliar⁴⁸.

Asimismo, las imágenes serpenteantes adquieren un especial protagonismo en otros lugares de la capilla. En el arcosolio del sepulcro de Juan Fernández de Sotomayor II, se encuentra una curiosa imagen de dos figuras, una masculina y otra femenina, con sus cuellos entrelazados (Fig.6). Por sus cuellos ondulantes, también podrían recordarnos la idea de la serpiente, relacionada con frecuencia con la tentación y el pecado⁴⁹. Además aparecen dichas formas sinuosas, en el piso superior de esta capilla, en uno de los capiteles-ménsula, donde podría estar representándose la anfisbena (Fig.7), pues posee una cabeza en la cola que la capacita para morder por ambos lados. La serpiente ha sido considerada como animal eterno, a causa de su facultad de mudar su propia piel en primavera, con el consiguiente poder de autorregeneración⁵⁰.

En toda la simbología, no se puede olvidar que estamos en una capilla eminentemente funeraria y estas representaciones, además de aludir al pecado como algo a evitar para poder alcanzar el más allá, pueden también referirse al tiempo -en relación con el propio significado de la espiral- indicando la eternidad que es la mayor aspiración de los allí in-



Fig. 8. Ménsula entre los arcosolios del ala sur del claustro tudense.



Fig. 9. Portada occidental de la catedral de Tui.



Fig.10. Capilla de San Andrés: arranque de la bóveda del piso bajo, con figura de barba partida.

humados. También habría que señalar la importancia de estos conjuntos sepulcrales como modo de pervivir cara a la posteridad y de alcanzar la inmortalidad, tanto en la sociedad, por lo que se incide en ciertos elementos de poder -heráldica, báculo, mitra-, como en el más allá. Para ello es necesario combatir el pecado, lo cual supone una lucha constante, como la que se ha representado entre los arcosolios que se encuentran en el claustro, donde aparece una escena de un caballero que se enfrenta a un conjunto de serpientes entrelazadas (Fig.8), y que se halla entre las obras promovidas por el mismo obispo. La presencia de un caballero es muy significativa y podría guardar relación con la imagen del hombre como *miles Christi*, sin olvidar que la lucha contra el pecado que le acechará constantemente, era un capítulo muy presente en los *exempla* de las órdenes de predicadores, tan difundidos al final de la Edad Media.

Ciertamente, el reflejo del pecado se pone de



Fig.11. Torre de San Andrés. Primera planta: capitel-ménsula con figura mesándose la barba.

relieve de modo constante en esta capilla. En el vértice del arcosolio que cobija el sepulcro de Juan Fernández de Sotomayor II, se halla un rostro barbado, que presenta la barba partida (Fig.6). Su modelo se halla en el pórtico occidental de la catedral tudense, bajo una figura femenina, que ha sido identificada como la reina de Saba (Fig.9). En el arranque de la bóveda de la misma capilla de San Andrés, aparece una figura afín (Fig.10), aunque en este caso mesándose la barba —como ocurría en la del pórtico occidental— análoga, a su vez, a otra del piso superior de dicha capilla (Fig.11). En ambos casos, podría tratarse de una alusión al vicio de la lujuria, si tomamos como referencia la interpretación concedida a la citada figura del pórtico⁵¹. Asimismo en el arcosolio que cobija el sepulcro de Inés de Sotomayor, aparece una nueva alusión al pecado, en una figura humana cabalgando sobre un monstruo (Fig.12), que puede ser interpretada como el triunfo sobre él, tema frecuente en el románico —que como se verá se encuentra en la propia catedral— y evoca el tema de Sansón desquijarando al león.

De todos modos, no podemos perder de vista que estos temas en relación con el mundo de los símbolos se prestan a numerosas elucubraciones. En este caso, nos hallamos ante escultores no muy avezados, de un estilo condicionado por el dominio de la técnica, que si bien pudieron contar con un cierto programa iconográfico, copiarían elementos que en muchas ocasiones toman sin llegar a comprenderlos. Así se producen curiosas síntesis que dificultan la interpretación de su mensaje, el cual muchas veces se ha perdido en favor de la pura ornamentación. De hecho, como se ha venido indicando, es pre-

ciso tener en cuenta que en la capilla de San Andrés se reproducen elementos cuyos modelos se hallan en la propia catedral, tanto románicos como góticos. Entre los primeros hay que señalar la clara referencia a los capiteles con cuadrúpedos que se encuentran en el crucero (Fig.13), en una de las ménsulas que sostienen la bóveda de la capilla (Fig.14). Pero en este caso habría que evocar, a su vez, tres de las peanas situadas bajo las estatuas-columna del lado izquierdo de la fachada occidental (Fig.9): las correspondientes a Juan Bautista, Pedro e Isaías⁵². Si bien en estos casos las figuras son más corpulentas y la que se halla bajo el primero posee un carácter más feroz, la referencia a una sola figura, en vez del grupo que caracterizaba los capiteles románicos, vuelve a incidir en la similitud entre ambos ejemplos. Por otro lado, dentro del románico es muy frecuente la representación de figuras humanas cabalgando animales; en la catedral tudense este motivo, aunque muy desgastado, se encuentra en uno de los canecillos que restan de la primitiva cabecera (Fig.15).

En cuanto a la figura con la barba partida, como se ha indicado, se encuentra bajo la reina de Saba en el pórtico occidental. En la propia capilla de San Andrés se imita tres veces, pero este motivo se reitera en otros lugares de la misma diócesis tudense; así, en la fachada del templo dominico de Ribadavia⁵³.

Por lo que respecta a las figuras con cuellos entrelazados, se hallan tanto en uno de los salmeres en representaciones antropomorfas, como en uno de los capiteles-ménsula del piso superior en un motivo zoomorfo. En este último caso, existen paralelismos claros



Fig.12. Capilla de San Andrés: salmer con figura humana cabalgando un monstruo.



Fig.14. Capilla de San Andrés: arranque de la bóveda del piso bajo, con figura de cuadrúpedo.



Fig.13. Capitel románico con cuadrúpedos, en el crucero de la catedral tudense.



Fig.15. Cornisa y canecillos del exterior del brazo este de la tribuna septentrional.

NOTAS

¹ En relación con la catedral de Tui, véase CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: *La catedral de Tui en época medieval*, Pontevedra, Fundación Cultural Rutas del Románico-José Antonio Rodríguez Mourino, (reed. 2000).

² Sobre su sepulcro véase CENDÓN FERNÁNDEZ, M. (1993): "El sepulcro del obispo Juan Fernández de Sotomayor II en la Catedral de Tui", en *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez, en su 65º cumpleaños*, Santiago de Compostela, pp.137-153.

³ Se trata del cementerio de Santa María de la sede de Tui, en el que se manda enterrar Johan Mouro, pedreiro natural de Valença, en su testamento de 5-octubre-1385, Archivo Catedral de Tui, Becerro I, fol. 58v.-59r. (en adelante A.C.T.). Asimismo cabe citar como ejemplos otros documentos contemporáneos al obispo: "...a capela que ora o dito señor obispo faz eno çimiterio de dita sua Yglesia de Tui a honrra ynbocaçon do benaventurado Santo Andre apostolo...", 7-abril-1422: *El obispo don Juan de Sotomayor presta a doña Ines de Soutomayor, su tia, la cantidad de 6.000 maravedís. Esta entrega al obispo como garantía el Coto de San Antonio en San Salvador de Loureda. Se incluye carta de procuración de don Juan de Sotomayor a favor de Nicolao Domínguez*. A.C.T., Becerro I, fol. 297r.-298v. El propio obispo Juan Fernández de Sotomayor habla *da capela que ora fazemos edeficar eno çimiterio da dita Yglesia a seruiço de Deus e ynbocaçon de Santo Andre apostolo...*, 4-Marzo-1423: *Afonso Domínguez, en nombre de don Juan de Sotomayor, toma posesión del coto de San Antonio. Se incluye carta de procuración de don Juan de Sotomayor a Afonso Domínguez; el prestamo de don Juan de Sotomayor a doña Ines de Soutomayor y la carta de procuración de don Juan de Sotomayor a favor de Nicolao Domínguez*. A.C.T., Becerro I, fol. 298 v.

⁴ FLÓREZ, Henrique (1767): *Espanña Sagrada*, tomo XXII, Madrid, Antonio Marín. Ed. facs. Lugo, Alvarrellos, 1992, p.193.

⁵ GALINDO ROMEO, P. (1923) *Tuy en la Baja Edad Media s.XII-XV*, Madrid, El Noticiero, p.103.

⁶ FLÓREZ (1767), p.193.

⁷ FLÓREZ (1767), p.193. IGLESIAS ALMEIDA, E. (1998): "La catedral de Tui en los siglos XIII al XVI. Mobiliario Litúrgico", en *Tui. Museo y archivo histórico diocesano*, tomo VIII, pp.132-146; p.144 para la nota. Es preciso indicar que en este artí-

culo existen datos que consideramos erróneos como el inicio de la capilla en 1406 o el fallecimiento del prelado en 1419.

⁹ FLÓREZ (1767), p.193.

¹⁰ MARTÍNEZ MURGUÍA, M. (1888): *Galicia*, ed. facs. Barcelona, El Albir 1981, p.814, nota 1. AVILA Y LA CUEVA, F. (1852): *Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tui y su obispado*, 4 tomos, Archivo de la Catedral de Tui. Ed. facs. Consello da Cultura Galega, 1995; tomo IV, pp. 33 y 35.

¹¹ Véanse documentos citados, del 7-abril-1422 y 4-Marzo-1423 respectivamente.

¹² "...Ytem mandamos que se acabe a nosa capela de Santo Andre et se faça outra bobeda en tal...como a toredos(?) fiños ou mais con suas friestas...do reyno de portugal. Ytem mandamos que se faça un altar en a dita capela et se pona una magestade de Santa Maria et outra de Santo Andres et outra de Santa Çiçilia ...", 30-julio-1425: *Cláusulas del testamento del obispo Juan Fernández de Sotomayor referentes a la capilla de Santo Andrés*. A.C.T., Becerro I, fol. 293.

¹³ "...dou et dono a la capela de Santo Andre que esta sita junto con esta Yglesia de Tui que o dito señor obispo don Juan començou de fazer et manda acabar...", 26-Sept.-1430, A.C.T., Becerro I, fol. 301 r-v.

¹⁴ GALINDO (1923), p.104; protocolo con fecha del 5 de diciembre de 1464 (nota 31, p.141). Este documento es transcrito íntegramente en IGLESIAS ALMEIDA, E. (1989): *Arte y artistas en la antigua diócesis de Tui*, Tui, Juvia, doc. nº 26 (bis), pp.197-198, donde la data es 5-noviembre-1464, Archivo Catedral de Tui, Prot. Alonso Fernández (XIII).

¹⁵ GALINDO (1923), p. 64.

¹⁶ Puede dar una idea de ello, el documento del 15-diciembre-1457: *Apeamiento de bienes pertenecientes a la capilla de San Andrés*, A.C.T., Becerro I, fol. 290.

¹⁷ ANÓNIMO (1908): *Antigüedades de Tui y su obispado*, Tui, Biblioteca de la Integridad, p. 20.

¹⁸ ANÓNIMO (1908), p. 20.

¹⁹ IGLESIAS ALMEIDA, E. (1980): «La obra del obispo D. Juan Fernández de Sotomayor II en la catedral de Tui», en *Tui. Museo y archivo histórico diocesano*, tomo III, pp.183-202, p.196.

²⁰ IGLESIAS ALMEIDA (1980), p.194, ha realizado una somera aproximación a la misma.

²¹ Balsa de la Vega, en su *Catálogo monumental de Pontevedra*, obra manuscrita iniciada en 1907, describe la capilla y dice que habría una imagen, que no existe, por lo que se

puede suponer que en algún momento fue retirada. Su descripción es la siguiente: "...torre fortificada, que consta de tres pisos abovedados con crucería francesa los dos primeros y el último cubierto a teja-ván. El primer piso está consagrado al Santísimo y el segundo a S. Andrés. Corona esta torre un poderoso matacán corrido que soporta a un ancho pretil con aspilleras y almenas. En los extremos de la torre, casi tocando a los vértices de los ángulos del rectángulo, robustos contrafuertes retallados dan más solidez a la mole militar.

A la altura del primer piso se abren dos ventanas en ojiva de profundo arco, orladas por quitalluvias de puntas de diamante que limitan las lisas arquivoeltas. Un contrafuerte que termina en pináculo piramidal liso truncado en su extremidad, para servir de basa a una estatua (que no existe) y que coronaba un doselete ojival, separa a ambas ventanas. Sobre estas se abren otras dos cuadradas cuyos vanos dividen dos parteluces dispuestos en forma de cruz.

²² MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1975): *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, resumen de la tesis doctoral, Santiago de Compostela, p.16.

²³ VORÁGINE, Santiago de (1987): *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, tomo I, p. 34.

²⁴ MORALEJO (1975), p.16.

²⁵ 30-julio-1425, doc. cit.

²⁶ En la actualidad se encuentra en el museo de la sala capitular de la propia catedral tudense.

²⁷ GÓMEZ SOBRINO, J. (1986): "Inventario artístico de la catedral de Tui, del siglo XVI, a través de las visitas pastorales", en *Tui. Museo y archivo histórico diocesano*, tomo III, pp.169-210, p.172 para la nota.

²⁸ FRAGA SAMPEDRO, D. (1999): *O templo de San Francisco de Orense*, Vigo, Fundación Caixa Galicia, p. 40.

²⁹ SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. (1996): "Espiritualidad mendicante y arte gótico", en *Semata*, nº 7-8, *Las religiones en la historia de Galicia*, coord. García Quintela, Santiago de Compostela, pp. 333-353, p. 340.

³⁰ SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. (1996), p. 341. En realidad se trata de versículo 5 y no del 7 como indica esta autora.

³¹ FRAGA SAMPEDRO, D. (1999), pp. 57 y 39 respectivamente.

³² FRAGA SAMPEDRO, D., FARRIÑA BUSTO, F. (2000): *O convento de San Francisco de Ourense*, Vigo, Fundación Caixa Galicia, p. 30.

³³ Todos ellos citados por SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. (1996), pp. 340-342.

³⁴ MANSO PORTO, C. (1993):

Arte gótico en Galicia: los dominicos, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2 tomos; tomo II, lám. 358.

³⁵ FRAGA SAMPEDRO, D. (1999), pp. 34-38.

³⁶ MÉNDEZ CRUCES, P. (1991): Boletín de los "Amigos de la Catedral de Tui", nº 8, mayo 1991.

³⁷ MÉNDEZ CRUCES, P. (1991).
³⁸ SÁNCHEZ DE LA ROCHA TÁ-BOAS, J. (1999): *Blasones y linajes tudenses*, Vigo, Excma. Diputación de Pontevedra, pp. 212-215.

³⁹ Véase CHAMPEAUX, G. de y STERCKX, D. S. (1972): *Introduction au monde des symboles*, París, Zodiaque, p. 273 y MALAXECHEVERRIA RODRIGUEZ, I. (1982): *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, p.103.

⁴⁰ ...a capela que ora o dito señor obispo faz eno çimiterio de dita sua Yglesia de Tui a honrra ynboçação do benaventurado Santo Andre apostolo onde mando sepultar meu corpo quando prouuer a Deus de me finar [...] que o dito señor obispo ou seu fazedor me de et asine una das sepolturas en arcadas que ten feytas ena dita capela aquela que eu ou

meu procurador eliger a segunda despoys da sepultura do dito señor obispo et que o dito señor obispo ora logo me faça poer un moymento en a dita sepultura con armas de Sotomayor segund perteece a meu estado..., 7-abril-1422, doc. cit.

⁴¹ mando que o meu corpo seja sepultado ena capela do señor santo Andre que esta junto con a see de Tui etno moymento que o meu sobrino bispo don Juan mandou labrar, 26-Noviembre-1431: *Cláusulas del testamento de Inés de Sotomayor referentes a la capilla de San Andrés de la catedral*. A.C.T., Becerro I, fol. 302 v.

⁴² 3-julio-1436, A.C.T., Becerro I, fol. 303 r.

⁴³ 2-julio-1436, A.C.T., Becerro I, fol. 305 v.-306 v.

⁴⁴ LÓPEZ FERREIRO, A. (1883): *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Santiago, p. 66. GALINDO (1923), p. 65 dice de él que *murió de viejo y nunca fue vencido ni preso*, aunque esa frase la dedica VASCO DE APONTE (1986): *Recuento de las casas antiguas del reino de Galicia*, Santiago, p. 215, a su padre Fernán Yáñez.

⁴⁵ GARCIA ORO, J. (1980-1): *La nobleza gallega en la Baja Edad Media*, Santiago, Liceo Franciscano, p. 221.

⁴⁶ LIS QUIVEN, V. (1950): "Copia de uno de los testamentos de Pedro Madruga", en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, tomo XVII, p.132.

⁴⁷ 23-marzo-1491: *Testamento de Alvaro de Sotomayor, segundo conde de Camiña*, AH- Salazar, M-60, fol. 136r-136v., transcrito en CENDÓN FERNÁNDEZ, M. (1991): *Los Sotomayor ante la muerte y su reflejo en el arte. Siglos XIV-XV*, Santiago de Compostela, tesis de licenciatura inédita.

⁴⁸ Sobre la elección de sepultura de los miembros del linaje de los Sotomayor, véase CENDÓN FERNÁNDEZ, M. (1994), "La elección de conventos dominicos como lugar de sepultura: los Sotomayor en Tui y Pontevedra", en *Archivo Dominicano*, tomo XV, pp. 311-322.

MÚSICA INSTRUMENTAL Y LITURGIA EN LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS EN TIEMPOS DE BARROCO

Javier Garbayo
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, en las capillas de música de las iglesias y catedrales se realizó un amplio uso de la música instrumental no orgánica en momentos paralitúrgicos (como las siestas), pero también en el centro mismo de la liturgia (Misa y Oficio Divino). Los documentos catedralicios que así lo muestran son numerosos, al lado de la referencia de tratadistas como Francisco Valls, José Rafols y los testimonios literarios del P. Eximeno. Al igual que cuenta de modo poético Tomás de Iriarte, fue primero la música instrumental del barroco italiano la que llegó a las catedrales en el siglo XVIII, siendo sustituida después por composiciones en el Estilo Clásico, contexto en el que hay que destacar fundamentalmente la recepción del repertorio de Haydn.

Palabras clave: Música catedrales españolas, sintonismo, capillas música, siestas, música española XVIII.

ABSTRACT

During the XVIIth and XVIIIth centuries, musical chapels of spanish cathedrals and churchs became important places for the development of not organ instrumental music. Apart from being played in paraliturgical contexts ("siestas") it also found a place in the centre of liturgy itself (Mass and Holy Hours). There are many cathedral documents that insist in this point, as well as the references of treatists as Francisco Valls and José Rafols, and the literary works of P. Eximeno. Actually, as write Tomás de Iriarte in his poetic style, it was first italian baroque instrumental music wich arrived to cathedrals in the XVIII century, afterwards replaced by music in the Classical Style. In this context was fundamentally important the reception of Haydn's symphonic production.

En España la música con instrumentos fue utilizada en la liturgia al menos desde el siglo XVI, como se deduce de los datos transmitidos por diversas fuentes y de las partituras que han sobrevivido el paso del tiempo¹. A lo largo de este siglo, su utilización dentro del servicio litúrgico adquirió una gran importancia en la catedral de León, donde los ministriles no sólo acompañaban a la capilla en la Misa y en los Oficios Divinos, sino que también interpretaban pasajes puramente solos al Ofertorio, Elevación y Deo gratias².

En 1609 encontramos la confirmación de aspectos similares en la Seo de Zaragoza, cu-

yos ministriles debían "tañer en todas las fiestas de prima y segunda clase (...) al principio y fin de vísperas primeras y segundas y al principio y fin de las misas solemnes (...) tañer en todos los salmos de las pascuas y fiestas primae classis y fiestas principales de Nuestra Señora (...) tañer en otras fiestas que ordenare la iglesia, de gracias, recibimientos y otras ocasiones"³.

Otra prueba evidente del desarrollo generalizado de estas prácticas en el siglo XVII lo encontramos años más tarde en el teórico Andrés de Llorente en cuyo tratado *El porque de la música* (1672) propone una serie de ejemplos de composiciones instrumentales a

212 Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de barroco

Javier Garbayo

cuatro voces que “podrán servir para que en las Yglesias los ministriles las toquen por canciones en sus instrumentos, usando la variedad de ellas en los ofertorios de las misas y en otras ocasiones”⁴.

Por entonces ya se había hecho común en casi todas las catedrales españolas la celebración de siestas paralelas a las festividades litúrgicas más solemnes en las que la música instrumental jugaba un papel muy importante⁵. La génesis de esta manifestación habría que situarla hacia los comienzos del siglo XVII, aunque quizá existiesen ya en algún caso a fines del XVI⁶, y como fenómeno aparece estrechamente vinculado a las celebraciones del Corpus que habían alcanzado una gran solemnidad en España tras 1500⁷. Mientras se celebraban estas fiestas, además de los propios oficios religiosos, en las iglesias se organizaban procesiones con el Santísimo, durante las cuales en las diferentes estaciones por donde pasaba, la capilla de músicos interpretaba villancicos y se insertaban representaciones teatrales e incluso danzas para honrar a la Sagrada Forma⁸.

Conocemos algunas de las circunstancias que rodearon la creación de las siestas a través de diversos documentos relativos a las fundaciones establecidas para sostener y propiciar su celebración. De ellos, los más interesantes son, sin duda, los que ha recogido López-Calo, referidos a la catedral de Palencia en 1602: el 24 de mayo su Cabildo se reunió para tratar de los festejos que habían de realizarse durante el octavario del Corpus en la ciudad y sobre la prohibición de su celebración en las parroquias y monasterios de la ciudad “por la soledad que con las dichas fiestas causaba en esta iglesia, que era compasión y lástima, porque en toda la octava no había persona, estando descubierto el Santísimo Sacramento en ella ni al descubrirle ni al encerrarle y la causa era la dicha”, ordenando “que al descubrir al Santísimo Sacramento y encerrarle se hallasen a ello los músicos y ministriles y se cantase un villancico, y por el día, acabadas las horas, los dichos músicos se juntasen en la capilla y se pusiese en ella un organillo y cantasen a El y [en]

los maitines tañesen las chirimías, flautas y violones, [pues] habría más frecuencia y estaría siempre acompañado”.

Otro acuerdo capitular palentino de 1627 recoge la dotación hecha por don Miguel Santos de San Pedro, obispo de Solsona y antiguo canónigo de la catedral, deseando “que se celebrase la fiesta del Santísimo Sacramento con su octava con toda solemnidad en la dicha santa iglesia en las horas que está presente el Santísimo Sacramento y no se cantan en el coro los divinos oficios y que hubiese música y se solemnice y regocije la festividad, de suerte que se mueva a los fieles a toda devoción y a que acudan a asistir delante del Santísimo Sacramento, y para ayuda hicimos donación y entrega a dicha Santa Iglesia de un claviórgano muy bueno (...) y así mismo es nuestra voluntad que acabada la Misa conventual y dicha sesta, como se acostumbra, asistan los músicos y ministriles hasta las once y tres cuartos, y el organista, maestro de capilla y cantores canten algunos motetes y villancicos, tañendo a ratos el bajón y corneta con el claviórgano delante del Santísimo Sacramento, con toda devoción, y dando los tres cuartos para las doce se vayan a comer y descansar, y quedará tañendo el luego con las flautas y demás instrumentos, y después los cantores con el claviórgano cantarán motetes, villancicos, romances y letras al Santísimo Sacramento, cantados a solas con el claviórgano y ayudando el bajón y corneta, así cada uno de por sí con el claviórgano como con algunos dúos y tercios, cantando en ellos una voz, disponiéndolo el maestro de capilla como mejor le parezca y más mueva a devoción, lo cual hagan hasta que entren en vísperas y después de completas hagan lo mismo hasta que comiencen los maitines, haciendo diferencias, así ministriles como músicos y organista con el claviórgano (...)”⁹.

Unos años más tarde la celebración de las siestas durante la octava del Corpus se había establecido también en otras iglesias de nuestro país¹⁰ y en unas circunstancias similares a las que rodearon el caso palentino. La situación de abandono que experimentaban las catedrales al mediodía durante el oc-

tavario del Corpus, se repitió en Santiago de Compostela, cuyo Cabildo el 13 de julio de 1648 tomó una disposición similar en varios aspectos a la palentina:

“... habiéndose propuesto que de salir los músicos y ministriles de esta Santa Iglesia a las fiestas particulares que se hacen en esta ciudad dentro del octavario del Corpus, resultaban grandes inconvenientes, notable daño y desautoridades de esta Apostólica Iglesia y poca asistencia a su servicio y al del Santísimo Sacramento que dentro del octavario está descubierto nella y faltaban a su obligación no haciendo con la puntualidad debida así sus horas como por entredía solemnizar dicha fiesta con diversidad de música de voces e instrumentos, por cuya razón, habiendo su Señoría Ilustrísima y el Cabildo reconocido que este daño y falta tan notable se causaba por que dichos músicos y ministriles desamparaban esta Santa Iglesia por acudir a fiestas; por que no lo continuasen de allí en adelante el año pasado de 1647 ordenó su Señoría Ilustrísima y Cabildo que mientras durase el octavario en esta Santa Iglesia cesasen los demás de la ciudad y se continuasen en los días siguientes, después de acabar dicho octavario (...) Y sin embargo desta orden los dichos músicos proseguían en salir a fiestas extraordinarias dentro del dicho octavario, con lo cual no acudían a solemnizar estas festividades con la autoridad y grandeza que se requiere y para que esto tenga el remedio que importa y conviene, los dichos Señores ordenaron que de aquí en adelante dichos músicos y ministriles asistan mañana y tarde durante dicho octavario no sólo las horas, sino también por entredía en dicha Santa Iglesia, cantando y tocando los instrumentos delante del Santísimo Sacramento, regocijando dichas fiestas solemnes como lo han de hacer y no salgan a otra fiesta alguna y lo cumplan pena de que procederá el Cabildo contra ellos con todo

rigor (...)”¹¹.

Lo mismo podríamos señalar de la catedral de Segovia, donde en 1677 se propuso que mientras durasen las celebraciones del Corpus, la capilla y sus músicos tuviesen algún tipo de siesta de once a doce de la mañana y por la tarde después de completas y hasta la hora de maitines, “pues con eso hubiera en la iglesia más concurrencia de gente”¹². En la catedral de Orense, parece que las velas del Santísimo y la celebración de las siestas del Corpus, recibieron una organización diversa, con una gran presencia de los himnos latinos tradicionales y villancicos, en detrimento de la música instrumental. Así lo revela la detallada disposición de las mismas recogida en un acuerdo capitular de 10 de febrero de 1678, con ocasión de la dotación económica que el obispo Castañón cedió al Cabildo para tal fin:

“Se leyó papel del obispo en que dice (...) que por la mucha devoción que tiene al misterio del Santísimo Sacramento del Altar y cariño a esta Santa Iglesia, desea de hacer una dotación en esta conformidad en la octava del Corpus: que a los dos lados del plano del Altar Mayor se han de poner dos bancos cada uno capaz para tres personas y delante de cada uno de los bancos un sitial cubierto para poner los libros de los salmos que se han de cantar y un señor Dignidad o canónigo, y un racionero, y un capellán de un coro y otros tantos de otro han de cantar alternativa, grave y devotamente los Psalmos de David por horas todo el tiempo en que estuviese descubierto el Santísimo Sacramento menos en las horas en que se cantare el oficio divino en el coro o algún villancico a la siesta y entonces no han de cantar los que velan pero han de asistir con silencio en sus asientos; hase de comenzar cada hora con el himno Pange lingua y luego proseguir con los psalmos y acabada la hora se dirá el himno Sacris solemnis y luego se volverá a comenzar con la hora que se sigue con dicho

Javier Garbayo

himno Pange lingua y acabada la hora se dirá el himno Sacris solemnibus como ha dicho y así se observará en las demás horas; y en las horas de las once y desde cada uno de los días de la octava dirán los que la velaren un responsorio con las oraciones Deus qui inter apostolicos sacerdotes (sic) famulum tum franciscum (sic) , Deus veni os largitor (sic), y fidelium Deus omnium (sic), por el ánima del dotador y las de los difuntos que hubieren asistido a las velas y asistencia de dicha octava, y la persona que cuidare de encomendar las horas de vela (que será quien el Cabildo señalare) tendrá obligación de avisar a los que velaren en dichas horas de once y dos para que digan el responso en la forma referida, la vela y asistencia se comenzará a las doce del día del Corpus hasta las seis de la tarde, que es cuando se encierra al Santísimo, y en los siete días siguientes con el de la octava inclusive, se comenzará a velar a las ocho de la mañana que es cuando se descubre al Santísimo hasta las seis de la tarde que se encierra a Su Majestad Divina...¹³.

A la vista de estos documentos, podemos señalar que las siestas cumplieron desde sus orígenes una triple función. En primer lugar, la que era su justificación misma: servir de compañía al Santísimo Sacramento mientras se hallaba expuesto. En segundo y relacionado con la función anterior, atraer gente a la catedral para acompañar al Señor en las horas del mediodía, cuando la iglesia era poco frecuentada. En tercero, mover con la música a los fieles hacia la devoción e invitarles a orar. Pero también podemos ver en estas disposiciones, emanadas desde las catedrales, un deseo de concentrar en las sedes los principales festejos de toda la octava del Corpus sobre el resto de las iglesias menores de la ciudad como un elemento para mantener la primacía de la catedral sobre el resto de los templos.

Frente a estos casos y otros datos similares donde la práctica de la música instrumental

se confirma como un hecho frecuente en nuestras catedrales a lo largo del siglo XVII, no conservamos prácticamente nada del repertorio de ministriles escrito para tales ocasiones. La razón de un hecho así parece residir en que, por entonces, las partituras instrumentales no debieron existir en gran número en las catedrales españolas y los músicos de las capillas sustituían su escasez con la adaptación instrumental de las piezas vocales que eran glosadas según sus habilidades¹⁴. Tal circunstancia parece confirmarse en lo que sucedió algún tiempo después en la catedral de Oviedo: el 13 de noviembre de 1741, el Cabildo, observando que los instrumentistas cuando intervenían sin la capilla siempre tocaban una misma cosa, acordó advertirles que se ejercitasen mejor y ordenó al maestro de capilla "haga sonatas para los días clásicos, para variar y que procure dar otro aire a la música, para que no sea siempre fúnebre como hasta aquí". Días después, el maestro Enrique Villaverde respondió "que no tenía tiempo para hacer sonatas a los instrumentistas, ni era su obligación, pues siempre ellos por sí las hacen, o las buscan además, según las veces que aquí las tocan, pues es siempre que hay cuatro capas, necesitan muchísimas para diferencias..."¹⁵. Esta noticia revela un hecho importante: los instrumentistas de la catedral debían surtirse de la música no vocal que después habrían de tocar en la iglesia, cumpliendo una de sus obligaciones que, por el contrario era ajena a las del maestro de capilla. Además este hecho se verifica a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y primer cuarto del XIX en la catedral de Santiago de una manera evidentísima¹⁶. En todo caso, la música instrumental no orgánica que guardan los archivos de las catedrales españolas de los siglos XVI y XVII es realmente escasa.

Entre las partituras de mayor interés del siglo XVI, en el archivo de música de la Capilla Real de Granada, se conservan cuatro composiciones atribuidas a Ambrosio de Cotes que están escritas en un estilo similar al de las piezas instrumentales sacras de Giovanni Gabrielli, *per ogni sorta de stromenti*¹⁷; del siglo XVII un Dúo y Tercio atribuidos a

Diego Pontac¹⁸, una Sonata a tres atribuida a Fray José de Vaquedano, en la catedral de Santiago¹⁹, única en su género entre la música de las catedrales y por último, Dos piezas anónimas procedentes del archivo de la catedral de Zaragoza que han sido recientemente publicadas²⁰.

Con la llegada del siglo XVIII, el uso de la música instrumental en la liturgia sufrió en España una profunda transformación, influenciada por los grandes progresos realizados en este terreno en Italia y que supuso una lenta renovación en los repertorios de las capillas. Sus instrumentistas tuvieron que adaptarse progresivamente a un nuevo estilo que se alejaba de la tradición barroca española, siempre emparentada con la polifonía vocal y representada hasta entonces por la música de ministriles. El proceso de asimilación fue bastante lento y debió comprender dos etapas bien diferenciadas. Los cambios que afectaron a la primera de ellas, comenzaron hacia finales del siglo XVII, de manera paralela a la llegada de la nueva música italiana, fundamentalmente en el estilo de la sonata corelliana²¹. Esta primera fase duró aproximadamente hasta mediados del siglo XVIII y se caracterizó también por la pervivencia en las capillas de un estilo instrumental propio, representado por las *Canciones a tres, a cuatro, a cinco y a solo, para (...) las funciones de procesiones y otros intermedios según costumbre antigua*, escritas hacia 1751 por Antonio Rodríguez de Hita, maestro de capilla de la catedral de Palencia²². Se trata ésta de una colección de piezas aún enlazadas con el pasado, como se deduce de la propia disposición de las voces en cada una de las canciones, repartidas en el libro según los esquemas tradicionales de la polifonía vocal.

El siguiente periodo comenzó rebasada la mitad del siglo XVIII y en él se produjo la recepción de la música europea más avanzada, desarrollándose en dos momentos sucesivos y bien diferenciados. A lo largo del primero, hasta finales de la década de 1770 aproximadamente, se verificó la llegada a las capillas de una nueva oleada de música italiana en el estilo más avanzado del concierto solístico vivaldiano. El segundo comenzaría hacia 1780

y en él sucedió la recepción en las capillas españolas de la música centroeuropea²³ en el estilo de la sinfonía, el concierto clásico y parece que con menor fuerza, el cuarteto de cuerdas. Esta última fase fue también larga y aunque las circunstancias de cada caso particular hagan variar sus límites, en líneas generales se prolongó hasta el siglo XIX.

La sucesión de los dos grandes estilos que acabamos de citar, italiano y alemán en España, parecen deducirse de las siguientes palabras de Eximeno, tomadas de su Don Lazarillo Vizcardi, cuando dice que

“por lo demás, dos cosas podemos decir haber añadido la escuela alemana a la italiana; la una es el haber hecho común a todos los instrumentos de un cuarteto o quinteto lo que los italianos conservaban para el primer instrumento de un concierto. En los quintetos y cuartetos de los alemanes se oye a menudo el violón y la viola, replicar o contrahacer las rápidas modulaciones del violín; lo que no parece ser lo más conforme al más purgado buen gusto, porque cada instrumento, como la voz humana, debe modular según su carácter; la rápida y floreada cantilena de un tiple, trasladada al tenor o al bajo, desagrada. A más de ésto, hay en las composiciones de los alemanes, especialmente en los Allegros de Haydn, ciertos raptos, cierto entusiasmo que va a las veces más allá de lo que puede ejecutar lo voz humana que es el ejemplar que el compositor de música instrumental no debe perder de vista jamás”²⁴.

También Tomás de Iriarte se refiere a estas mismas circunstancias en 1776 en su Epístola VII, donde Describe el poeta a un amigo su vida semifilosófica y tras referirse a las academias músicas en que participaba y a su manejo del violín y de la viola, añade que en su círculo musical: “Gozamos de un depósito abundante/ de la moderna música alemana/ que en la parte sinfónica es constante/ arrebató la palma a la italiana”²⁵.

Javier Garbayo

Como sucedía en el siglo anterior, la falta de partituras no permite saber en todo su detalle cual fue la música instrumental que se tocó en nuestras catedrales durante la primera mitad del siglo XVIII. Pero en auxilio de esta situación, Francisco Valls, en su Mapa armónico²⁶ revela importantes datos para establecer su conocimiento y se refiere a la música instrumental dentro del que denomina Estilo Phantástico (sic)²⁷, un estilo impuesto por los extranjeros²⁸. Este Estilo Phantástico engloba diversas formas musicales: recercadas, sinfonías, conciertos, tocatas y sonatas, todas ellas de "uso sacro y profano, bien entendido, que para el templo sean sus aires decentes". Valls admite la presencia de este tipo de composiciones instrumentales en la liturgia, aunque se muestra respetuoso y defensor de la tradición, afirmando que "sólo el órgano tiene lugar en los divinos oficios" y que el organista de iglesia, al tocar en estilo de fantasías²⁹ tiene que adaptarse al estilo eclesiástico fundamentalmente en los salmos, himnos y misas. Por el contrario, si las glosas o variaciones son para los Graduales, Ofertorios y Elevaciones del Santísimo, puede permitirse una mayor libertad, pero siempre cuidando que su estilo sea debidamente "patético, grave y devoto" para no distraer ni al celebrante ni a los asistentes a la celebración e invitarles al recogimiento.

Para Valls, la costumbre justifica el uso del resto de los instrumentos en la iglesia, con sus formas musicales propias: "entran también en este estilo las symphonías, sonatas y tocatas, que decía (que en el tiempo presente son una misma cosa)³⁰ (...) La symphonía es un concierto de tres, cuatro o más instrumentos como violines y flautas. Las tocatas o sonatas son por ordinario de una sola voz con el acompañante"³¹.

Esta música que Valls considera moderna para su tiempo es atacada duramente, no en su esencia, sino en el mal uso que ya se hacía de ella en las iglesias. Sobre este particular, tan debatido a lo largo del siglo XVIII por nuestros teóricos y músicos y que adquiere toda su dimensión en la polémica levantada por el discurso del Padre Feijoo, Música en los templos³², el compositor catalán

es muy crítico:

"en la presente, hay gran cosecha de compositores de tocatas, sonatas y symphonías, de las que se puede decir, que es una composición, que no atañe ni desata, sin cuidar de reglas ni preceptos, por que cualquiera mediano violinista se mete a compositor de symphonías, ignorando las reglas de la música, algunas de ellas salen sin ton ni son, por que de los teatros, que sacan de unos y otros autores y de algún pasaje que acaso se les ocurrió tocando el violín lo encajan, venga o no venga, poniéndolo un acompañamiento áspero y que muchas veces no es del caso, con que sale después un monstruo diforme sin pies ni cabeza".

Por el contrario, se confiesa admirador de la obra de algunos autores:

"No así [sucede en] todas las obras del Corelli (sic) y otros autores antiguos extranjeros que son una música muy buena, trabajada, sonora y decente para el templo lo que no tiene muchos de estos que vamos hablando, pues sólo sus fantásticos autores buscan el aplauso de el vulgo, sin cuidar de nada más y muchas veces tropiezan en aires poco propios para la iglesia"³³.

Acusa además a sus contemporáneos de hacer composiciones para la iglesia demasiado largas:

"otro defecto hallo en lo que llaman música a la moda; éste es en las composiciones de voces e instrumentos en los grandes preludios o entradas de los violines, obueses, etc, tan dilatados que pueden servir para una larga symphonía o concierto de los que sirven de intermedio para descanso de las voces"³⁴.

Por ello recomienda que las introducciones a las obras que se han de cantar "no han de ser muy largas, y si son para música eclesiástica, es muy del caso avisen de la inten-

ción con que han de entrar la voces³⁵, adecuándose por tanto a su expresión. Valls deja así bien claro el uso eclesiástico dado a la música instrumental en el primer tercio del siglo XVIII español. No pone ningún ejemplo concreto, pero en esta ausencia Martín Moreno ve un síntoma que ratifica la abundancia de obras instrumentales conocidas por entonces³⁶. También es significativo de este hecho que entre los autores extranjeros sólo cite a Corelli, un compositor bien conocido en nuestro país por músicos de diferentes ambientes en el siglo XVIII³⁷.

Las principales formas de música instrumental que nombra Valls son todas de procedencia italiana, unas típicas del siglo XVII como el *ricercare* y la *tocata* y otras nacidas igualmente en ese siglo pero que siguieron desarrollándose a lo largo de todo el XVIII: *sonata*, *sinfonía* y *concierto*. El uso de algunas de ellas está documentado en nuestras catedrales con anterioridad a sus referencias: un dato de la catedral de Valencia del año 1729 revela que en fecha tan temprana

“en les misses de violins, els instruments musics hatjen de tocar alguna sinfonía al Ofertori, con es costumis sens demanar nova porció, pero en los Maytines de violíns, puxen lucrar lo que guanyaven els ministrils, si la part es contenta mes de les sinfonies; y si la part vol menestrils o sinfonies se hatja esta de ajustar ab aquells sens intervenció de la capella com esta prevengut en la constitució de dit any 1714”³⁸.

“Tocata” aparece en la catedral de Oviedo en 1730, como término en principio relacionado con los instrumentos de viento, cuando el Cabildo advirtió al músico Pablo Plosingher “la obligación que tiene de tocar el clarín y el órgano siempre que (...) se lo manden y que procure sacar nuevas tocatas para la misa, cuando hay violines en ella”³⁹. Respecto al significado dado a la palabra *sonata* en nuestras catedrales, un hecho de interés es lo que sucedió en este mismo templo en 1734: a la muerte del

oboe Ignacio Rión, el Cabildo mandó escribir la memoria de instrumentos y sonatas que habían quedado en la capilla. Las actas capitulares especifican que las últimas eran “163 sonatas que se componen de los cuatro apartamentos, sin ripienos y papeles duplicados del quinto apartamento”⁴⁰. Esta música no ha llegado hasta nosotros, por lo que desconocemos con exactitud a que se refiere al Cabildo con el término apartamentos, si a movimientos o a partes de la composición. Pero el hecho de que aparezca al lado la expresión sin ripienos, nos hace pensar en música para pocos instrumentos con acompañamiento de bajo, según la práctica que cita Valls y no para ser tocadas con orquesta.

Otras ocasiones los términos *sonata* y *tocata* fueron utilizados por nuestros músicos con un sentido más amplio y genérico, indicando simplemente su significado original, el de música sin texto ni voz, sólo para “sonar” o “tocar”. De nuevo en la catedral de Oviedo, en 1741 el Cabildo recordó a los instrumentistas que las “sonatas” que se interpretaban en la iglesia fuesen diferentes según la ocasión y que debían de tocarse jerárquicamente: sólo al órgano en las fiestas dobles ordinarias, con órgano y violines en las fiestas mayores y en las fiestas clásicas debían de hacerse con órgano, violín, y oboe, cuidando de que este último instrumento, también recibiese papel de solista⁴¹. Algo parecido sucedió en la catedral de Málaga hacia 1770, donde, entre las obligaciones de los músicos de la capilla estaba la de que “todos los días de fiesta que hay órgano y la misa no es de papeles, deben asistir los instrumentistas a la sonata del ofertorio, excepto el violón”⁴².

Una serie de datos procedentes de la catedral del Burgo de Osma revelan la utilización de la *sonata* y la *tocata* dentro mismo de las misas, con un significado instrumental amplio. En este templo, el 10 de julio del año 1776 su Cabildo trató sobre dictaminar qué conciertos o sonatas habían de tocar los instrumentistas al Ofertorio y al Alzar en las misas mayores, instando al maestro de capilla a que fuese él quien la señalase e indicase los instrumentos que debían de tocarse⁴³. A

218 Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de barroco

Javier Garbayo

los pocos días se produjo en la misma catedral un importante hecho que da buena muestra del gran cambio de mentalidad que se había obrado en el papel destinado a los instrumentos dentro del culto. El 24 de ese mes, se vio un

“memorial de Don José Calanda, racionero organista de esta Santa Iglesia, en el cual, sin oponerse a la determinación del Cabildo (...) para que las funciones y festividades más clásicas se tocara conciertos al ofertorio, e intermedios en las misas mayores a la disposición del maestro de capilla; hacía presente que además de ver el tiempo de dichos intermedios el más acomodado para solemnizar las funciones con el lleno del órgano, instrumento más propio de la iglesia, cuyo uso se ha tenido por peculiar del organista, sería indecoroso su estimación, y productivo en novedades, el privarle el derecho que tiene a tocarle en todos los huecos de la Misa, si se dejase a la disposición del maestro de capilla en el tiempo de no gobernarla con su compás, como sucede en las tocatas que se han introducido de poco tiempo a esta parte, por lo que solicitaba al Cabildo se dignase mandar que siempre que los instrumentistas hubiesen de tocar conciertos o sonatas en las misas mayores, sea dándoles estos avisos para su inteligencia, como hasta aquí se ha practicado para que siga la buena armonía y correspondencia debida: Y entendido por dicho señores resolvieron que en los intermedios de las misas mayores no se toquen solos ni sonatas; pero sí se podrán tocar conciertos en que concurra toda la capilla de instrumentistas, dando facultad a los señores de la contaduría para que determinen los días en que hubieren de tocar estos conciertos; y así mismo para que llamado el maestro de capilla y organista, lo redujesen a la buena armonía y concordia que debe reinar entre eclesiásticos e individuos de esta Santa Iglesia, de modo que por este medio se evite todo motivo de di-

sensión en lo sucesivo”⁴⁴.

Vemos en este documento cómo las funciones que tradicionalmente había desempeñado el órgano en la liturgia de la misa, hacia el último cuarto del siglo XVIII se hallaban suplantadas en gran parte por instrumentos de menor tradición litúrgica. Una buena prueba de este hecho la hallamos además en la propia música, ya que conservamos composiciones que demuestran cómo una forma tan vinculada a los organistas españoles como era el verso, había pasado a los conjuntos instrumentales, con una estética donde se mezclaban también elementos tomados del concierto⁴⁵.

Pero el hecho de mayor importancia que afectó a la presencia de la música instrumental en las catedrales de España durante la segunda mitad del siglo XVIII fue la entrada de la música europea con sus dos grandes estilos: el del concierto barroco italiano y en las últimas décadas del siglo, el del sinfonismo y la música centroeuropea. Tras una primera etapa, caracterizada por una oleada de música italiana⁴⁶, con la llegada de la música instrumental clásica, los conciertos barrocos fueron sustituidos por otros en el nuevo estilo de autores como Giornovich, Mestrino, Lolli, Viotti o Pleyel entre otros, de quienes se conservan en nuestros archivos un número importante de partituras⁴⁷ o referencias a las mismas⁴⁸. Todas ellas hallan su justificación especial en las abundantes menciones que los documentos hacen a partir de este momento a la misión de “tocar a solo” que tenían encomendada los principales instrumentistas de cada capilla y que era uno de los requisitos más mirados a la hora de calibrar los méritos de un aspirante a ocupar una plaza de instrumentista⁴⁹.

El arraigo del estilo del concierto y su cultivo en nuestras catedrales posibilitó prácticas instrumentales autónomas a lo largo de la segunda mitad del XVIII. Además de la existencia de versos instrumentales con partes obligadas, uno de los casos más destacados al respecto es nuevamente el de la catedral de Málaga, cuyo archivo de música guarda numerosos conciertos para órgano, compuestos con un fin eminentemente litúrgico y

algunos de los cuales vienen designados en su portada como Ofertorios⁵⁰. También tendríamos que destacar la existencia de composiciones de autores y maestros de capilla del XVIII como Anselmo Viola⁵¹, Carles Baguer⁵², o Buono Chiodi⁵³ que escribieron música en el estilo del concierto, para ser utilizada en la iglesia⁵⁴. De manera paralela a estos hechos, durante los años finales del siglo XVIII y principios del XIX, se verifica también la llegada del sinfonismo a las capillas catedralicias. Primero lo hizo el italiano, directamente emparentado con la obertura teatral y después el centroeuropeo y en especial el de Haydn, de manera que las iglesias, con la corte y los teatros, pasaron a ser un frente más donde se desarrolló una importante actividad orquestal⁵⁵.

Fernando Sor, guitarrista y compositor catalán del siglo XIX, formado como escolano en Montserrat bajo el magisterio de Anselmo Viola, describe las misas matutinas que se celebraban en la abadía y durante las cuales, la orquesta de la capilla tocaba una sinfonía de Haydn dividida en diferentes momentos: al Ofertorio se interpretaba el primer tiempo con su introducción lenta, el andante se tocaba en la Comunión y tras el evangelio el allegro final⁵⁶. Esta noticia se complementa con el alto número de sinfonías del músico austriaco que se guardaban en el archivo de la abadía y con las noticias que tenemos sobre el cuidado que se ponía en la formación instrumental de los niños de su escolanía⁵⁷. Pero la presencia de la música de Haydn en la abadía de Montserrat no es un hecho aislado, pues en el área catalano-levantina hallamos además las muestras más importantes del arraigo a que llegó el sinfonismo de corte clásico entre los compositores y maestros de capilla de las catedrales, como lo demuestran las sinfonías escritas para uso litúrgico por Carlos Baguer y Mateu Ferrer⁵⁸ o más adelante, ya en el tránsito hacia el siglo XIX, Jose Pons⁵⁹. Sobre este último caso en concreto, se ha intentado demostrar recientemente la descontextualización de este conjunto de tres sinfonías (y en general de gran parte del repertorio sinfónico conservado en las iglesias) de un posible marco paralitúrgico. Tales

afirmaciones, si bien parecen válidas para el área catalana, donde el concepto de templo, como la propia realidad económica y social del país, difieren mucho de lo que debió de suceder en Galicia. Además, contamos con el testimonio excepcional de Tafall⁶⁰, tantas veces referido y sobre el que volveremos más adelante, donde se cuenta con gran exactitud cuál era el papel recibido por la música instrumental en las siestas celebradas en la catedral de Santiago a lo largo del siglo XIX. En este contexto pues, las sinfonías de Pons tendrían perfecta cabida, siendo válidas por tanto las hipótesis de López-Calo, independientemente de que actualmente el conocimiento del repertorio sinfónico que se hacía en las iglesias en España a lo largo del XIX sea mucho mayor⁶¹.

Por el contrario, y a excepción de Madrid, en el resto de España, los autores de música religiosa que nos han legado música en el estilo de la sinfonía, son, en general, pocos. Entre ellos hay que destacar a los navarros José Castel⁶² y Pedro Aranaz⁶³, de quienes se conservan sinfonías instrumentales en el archivo de la catedral de León⁶⁴. Algo posterior es Ramón Garay, maestro de capilla de la catedral de Jaén y autor de diez importantes sinfonías instrumentales, cercanas en lenguaje al Estilo Clásico⁶⁵ y el compositor y organista Ramón Cuéllar, autor igualmente de varias sinfonías para orquesta⁶⁶.

Lo mismo que Valls en su Mapa armónico se refería a los excesos que durante la primera mitad del siglo XVIII cometían los músicos de iglesia en el uso de la música instrumental, el cultivo y abuso de la sinfonía en las capillas y el arraigo que alcanzó en el último cuarto del siglo, tuvieron su reflejo teórico en la figura de Antonio Ráfols, violinista de la catedral de Tarragona y organista de profesión, que en 1801 publicó un Tratado de la sinfonía⁶⁷. En él, desde una perspectiva conservadora basada en Feijoo⁶⁸, se muestra defensor del sinfonismo de Haydn frente al italiano, a la vez que ataca los excesos de las nuevas tendencias de la música protorromántica⁶⁹. Esta obra tiene un carácter ecléctico, pero en el aspecto de la música instrumental, ofrece datos muy valiosos

Javier Garbayo

que ayudan a conocer mejor el estado en que se hallaban algunas prácticas en las capillas musicales durante el tránsito del siglo XVIII siglo XIX.

Ráfols resume el uso dado a las sinfonías en los templos con las siguientes palabras: "Nunca ha sonado tanto como ahora el nombre de sinfonía, pero me atrevo a afirmar, que nunca han sonado menos sinfonías", pues la iglesia se veía continuamente profanada "¡... por aquellos modos teatrales que sólo promueven la distracción. Con el pretexto de sinfonías se impide aquella consonancia, que el recogimiento forma entre Vos y las almas devotas la más merecida armonía!"⁷⁰.

Para Ráfols una sinfonía digna de tocarse en las iglesias, debía de reunir tres cualidades fundamentales⁷¹: ser recta en sí misma, es decir, conformarse con las reglas establecidas del arte, la razón y, en particular, las de la música, no incluyendo innovaciones injustificadas; ser conforme al lugar de ejecución y en el caso de la iglesia, digna de la majestad del templo de Dios: "los juegucitos y tonadas saltarinas quédense para las danzas pastoriles; los estruendos y alborozos váyanse a los campos de marte; que el tabernáculo del Señor sólo admite sinfonías devotas, tiernas, graves, majestuosas, propias, en fin, de Dios" y en tercer lugar, debe de *conformarse con el tiempo*: "alegres en tiempo alegre, fúnebres en tiempo triste", siguiendo siempre el espíritu de la iglesia en sus diferentes solemnidades.

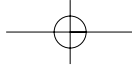
Tras enumerar estas cualidades, el teórico catalán menciona los abusos que en su tiempo se hacía de cada uno de los puntos, siendo en el tercero de ellos donde se pueden ver mayores referencias al uso eclesiástico de la música sinfónica⁷². Acusa a sus contemporáneos de utilizar la música instrumental en las iglesias de una manera indiscriminada, ya que "las mismas sinfonías que se tocan en un día de misterio alegre, se repiten en uno de misterio grave", sin pararse a considerar su origen o fin último:

"viene, por ejemplo, a las manos de un

compositor una sinfonía de algún italiano que se aprobó con aplauso de manos de un teatro, o casualmente se encuentra de otro modo. No hay remedio; cuanto antes se ha de coser un retazo de ella a la primera sinfonía que debe actuarse en el templo, sea la que fuere la solemnidad"⁷³.

El capítulo IX de este tratado se titula De las sinfonías actuales, en cuanto sustitutas a las aberturas⁷⁴. En él parece entenderse por sinfonías, composiciones en varios movimientos, mientras que para la obertura o abertura reserva la estructura de un solo movimiento introductorio de una pieza musical de mayor envergadura. De hecho, Ráfols insinúa que en su época la función que tradicionalmente había recibido la obertura en el terreno sacro, se hallaba suplantada por las sinfonías a las que erróneamente se llamaba ahora también de aquella manera. El teórico y violinista catalán parece referirse con estas palabras a la utilización independiente de sus movimientos como antecedente a ciertas partes de la liturgia, un aspecto que ya tratamos, por ejemplo, en el caso de Montserrat, pero que fue común a otras catedrales españolas⁷⁵. Algunos de estos abusos denunciados por Ráfols desde su tratado se pueden documentar a través de las abundantes noticias que conocemos al respecto, en ocasiones ya del siglo XIX. En la catedral de Granada, en día 7 de octubre de 1817, las actas recogen como:

"se había informado que el Domingo próximo [pasado] había dado la capilla de música una función en el convento de Santo Domingo, en que se tocaron algunas sinfonías y cantaron motetes y arias, en que no se vio aquella religiosidad, decencia y majestad que se previene por los padres de la Iglesia y Derecho Canónico en la música de los templos; que algunas personas piadosas e instruidas le habían dado [al Deán] la queja de que la capilla de música de tan respetable iglesia se hubiese comportado como si se tratase de una orquesta de teatro; así mismo había advertido que el maestro de capilla,



sin licencia del Cabildo, no parecía decoroso saliese a dirigir los músicos fuera de la iglesia, y [que] en su manejo se hacía notable por los fieles ciertas maneras ruidosas de aplauso o de corrección, hechas con tanto ruido que distraían la atención de todos, y que deseando Su Señoría evitar semejantes abusos lo ponía en noticia del Cabildo, para que del modo más prudente y suave se corrijan⁷⁶.

En otras ocasiones, las referencias documentales a estos abusos llegan en el contexto de las siestas que a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII fueron un fenómeno general en toda España⁷⁷ y se celebraban tanto en las iglesias mayores como en las menores⁷⁸. Se habían convertido en actos paralelos al culto donde, en un contexto no siempre devoto, los músicos se reunían e interpretaban música sin motivo litúrgico alguno, simplemente por ser fiesta⁷⁹. Ya vimos su origen en el siglo XVII, pero las siestas continuaron celebrándose durante largo tiempo en nuestros templos y conforme los diferentes estilos de música instrumental lle-

gaban a las capillas, se fueron adaptando a nuevos repertorios. Debido a su carácter paralelo a la liturgia, las siestas siempre fueron mucho más permisivas en la utilización de obras e instrumentos de difícil cabida en la misa o en el Oficio Divino por lo que llegó un momento en que perdieron buena parte de su esencia sagrada y se convirtieron en auténticos conciertos donde la gente sólo iba a escuchar música, sin mayor preocupación⁸⁰. Ya en 1779, en la catedral de Ávila el Cabildo había tenido que advertir a los músicos que durante el Corpus y su octava se interpretasen "Tocatas buenas"⁸¹, es decir apropiadas para la su utilización en la iglesia. Debido a su descontextualización litúrgica, en ocasiones las siestas alcanzaron una extensión tan grande que llegó a rozar lo no permisible. Un hecho así llevó en 1821 al Presidente del Cabildo de la catedral de Zamora a advertir a los señores capitulares de "cuánto se habían dilatado los músicos en las tardes de la octava del Corpus y que en ellas se habían tocado sinfonías muy ajenas a la gravedad y decoro de la casa del Señor; que tanto en estas como en las otras funciones se celebran con la solemnidad corres-

NOTAS

¹ H. Anglés (1941): *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, Diputación de Barcelona, Barcelona, pp. 42, 48. *Vid.* J. López-Caló (1970): "Anónimo (¿Ambrosio de Cotes?): Cuatro piezas instrumentales del s. XVI", *Tesoro Sacro Musical*, pp. 3-5.

² J. M. Álvarez (1960): "El órgano y la música instrumental en la catedral de León", *Tesoro Sacro Musical*, 1960, pp. 100-101.

³ J. V. González Valle (1990): "Aspectos de la práctica musical de las catedrales de Zaragoza (S. XVII)", *De Música Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J.*, I, Universidade de Santiago de Compostela, p. 654.

⁴ A. de Llorente (1672): *El porqué de la Música en que se contienen las cuatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición (...)*, Alcalá de Henares, libro II, p. 618. *Vid.* F. J. León Tello (1974): *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, CSIC, Madrid, pp. 38-39 y L. A. González Marín (1993): "Dos nuevas piezas

del s. XVII para conjunto instrumental", *Nassarre*, IX, 2, pp. 211-212.

⁵ L. Hernández Ascunce (1940): "El archivo de música de la catedral de Pamplona", *Tesoro Sacro Musical*, 1940, p. 24 y (1932): "Apuntes litúrgico-musicales de Pamplona", *España Sacro Musical*, III, pp. 314-315. En la misma línea, López-Caló define las siestas como conciertos sacros donde tomaban parte los cantores y ministriles que se celebraban al mediodía de todo el octavario del Corpus, mientras el Santísimo estaba expuesto en la iglesia (*vid.* de este autor, (1983): "Siglo XVII", *Historia de la música española*, III, Alianza Editorial, Madrid, p. 120, y (1993): "Los Motetes al Santísimo de Antonio García Valladolid, en su contexto histórico y litúrgico", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, XXVIII, p. 198.

⁶ J. López-Caló: "Siglo XVII", p. 120.

⁷ J. J. De Mur Bernard ha señalado que en España la fiesta del Corpus se celebró por primera vez en Girona, de allí pasó a celebrarse en

Barcelona (1319), Vic (1330) y Valencia (1355), extendiéndose poco a poco a todas las ciudades de la Península. *Vid.* de este autor (1994) su *Catálogo del Archivo de música de la catedral de Huesca*, Ayuntamiento de Huesca-IBERCAJA, Huesca, p. 224. Sobre el origen de la fiesta y oficio litúrgico de Corpus *vid.* también, de López-Caló (1992): "La misa de Montes sobre los Himnos Eucarísticos en su contexto histórico y musical", *Obras musicales de Juan Montes*, IV, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 9-24.

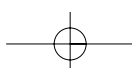
⁸ J. López-Caló: "Los Motetes al Santísimo...", p. 193.

⁹ J. López-Caló (1981): *La música en la catedral de Palencia*, II, Diputación Provincial de Palencia, p. 594 y pp. 598-600, y "Siglo XVII", pp. 120-121.

¹⁰ J. López-Caló: "Los Motetes al Santísimo...", p. 198.

¹¹ Se trata de un documento de mediados del siglo XVII, procedente del Archivo capitular de Santiago de Compostela que se halla dentro del Leg. *Capilla de Música*. Ss. XVII XIX.

¹² J. López-Caló (1990): *Documentario musical de la catedral de*



Segovia, Aula Aberta, Universidad de Santiago de Compostela, p. 152.

¹³ J. Garbayo (1994): "La fundación del Obispo Castañón para las siestas en la catedral de Orense (1678)", *Porta da Aira*, 6, pp. 269-273.

¹⁴ L. A. González Marín: *Op. cit.*, pp. 211-212.

¹⁵ R Arias del Valle (1990): *La orquesta de la S. I. Catedral de Oviedo (1572-1933)*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, pp. 119-120. *Vid.* también Emilio Casares (1990): *La música en la catedral de Oviedo*; Ethos Música, Oviedo, p. 117; I. Quintanal (1983): *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, Oviedo, p. 170 y M. A. Virgili Blanquet (1987): "Voces e instrumentos en la música española del siglo XVIII", *Nassarre*, III, 2, 1987, p. 104.

¹⁶ J. Garbayo (1995): *La viola y su música en la catedral de Santiago entre el barroco y el clasicismo*, Tesis doctoral, Servicio de publicaciones e intercambio científico da Universidade de Santiago de Compostela, ed. en microficha, vol. I, pp. 95-133.

¹⁷ J. López-Calo (1970): "Anónimo (¿Ambrosio de Cotes?)...", *Tesoro Sacro Musical*, LIII, pp. 3-5 y (1976): "A propósito de 4 piezas instrumentales del s. XVI", *Tesoro Sacro Musical*, LIX, pp. 9-13. *Vid.* del mismo autor (1977) "La música religiosa en el barroco español, orígenes y características generales", *La música en el Barroco*, Universidad de Oviedo, p. 177 y (1993): *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, I, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1993, núm. 209.

¹⁸ J. López-Calo: "Siglo XVII", p. 224. Para una más completa referencia a estas dos composiciones así como sobre las dudas respecto a su autoría, *vid.* P. Ramos López (1994): *La música en la catedral de Granada durante la primera mitad del siglo XVII*. *Diego Pontac*, Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía, vol. I, Granada, pp. 273-274 y 279, 288 y vol. II, pp. 267 y 268.

¹⁹ José López-Calo (1990) "Obras musicales de Fray José de Vaquedano", *Cuadernos de Música en compostela*, IV, 1990, pp. 36-38 y 209-219.

²⁰ L. A. González Marín: *Op. cit.*; pp. 211-219.

²¹ A propósito de un volumen procedente de la catedral de Jaca que contiene composiciones para órgano de Cabanilles, donde aparecen dos sinfonías instrumentales de Corelli al lado de otras obras similares anónimas, Anglés afirma que el repertorio organístico e instrumental

italiano era muy conocido y practicado en España ya a finales del siglo XVII. *Vid.* H. Anglés (1962): "Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles", *Anuario Musical*, XVII, pp. 105-112.

²² J. López-Calo: *La música en la catedral de Palencia*, I, núms. 68-135 y "La música religiosa en el barroco...", p. 177. Sobre este particular *vid.* también F. Bonastre (1979): "Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita", *Revista de Musicología*, II, 1, pp. 47-88 y M. D. Aguirre (1983): *Antonio Rodríguez de Hita. Su pensamiento musical*. Diputación Provincial de Palencia.

²³ E. Casares: *La música en la catedral de Oviedo*, p. 115.

²⁴ A. Eximeno: *Notas e ilustraciones del autor, pertenecientes a la Historia de la música antigua y moderna*, Don Lazarillo Vizcardi, sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante, recogidas y ordenadas por (), *dálas a luz la Sociedad de Bibliófilos Españoles*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1873, I, pp. 271-272. *Vid.* J. M. Vilar (1984): "Una sinfonía de Haydn a l'arxiu de la Seu de Manresa", *Recerca musicológica*, IV, 1984, p. 128.

²⁵ J. Suárez Pajares (1992) "Sobre Tomás de Iriarte en el II Centenario", *Cuadernos de Música de la SGAE*, 3, p. 126.

²⁶ F. Valls (1742): *Mapa Armónico Universal*, 1742, Madrid, Biblioteca Nacional (M. 1.071). *Vid.* A. Martín Moreno (1966-67): "Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1655-1747)", *Anuario Musical*, XXXI, pp. 157-195.

²⁷ F. Valls: *Mapa Armónico...*, fol. 129 ss.

²⁸ *Ibid.*, fol. 171.

²⁹ Valls se refiere con el término *fantasías* a las improvisaciones; *Ibid.*, fol. 229.

³⁰ Esta indicación entre paréntesis es original, y aunque se omite en el manuscrito de Madrid (fol. 229v), la hemos tomado del manuscrito de Barcelona (fol. 193), citado en A. Martín Moreno: "Algunos aspectos...", p. 173.

³¹ F. Valls: *Mapa Armónico...*, fol. 229v.

³² A. Martín Moreno (1976): *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Instituto de Estudios Orensanos y Padre Feijoo, Diputación de Orense.

³³ F. Valls: *Mapa Armónico...*, fols. 229-230.

³⁴ *Ibid.*, fol. 279v.

³⁵ *Ibid.*, fol. 174.

³⁶ A. Martín Moreno: "Algunos aspectos...", p. 174.

³⁷ H. Anglés: "Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles", en *Scripta Musicológica*, III, pp. 1.548, 1.551. Además de Valls otros autores del XVIII como Feijoo, Corominas o el mismo Eximeno nombran a Corelli en sus escritos. Sobre Corominas y Feijoo, *vid.* A. Martín Moreno: *El padre Feijoo y las ideologías musicales...*, pp. 138 y 223-224. Para Eximeno *vid.* su propia obra *De origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restitución, obra escrita en italiano por el abate don ()*, Imprenta Real, Madrid, 1796, II, 174-179 y III, p. 211. Sobre la influencia de Corelli en la música española del XVIII, *vid.* R. H. Craig (1982): "An investigation into Arcangelo Corelli's influence on eighteenth century Spain", *Current Musicology*, XXXIV, pp. 42-52.

³⁸ J. Climent (1989): *Historia de la música valenciana*, Editorial Ribera Mota, Valencia, p. 52.

³⁹ E. Casares: *La música en la catedral de Oviedo*, p. 116. Este dato parece confirmar la obligación que tenía este ministril de componer la música instrumental que se interpretaba en las misas. Algo parecido se verifica en la catedral de Santiago a finales del siglo XVIII, cuando el violinista de la capilla Sebastián Siquer, declaró que "con motivo de haberse colocado en la plaza de segundo violín y primero en las ausencias de D. Juan Peroly (sic), tuvo que comprar mucha música moderna para tocar y componer varios conciertos, en que ha desperdiciado mucho dinero y estudio, como Vuestra Señoría Ilustrísima conoce por el sobresaliente lucimiento que experimentan las funciones". *Vid.* en nuestra tesis, vol. III, el Apéndice Documental III, doc. 23.

⁴⁰ E. Casares *La música en la catedral de Oviedo*, p. 117. Del mismo autor *vid.* (1980): "El patrimonio musical de Asturias", *Música en España*, 7, p. 18.

⁴¹ R Arias del valle: *Op. cit.*, pp. 119-120.

⁴² *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los músicos de voz, Ministriles y demás instrumentistas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga, según lo que consta de las Tablas de su Sacristía, como lo añadido ó alterado, según la variedad de los tiempos, hasta este año de 1770*. *En Málaga (...)*, edición en facsímil, Ministerio de Cultura, Granada, 1995, p. 4. *Vid.* también, A. Martín Moreno (1985): *Historia de la música andaluza*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Motril, p. 251.

⁴³ Actas capitulares de la catedral del Burgo de Osma; XLII, fol. 295v.

⁴⁴ J. I. Palacios Sanz (1991): *Tres siglos de música en la catedral de El Burgo de Osma*, Centro de Estudios Sorianos (CSIC), Soria, pp. 57-58.

⁴⁵ En la catedral de Segovia, se conservan algunos versos para instrumentos de los compositores Pedro Antonio Compta y Manuel de la Guía. Vid. J. López-Calo (1989): *La música en la catedral de Segovia*, II, Diputación de Segovia, núms. 3.184 y 3.232. También entre las composiciones conservadas en la catedral de Calahorra, se observa tradición en la composición de versos instrumentales para utilización litúrgica. Allí, además de varios versos anónimos, se hallan otros, compuesto por sus maestros de capilla del siglo XIX José Angel Martinchique y Santos Miranda. Vid. del mismo investigador (1991): *La música en la catedral de Calahorra*, Gobierno de La Rioja, Logroño, núms. 714, 771, 772, 1.258-1.292.

⁴⁶ M. Querol (1971): "Manuscritos con música italiana en el archivo de los cabildos de Zaragoza", *Memoria e contributi alla musica dal medioevo all'età moderna. Oferti a F. Ghisi nel settantesimo compleanno (1901-1971)*, Bolonia, pp. 349-354 y J. López-Calo (1971): "Música e musicisti italiani in Santiago di Compostela (Spagna)", idem, pp. 355-364. En el caso de la Seo de Zaragoza podemos relacionarlo con la noticia que da J. J. Carreras (1983): *La música en las catedrales en el siglo XVIII. F. J. García (1730-1809)*, Institución "Fernando el Católico", Diputación Provincial, Zaragoza; p. 52, nota 88 de unos *Concerti Grossi* de Evaristo Felice dall'Abaco conservados en su archivo. Respecto a Santiago de Compostela, remitimos al vol. I de nuestra Tesis, donde se analiza la llegada de música instrumental barroca italiana a la catedral a lo largo del magisterio de Buono Chiodi (1770-1782).

⁴⁷ Entre estos archivos podríamos señalar los de las catedrales de Mondoñedo, Oviedo o Toledo. Sobre cada uno de ellos, vid. respectivamente, J. Trillo y C. Villanueva (1993): "El archivo de música de la catedral de Mondoñedo", *Estudios Mindonieneses*, X, núms. 1.624-1.632, 1.727; E. Casares (1977): "El archivo de música de la catedral de Oviedo", *Anuario Musical*, XXX, p. 208, y F. Rubio Piqueras (1927-28): "El archivo musical de la catedral de Toledo", *Tesoro Sacro Musical*, p. 78.

⁴⁸ Un importante caso documental a este respecto es el de la catedral de Santiago, donde, por vía Portugal, se detecta la llegada de partituras de estos y otros autores a la capilla. Vid. en nuestra Tesis doctoral,

vol. III, el Apéndice Documental III, doc. 26.

⁴⁹ A modo de ejemplo citamos una noticia procedente de la catedral de Orense, cuyas actas recogen que en el cabildo celebrado el 7 de abril de 1783 "leyose memorial de don Luis Antonio Souza (...) en que expone que hallándose práctico en el instrumento de violí y flauta travesera, desea emplearse en cualidad de tal en esta Santa Iglesia (...) y después de varias conferencias sobre este particular se determinó que informase el Maestro de Capilla, quien entró y dijo que había ejecutado muy bien los papeles, así los suyos como los que se le habían presentado sin verlos, de misas, vísperas y conciertos y en consecuencia de esto se mandó (...) tratar de su admisión y salario" (Actas capitulares de la Catedral de Orense, vol. 1779-1783, fol. 3v).

⁵⁰ A. M. Moreno (1981): "Música instrumental malagueña del siglo XVIII para órgano y orquesta", *Música en España*, 9, 1981, pp. 22-23. Se trata de obras de los compositores José Barrera, Esteban Redondo y Joaquín Tadeo Murgía.

⁵¹ D. Pujol (Dom) (1936): "P. Anselmo Viola. Concert de Baixó obligat", *Mestres de L'Escolania de Montserrat*, II, Monasterio de Montserrat. Sobre esta composición del Padre Anselmo Viola y su carácter de música para el templo vid. A. M. Moreno (1985) "Siglo XVIII", *Historia de la Música Española*, IV, Alianza Editorial, Madrid, p. 150.

⁵² J. M. Vilar i Torrens (1990): *Carles Baguer (1768-1808). Sinfonías*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, p. 9.

⁵³ Nos referimos en concreto al *Concerto grosso* atribuido a este maestro de capilla que se conserva en la catedral de Santiago y del que aportamos abundante información en nuestra tesis doctoral, vol. I, pp. 109-132. Vid. también, J. Pérez Berná (1998): "La sinfonía concertante de ¿Buono Chiodi?", *Revista de Musicología*, XXI, 2, pp. 553-573.

⁵⁴ El archivo de la catedral de Oviedo guarda una serie de conciertos instrumentales anónimos, que posiblemente fuesen compuestos por alguno de los maestros de capilla del templo. Vid. E. Casares: "Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo", pp. 185, 208.

⁵⁵ R. Sobrino Sánchez (1992): *El sinfonismo español en el siglo XIX. La Sociedad de Conciertos de Madrid*, tesis doctoral, vol. I, Universidad de Oviedo, p. 19.

⁵⁶ S. Bonta (1969): "The uses of the Sonata da chiesa", *Journal of the American Musicological Society*, XXII, 1, p. 75, nota t. Vid. W. Newman (1963): *The sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, Londres, p. 58;

B. Jeffery (1982): "Fernando Sor. Compositor i guitarrista", *Textos i Estudis de Cultura Catalana*, I, Curial, Edicions catalanes, Publicacions del Abadía de Montserrat, p. 12, y B. Piris (1989): *Fernando Sor. Une guitare a l'oreé du romantisme*, Aubier, Arlés; pp. 15-17.

⁵⁷ B. Saldoni (1856): *Reseña histórica de la Escolanía o Colegio de Música de la Virgen de Montserrat en Cataluña, desde 1456 hasta hoy día, con un catálogo de los maestros que ha habido, y de varios alumnos aventajados que de él han salido (...)*, Imprenta de Repullés, Madrid, pp. 23-24. Vid. también E. Zubiri (1932): "Resumen histórico de la música en Montserrat", *Tesoro Sacro Musical*, p. 83.

⁵⁸ J. M. Vilar: "Una sinfonía de Haydn a l'arxiu...", pp. 133-134, y (1990): *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*, Manresa, pp. 169-170. Del mismo investigador vid. también la edición de obras de Baguer ya citada (pp. 13-17 y 31-48), donde se contiene un interesante análisis del estilo y producción sinfónica de este autor. Vid. también M. E. Sala (1983): "Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808), organista de la catedral de Barcelona", *Revista de Musicología*, VI, 1 y 2, 1983, pp. 223-251.

⁵⁹ J. López-Calo y J. Trillo (1983): "José Pons. Three symphonies", en *The Symphony in Spain. The symphony*, series F, vol. V, Garland Publishing, New York & Londres.

⁶⁰ S. Tafall Abad (1931): "La capilla de Música de la catedral de Santiago. Notas Históricas" *Boletín de la Real Academia Galega*, XXVI, 4 ss. Reproducido en J. López-Calo (1993): *La Música en la catedral de Santiago*, vol IV, pp. 376-377.

⁶¹ J. M. Vilar i Torrens (2000): "La sinfonía en Cataluña (1760-1808)", *La Música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, pp. 194-195.

⁶² José Castel maestro de capilla de la catedral de Tudela, († 1807) compuso varias obras de música, algunas de las cuales se imprimieron en París, entre las que destacan *Six duets poin (sic) deux violons, pour Guissepp (sic) Castell, maitre de chapelle de le Colegiale de Tudèle... ópera 1ª a París, chez Madame de la Chebardiére*, de 1775. Vid. M. Sáinz (1962): *Apuntes Tudelanos*, I, Gráficas Mar, Tudela, p. 201 y II, p. 263.

⁶³ Además de esta noticia procedente de León, no conocemos otras que nos hablen de Aranaz como compositor notable de música instrumental, aunque la importancia con que concebía el papel de los instrumentos en la música religiosa queda perfectamente plasmada en el "Dis-

224 Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de barroco

Javier Garbayo

curso sobre las cualidades de todos los instrumentos de orquesta y capilla" que se añade el final del *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música; y principalmente en las catedrales de España*; Biblioteca Nacional (M. 1.244), que en 1807 escribió con el organista de Salamanca, Francisco Olivares. Sobre Pedro Aranaz, *vid.* M. Martínez Millán (1974): "Don Pedro Aranaz y Vides (1740-1820), maestro de capilla de la catedral de Cuenca", *Tesoro Sacro Musical* pp. 3-12.

⁶⁴ E. Casares (1980): "La música en la catedral de León: maestros del siglo XVIII y catálogo musical" *Archivos Leoneses*, LX, p. 85, núms. 628-630 y 624-625 respectivamente. Varias sinfonías manuscritas del maestro Castel se conservan también en el archivo de la catedral de Huesca. *Vid.* J. J. de Mur: *Op. cit.*, núms. 342-344.

⁶⁵ P. Jiménez Caballé (1991): *La música en Jaén*, Diputación Provincial de Jaén, pp. 114-115. Una sinfonía de este compositor asturiano, hoy perdida, se guardaba en el archivo de Oviedo, tal como refiere E. Casares (1977) en "El archivo de

música de la catedral de Oviedo", *Anuario Musical*, XXX, p. 187.

⁶⁶ G. Bourlignieux (1970): "El compositor Don Ramón Cuéllar Altarriba, organista de la catedral de Santiago de Compostela, 1777-1823", *Compostellanum*, XV, 2, p. 176. *Vid.* también E. Casares: "El archivo de música de la catedral de Oviedo" p. 187.

⁶⁷ A. Ráfols (1801): *Tratado de la Sinfonía en que se explica su verdadera noción; algunas reglas para su rectitud y los vicios que padecen las llamadas sinfonías del día; todo en desagravio de la música facultad*, Imprenta de Rafael Compte, Reus. Madrid, Biblioteca Nacional (M 330).

⁶⁸ R. Sobrino: *Op. cit.*, I, p. 27.
⁶⁹ F. J. León Tello (1981): "Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII", *Revista de Musicología*, IV, 1, pp. 119-120. Del mismo autor *vid.* *La teoría española de la música...*, pp. 414-422.

⁷⁰ A. Ráfols; *Op. cit.*, pp. 24-25.

⁷¹ *Ibid.*, "Capítulo V. Cualidades que deben tener las buenas sinfonías", pp. 26-32.

⁷² *Ibid.*, Capítulo VI. "Las llamadas sinfonías de nuestros tiempos pecan comúnmente contra las reglas expli-

cadas de la verdadera sinfonía. Se comparan con la primera", y "Capítulo VII. Las modernas sinfonías, son por lo común diformes al lugar de ejecución", pp. 32-39 y 39-43, respectivamente.

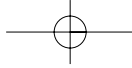
⁷³ *Ibid.*, pp. 46-49. Un hecho parecido era denunciado más de medio siglo antes por Valls en su *Mapa armónico* (fol. 229v).

⁷⁴ A. Ráfols; *Op. cit.* pp. 49-56

⁷⁵ E. Casares: "El patrimonio musical de Asturias", p. 18.

⁷⁶ J. López-Calo (1992): *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Granada. Apéndices Documentales*, III, Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía, Granada; pp. 210-211, 390.

⁷⁷ Un caso relevante es el de la catedral de Barcelona, donde las siestas alcanzaron gran importancia a lo largo del siglo XVIII, con la interpretación de sinfonías, villancicos y oratorios, tal como ha documentado J. Pavía i Simó (1982): "Documents per a la historia de les capelles de música de Barcelona", *Anuario Musical*, XXXVII, pp. 107-108.



APROXIMACIÓN A LA PRIMERA ARQUITECTURA DÉCO EN GALICIA: EL MODELO CORUÑÉS

Antonio Garrido Moreno
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

En este artículo se estudian los antecedentes así como las circunstancias sociales y culturales existentes en A Coruña que favorecieron la temprana aparición de la arquitectura Art Déco, entre los años 1921 a 1931, tales como la evolución del modernismo secesionista, la influencia de la revista *Alfar* o la aceptación de la nueva estética por los arquitectos locales. Se incluyen además ejemplos de edificios coruñeses representativos del período inicial de este movimiento.

Palabras clave: Arquitectura, Art Déco, Galicia, A Coruña.

ABSTRACT

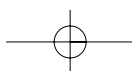
This article studies the social and culture background and circumstances which lead to an early development of Art Déco architecture in Corunna, between 1921 and 1931, such as the development of the secessionist modernism, the influence of *Alfar* review and the acceptance of the new aesthetics by local architects. Some examples of representative buildings in Corunna from the beginning of this movement are also in-

El Art Déco en la arquitectura coruñesa se puede considerar como un movimiento bisagra que se articula en dos direcciones, una profusa en decoración aditiva y otra, más tardía, sobria en acentos ornamentales parietales pero mucho más creativa desde el punto de vista volumétrico. La primera, no deja de ser la aplicación de un nuevo repertorio ornamental a los esquemas establecidos por la arquitectura ecléctica académica y regionalista, guardando una relación directa con las opciones tradicionales tanto desde el punto de vista evolutivo como constructivo —el edificio sigue siendo en volumen un prisma activado por los voladizos, la rejería y las molduras en cemento—. La segunda atempera el exceso de racionalidad que aportaba el movimiento moderno dotándolo de ciertas notas decorativas haciéndolo más asequible a la

sociedad de la época.

En cierta forma la nueva tendencia se puede considerar como un paso más en el proceso de síntesis que experimenta el eclecticismo en la segunda mitad de la década de los años veinte al que se le aplica un lenguaje singular que se pone en relación con la modernidad, de la misma manera que desde 1905 a 1914 había ocurrido con el Art Nouveau francés y belga y la Secesión vienesa en A Coruña. En este sentido el Art Déco guarda una cierta similitud con el Modernismo, ya que ambos son singularidades estéticas dentro de la evolución de un estilo genérico más amplio, los eclecticismos del siglo XX.

Un sector de la historiografía ha contemplado al déco como una continuación de la Secesión tras el paréntesis de la Primera Gue-



Antonio Garrido Moreno

rra Mundial, ya que ambos no suponen inicialmente un cambio en la concepción volumétrica y funcional de la arquitectura sino una tendencia ornamental que se incorpora a ella independientemente de su ideología estilística, de ahí que existan diversas orientaciones en el déco: la ecléctico-academicista, la regionalista y la funcional, también llamada racionalista.

En la arquitectura coruñesa de principios de siglo el Modernismo bascula entre dos tendencias dominantes, una de procedencia francesa, mucho más ampulosa en criterios ornamentales que potencian el arabesco mixtilíneo y en los motivos vegetales y que será seguida por arquitectos como Antonio de Mesa y Ricardo Boán; la otra, de un gusto más geométrico y restringido en ornamentos procede del ámbito de la Secesión centroeuropea y será desarrollada por Julio Galán, Antonio López Hernández y Pedro Mariño. En el caso de este último arquitecto, aunque no se llegaron a construir ninguno de sus proyectos secesionistas, se le puede considerar seguidor de esta tendencia. De hecho, se conservan proyectos como los de los grupos escolares "Curros Enríquez" y "Concepción Arenal", considerados entre los mejores diseños en el estilo Secesión en España (Figs. 1 y 2).

Desgraciadamente no podemos seguir la trayectoria de la mayoría de estos arquitectos citados ya que los dos que eligen el Art Nouveau como tendencia preferente dejarán prematuramente de trabajar en A Coruña —Ricardo Boán muere en 1915 y Antonio de Mesa se establece en Madrid en la década de los años veinte—. Algo similar ocurre con los seguidores de la estética secesionista, Julio Galán y Antonio López Hernández que abandonarán la ciudad poco después de 1910. Sin embargo Pedro Mariño, dentro de los arquitectos de esa generación de la primera década del siglo, será uno de los primeros en realizar un proyecto déco en la ciudad —su propia vivienda de la calle Marqués de Amboage y Fernández Latorre—, convirtiéndose en el primer edificio de tipología residencial de varias alturas diseñado íntegramente en la nueva tendencia.

Eduardo Rodríguez-Losada y Rafael González Villar, arquitectos de la segunda década del siglo, realizarán en 1912 sus primeros proyectos dentro de la estética modernista. El primero será el autor del chalet Escudero, en la calle Ferrol esquina con Juan Flórez, en el que fusionará una arquitectura de sabor francés con motivos ornamentales vieneses; el segundo, proyectará el pabellón de la Carrera Sur de los Jardines de Méndez Núñez conocido como el Kiosko Alfonso, eligiendo para él una ornamentación secesionista y que, años más tarde, al realizar reformas en el edificio pondrá en diálogo con otro Art Déco de formas geométricas.

Rafael González Villar puede considerarse como un arquitecto que evoluciona desde la estética modernista vienesa hacia el déco, y uno de los primeros que realizará obras muy tempranas en las que se incluyen elementos que, vistos desde nuestra óptica actual, suponen una anticipación en relación con propuestas realizadas en dicho estilo quince o veinte años después. El Monumento a Concepción Arenal (1914) y la Casa Molina (1915) son ejemplos que ya incluyen la típica geometrización de las formas, el gusto por la modulación en cubos así como por la inclusión de materiales nobles, formas que activan el juego de luces, la reiteración prismática de las ménsulas de los voladizos, etc.

Eduardo Rodríguez-Losada, aunque llegará al déco más tardíamente que su compañero generacional, seguirá una línea arquitectónica regionalista que no se puede asociar con la arquitectura montañesa imperante en la década de los años diez en la mayor parte de España debido a su mayor síntesis ornamental. A esto hay que añadir que en la década siguiente investigará, dentro de la estética regionalista, en soluciones dentro de los estilos renacentista y barroco que suponen un excelente ejercicio de síntesis en pro de la funcionalidad y que serán más contenidos incluso que la paradigmática Casa del Libro de Madrid, de Yarnoz Larrosa.

En este sentido podría decirse que la hipótesis planteada en tono general por Pérez Rojas cuando expresa que "... el desarrollo ini-

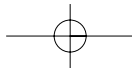


Fig. 1. Boceto del grupo escolar "Curros Enríquez" (1911). Arquitecto, Pedro Mariño.

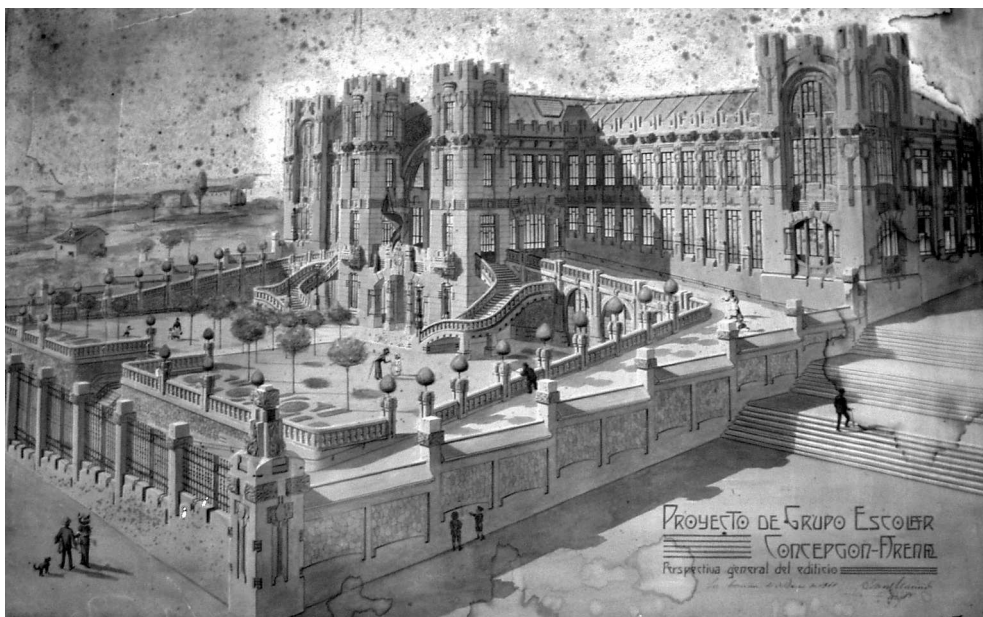


Fig. 2. Boceto del grupo escolar "Concepción Arenal" (1911). Arquitecto, Pedro Mariño.

cial del art déco está íntimamente asociado al arte vienés del que en gran medida procede¹, se cumple a grandes rasgos en el caso de los arquitectos coruñeses y, en menor medida, en los galegos Manuel Gómez Ro-

mán y José Franco Montes por citar a los más destacados dentro del período temprano del estilo².

Se puede analizar un ejemplo que justifica esta hipótesis evolutiva Secesión-Déco en el

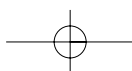




Fig. 3. Detalle de la entrada principal del Palacio de Justicia de A Coruña (1909-1928). Arquitectos Julio Galán y Ricardo Boán.

caso singular del proyecto del Palacio de Justicia de A Coruña. Proyectado por Julio Galán y Ricardo Boán, en 1909, se construyó tardíamente entre 1927 y 1928 tras realizar el primero de ambos arquitectos un proyecto en el que únicamente se modificaba la cimentación y la decoración de las fachadas. La variación fundamental entre el proyecto inicial y el que se realiza veinte años después consiste en la modificación de algunos elementos ornamentales utilizando para ello el nuevo gusto de la época. Entre ellos destaca el tipo de enmarques de los vanos, sobre todo los guardapolvos situados en la primera planta, que pertenecen a una estética regionalista fusionada y puesta al día con la influencia del Art Déco (Fig. 3). Lo sorprendente es comprobar cómo un edificio que toma su referencia inicial en la arquitectura de Sommaruga, mantiene su esquema volumétrico y es actualizado en lenguaje déco sin que el conjunto se resienta estética y proporcionalmente. La continuidad modernismo-déco confluye en el mismo proyecto a pesar del dilatado lapso temporal sin que el resultado final se vea mermado. Es ahí precisamente donde reside una de las características más valoradas de la nueva orientación estética, consistente en su capacidad de

reinterpretar las viejas ideas de un modo nuevo ya que con ella se modernizaban los estilos del pasado. Pero tan valorado como esto era también su propiedad de atemperar la brusquedad que suponía la desnuda estética de las vanguardias que comenzaba a penetrar con vigor en la arquitectura, ya que el déco era geométrico, cúbico en algunos casos, pero no exento de ornamentación, lo que ayudará a facilitar su rápida aceptación inicial por arquitectos de muy distintas generaciones, promotores, clientes y posteriormente por la población en general. Hay que tener en cuenta que el Art Déco, de la misma forma que años antes había sucedido con el Modernismo, no sólo afectaba a la arquitectura sino también a las artes plásticas, diseño, publicidad, moda, etc., y entroncaba con la vida cotidiana del momento.

El déco suponía la gota de aceite que suavizaba el tránsito entre la herencia ecléctica del siglo XIX a la ruptura funcional que comenzaba a implantarse en la década de los años veinte. Será quizás ese el rasgo fundamental por el que será aceptado, incluso institucionalmente, en la decoración de los espacios más nobles y representativos de los edificios públicos. En este sentido me remito al hecho

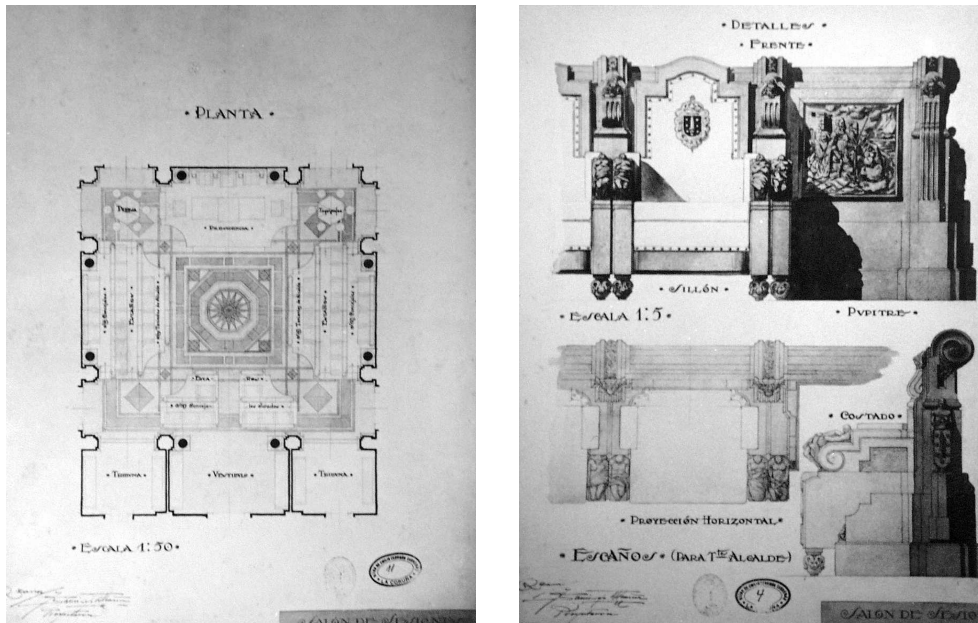


Fig. 4. Planta del Salón de Sesiones del Palacio Municipal de María Pita en A Coruña y detalles del mobiliario del escaño del teniente alcalde (proyecto de mobiliario, 1929).

de que en el Palacio Municipal de María Pita de A Coruña el mobiliario de las dependencias de la alcaldía y del salón de sesiones, ganador del concurso público convocado por el Ayuntamiento, fuera proyectado en dicha estética (Fig. 4). En su diseño se fusionará la típica geometría de formas poligonales con caprichosas tallas en clave mitológica alusivas al origen de la ciudad herculina³.

Los arquitectos coruñeses de la tercera década del siglo, Antonio Tenreiro y Peregrín Estellés, aunque inicialmente inmersos en un tipo de arquitectura ecléctico-clasicista, incluirán algunos motivos que apuntan su preferencia hacia un tipo de ornamento que posteriormente se asociará al Art Déco. Esta circunstancia ocurre incluso desde su primer proyecto del Banco Pastor de A Coruña en el que se diseñan ciertos detalles como los aplacados entre vanos verticales de la fachada, las ventanas tripartitas alabeadas, la decoración de las cenefas situadas bajo los vierteaguas de la planta baja, las volutas rectificadas y sobre todo las entradas principal y lateral al inmueble. No hay que olvidar tam-

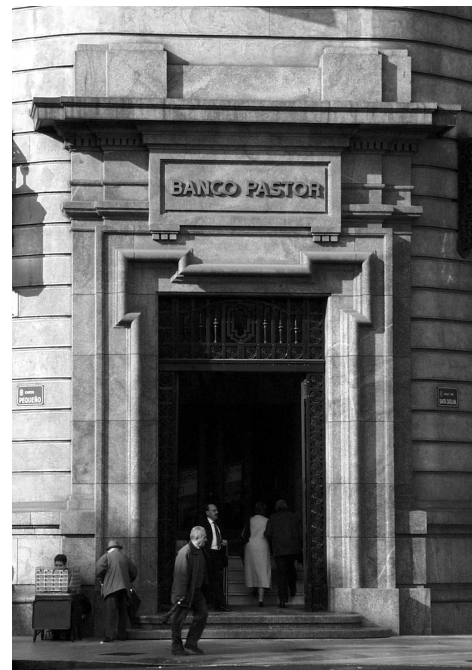
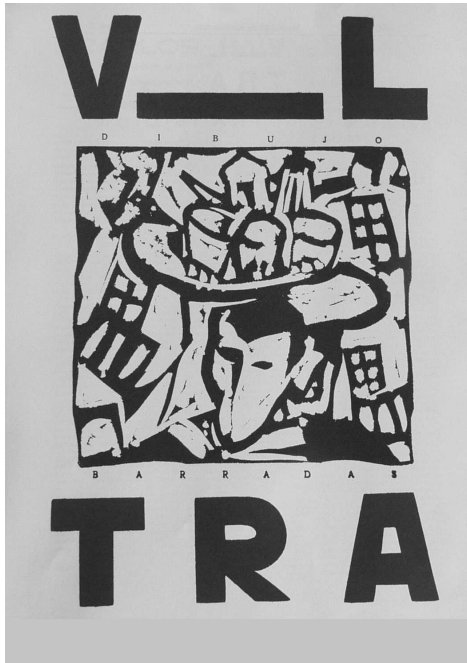


Fig. 5. Detalle de la puerta principal del Banco Pastor de A Coruña (1922). Arquitectos, Antonio Tenreiro y Peregrín Estellés.

230 Aproximación a la primera arquitectura déco en Galicia: el modelo coruñés

Antonio Garrido Moreno

Fig. 6. Portadas de las revistas *Ultra* y *Alfar*.

poco en el interior la organización octogonal del patio de operaciones –figura geométrica emblemática por excelencia en la estética déco–, además del profuso lujo empleado en todos y cada uno de los materiales existentes en el mismo (Fig. 5).

Este ambiente coruñés, predispuesto hacia posiciones progresistas a principios de la década de los años veinte, no sólo mirará hacia el desarrollo de la ciudad en proyectos como el del Gran Casino Hotel proyectado por Rafael González Villar o el Banco Pastor, sino que en el ámbito de las artes plásticas y dentro de una estética regionalista se gestionará e inaugurará en 1923 la II Exposición Regional de A Coruña en la que se presentan, aunque de manera aislada, las primeras manifestaciones de pintura y escultura gallega que apuntan al déco.

Prueba de este germen de modernidad existente en A Coruña es la *Revista de Casa América-Galicia* publicación que cambiará su cabecera en septiembre de 1923 llamándose *Alfar* hasta septiembre de 1927, fecha en que dejaría de editarse. Una revista que cambiaría su rumbo primero hacia las posiciones más avanzadas del Regionalismo para introducir casi simultáneamente el Ultraísmo e ir orientando su contenido estético e ideológico hacia posicionamientos estéticos de vanguardia que la estética Art Déco acogía de buen grado. Ya en el número veintitrés de la revista, correspondiente a noviembre de 1922, el pintor Francisco Miguel, uno de los más influyentes artífices de la tendencia renovadora de vanguardia de la publicación, indicaba las nuevas inquietudes de algunos pintores y escultores que entendían de una forma más abierta el arte encaminado hacia un tipo de creatividad basada en la “decoración”, clave y principio estético del próximo Art Déco:

Lentamente se desmorona todo un ciclo de pintura: pintura de museo, de grandes paredones; pintura de sentimiento regionalista y de género, pintura de monigotes, paisajes y marinas de bazar... Todo se desmorona definitivamente. [...] El arte y los artistas del pasado ciclo se hunden de-

finitivamente y es una verdadera nobleza de artistas modernos los que entran en palenque a defender y a demostrar triunfalmente la verdad de ese edificio maravilloso de su arte de la decoración⁴.

El ideario de la revista *Alfar* tenía un antecedente inmediato en la revista ultraísta madrileña *Ultra*⁵, que editaría veinticuatro números entre enero de 1921 y marzo de 1922, cuyas páginas eran ilustradas por los pintores y grabadores Barradas, Norah Borges y Wladyslaw Jahl (Fig. 6). Este último, en el número dieciséis de la revista madrileña expresaba algunas claves de sus principios estéticos un año antes que Francisco Miguel, poniéndose en relación el paralelismo entre los pintores y ambas revistas:

La línea, el color, el contraste de blancos y negros, si quieren expresar algo deben tener la forma, forma visual, decorativa y no "genial" ni expresionista, deben moverse en lo que nosotros podemos concebir y sentir por medio de los ojos. En dos dimensiones caben todos los problemas de la forma, de la luz, del movimiento, de los elementos plásticos. Ni siquiera el sentido del tacto, del cual se ha abusado tanto desde el Renacimiento, hace falta aquí⁶.

Alfar era una revista que seguía puntualmente las novedades de las vanguardias europeas a través de los artistas y de las exposiciones que se realizaban en París. En ella se publicaban dibujos de una estética ultraísta que se puede considerar como la antecámara de la estética déco. Los pintores gallegos Francisco Miguel, Angel Ferrant, Cándido Fernández Mazas, Huici o Cebreiro alternaban sus colaboraciones con las de aquellos otros artistas que, desde Barcelona, suponían la conexión con la vanguardia europea. Barradas, Norah Borges, Sonia Delaunay, Alberto Sánchez, etc.⁷, serán habituales ilustradores con sus dibujos e incluso también lo harán Dalí o Juan Gris entre otros, aunque de forma más esporádica. La



Fig. 7. Interior del cine Capitol de Berlín (1925-1926). Arquitecto, Poelzig.

revista coruñesa a pesar de ser minoritaria era conocida en Galicia y especialmente en A Coruña suponiendo uno de los escasos vehículos existentes en fechas tan tempranas para estar informado de las últimas tendencias en arte y literatura⁸. La vanguardia también tenía su lugar en la ciudad coincidiendo con el emergente regionalismo y la inercia de la estética decimonónica derivada de la generación del 98. Rafael González Villar, colaborador inicial de la revista⁹, será uno de los primeros arquitectos que comienza a introducir las formas déco en la arquitectura gallega.

Desde el punto de vista de las publicaciones que llegan a la ciudad y que difunden la nueva estética se podrían citar *La Construcción Moderna* y la francesa *L'Architecte* existentes respectivamente en las bibliotecas personales de Antonio Tenreiro y Rafael González Villar.

En el número quince de la revista *La Construcción Moderna* el arquitecto Sebastián Vilata destacado junto al ingeniero Manuel Gallego en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas

232 Aproximación a la primera arquitectura déco en Galicia: el modelo coruñés

Antonio Garrido Moreno

realizada en París los meses de abril a octubre de 1925, daba su impresión sobre la arquitectura de los pabellones y apuntaba la orientación que se vislumbraba hacia una nueva estética:

Hemos dedicado dos semanas al examen de esta Exposición, que creemos merece, por lo menos, dos meses de reflexiones detenidas; nuestra alegría es grande al deducir del estudio de las concepciones de los modernos arquitectos más en boga que la sobriedad y la verdad van a predominar en los estilos contemporáneos; esperamos confirmar esta impresión en nuestro recorrido por las ciudades y villas de Alemania, Checoslovaquia, Austria, Hungría y Yugoslavia.

Lejos estamos en España de la sencillez arquitectónica; sin embargo, proyectan hoy edificios en nuestra Patria arquitectos que no cubren las fachadas de elementos decorativos exuberantes y ridículos, y que son fieles cultivadores de la verdad y de la

utilidad; pero ¡de ellos hemos escuchado tantas críticas!¹⁰.

En septiembre de 1926 publicará la revista *Arquitectura* un artículo de Fernando García Mercadal, acompañado de fotografías y planos, sobre el Cine Capitol de H. Poelzig que se había inaugurado en Berlín recientemente (Fig. 7). En él destacará una serie de rasgos que denotan su admiración por el estilo déco en su diseño, entre ellos cita la planta de un "octógono alargado irregular", las nuevas soluciones de la iluminación creada con luces indirectas y efectos especiales, el tratamiento del color en la decoración interior, el espacio destinado en la fachada para los anuncios luminosos, etc¹¹. Meses más tarde la misma revista, en febrero de 1927, difundía fotografías y planos del "Cine del Callao" de Luis Gutiérrez Soto, así como un breve comentario del autor en el que hacía hincapié en las pautas decorativas que había citado García Mercadal en su artículo sobre el cine Capitol de Berlín, indicando que "...los tres factores principales que han presidido en la decoración interior han sido: proporción, color y luz"¹², a lo que hay que añadir la for-



Fig. 8. Detalles ornamentales de los chalets "Companion" (1927) y "Villa Molina" (1928) de A Coruña. Arquitecto, Rafael González Villar.

ma octogonal que caracteriza a la arquitectura déco en su vertiente geométrica. La cita de estas publicaciones y sus dataciones nos dan una buena constancia de la rápida introducción del nuevo estilo en la arquitectura española y coruñesa según veremos a continuación.

Rafael González Villar será el primer arquitecto coruñés que introducirá aspectos déco en sus proyectos; de hecho en los de "El Pazo moderno", en 1925 y "El lugar", en 1926, bajo una lectura regionalista dominante incluía acentos de la nueva estética que modernizaban la reinterpretación de los motivos regionales y neobarrocos. También en 1926 pondrá al día de una forma magistral la tipología de palcos de música con el realizado en Betanzos y, al año siguiente, el chalet Companioni en A Coruña, ambos bellos ejemplos del déco-regionalista temprano realizado en Galicia. En febrero de 1928 realizaría, también dentro de la tipología de chalets, Villa Molina que sería sin duda uno de los proyectos más afortunados y emblemáticos del arquitecto, un ejemplo que contribuye a ratificar la teoría de aquellos autores que defienden la hipótesis de que la Secesión vienesa en su evolución llega a entroncar con el Art Déco (Fig. 8).

Otro arquitecto como Eduardo Rodríguez Losada en su afán de sintetizar el clasicismo o el regionalismo de su arquitectura llegará a realizar a mediados de 1927 propuestas tan interesantes como la del inmueble de la calle Rosalía de Castro, 1, en el que las pilastras pareadas de la cuarta planta y las pilastras gigantes de las tres inferiores casi pierden las referencias a los órdenes insinuando únicamente los capiteles con leves molduras lo que aporta geometría al conjunto y reduce la anécdota historicista a favor de una funcionalidad tras la que se intuye el déco.

El primer edificio de viviendas de varias alturas concebido íntegramente en Art Déco en A Coruña es el diseñado por Pedro Mariño, en marzo de 1928, para su propia vivienda situada en la calle Marqués de Amboage, 7 (Fig. 9 y 10). Un edificio de dos fachadas, la antes citada y la de Fernández Latorre, en el



Fig. 9. Casa de Pedro Mariño (1928). Fachada de la calle Fernández Latorre. Arquitecto, Pedro Mariño.



Fig. 10. Casa de Pedro Mariño (1928). Fachada de la calle Marqués de Amboage. Arquitecto, Pedro Mariño.

234 Aproximación a la primera arquitectura déco en Galicia: el modelo coruñés

Antonio Garrido Moreno



Fig. 11. Edificio de la Clínica de la Sociedad de Seguros Mutuos de Accidentes del Trabajo en la Plaza de Pontevedra de A Coruña (1929). Arquitectos, Antonio Tenreiro y Peregrín Estellés.

que incluirá la primera interpretación del mirador tradicional gallego en este estilo, cambiando su planta rectangular a poligonal y utilizando como material el hormigón. Los vanos de la primera planta adoptarán la típica configuración poligonal semi-octogonal. El déco que brota en los múltiples detalles ornamentales diseñados tales como el repertorio de molduras de cemento, la rejería, el azulejo en damero y la rotunda coronación del conjunto hacen de él uno de los más bellos ejemplos de arquitectura residencial de Galicia en la nueva estética. En la fachada de Marqués de Amboage, donde se encuentra la entrada al inmueble, ensayaré con un diseño regionalista-déco en el que las molduras incluidas en el guardapolvos de la puerta de entrada, los aplacados con relieves vegetales de la planta segunda y los airoso tejares de los vanos de la primera y segunda, establecen un afortunado diálogo

con la rejería. Las tendencias dominantes en España se entrecruzan en este proyecto en el que inicialmente se concibe como material de revestimiento de la fachada el ladrillo visto, apuntando en la dirección de la Escuela de Amsterdam, que con tanto éxito se había implantado en el déco madrileño, y que al construirse el inmueble se cambia por una decoración de listeles paralelos con sección de diente de sierra pensados para activar los efectos lumínicos naturales y que tendrán tanto éxito en la arquitectura coruñesa de los años treinta, sobre todo en muchos de los proyectos realizados por Antonio Tenreiro y Peregrín Estellés.

También Pedro Mariño realizará en agosto de este mismo año su segundo proyecto regionalista-déco para un edificio de viviendas de varias alturas en la calle Ferrol, 17. En este caso, un voladizo poligonal que abarca los tres últimos pisos integra la opción del mirador tradicional adaptado al nuevo estilo en la última planta, en el que incluye unos elementos de coronación que recuerdan lejanamente algunos recursos utilizados en la secesionista "Casa Rey" de Julio Galán. El regionalismo tamizado por el déco se encuentra en la quebrada línea de enmarque que se incluye en los vanos de la planta tercera y que alude a las opciones del barroco de placas compostelano, así como en el balcón abalaustrado con el que arranca el vuelo en la segunda planta. En el piso principal nuevamente la inclusión de la rejería con diseño típico del estilo y las ventanas con la solución achafanada que alude a la forma semi-octogonal. Junto a ello la profusión ornamental geométrica y mixtilínea en los diseños elegidos para la carpintería de la puerta de entrada y para la forja de los vanos de la planta baja acentúan la interesantísima situación en la que se encuentra la arquitectura en la ciudad desde el punto de vista de la confluencia de estéticas coincidentes en los últimos años de la tercera década del siglo.

Este camino emprendido por los arquitectos coruñeses tendrá su continuidad en la arquitectura oficial foránea que se construye en A Coruña, ya que los proyectos realizados en Madrid para la ciudad coruñesa también ten-

drán acentos déco, como ocurre con el edificio destinado para Teléfonos proyectado en octubre de 1928 por José María de la Vega, sobre todo en la forma de resolver la peineta del chaflán, que guarda cierta similitud con los guardapolvos del Palacio de Justicia, y en los relieves rectangulares incluidos entre los vanos de medio punto.

En estos pasos iniciales el déco estaba vinculado únicamente a las opciones eclécticas académicas y regionalistas no apareciendo en opciones funcionalistas hasta el proyecto de los arquitectos Antonio Tenreiro y Peregrín Estellés de la casa de alquiler y clínica de la Sociedad de Seguros Mutuos de Accidentes del Trabajo, sito en la Plaza de Pontevedra, 12-13, datado en julio de 1929 (Fig. 11). Dichos arquitectos desde la realización de este proyecto, desgraciadamente demolido en la década de los setenta, se decantarán hacia la vertiente déco más funcional relacionada con los preceptos funcionales dictados por los CIAM en el plano internacional. En el edificio es destacable el diseño de los falsos contrafuertes que atectónicamente ganan volumen a media altura mediante la adición de placas rectangulares de hormigón que acentúan los elementos es-

tructurales de las fachadas y el ático. Este diseño volverá a ser utilizado por los mismos arquitectos en el Banco Pastor de Ferrol, realizado en 1932, y emulado por otros arquitectos gallegos como el vigués Francisco Castro Repesas en fechas más tardías utilizando la piedra como material de revestimiento, enfatizando la más acusada permanencia de los acentos autóctonos existentes en el sur de Galicia. Es también de destacar por la limpieza de formas la manera de resolver los capiteles cúbicos que coronan los pilares y las columnas acanaladas existentes en la fachada de la planta baja. El único elemento del edificio de la Sociedad de Seguros Mutuos que alude a la arquitectura regionalista es la balaustrada de las terrazas y vanos del ático, aunque el tipo de balaustre de sección rectangular se distancia del habitual diseño torneado evocador del regionalismo neo-barroco.

Casi simultáneamente al proyecto anterior Tenreiro y Estellés realizarán, en agosto de 1929, un primer estudio para el restaurante y sala de fiestas del empresario Emilio Rey en la calle Real, 94. En este primer proyecto se plantean cada una de sus dos fachadas en las dos tendencias imperantes del déco.



Fig. 12. Interior del cine Savoy de A Coruña (1929-1930). Arquitectos, Antonio Tenreiro y Peregrín Estellés.

236 Aproximación a la primera arquitectura déco en Galicia: el modelo coruñés

Antonio Garrido Moreno

La principal se resuelve con la opción más afrancesada del estilo, incluyéndose un mirador de planta curva resuelto con la incorporación ornamental de columnas jónicas panzudas y aplacados mixtilíneos, mientras que por el contrario la fachada posterior se diseña en déco-racionalista buscando el ornamento en la línea quebrada multiplicada en profundidad y que activará los contrastes de luces. La unificación de ambas fachadas se consigue mediante los sotabancos resueltos con peinetas de forma semi-hexagonal.

El primer proyecto contemplaba la situación del restaurante en la planta primera y el salón de fiestas en la baja. En una modificación posterior se añadiría al salón una sala de proyecciones para hacerlo polivalente con la exhibición cinematográfica. En mayo de 1930 se modificará la estructura interior y se destinarán las dos plantas exclusivamente a cine. Por último se cambiará la decoración de la planta baja de la fachada posterior, en la calle Olmos, haciendo un diseño plenamente déco e incluyendo también la tipografía propia del estilo en el letrero publicitario del cine Savoy. Dicho cinematógrafo sería en

su época el más moderno de la ciudad tanto en medios técnicos como en la decoración interior, iluminación, mobiliario y demás detalles ornamentales (Fig. 12).

En noviembre de 1929 los mismos arquitectos realizarán la reforma de la fachada del inmueble de la calle Real, 16, (1766) en el que recurrirán a los esquemas compositivos aplicados en la Clínica de Seguros Mutuos de la plaza de Pontevedra adaptando la nueva estética a unos almacenes de textil.

Rafael González Villar realizará el proyecto del Archivo y Museo de Bellas Artes de A Coruña, en 1929, en las claves de un déco en el que no se omiten las esculturas y relieves típicos del estilo, así como las referencias en clave regionalista matizadas por el tipo de ornamentación geométrica. Se elige en A Coruña por primera vez el Art Déco con un marcado contenido alegórico para una arquitectura oficial, lo que seguirá abriendo la brecha en pro de encauzar la estética hacia otras tipologías institucionales como la escolar ya que el Grupo Escolar Curros Enríquez, tan ansiado por el Ayuntamiento coruñés, definitivamente se realizará en la estética déco tras más de veinte años de espera según el proyecto de Luis Martínez Díez datado en octubre de 1930 (Fig. 13). También el nuevo edificio para Correos proyectado por J. Otamendi y L. Lozano en ese mismo año será un ejemplo paradigmático en la arquitectura española representativa del estilo en su vertiente racionalista (Fig. 14). Más tardíamente la nueva estación de ferrocarril de San Cristóbal proyectada por Gascué Echeverría en 1933, se diseñaría con cargos del nuevo estilo.

El Art Déco se vincula con todo aquello que signifique modernidad y publicita con sus formas geométricas los nuevos tiempos, de ahí que el cine, la comunicación, los vehículos, rascacielos, espectáculos, la moda, etc., sean sus principales defensores como igualmente lo habían sido para el Modernismo. En este aspecto ambas tendencias también mantienen un paralelismo. Sin embargo el Art Déco tendrá un espectro tipológico más amplio que su precedente tal y como hemos



Fig. 13. Detalle de la fachada del grupo escolar Curros Enríquez de A Coruña (1930). Arquitecto, Luis Martínez

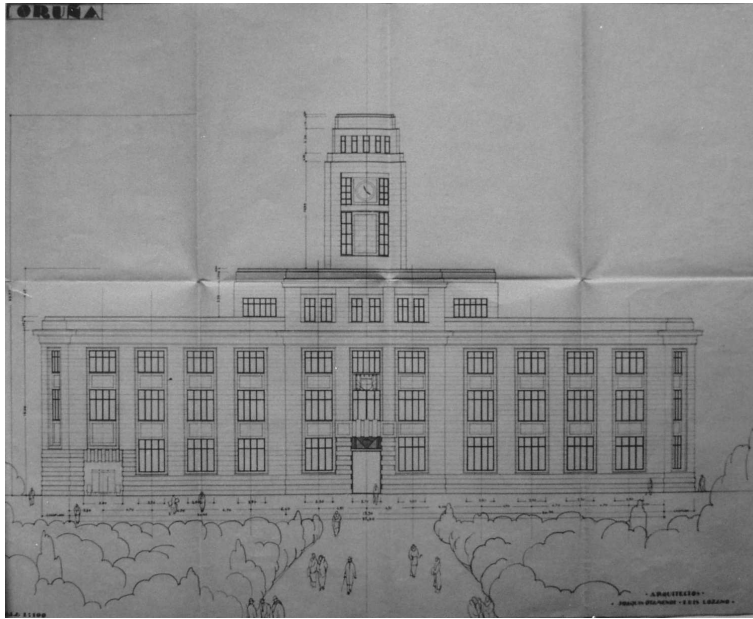


Fig. 14. Alzado principal del proyecto del edificio de Correos y Telégrafos de A Coruña (1930). Arquitectos, Joaquín Otamendi y Luis Lozano.

podido comprobar por la diversidad de proyectos realizados en esta estética. Una de las causas de esta pluralidad tipológica se debe a que el déco se asocia con el progreso, de hecho el estilo también es conocido en algunos ambientes bajo el nombre de "Maquinismo" por la frecuencia con la que integra en sus motivos ornamentales toda una familia de iconos entre los que se encuentran los rascacielos, automóviles, barcos, deportes, etc. Llegados a este punto es muy clarificadora la afirmación de Arie Van de Lemme cuando expresa:

El siglo XX es la era de la máquina. El Art Déco fue moderno porque utilizó como inspiración aspectos del diseño maquinista: las alas de un aeroplano, la proa de un barco, el ojo de buey de las cabinas de los nuevos transatlánticos, los dientes y ruedas de una máquina de coser o de un motor de automóvil¹³.

Pero las conexiones del déco con las vanguardias plásticas y arquitectónicas también

eran muy directas ya que se convertía en el elemento de fusión de todas ellas siendo capaz de hacerlas asimilables para el ciudadano medio que las consumía a través de los canales del diseño, la ilustración gráfica, la publicidad, la moda y el cine. El Art Déco conseguía que la estética de los círculos reducidos de una elite intelectual racionalista fuera transformada por dichos canales en objetos de consumo que eran sinónimo de modernidad y de progreso.

Por ello, volviendo a la arquitectura, la nueva estética acabará con la jerarquía modal establecida en el eclecticismo y se convertirá en uno de los primeros estilos polivalentes, tipológicamente hablando, ya que modernidad y tradición tenían cabida en su estética y debido a ello cualquier edificio que desease simbolizar su función encontraba en el Art Déco siempre un excepcional medio.

Será también el mejor aliado para la introducción del Movimiento Moderno no sólo en Galicia sino en el resto del mundo, ya que no hay que olvidar que se convertirá en una es-



Fig. 15. Edificio de la calle Miguel Servet, 5 al 11, de A Coruña (1931). Arquitecto, Peregrín Estellés.

tética universal que se impondrá en los cinco continentes con una gran celeridad. La mayoría de los proyectos de orientación funcionalista que se realizan en A Coruña, igual que en el resto de Galicia, tendrán muchos elementos procedentes del déco: bow windows, formas derivadas del octógono o del hexágono, líneas quebradas, paralelas, relieves geométricos reiterativos, etc.

En junio de 1930 Antonio Tenreiro será nombrado segundo arquitecto municipal con lo que el número de obras del estudio que comparte con Peregrín Estellés se incrementa paulatinamente lo que favorecerá al estilo que ambos están contribuyendo a introducir en la ciudad. Sin duda la influencia sobre Pedro Mariño de los citados arquitectos junto al recién titulado Santiago Rey Pedreira, que en estos años trabaja en su estudio, también contribuirá a la difusión del déco.

La instauración de la II República ayuda también a la difusión de la nueva arquitectura ya que será una manera de establecer estéticamente una frontera entre el pasado y el es-

peranzador futuro que prometía el nuevo sistema político.

Por todas estas causas el racionalismo-déco se asienta paulatinamente en la población coruñesa inicialmente en las zonas periféricas y posteriormente en la zona del Ensanche de la ciudad. Se producirán materializaciones importantes en la tipología residencial de edificios de varias alturas como el inmueble que ocupa gran parte de la manzana formada por las calles Miguel Servet, Torre y Hospitalillo (Fig. 15), proyectado en abril de 1931 por Peregrín Estellés. Al proyecto se le suprimirán las coronaciones cupuladas rectificadas de las esquinas pero mantendrá los acentos marcadamente déco de la planta baja. Simultáneamente Pedro Mariño, posiblemente influido por Santiago Rey Pedreira, diseñará el inmueble de la calle Federico Tapia, 1, esquina con la calle Fontán, en el que destaca la alternancia de voladizos poligonales en donde se aprecian aún veladas concesiones al eclecticismo anterior, pero en el que el déco está presente en los bajorreieves que agrupan alineaciones verticales de

NOTAS

¹ PÉREZ ROJAS, J., *Art Deco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 183.

² Ambos arquitectos incluirán motivos ornamentales en algunos edificios de viviendas, como los de la calle Alfonso XIII, 25 y 27, respectivamente de Gómez Román y Franco Montes. Véase, GARRIDO, X.; IGLESIAS, X.R., *Vigo arquitectura urbana* tomo II, Vigo, Caixa Galicia, 2000, pp. 186-189.

³ Se adjudica el concurso a la empresa coruñesa Hijos de Emilio Cervigón Carreras en marzo de 1930. Archivo Histórico Municipal de A Coruña (AHMAC). Actas. c-1011. Año 1930.

⁴ MIGUEL, F., "De arte", *Revista*

de Casa América-Galicia (nº 23, noviembre, 1922), A Coruña, 1922.

⁵ Es intencionada la similitud de los títulos de ambas revistas (cinco letras de las cuales tres son coincidentes), así como su diseño, formato y contenido. *Alfar* sin embargo sería más ambiciosa en sus objetivos editoriales y se publicaría con un mayor número de páginas.

⁶ JAHN, W., "La probidad en el arte", *Ultra* (nº 16, 20 octubre), Madrid, 1921.

⁷ Barradas y Norah Borges habían sido ilustradores habituales de la revista madrileña *Ultra* y continuarán su labor en *Alfar*.

⁸ En *Alfar* se publican noticias de la Exposición de las Artes Decorativas de París, de 1925, punto de arranque del Art Déco.

⁹ En la revista publicó algunos dibujos a plumilla e insertaría publicidad sobre sus locales de restauración de el Kiosco Alfonso y Rialda.

¹⁰ VILATA, S., "Breves comentarios a sus tendencias arquitectónicas", *La Construcción Moderna*, nº 15 (15-8-1925), Madrid, pp. 226-228.

¹¹ GARCIA MERCADAL, F., "La última obra de Poelzig. Capitol", *Arquitectura*, nº 89, Madrid, 1926, pp. 352-358.

¹² GUTIÉRREZ SOTO, L., "El cine del Callao", *Arquitectura*, nº 94, Madrid, 1927, pp. 56-66.

¹³ LEMME, A., *Guía del estilo Art Déco*, Madrid, Ágata, 1997, p. 34.

SABIDURÍA Y EXPERIENCIA LOS CAPRICHOS 6, 7 Y 8: ENGAÑO DEL MUNDO Y RAPTO DE LA VERDAD

José Manuel B. López Vázquez
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Hoy parece claro que Goya concibió los Caprichos como un libro y también se puede asumir que lo hizo como un libro de Emblemas. De ser así pudo haber tenido como modelo la *Emblemata horaciana* de Vaenius dedicada a la educación del príncipe y del mismo modo que este autor se inspiró para su obra en textos de Horacio, Goya pudo hacerlo en los de Saavedra Fajardo dedicados a este mismo fin. Consecuentemente, con la guía de las *Empresas Políticas* podemos interpretar los Caprichos 6 y 7 como ilustración de los que formados en la mera especulación y sin experiencia del mundo caen fácilmente en el engaño, y el Capricho 8 como la representación de los que, por el contrario, por ser muy experimentados, raptan y ocultan la Verdad.

Palabras clave: Goya, Caprichos, Emblemas.

ABSTRACT

Today it seems clear that Goya conceived Los Caprichos as a book and it also can be assumed that he did it as an Emblems book. If it is like this, he could have had as a model the *Emblemata Horaciana*, written by Vaenius and dedicated to the prince's education, and in the same way that this author was inspired for his work by Horacio's texts, Goya could do it in the ones of Saavedra Fajardo that are dedicated to this same purpose. Consistently, with the guidebook of *Empresas Políticas*, we can interpret Caprichos 6 and 7 as an illustration of those who, being educated in the mere speculation and without any experience of the world, fall easily and Capricho 8 as the representation of those who, on the contrary, due to being very experienced, kidnap and hide the Truth.

Hoy ya resulta obvio que Goya concibió los Caprichos como un libro¹. Si además tenemos en cuenta que, como señaló Moffitt, la estructura triple de los Caprichos responde a la fórmula emblemática canónica², podemos deducir que Goya pensó en hacer un libro de emblemas y, si a todo esto añadimos que, según el anuncio insertado en la Gaceta de Madrid (que dicho sea de paso no deja de actuar como prefacio), lo que él hizo fue un libro de grabados satíricos denunciando los vicios y errores humanos autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, el modelo que pudo tener en mente podría haber sido el *Theatro Moral de la Vida Humana*³, una obra que está probado que Goya

conocía en su vejez⁴, pero que posiblemente conociera desde su época de pintor de cartones para tapices⁵.

La forma de trabajar de Vaenius, el autor del *Theatro Moral*, consiste en grabar una estampa inspirada en un texto de Horacio, cuyo significado constriñe en un título en forma de máxima, que se evidencia todavía más al añadirse por parte de otros autores (que en el caso de la versión española se mantiene conscientemente en el anonimato) una explicación y uno o dos epigramas. Goya, por su parte, también graba una estampa, cuyo significado igualmente sintetiza en un título.

242 Sabiduría y experiencia. Los caprichos 6, 7 y 8: engaño del mundo y rapto de la verdad

José Manuel B. López Vázquez

Pero, a diferencia de Vaenius, no lo hace evidente, sino que lo oculta a fin de mantener un carácter enigmático⁶ y, en él, además de máximas, utiliza otras muchas expresiones que coinciden con las que Menestriera cita como válidas para explicar los enigmas pictóricos, los cuales pueden ser descifrados: “par un mot, par un Rebus, par un Proverbe, par une Sentence, ou par une moralité”⁷.

Como había ocurrido con las estampas de Vaenius, también a las de Goya se añadieron explicaciones, las cuales proceden de dos dechados distintos que también coinciden en número de versiones diferentes (la española y la francesa⁸) de explicaciones de los emblemas del Teatro Moral a las que pudo haber tenido acceso Goya. Es probable que no fuera Goya quien redactara estos comentarios, pero no cabe duda de que fue él quien las inspiró o por lo menos quien facilitó materiales para su redacción⁹. En todo caso, los autores de las explicaciones, asumieron la humildad del anonimato del comentarista español del Teatro Moral.

Si en el *Theatro Moral* y en el *Spectacle de la Vie Humaine*, una versión francesa de la obra de Vaenius a cargo de Jean Le Clerc¹⁰, se recogen los textos de Horacio que inspiraron los emblemas del pintor, en los Caprichos, por el contrario, no aparece recogida fuente alguna que pudiera haber servido de sugestión a Goya. Pero esto no quiere decir que no haya existido, sino, simplemente, que no se nos dice, lo cual es lógico teniendo en cuenta el carácter enigmático asumido por la obra.

En este sentido la influencia del *Theatro Moral* sobre Goya pudo llegar hasta la posibilidad de inspirar la finalidad última de los Caprichos, la cual pudiera ser la educación del Príncipe¹¹, aunque dicha finalidad no aparezca nunca manifestada explícitamente ni en el anuncio, ni en los comentarios, pues ésta era también la que, según el editor y el comentarista del *Theatro Moral*, tenían los emblemas de Vaenius. Los cuales señalan:

“La razón porque se dize en el Título deste Libro, ser para enseñanza de

Reyes y Príncipes, no es por su propio valor, sino porque a estos (siendo imágenes de Dios en la tierra) se les debe una veneración sublime, y exquisita; por lo que ningún Maestro puede enseñarles mas de lo que ellos quieren aprender; y aun esto ha de ser por vía de juego y divertimento, como lo enseña con particular gracia y elocuencia, Don Diego de Saavedra, en la quinta de sus *Empresas Políticas*; y lo ha mostrado la experiencia de los Príncipes de nuestro tiempo. De manera que aunque no sepan leer, poniéndoles delante las estampas deste *Theatro*, movidos por la vista dellas à la curiosidad natural de la niñez; preguntarán a su Maestro la significación; y con esta ocasión aprenderán la Doctrina sin saber lo que se les enseña”¹².

Goya pudo, por pura lógica, haber pensado que si tenía que hacer una obra cuya finalidad era la educación del Príncipe, del mismo modo que Vaenius se había inspirado para su *Emblemata* en los principios de la filosofía de Horacio, él podía inspirarse en el mejor de los textos españoles sobre la educación de príncipes, que no era otro, como ya apuntaba el propio comentarista español del *Theatro Moral* y recomendaba Palomino¹³, que el de las *Empresas Políticas* de Saavedra¹⁴.

Esto se produce a partir del Capricho 6, *Nadie se conoce*, pues en los anteriores Goya tiene como modelo la idea de los primeros emblemas de Vaenius, dedicando el Capricho *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega*, a mostrar cómo incluso los más fuertes, como son los príncipes y las princesas¹⁵, degeneran a causa de los vicios autorizados por costumbres como la de los “casa-mientos”; *Que viene el coco* satiriza a aquellos que, por no conocerse, tienen miedo de los demás, siendo ellos los que verdaderamente podrían asustar por feos; *El de la rollona* censura la usanza habitual entre los nobles españoles de permitir que la primera enseñanza de sus hijos, cuando son todavía niños, no esté ya a cargo de maestros de letras y religión, sino de criados que los envi-

cian; y, en esta carrera de desatinos educativos, *Tal para qual* muestra la progresión de la perversión educativa ya en los jóvenes, sustituyendo el magisterio de los criados por el de las celestinas y prostitutas, que también criticaba Jovellanos en la segunda de sus sátiras a Arnesto¹⁶.

Nadie se conoce (Fig. 1)

Las interpretaciones que ha tenido este Capricho son las derivadas de las dos familias de comentarios. El del Museo del Prado, que dice:

“El mundo es una máscara, el rostro, el traje y la voz todo es fingido. Todos quieren aparentar lo que no son, todos engañan y nadie se conoce”

inspira las de Sánchez Cantón¹⁷, López-Rey¹⁸ o Gassier¹⁹, de la visión del mundo como una mascarada carnavalesca, mientras que el de la Biblioteca Nacional:

“Un General afeminado ó disfrazado de muger en una fiesta, se lo está pidiendo á una buena moza; él se deja conocer por los bordados de la manga; los maridos están detrás, y en vez de sombreros se figuran con tremendos cuernos de Unicornio. Al que se tapa bien, le sale derecho; al que no torcido”

sugiere la ambigüedad sexual subrayada por Juliet Wilson²⁰.

Por mi parte, creo que el significado del Capricho es obvio y que está claramente especificado tanto en el comentario del Prado como en el de la Calcografía:

“Todo es disfraz en este mundo para engañarnos unos a otros”

y sintetizado en el título a modo de máxima: “Nadie se conoce”, pues, tras mostrarnos que entramos en el mundo por el “engaño” del mendaz “casa-miento” y que también es el engaño y no la sabiduría la que dicta la primera educación²¹, Goya ahora nos avisa que debemos prepararnos con la sabiduría para saber leer el mundo, conociendo bien la cifra y la contracifra, y no ser engañados por el



Fig. 1. Goya, Capricho 6, *Nadie se conoce*.

disfraz²².

El discurso tomado de la empresa Fulcitur Experiencijs de Saavedra, nos permite ajustar todavía más el significado del Capricho. El razonamiento preliminar de la citada empresa se resume en que:

“tiene esta (la sabiduría) por objeto las cosas universales, y perpetuas, y aquella (la experiencia) las acciones singulares. La una se alcanza con la especulación, y el estudio; y la otra (que es habito de la razón) con el conocimiento de lo bueno, ó malo, y con el uso, y exercicio, ambas juntas harán perfecto á un gobernador, sin que le baste una sola. De donde se colige quan peligroso es el gobierno de los muy especulativos en las ciencias, y de los entregados á la vida monastica;



Fig. 2. Jacques Lagniet, *Frontispicio del Recueil des plus*

porque ordinariamente les falta el uso, y practica de las cosas, y assi sus acciones, ò se pierden por muy arrojadas, ò por muy humildes, principalmente quando el temor, ò el zelo demasiado los transporta. Su comunicación, y sus escritos (en que obra mas el entendimiento especulativo, que el practico) podrán ser provechosos al Principe para despertar el ingenio, y dar materia al discurso, consultándolos con el tiempo y la experiencia²³.

Consecuentemente en la estampa podemos tener representado a un joven que, a juzgar por el capricho de su traje, ha sido formado en la mera especulación, y que trata de consultar con el tiempo y la experiencia lo estudiado en los escritos de sus maestros, pero que, totalmente falto de experiencia, es incapaz de discernir lo bueno de lo malo. Su situación, entonces, es como la de Andrenio, al principio de su educación, cuando su maestro le decía:

“-No envidies –dixo Critilo– lo que no conoces, ni llames felicidad hasta que veas en qué para. Destas cosas toparas muchas en el mundo, que no son lo que parecen, sino muy al contrario. Ahora comienças a vivir; iras viviendo y

viendo²⁴.

de hecho

“el único remedio que (Critilo) le dio (a Andrenio) para poder vivir, fue mirarse siempre el mundo, no como donde le suelen mirar todos, sino por donde el buen entendedor Conde de Oñate; esso es, al contrario de los demás, por la otra parte de lo que parece; y con esso, como él anda al revés, el que le mira por aquí le ve al derecho, entendiendo todas las cosas al contrario de lo que muestran²⁵.

Pero el protagonista del Capricho, con unos maestros meramente especulativos²⁶, en vez de seguir consejos como los de Critilo, se afana inútilmente, en la práctica moral (esto es: en la de las costumbres), como el mesire lean del frontispicio de Lagniet²⁷ (Fig.2), en descubrir la verdad con los ojos de sus pasiones²⁸, de ahí, que como el protagonista de *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega*, pretenda conocer la ho-



Fig. 3. Guillaume de La Perrière, emblema 17 de *La Morosophie*, 1553.



Fig. 4. Guillaume de La Perrière, emblema VI de *Le Theatre des Bons Engins*, 1539.



Fig. 6. Guillaume de La Perrière, emblema XCIII de *Le Theatre des Bons Engins*, 1539.



Fig. 5. Jacques Lagniet, *Chacun cherche son semblable* en *Recueil des plus illustres proverbes*, s.f.

José Manuel B. López Vázquez

Fig. 7. Goya, Capricho 7, *Ni así la distingue*.

nestidad de la mujer sólo con la vista, mostrando así su ignorancia, ya que alguien con un mínimo de experiencia de la vida, sabe que ésta no se percibe así²⁹, porque sabe que todo el mundo finge y engaña enmascarándose como de hecho se representa en la joven del Capricho³⁰. Con la particularidad de que ahora Goya nos hace el guiño de remitirnos, a través de su traje, explícitamente a la comedia del arte³¹ y nada más universal que la sabiduría de ésta para avisarnos de la catástrofe a la que irremediamente conduce tal forma de actuar³².

Por otra parte, también, es cierto que por mucho que uno se enmascare y

“se adorne con ropajes que le den lustre exterior, no puede nunca mudar su interior, de modo que si bien puede con los aparentes hechizos, tapar la vista a los ignorantes; no puede turbar la de los sabios”³³

por ello, el hombre sabio, no sólo se daría

cuenta de que el joven es un motolito³⁴, sino de la causa de ello: su educación meramente especulativa, que no corrigió su natural³⁵, convirtiéndolo en un “lindo”³⁶ (en un lascivo afeminado, como denuncia su porte amanerado y su disfraz³⁷, que movido por sus pasiones mira “lindamente”³⁸ y actúa de igual modo³⁹) y, consecuentemente, en un ciego que somete la razón al apetito bestial⁴⁰, por lo que nunca llegará a conocer la verdad.

Por otra parte, el sabio también reconoce que la mujer a la que el joven mira, además de engañar⁴¹, es dada al ocio y a la pereza (pues está sentada, inclina la cabeza, tiene un pie sobre otro y la mano bajo el chal⁴²) y, por consiguiente, teniendo en cuenta la relación de la pereza y el ocio con todos los vicios⁴³, él sabe que es muy probable que ella sea deshonesta, lo que, sin duda, pregona su fama, siendo a ésta y no a la vista, si se quiere obrar con prudencia, a la que hay que recurrir para conocerla⁴⁴.

Fig. 8. Alciato, emblema LXXV, In *Amatores Meretricum*.

Ni así la distingue (Fig. 7)

La estampa ha sido interpretada como una sátira contra los petimetres a la francesa⁴⁵ o como expresión de la incapacidad de entendimiento entre el hombre y la mujer⁴⁶ y consecuentemente como el engaño del hombre ingenuo bajo los ardidés femeninos⁴⁷. En realidad estas interpretaciones ya estaban implícitas en los comentarios de la familia de la Biblioteca Nacional. El de la propia Biblioteca dice:

“Se ciegan tanto los hombres luxuriosos, que ni con lente distinguen que la Señora que obsequian, es una ramera”,

mientras que el de la Calcografía, siempre más decoroso, apunta:

“Hay hombres tan cortos de vista, q. no ven en una muger, lo q. todos los demas reparan en ella”.

Creo que es obvio que no sólo estamos ante un tema de prostitución, sino también ante un tema de engaño del necio. Al fin y al cabo la relación de ambos temas es un tópico que ya aparecía formulado emblemáticamente en el de Alciato *In Amatores Meretricum*⁴⁸ (Fig. 8). Precisamente el comentario del Manuscrito del Museo del Prado:

“*Como ha de distinguirla? para conocer lo q.º ella es no basta el antejo se necesita juicio y practica del mundo y esto es precisamente lo q.º le falta al pobre caballero*”

explica la necesidad del protagonista en el hecho de que para conocer se basta únicamente del antejo (esto es de sus sentidos y de sus pasiones⁴⁹) y carece de juicio (hábito de la razón) y práctica del mundo (conocimiento de lo bueno y lo malo a través de la experiencia), y, por tanto, es una víctima propicia para el Engaño, que lo continuará engañando o, lo que es lo mismo, enviciando. En este sentido Goya ya había representado en el Cartón del *Quitasol*, a *Suadela* (esto es el Engaño, la Mala Persuasión o la Falsa Institución), como una prostituta que engañaba a los hombres apartándolos del camino de la virtud con el señuelo de las delicias munda-

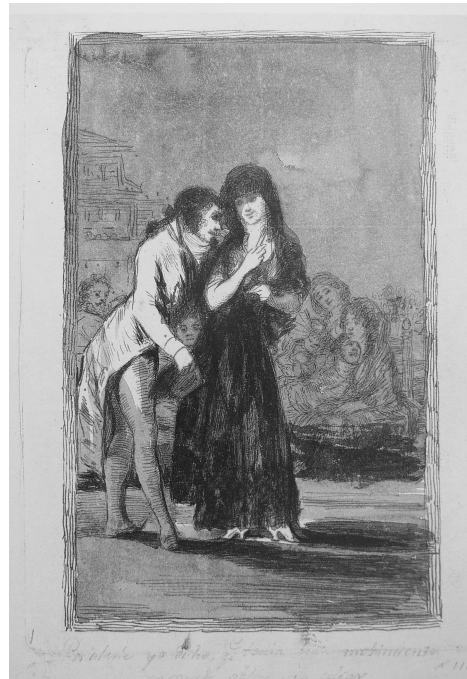


Fig. 9. Goya, Sueño 21, *Por aberle yo dicho, q.º tenía buen mobimiento no puede ablar sin colear.*

nas⁵⁰.

De hecho, el Sueño 21 (Fig. 9), que posee la misma imagen que este Capricho, tiene este mismo significado del necio engañado por la Falsa Institución, pues glosa la idea expresada en la Tabla de Cebes:

“(ninguna cosa tienen mas estos, que los otros, para ser en bondad mejores que ellos, si no se arrepienten, y se persuaden, que aún no tienen institución verdadera) sino falsa doctrina, que los engaña, con la qual nunca jamás llegarán a ser bienaventurados”⁵¹.

El rótulo del Sueño no deja lugar a dudas del engaño del petimetre por la falsa doctrina:

“Por aberle yo dicho, q.º tenía buen mobimiento no puede ablar sin colear”.

Ya que es la mujer la que se está dirigiendo a nosotros (y no al revés como se suele in-

José Manuel B. López Vázquez

Fig. 10. Goya, *temperamento sanguíneo: la tortura del currutaco*.

terpretar) y nos confiesa abiertamente que desde que ella lo ha alabado por el movimiento que tiene (esto es: el ímpetu con que se manifiestan sus pasiones⁵²), él no deja de colear, es decir: de errar en lo que debía saber⁵³.

Luego, ya en el Capricho, la sátira goyesca se concreta todavía más, denunciando la necesidad de una educación basada en la mera especulación, sin tener en cuenta la experiencia que permite saber obrar en acciones singulares⁵⁴, lo cual tiene su correspondencia en el discurso de Saavedra Fajardo, que avisa a los dados a seguir la mera especulación fantástica (sea la suya o la de sus maestros) que es:

“difícil que ajuste la mano con que traço el ingenio, y que corresponda à los ojos lo que propuso la idea”⁵⁵.

Como consecuencia, al currutaco del grabado tampoco le corresponderá con la realidad la idea que él mismo se forma en su fanta-

Fig. 11. Goya, *temperamento sanguíneo*:

sioso “antojo”, pues, por más que él crea percibir⁵⁶ sensorialmente con su anteojo a la mujer, engañados sus sentidos por su antojo (pasión), él no es (como señala el letrado) capaz de “distinguirlo”⁵⁷ dándose cuenta que

Fig. 12. Le Brun y Jacques Bailly: *Semper Sublimis*, Tapisseries du Roi ou sont representez les quatre éléments et les quatre saisons, 1670.

se trata del Engaño⁵⁸, como si haría alguien con mínima experiencia del mundo (esto es: hábito de la razón y conocimiento de lo bueno y lo malo).

Por otra parte, en un principio pudiéramos pensar que estamos ante un joven más experimentado que el protagonista del capricho anterior *Nadie se conoce*, pues ha abandonado ya el traje afeminado y caprichoso que manifestaba como verdaderamente era él: un motolito guiado por la fantasía y abocado a un final catastrófico. Pero, en tanto en cuanto incurre en el mismo error de afanarse en descubrir la verdad con los ojos, él (utilizando el antejo/antojo) evidencia todavía más obviamente que también pertenece a los discípulos del proverbial *messire lean* representado por Lagniet, de ahí que no nos extrañe que, como el protagonista del capricho anterior, sea igualmente un lindo que se atavía excesivamente en el vestir y amana el gesto coleando en su movimiento, como ya se reconocía en el Sueño.

En este caso, además, por ir así vestido e imitando los gestos de la mujer, no cabe duda de que él es un sanguíneo que, por no haber purgado sus pasiones naturales con la educación, busca a su igual, encontrándolo en alguien que es tan vanidoso y tiene el apetito venéreo tan desarrollado como él mismo, pues en dos de los dibujos del “espejo de la Verdad” Goya había mostrado al hombre de temperamento sanguíneo⁵⁹ vestido como un currutaco, evidenciando en uno (Fig. 10), a través de la imagen de mujer torturada por la moda, su carácter femenino⁶⁰, y en otro (Fig. 11), a través del mono, su vanidad⁶¹, su lujuria y su afán mimético⁶². Por cierto que en este último dibujo el bastón que porta el currutaco (que representando a los sentidos es un atributo del error), posee un significado similar al del antejo en el Capricho, mostrando como:

“quien procede por la vía de los sentidos fácilmente puede errar a cada paso, al no ayudarse con el discurso del intelecto y la verdadera razón de cada cosa”⁶³



Fig. 13. Goya, Capricho 8, *Que se la llevaron!*



Fig. 14. Goya, Álbum B, dibujo 61. *Caricats./ es dia de un santo*.

250 Sabiduría y experiencia. Los caprichos 6, 7 y 8: engaño del mundo y rapto de la verdad

José Manuel B. López Vázquez

que es la misma idea desarrollada por el comentario del Museo del Prado.

Que se la llevaron! (Fig. 13)

Las interpretaciones de la estampa redundan en las que ya aparecían en los comentarios: La mujer como víctima de la violencia masculina propiciada por sus propias pasiones, que parece debatirse en la contradicción de querer y rehuir el rapto⁶⁴, remite a los del tema del Museo del Prado:

“La muger q.ª no se sabe guardar es del primero q.ª la pilla y quando ya no tiene remedio se admiran de qe. se la llebaron”

interpretación que se completa, a partir de Helman⁶⁵, con la denuncia de los amores ilícitos de los frailes, que ya estaba presente en los comentarios de la familia de la Biblioteca Nacional:

“Un eclesiastico que tiene un amor ilícito, busca un gañan que le ayuda al rapto de su querida”⁶⁶.

La guía del texto de Saavedra Fajardo:

“pendiendo de varios accidentes la guerra, que aun en ellos no sabe algunas veces aconsejarse la experiencia”⁶⁷.

nos permite ajustar más el significado, pues tras mostrarnos en los dos Caprichos anteriores que, como todo el mundo engaña o miente, al inexperienced le resulta imposible acertar ni en lo universal, ni en lo particular, Goya representa, ahora, como, a veces, los experimentados tampoco saben aconsejarse, ya que, por propia conveniencia, terminan decantándose por la mentira, raptando a la Verdad del mundo. Efectivamente: nadie más experimentado en la Verdad que un religioso o un gañán⁶⁸, y, sin em-

NOTAS

¹ Como lo demuestran los ejemplares que han llegado a nosotros encuadrados como tales; el propio testimonio del pintor, que en su documento de cesión al rey le manifestaba que con las planchas podrían tirarse de 5.000 a 6.000 libros, o el de sus contemporáneos, como, por ejemplo, Gregorio González de Azaola, que en el artículo publicado en el *Semanario Patriótico* de Cádiz, se refiere a ellos como: “esta colección compuesta de 80 estampas con más de 400 figuras de toda especie, no es otra cosa que un libro instructivo de 80 poesías morales gravadas, o un tratado satírico de 80 vicios y preocupaciones de las que mas afligen a la sociedad” (Harris, E.: “A contemporary Review of Goya’s Caprichos”, *The Burlington Magazine*, CVI, núm 730, 38-43). En esta opción de la concepción de los Caprichos como un libro se basaba la Exposición *Mirar y Leer los Caprichos de Goya*, en cuyo catálogo sus comisarios manifestaban claramente: “Goya los concibió a modo de un libro, de manera que, a pesar del carácter visual de las imágenes, su estructura y articulación, son literarias” (Carrete Parrondo, Juan y Centellas Salameiro, Ricardo: Palabras preliminares en *Mirar y leer los Caprichos de Goya*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, Real Academia de

Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional y Museo de Pontevedra, 1999, 13).

² Moffitt, John F.: “Francisco de Goya and Sebastián de Covarrubias Orozco (More on Goya’s “Moral Emblems””, *BSSA*, T. LIII, Valladolid, 1987, 271-292.

³ *Theatro Moral de la Vida Humana en cien Emblemas; con el Enchiridion de Epitecto, etc. y la Tabla de Cebes, Filosofo Platónico*, Bruselas, 1677. No deja de ser significativo que González Azaola se refiera a los Caprichos como una “verdadera comedia de la vida humana” (Harris, E.: *art. cit.*, 42).

⁴ Glendinnig, Nigel: “Goya and Van Veen. An emblematic source for some of Goya’s late drawings”, *The Burlington Magazine*, XCIX, 1977, 568-570.

⁵ López Vázquez, José Manuel B.: *Declaración de las Pinturas de Goya*, A Coruña: Diputación Provincial, 1999.

⁶ Frente a la idea sostenida tradicionalmente de que Goya vela el significado para no ser perseguido por sus contenidos, también podemos defender que Goya lo hace por puro juego de ingenio que nos invita a descifrar con sutileza el mundo siguiendo la recomendación de Gracián: “La valentía, la prontitud, la sutileza de ingenio. Sol es de este mundo en cifra, si no rayo, vislum-

bre de divinidad. Todo héroe participó de exceso de ingenio” (Gracián, Baltasar: *El Héroe* en *El Héroe, El Discreto, Oráculo manual y arte de prudencia* (edición de Luys Santa Marina), Barcelona, Planeta, 1990, 11), con lo cual mantiene una correspondencia entre los medios y los fines (los enigmas son el mejor modo de educar en la interpretación de la cifra del mundo) y participa de la misma poética hermética que encontramos en la literatura emblemática, y en las interpretaciones de los “Caprichos”, “Sueños” o “Disparates” del Bosco en la literatura española. Recordemos que Bocchius, habría sus *Symbolicarum Quaestionum* con su retrato y el lema *In Bocchianis Symbolis Intelligi Plus, Quam Exprimi*, insistiendo en el emblema siguiente con *Pictura Gravium Ostendum / Tur Pondera Rerum. Quaeq. Latent Magis, Haec Per/ Mage Aperta Patent* (Mediante la pintura se hace patente el peso de las cosas serias. Las cosas que más se occultan, esas mismas al descubrirlas se hacen visibles de forma maravillosa) y ya en otra ocasión (López Vázquez, José Manuel B.: *Declaración...*, 20) indiqué la relación existente entre este emblema de Bocchius y el Capricho 41 *Ni más ni menos*, en el que el mono pintor aparece “sopesando” la realidad, como hace Sócrates en el gra-

bado del boloñés. Por otra parte, la fama del Bosco como "inventor" estaba tan presente entre los ilustrados españoles que Mayáns y Siscar lo propone como paradigma, dedicándole íntegramente el capítulo "De la Invención" (Mayáns y Siscar, Gregorio, *Arte de Pintar*, Valencia: Imprenta de José Rius, 1854, 69-73).

⁷ Menestrier, Claude-François : *L'art des Emblemes ou s'enseigne la Morale par les Figures de la Fable, de l' Histoire, & de la Nature*, Paris, 1684, p. 216.

⁸ Le Roy de Gomberville : *La Doctrine des Moeurs ou sont représentés en Cent Tableaux La Difference des Passions, Qui enseignent la maniere de parvenir à la Sagesse universelle*, Paris, 1681.

⁹ Ya Lafuente y Andioc señalaron que el redactor del estema del Prado conocía los dibujos del Álbum B y Andioc que el del comentario de la Biblioteca Nacional había tenido acceso a los dibujos de los Sueños (Andioc, René: Al margen de los Caprichos. Las "explicaciones" manuscritas, en *Mirar y leer...* 56).

¹⁰ Le Clerc, Jean : *Le Spectacle de la Vie Humaine ou Leçons de Sagesse... tirées d'Horace par l'ingénieux Otho Vaenius*, La Haya 1755.

¹¹ Ello justificaría, por otra parte, la cesión de los Caprichos que Goya hace al Rey, pues éste en realidad era el destinatario de la obra, como en el caso del *Theatro Moral* lo era la Reina regente a quien se le dedica la obra.

¹² *Theatro Moral de la Vida Humana...*, Proemio.

¹³ Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *El Museo Pictórico ó Escala Óptica, Práctica de la Pintura*, Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1944, Vol. 2, p. 240. El influjo que Palomino ejerció sobre Goya tanto en técnica como de principios estéticos ya fue demostrado por López-Rey (López Rey, José : *Goya y el mundo a su alrededor*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1947).

¹⁴ Esta teoría que ya expuse hace veinte años, bien es cierto que sin justificación alguna que pudiera sustentarla a no ser la de la propia interpretación de las estampas realizada con la impericia de los veintiocho años, todavía ha sido considerada recientemente como fruto de un exceso interpretativo, aunque se reconozca mi aportación original al estudio de Goya como "descifrador de emblemas" (Blas, Javier; Matilla, José Manuel; Medrano, José Miguel: *El Libro de los Caprichos Franciscos de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999). Quizá a tenor de todo lo dicho anteriormente se vea ahora lógico que: primero, Goya como pintor ilustrado

(es decir poeta y filósofo) para hacer un libro de imágenes de contenido moral, siguiera el género libro de emblemas; segundo, utilizara además como guión los textos de los comentarios del que era considerado principal especialista del tema que estaba tratando, como había hecho Vaenius con los textos de Horacio; tercero, empleara el lenguaje simbólico codificado desde el Renacimiento todavía plenamente vigente en la España de fines del siglo XVIII; y cuarto, para una obra satírica como son los Caprichos, recurriera constantemente al doble sentido, cuando no a la polisemia, como hacen todos los escritores satíricos españoles y particularmente los del siglo de Oro (en este sentido ya Glendinning indicó que: "El propio Winckelmann pensó que era correcto crear nuevos símbolos y alegorías, y algunas de sus mismas sugerencias para emblemas están basadas, al igual que algunas de las pinturas y Caprichos de Goya, en juegos visuales, cuya interpretación depende más del juego de la palabra que de los precedentes iconográficos". Glendinning, Nigel: "Imaginación de Goya: Nuevas Fuentes para algunos de sus Dibujos y Pinturas", *Archivo Español de Arte*, XLIX, 1976, 292). Quizá el principal argumento que se puede esgrimir para rebatir mi interpretación es que mi propuesta de la existencia de un guión previo se contradice con las distintas numeraciones y, consiguientemente, ordenaciones, para las mismas imágenes en los Sueños y en los Caprichos. Pero esta tesis puede sustentarse sólo, si se parte de la idea de que los Sueños es la misma serie que los Caprichos y, por lo tanto, imágenes iguales deben de tener el mismo significado en una y otra, y, consecuentemente, una misma ordenación. Pero no es así. Los Sueños y los Caprichos son dos series distintas, con un discurso diferente, pues si los Caprichos toman su guión de las empresas políticas de Saavedra, los Sueños lo hacen de la Tabla de Cebes. La razón por la que Goya cambió de idea de hacer una serie sobre la Tabla de Cebes (que contaba con el respaldo de su relación con El Bosco a través de la interpretación del *Carro de Heno* por Ambrosio de Morales y el haber sido ya utilizada por el propio Goya en su primera gran tentativa de inventor de cartones para tapices - Véase López Vázquez, José Manuel B.: *Declaración...*, 31-66-) a otra sobre la educación del Príncipe, pudiera ser la aportada en la finalidad propuesta por el *Theatro Moral*. Eso sí, quien haya visto a un artista crear y trabajar como yo lo he visto desde mi nacimiento, no le sorprenderá en

absoluto de ver ni que una imagen esté elaborada con retazos de varias tan dispares que incluso no tienen ningún lazo común, ni que imágenes elaboradas por el artista sean reaprovechadas y reutilizadas por él mismo con pequeños cambios para significados similares en contextos distintos. Goya en Los Sueños aprovechó imágenes del Álbum B y, luego, en los Caprichos, aprovechó las de los Sueños, como también aprovechó otras tomadas del Álbum B y del Álbum A. Finalmente yo he distinguido siempre entre ser un pintor filósofo (y no hay duda que Goya lo es por el carácter reflexivo de su obra, tanto en la invención como en el contenido moral) y ser un filósofo, por lo que, frente a la idea que se me atribuye en el citado libro de haber convertido a Goya en uno de los individuos más cultos del siglo, yo simplemente tengo escrito que "tengo muy claro que Goya es un genio español, poseedor de toda la picaresca hispánica, lo que le permitirá suplir su falta de formación erudita ortodoxa con el ingenio". En realidad, Goya, aparte de un excepcional talento innato para la pintura y muchas horas de trabajo viendo y pintando, precisó de muy pocos libros, y en ellos el *Theatro Moral de la vida Humana*, juega un papel muy destacado, para llegar a ser un pintor filósofo. Distinto es que nosotros tengamos que recurrir a múltiples obras para reconstruir una cultura de imágenes simbólicas perdida a partir de los años finales del siglo XIX, y a los grandes satíricos españoles, empezando por Gracián y Quevedo, y a los diccionarios de Covarrubias, Correas y Autoridades, para intuir los juegos de palabras que son la base del juego ingenioso que Goya traduce plásticamente, y que nos producen risa una vez descubiertos, como sabemos que se reían los contemporáneos de Goya al ver los Caprichos.

¹⁵ A ellos se remite explícitamente en los comentarios de la familia de la Biblioteca Nacional, alusión que se justifica plenamente si tenemos en cuenta que los Caprichos se dedican a la educación del Príncipe.

¹⁶ "¡Oh Paquita! despues de aquel trabajo/ De que el Refugio te sacó, y su madre/ Te ajustó por doncella; ¡Tanto puede/ La gratitud en generosos pechos!/ De ti aprendió á reirse de sus padres,/ Y á hacer al pedagogo la mamola./ A pellizcar, á andar al escondite./ Tratar con cirujanos y con viejas./ Beber, mentir, trampear, y en dos palabras, De ti aprendió a ser hombre, y de provecho./ Si algo mas sabe, debelo á la buena/ De Doña Ana, patron de zurcidoras./ Piadosa como Enone, y mas chuchera/ Que la embainadora Celesti-

na. ¡Oh cuánto! De ella alcanzó! Del rastro a Maravillas, Del alto de San Blas á las Bellocas, / No hay barrio, calle, casa ni zahurda! A su padron negado..." (Jovellanos Gaspar Melchor de, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1963, 54-55).

¹⁷ Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, Instituto Ametller del Arte Hispánico, 1949, 33.

¹⁸ López-Rey, José: *Goya's Caprichos. Beauty, Reason and Caricature*, 2. vol., Princeton. Princeton University Press, 1953, 107-108. Para este autor, "después de anteponer el tema del engaño engranado en la naturaleza humana de generación en generación por medio de una educación sin ilustración, Goya emplea las cinco láminas siguientes para representar la obscuridad con que las mentiras, supersticiones e hipocresía que rodean a los hombres, los convierten en impenetrables unos a otros".

¹⁹ Gassier, Pierre: *Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas*, Barcelona, Noguer, 1975, 107.

²⁰ "El tema de esta dramática estampa parece ser una confrontación amorosa entre dos figuras con máscara de carnaval. No obstante, la ambigüedad sexual y el femenino aspecto de la figura central, a pesar del sable que sobresale por su parte posterior, sugiere un mundo en el cual "nadie se conoce" a sí mismo y no puede, por tanto, conocer a los demás" (Wilson-Bareau, Juliet: *Goya: la década de los Caprichos. Dibujos y Aguafuertes*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, 18).

²¹ La misma idea la encontramos en *El Criticón*: "Al contrario, lisonjeados grandemente del Engaño, aquel plausible hechizero, comenzaron a tirar dél cada uno hazia sí, hasta traerlo al medio de la vida, y de allí, poco a poco, a los principios de ella: con él comiençan, con el prosiguen. A todos les venda los ojos, jugando con ellos a la gallina ciega, que no hay juego más introducido. Todos andan desatinados, dando de ojos de vicio en vicio, unos ciegos de amor, otros de codicia, éste de vengança, aquél de su ambición, y todos de sus antojos, hasta que llegan a la vejez, donde topan con el Deseñaño. [Él] los halla a ellos, quítales las vendas, cuando ya no hay que ver, porque con todo acabaron: hacienda, honra, salud y vida y los que es peor, con la conciencia. Esta es la causa de estar hoy el Engaño a la entrada del mundo y el Desengaño a la salida, la mentira al principio, la verdad al fin, aquí la ignorancia y aculla la ya inutil experiencia" (Gracián, Baltasar: *El Criticón* (edición

Santos Alonso), Madrid, Cátedra 1984, 636-7).

²² También en *El Criticón* encontramos el mismo consejo: "discurrió bien quien dixo que el mejor libro del mundo era el mismo mundo, cerrado cuando más abierto; pieles extendidas, esto es pergaminos escritos llamó el mayor de los sabios a esos cielos, iluminados de luzes en vez de rasgo y de estrellas por letras. Fáciles son de entender esos brillantes caracteres por más que algunos los llamen dificultosos enigmas. La dificultad la hallo yo en leer y entender lo que está de las tejas abaxo, porque como todo ande en cifra y los humanos coraçones estén tan sellados e inescrutables, asegúroos que el mejor letor se pierde. Y otra cosa, que si no lleváis bien estudiada y bien sabida la contracifra de todo, os habéis de hallar perdidos, sin acertar a leer palabra ni conocer letra, ni un rasgo ni un tilde (Gracián, Baltasar: *El Criticón...*, 611-2).

²³ Saavedra Faxardo, Diego: *Idea de vn Príncipe Político y Christiano representada en cien empresas*, Madrid, Francisco Laso, 1724, 172.

²⁴ Gracián, Baltasar: *El Criticón...*, 116.

²⁵ *Ibidem*, 150-151.

²⁶ Estos maestros, en tanto que son meramente especulativos y carecen totalmente de experiencia, son "unicornios" como los denominaba el comentarista de la Biblioteca Nacional. Es decir que poseen sólo un cuerno, el de la especulación, pero carecen del de la experiencia (los cuernos como atributo de la sabiduría, es un tópico que encontramos también en Ripa –*conología*, T.II., Madrid, Akal, 1987, 284-). Por otra parte, como meramente especulativos poseen, además, un conocimiento engañoso de las cosas y, por lo tanto, como señala el comentario de la Biblioteca Nacional, respecto a la "buena" moza ("buena muger, puta" –Covarrubias-), que es el Engaño (como intentaré demostrar posteriormente), son maridos (pues, en cuanto viven en el engaño, están casados o unidos a ella) y cornudos (ya que están engañados). De los dos maestros el que se "tapa" ("Tapar. Metaphoricamente vale encubrir, disimular, ocultar ó callar algun defecto" –Dic. Aut.-) bien, le sale derecho ("Derecho. Lo que dicta la naturaleza, mando la Divinidad, definió nuestra Santa Madre la Iglesia, constituyeron las gentes, establece el Príncipe, supremo legislador en sus dominios, ù ordena la Ciudad ò el Pueblo para su gobierno privado, o introduce la costumbre" – Dic. Aut.-); al que no torcido ("Torcer. Metaphoricamente vale desviarse, ó desviarse del camino recto de la virtud,

y de la razón...y vale asimismo interpretar mal, dar diverso, y siniestro sentido à lo que por alguna razon le tiene equivoco" –Dic. Aut.-). Por otra parte, no cabe duda alguna que el primero de los dos, aunque tape la vista de los ignorantes que ven que su cornamenta le sale derecha (esto es coincidente con la introducida por las costumbres al uso) nunca podrá turbar a los sabios que sabrán que no sólo actúa movido por la fantasía como denotan las plumas de su sombrero (Ripa daba como atributo del Capricho: "El gorro con las plumas, que son diferentes entre sí, significa que las acciones poco comunes basan su diversidad precisamente en la fantasía" - Ripa, Cesare: *Op. cit.*, T.1, 159-) sino que se apercibirán de su engaño, el cual está evidentemente manifestado por su capa y actitud de pantera ("a primera vista, muestra el engañador bondad y cortesía, animando con ello a los más inocentes, y envolviéndolos en la urdimbre de sus propias insidias. Así hace también la Pantera, pues ocultando la cabeza y mostrando el lomo, con la belleza de su piel anima a que se le acerquen numerosos animales a los que luego, con impetu súbito, apresa y devora de inmediato" –Ripa, *Op. cit.*, T.1, 340) y muy principalmente por el desgarrón que tiene en la capa sobre el hombro izquierdo, que evidencia que él, en cuanto a las costumbres, es un roto ("se aplica también al sugeto licencioso, libre y desbaratado en las costumbres y modo de vida, y también a las mismas costumbres y vida de semejante sugeto" –Dic. Aut.-), con lo que Goya está repitiendo también aquí uno de los leit-motif de los Caprichos: es el mantenimiento de las costumbres al uso de cuya maldad el pueblo no se da cuenta lo que perpetúa el error. El tercer maestro, además de necio o ignorante (como lo muestra su sombrero negro) es (como lo identifica su enorme nariz) un tramposo ("Toda gran trompa -dixo Critilo- siempre fue para mi señal de grande trampa", Gracián, Baltasar : *Op. cit.*, 458), amigo de la irrisión y del embuste ("el socarrón del embustero, –que– a sombra de su nariz de buen tamaño, se estaba riendo de todos y solemnizaba aparte, como passo de comedia: -¡Cómo que te los engaño a todos éstos! ¡Qué más hiziera la encandiladora?. Y les hago tragar cien disparates" (Gracián, Baltasar : *Op. cit.*, 628) e incluso un fisgón ("nariz de sátiro y aún más fisgona" (Gracián, Baltasar : *Op. cit.*, 491) de ahí su posición en la escena para así poder fisgar mejor.

²⁷ Lagniet, J.: *Recueil des plus illustres proverbes, Divises en trois*

Livres, Le Premier contient les proverbes moraux. Le Second Les proverbes joyeux et plaisans. Le Troisième Represente la vie des Gueux en proverbes, París, sur le quay de la Megisserie au fort l'Evesque, s.f., frotispicio.

²⁸ Y ya Gracián señalaba: "Yazen dormidas las passiones cuando más despierto el desengaño" (Gracián, Baltasar: *El Criticón* ... 542-3).

²⁹ Como, por ejemplo, lo muestra el emblema de La Perrière (Fig. 3): "Si de noz yeuz corporelz pouuions veoir/ Honnesteté, que nous serions heureux:/Car maintes gens se metroyent en deuoir,/ De la servir comme vrays amoureux" (La Perrière, Guillaume de: *La Morosophie de Guillaume de la Perrière Tolosain, Contenant Cent Emblemes moraux illustrez de Cent Tetrastiques Latins reduitz en autant de Quatrains François*. A Lyon, Para Macé Bonhomme, & A Tolose par lean Mounier. 1553. emblema 17).

³⁰ Y como también recogía La Perrière en otro emblema (Fig.4): "Masques seront, cy apres: de requeste,/ Autant, ou plus qu'elles furent iamais./ Quand l'on souloit faire banquet, ou feste/ L'on en usoit proforment d'entremetz./ Cheres seront par force desormais:/Car, à present, n'est homme qui n'en use/ Chascun ueult faindre:/Car chascun tend à faulcer son uisaige" (La Perrière, Guillaume de: *Le Theatre des Bons Engins, auquel sont contenuz cent Emblemes moraux. Compose par Guillaume de la Perrière Tolosain: Et nouvellement par ice luy lime, reueu, & corrigé. Avecq priuilege*. De l'imprimerie de Denys lapot imprimeur, & libraire, (1539), emblema VI).

³¹ De hecho ya Sánchez Cantón identificaba las figuras del Doctor y de Polichinela inspiradas en la Comédie dell'arte (Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Los dibujos de Goya reproducidos en su tamaño y su color. Tomo I. Estudios para Los Caprichos, Los Desastres de la guerra, La Tauromaquia y dibujos no grabados*, Madrid, Museo del Prado 1954, nº 4).

³² El fin catastrófico con el que concluía la comedia italiana era el medio del que se valía Vaenius, según Marino Le Roy, para educar a los jóvenes con ejemplos de escarmiento (Le Roy de Gomberville, M.: *Op. cit.*, 149-150). Goya ya había utilizado una escena de comedia italiana con este mismo sentido en los *Cómicos Ambulantes* (López Vázquez, José Manuel, *Op. cit.*, 299).

³³ *Theatro Moral*... 102. Dicho proverbialmente: "aunque la mona se vista de seda, mona se queda".

³⁴ "motolito, u motolítico. Fácil de ser engañado ù vencido por ser poco avisado o falto de experiencia y manejo de lo que se trata" (Dic. Aut.) a pesar de su aplicación a los libros, de hecho el propio Diccionario autoriza el término con un texto tomado de la *Plaza Universal de todas las ciencias* de Christobal Suárez de Figueroa que dice: "De abrir libro no se trate, que es gran menzura y acerca de ellos solo los motolitos se aplican a estudiar".

³⁵ El joven podría estar movido por su compleción sanguínea, pues ésta, considerada como típicamente femenina, explicaría su afeminamiento y su inclinación a la lujuria ya "que el sanguíneo es muy dado a los apetitos venéreos" (Ripa, *Op. cit.*, T. I, 20), por lo que, si además tenemos en cuenta el proverbio "Chacun cherche son semblable" (Fig. 6) (Lagniet, J.: *Op. cit.*, s.p.), no es de extrañar que un joven lujurioso busque como pareja a una joven tan viciosa como él, como ya hacía el protagonista del Capricho anterior *Tal para qual* y también hará el del siguiente *Ni así la distingue*.

³⁶ "Lindo usado como sustantivo, se toma por hombre afeminado, presumido de hermoso, y que cuida demasiado de su compostura y aseo" (Dic. Aut.). La crítica de Goya se contextualiza fácilmente en la sociedad de su tiempo, pues ya Jovellanos en la segunda Sátira a Arnesto denunciaba la falta de virilidad de la que adolecía la nobleza española del momento, la cual él atribuía a las consecuencias de la educación regalada: "...Mira, Arnesto./ Cuál desde Gádes á Brigancia el vicio/ Ha inficionado el germen de la vida./ Y cuál su virulencia va enervando/ La actual generación! Apenas de hombres/ La forma existe...¿Adónde está el forzudo/ Brazo de Villandrando? ¿Dó de Argüello/ O de Paredes los robustos hombros?/ El peado morrion, la penachuda/ Y alta cimera ¿acaso se forjaron/ Para cráneos raquíuticos? y ¿Quién puede/ Sobre la cuera y enmallada cota/ Vestir ya el duro y centelleante peto?/ Quién enristrar la poderosa lanza? / Quién...Vuelve. ¡Oh fiero barberisco! vuelve./ Y otra vez corre desde Calpe al Deva./ Que ya Pelayos, no hallarás, ni Alfonsos./ Que te resistan; débiles pigmeos/ Te esperan; de tu cimitarra/ Al solo amago caerán rendidos" (Jovellanos, Gaspar Melchor de: *Op. cit.*, 55).

³⁷ Véase en este sentido el comentario de Diego López al Emblema *Lascivia* de Alciato (López, Diego: *Op. cit.*, 218 v^o). El afeminamiento de los niños, como consecuencia de su educación viciosa al ser dejados al capricho de

las criadas, lo encontramos ya en el que está tirando de la cuerda en el Cartón del Columpio (López Vázquez, José Manuel B.: *Declaración*... 86).

³⁸ Ya Critilo avisaba a Andrenio de que las cosas son al contrario de lo que se muestran, diciéndole que: "el que mira lindamente es ciego o cegará". Como señala Santos Alonso aquí "lindamente" significa "presumidamente".

³⁹ Al mismo tiempo que con su mano abierta pide a la muchacha, le está mostrando los reflejos dorados de su manga adornada con pieles (de ahí que el comentario de la Biblioteca Nacional señale que "el se deja conocer por los bordados de la manga") lo que nos recuerda el texto de la Picara Justina, utilizado por el Diccionario de Autoridades para autorizar el término que "es trata de motolitos y feos, mostrar al vellocino de oro para que (las pollas) les tengan amor". Goya había representado a un motolito mucho más claramente como un vellocino de oro en el Cartón de Las Lavanderas (López Vázquez, José Manuel B.: *Declaración*... 90).

⁴⁰ Como también leemos en Gracián: "Y es cosa de notar que, siendo el hombre persona de razón, lo primero, que executa es hazerla a ella esclava del apetito bestial. Desde principio, se originan todas las demás monstruosidades, todo va al revés, en consecuencia de aquel desorden capital: La virtud es perseguida, el vicio aplaudido; la verdad muda, la mentira trilingüe" (Gracián, Baltasar: *El Criticón*... 146).

⁴¹ Pues, a parte de la máscara, abusa del afeitte, particularmente del resplandor ("Resplandor: una composición de albayalde y otras cosas con que se afeitan las mujeres". Dic. Aut.) y es posible que tenga el pelo postizo, lo que nos trae a la memoria la crítica de Quevedo: "Y no queráis más de las invenciones de las mujeres -dijo el diablo-, que hasta resplandores tienen, sin ser soles ni estrellas. Las mas duermen con una cara y se levanta con otra al estrado, y duermen con unos cabellos y amanecen con otros" (Francisco de Quevedo, *Los Sueños* (ed. Ignacio Arellano) Madrid: Cátedra, 1991, 216-7).

⁴² Estos son los atributos dados por Ripa a la personificación de la Pereza: "Aparece esta figura sedente, con la cabeza inclinada y con los pies y manos del modo que se dijo por cuanto los Egipcios (según refiere Pierio Valeriano en el lib. XXXV de sus Jeroglíficos) solían representarla de esta forma, simbolizándose con ello que el hombre perezoso se mantiene como inmóvil y privado de toda suerte de acciones y actividades provechosas... Sobre lo mismo

podríamos citar cierto adagio que dice: Manum sub pallio habere, predicándose éste de aquellos que se marchitan en el ocio, siendo personas frías y gentes perezosas" (Cesare Ripa, *Iconología*, T. II, Madrid, Akal, 1987, p.196). Goya ya había utilizado estos motivos para caracterizar como perezosa a la criada anciana de *El Columpio* (López Vázquez, José Manuel B.: *Declaración...* 88)

⁴³ "el ocio viene a ser el escudo sobre el que cae la totalidad de los vicios" (Ripa: *Op. cit.*, T. II, 144). De aquí el refrán recogido por Correas: "Mujer ociosa, no puede ser virtuosa".

⁴⁴ Por ello La Perrière recomendaba: "Bendé doit estre homme qui se marie./Car qui prend femme au souhaict de ses yeulx./ Pour la beaulté, de son sens trop uarie./ Dont à la fin est melancolieux./ Les poings liez doit auoir le mieulx./ Car ne le doit prendre pour son douaire./ L'homme est bien fol, et plus que temeraire./ Qui par les mains, ou les yeulx prendra femme./ Prendre on la doit par l'oreille à bien faire./ Cést par bon bruiet, par bon renom et fame"(Fig.6) (la Perrière, Guillaume de: *Le Theatre des Bons Engins...*, XCIII) (Fig. 5). La misma idea la encontramos en Gracián, que al adquirir esposa "Fue alabado mucho uno que, diziéndole viesse la que había ser su muger, respondió que él no casaba por los ojos, sino por los oídos. Y assi llevó en dote buena fama" (Gracián, Baltasar: *Op. cit.*, 281). El tema lo encontramos ya en Alciato: "El que ha de buscar muger, búsquela como dize Alciato, que sea conocida por la buena fama de honrada, virtuosa, prudente, y recogida y que por la hermosura apenas aya quien pueda dezir si es fea, o hermosa, porque es señal que vive recogida, y honestamente, que es gran virtud en la muger, y que excede todo género de riquezas". (López, Diego: *Declaración Magistral de las Emblemas de Andrés Alciato*, Nájera 1615, 455 vº - 466 rº).

⁴⁵ Adhémar, J.: *Les Caprices de Goya*, París, Fernand Hazan 1951. Sayre, E.: "Ni así la distingue" en *Goya y el Espíritu de la Ilustración*, Madrid, Museo del Prado, 1988, 212-213.

⁴⁶ López-Rey, J.: *Op. cit.*, 90, 108.

⁴⁷ Sayre, E.: "Ni así la distingue...", 212-213. Wilson-Bareau, J.: *Op. cit.*, 21-25.

⁴⁸ Ama el sargo a la cabra; y el Pescador./ que lo sabe, con su piel viste./ Así engañado el desventurado amante/ ha de quedar prendido en sus ardidés./ Así también la meretriz con sus engaños/ prende al amante ciego, para su daño". Ripa repitió el emblema de Alciato en una

de sus personificaciones del Engaño (Ripa: *Op. cit.*, T.I., 340)

⁴⁹ Ya Gracián jugando con anteojo/antojo decía: "muchos por tener antojos, no ven" en este mundo en que "todo anda al revés y todo trocado de alto abaxo" (Gracián, Baltasar: *Op. cit.*, 591-592). Por otra parte, la utilización del anteojo con este significado es un lugar común en la emblemática española. Lo encontramos en *Sic animi affectus* de Borja (Borja, Juan de: *Empresas Morales...* En Bruselas, Por Francisco Foppens, Impresor y Mercader de Libros, 1680, 92-93), *Sombras son de la Verdad* de Covarrubias (Covarrubias, Sebastian de: *Emblemas Morales...* en Madrid por Luis Sánchez, año 1610, 18) y, con la variante del catalejo, en Saavedra Fajardo *Affectibus crescut decrescut* (Saavedra Faxard, Diego: *Op. cit.*, 36-37). Goya utilizará los anteojos con este mismo sentido en el *Retrato del Conde Floridablanca* (Banco de España) (López Vázquez, José Manuel B.: "Interpretación Emblemática del Retrato del Conde Floridablanca (Banco de España)" en *Jubilatio*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, Santiago, 707) y el catalejo en el dibujo *Aprende a Ver* del Album E (López Vázquez, José Manuel B.: "Posibilidades de interpretación de la obra de Goya a través de los emblemas", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo IV, núm. 8, segundo semestre de 1991, 150) que es (aprender a ver), precisamente, lo que debiera hacer el currutaco del Capricho.

⁵⁰ López Vázquez, José Manuel B.: *Declaración...* 33. Seguimos aquí, entonces, con la progresión en la perversión educativa, iniciada en el Capricho *Tal para qual*, y que, como denunciaba Jovellanos en la Segunda Sátira a Arnesto, hacía que celestinas y prostitutas tomaran el relevo de los criados en la educación de los nobles españoles. Consecuentemente, éstos en vez de ser educados en la verdadera Institución que los conduciría a la Sabiduría y a la Virtud, lo son por la Falsa, que los conduce al sueño de la mentira y la inconstancia de las delicias y bienes mundanos.

⁵¹ Morales, Ambrosio de: *Argumento y Breve Declaración de la Tabla de Cebes*, en, *Theatro Moral...*, 14

⁵² "Movimiento. Se toma también por el ímpetu de alguna passion con que empieza à manifestarse: como zelos, ira, risa &c." (Dic. Aut.).

⁵³ "Colear. En los estudios de Gramática es llamar à voces cola, cola, al muchacho que ha perdido más puntos en la semana, ò errado alguna pregunta que debía saber" (Dic. Aut.).

⁵⁴ De ahí que pasemos de una escena universal inspirada en la Comedia dell'arte representada en el Capricho anterior, a otra particular tomada de la vida real en éste.

⁵⁵ Saavedra Faxardo, Diego: *Op. cit.*, 172.

⁵⁶ En una prueba antes de la letra de la Bibliothèque National de París, Goya había escrito el título "ya la percivo", en la que jugaba con el doble significado del verbo "percibir" y que desechó en la rotulación final quizá porque ella no quedaba totalmente claro que, aunque el petimetre percibe a la mujer por su vista ("Percibir. Vale también recibir por alguno de los sentidos las especies del objeto que le corresponde" -Dic. Aut.), en realidad, es incapaz de conocerla ("Percibir. Se toma también por comprehender ò conocer alguna cosa" -Dic. Aut.-).

⁵⁷ El título definitivo, además de establecer una secuencia con el del Capricho anterior, permite una mejor comprensión. Efectivamente: en aquél se mostraba como en los casos universales y perpetuos, como es el carnaval del mundo, "Nadie se conoce", y, en éste, ya en una acción singular, como el motolito "Ni así la (a la ramera) distingue", pues, aunque ella ya no lleve máscara y él la perciba mejor a través de los sentidos con su anteojo ("Distinguir. Significa también ver claramente, diferenciando unas cosas de otras, especialmente las que se miran a lo lejos" -Dic. Aut.-), no puede reconocerla por causa de su anteojo ("Distinguir: Vale asimismo separar las cosas unas de otras, deshacer la confusión o equivocación que tienen para reconocerlas" o "Distinguir: En las Escuelas vale aclarar la confusión o equivocación de alguna proposición dudosa u de varios sentidos" -Dic. Aut.-) lo que, de hacerlo, le permitiría deshacer la confusión diferenciando nítidamente la clase de mujer que es o, en términos escolares, la Verdadera de la Falsa Institución.

⁵⁸ La mujer no sólo es una ramera, como lo demuestra su aspecto de prendida y el ambiente en el que se mueve, sino que es el mismo Engaño, de ahí que no le entre de frente al currutaco, sino atravesada (pues de igual modo que "la verdad viene siempre cara a cara, ella la traición, ingiérese de lado"- Gracián, Baltasar: *El Criticón* ...,194-. Por esta misma razón Goya se había autorretratado de perfil y mirando de reojo al principio de la serie, para así poder apreciar mejor la mentira); Que tenga su cuerpo retorcido como el de una serpiente, sin poder ir derecha, contrahecho el tronco (hasta es posible que tenga joroba), el cuello demasiado largo, la mano iz-

quiera contraída semejante a una garra y los pies tuerfos (lo que justifica el ángulo que forman sus puntas que es igual o superior a 180°) recordando la descripción que del engaño hace Gracián: "Cúmpleme la palabra, nota aquel rostro, que a la primera vista parece verdadero, y no es de hombre, sino de vulpeja, de medio arriba es serpiente; tan torcido tiene el cuerpo y sus entrañas tan revueltas, que basta a revolverlas; el espinazo tiene de camello y hasta la nariz tiene corcova; el remate es de sirena, y aun peor, tales son sus dexos. No puede ir derecho; ¿no ves como tuerce el cuello?; anda acorvado, y no de bien inclinado. Las manos tiene gafas, los pies tuerfos, la vista atravesada. Y a todo esto, habla en falsete, para no hablar ni proceder bien en cosa alguna" (*Ibidem*, 182-183) Además en las manos (la derecha con el índice siempre estirado para mostrar su arrogancia y la izquierda gafa para poder apresar) porta dos atributos que terminan por definirla: el abanico que la caracteriza como vanidosa y soberbia (ya que se alimenta de viento) y un enorme anillo (que con su traje negro y pomposo) la confirma como ignorante (Ripa, *Op. cit.*, T.I., 503). Consecuentemente como es "el Engaño, el primero que le informa (al currutaco) de todo al revés, házelo desatinar y le conduce por el camino de la mano izquierda, al paradero de su perdición" (Gracián, Baltasar: *El Criticón...*, 634). De hecho el currutaco (que no hace nada derecho - incluso anda mal inclinado -, sino todo "a zurdas" -"Modo adverbial, que vale con la mano zurda, ó al revés, ó al contrario de cómo se debía hacer". Dic. Aut.-) ya la mira con el antojo sostenido con la mano izquierda y hacia la siniestra se dirige, en donde el Engaño (la Lacheisis que le lía la vida) y sus dos compañeras (la necia Atropos -que es la que está sentada alimentándose de vientos- y la celestina Cloto -el vínculo entre las dos figuras-) son las tres parcas que le darán el castigo terreno acorde a su necesidad. Goya desarrollará este tema del necio castigado por las parcas terrenas aún mucho más claro en el Capricho *Todos Caerán*.

⁵⁹ Nordstrom, Folke: *Goya, Saturn and Melancholy. Studies in art of Goya*, Göteborg.Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1962, 76-80.

⁶⁰ López-Rey, José: *Op. cit.*, 67.

⁶¹ El mono, además de atributo

del sanguíneo, es un símbolo tradicional de la vanidad (Tervarent, Guy de: *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un Langage Perdu*.Géneve, Librairie E. Droz, 1958, 352). Precisamente con este simbolismo aparece en en las Tapisseries du Roi ou sont representez les quatre éléments et les quatre saisons (París, Imprimerie Royale, 1670, 19), realizadas por Le Brun y Jacques Bailly, en las que para expresar la magnanimidad real en la sala del elemento Aire, se dispone una empresa cuya figura es el ave del paraíso surcando los cielos y rodeada por una orla en la que cuatro monos juegan con pompas de jabón y cuyo lema es SEMPER SUBLIMIS (Fig. 12), que es explicada "L'oiseau que l'on appelle de Paradis, si l'on en croit les Naturalistes, se souvient toujours élevé dans l'Air, san jamais toucher à terre: ce qui, joint avec ces Paroles, SEMPER SUBLIMIS, exprime asez bien la grandeur d'Arme de sa Majesté, qui est toujours occupée à de grandes choses, & qui ne se propose rien que de magnifique & sublime". Es obvio que el currutaco de Goya se ocupa en cosas y se propone acciones que no son ni magníficas, ni sublimes, sino puramente nimias y carnales como las de los monos.

⁶² Que lleva al protagonista del Sueño o del Capricho a repetir los movimientos femeninos, retorciéndose, encorvándose y coleando.

⁶³ Ripa: *Op. cit.*, T.I, 348-9.

⁶⁴ López-Rey, José: *Op. cit.*, 108.

⁶⁵ Helman, Edith: *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza, 1983, 91.

⁶⁶ El comentario de la Calcografía, siempre más políticamente correcto, suprime la referencia a los religiosos: "Rapto: Los viciosos son los q. arrebatan del mundo á las mugeres.

⁶⁷ Saavedra Faxardo, Diego.: 172-173.

⁶⁸ "El jornalero que por su salario cultiva los campos" (Dic. Aut.), cuya solvencia con la Verdad venía certificada por el dicho "no me lo harán creer cuantos aran y cavan" ("Phrasa vulgar para expresar la dificultad que uno tiene en dar assenso y crédito à alguna cosa extravagante ó irregular, aunque se diga y afirme por cierta y verdadera, y como si la dixera la gente rústica, que como más sencilla, y de menos artificio suele decir desnudamente la verdad" -Dic. Aut.) del cual ya Quevedo se burla en el *Cuento de Cuentos*, comentando: "Considera vuesa merced qué letrados o teólogos buscó,

sino gañanes" (Quevedo, Francisco de: *Cuento de Cuentos*, en *Prosa Festiva Completa* (edición de Celsa Carmen García-Valdés, ediciones Cátedra, Madrid, 1993, 392). Para Goya, como para Quevedo, los gañanes no son de fiar en lo tocante a la Verdad, de hecho volverá a representar a uno derribando la Verdad en el dibujo E.19 *No sabe lo q.º hace* (López Vázquez, José Manuel B.: "Posibilidades de interpretación...", 144-161).

⁶⁹ Ya el comentario de la Calcografía apunta a los viciosos como los autores del rapto, jugando con la dialógica Vicio "falta de rectitud, ó defecto moral en las acciones" y "falsedad, yerro, ú engaño en lo que se escribe, ú se propone". Quien tiene conocimiento del mundo no se sorprenderá ni de que haya eclesiásticos o gañanes viciosos, ni de que estos tales rapten a la Verdad, sólo los ignorantes se admirarían de ello, como Goya irónicamente recoge en la exclamación del letrado: Que se la llevaron! En este sentido recordemos las frases proverbiales recogidas por Correas: "La admiración de la Ignorancia nació" y "La admiración es hija de la Ignorancia" o que ya Quevedo en *El mundo por dentro* enseña a no admirarse: "¿Qué más le queda a la edad que decir y al apetito que desear? - dijo el viejo - Trabajo tienes si con cada cosa que ves haces esto. Triste fue tu vida. No naciste sino para admirado. Hasta agora te juzgaba por ciego y agora veo que también eres loco" (Quevedo, Francisco de: "El mundo por dentro" en *Los Sueños* (ed. Ignacio Arellano). Madrid: Cátedra, 1991, 301-2). Por otra parte el secuestro de la verdad a manos de los eclesiásticos es un tema recurrente en Goya, puesto que lo volverá a tratar en el Capricho enfático *Murió la Verdad*; en la subserie del album C formada por los dibujos C. 68 *esto huele à cosa de Magia*, C.69 *estas brujas lo diran* y C. 70 *nada dicen* (en la que un clérigo soberbio se ayuda de la envidia y la ira para mantener sepultada a la verdad bajo la losa del tiempo - López Vázquez, José Manuel B.: "Posibilidades de interpretación...141-166-) y todavía en el dibujo F.45 (Gassier, P.: *Op. cit.*, 485-6) representó a "la Verdad sitiada por las fuerzas del mal".

⁷⁰ *Ibidem*, 93. La segunda parte del Album B, que se inicia a partir del dibujo 55 y en la que, a diferencia de la primera, Goya insertó textos, es nuevamente un discurso de como el

LA FORTUNA SEVILLANA DEL CÓDICE FLORENTINO DE LAS CANTIGAS: TUMBAS, TEXTOS E IMÁGENES.

Rocío Sánchez Ameijeiras.
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Un miniaturista poco dotado se atrevió a ilustrar dos cantigas en el códice florentino (Biblioteca Nazionale, ms B.R.20). Ambas relatan sucesos milagrosos relacionados con la capilla real de Sevilla. Razones estilísticas permiten datar estas miniaturas a mediados del siglo XIV; y la reconstrucción de la concepción y recepción de los sucesivos monumentos de Fernando III permite deducir que estas miniaturas formaron parte de una campaña concertada para promover la santidad del monarca.

Palabras clave: Castilla, miniatura castellana, efigie funeraria, recepción artística, Fernando III.

ABSTRACT

An unskilled illuminator dared to illustrate two *cantigas* in the codex (Biblioteca Nazionale, ms B.R.20). Both deal with miraculous events associated to Saint Fernando's sepulchral cult. Stylistical reasons let us date these miniatures to mid-fourteenth century. The reconstruction of the conception and reception of Fernando III's monuments let understand these miniatures as a part of a concerted campaign to promote the royal saint's cult.

Keywords: Castilla, Castilian manuscript illumination, funerary effigy, artistic reception, Fernando III.

Tres de los códices que conservan las *Cantigas de Santa María*, que se corresponden con dos ediciones distintas del texto, presentan ricas ilustraciones. Uno de ellos, el que la bibliografía crítica titula *Códice de los Músicos* (El Escorial, b.I.1), alberga la más completa colección de composiciones poéticas (cuatrocientas diecisiete) con su notación musical. Es un volumen rematado, organizado siguiendo unas pautas compositivas complejas y destinado para poner a la vista de los ejecutantes musicales mientras efectivamente se cantaban las cantigas a la Virgen, a juzgar por el carácter de sus ilustraciones que, a excepción del retrato de autor del fol. 29r, muestran exclusivamente imágenes de músicos tañendo diversos instrumentos. A otra edición más rica, concebida para uso personal del monarca, corresponden el volumen más célebre, conocido como *Códice Rico* (Escorial T.I.1) que comprendía originalmente doscientas doce composiciones

ilustradas, aunque hoy se han perdido un par de folios finales, y un segundo volumen, bautizado, en razón de su actual destino, como *Códice de Florencia* (Biblioteca Nazionale de Florencia, ms B.R.20), que nunca se llegó a terminar y que sufrió más duramente el ataque del tiempo y de la codicia de las sucesivas manos por las que pasó¹.

Estos tres códices son sin duda los que el rey ordena en su testamento que se depositen allí donde fuera enterrado para ejecutar las composiciones musicales en las fiestas de la Virgen: "*Otrosí mandamos, que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta María sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria. E si aquel que lo nuestro heredare con derecho e por nos, quisiere haber estos libros de los Cantares de Sancta Maria, mandamos que faga por ende bien et algo a la iglesia onde*

*los tomare porque los haya con merced e sin pecado*²

Como es sabido Alfonso se enterró en la mezquita catedral de Sevilla y allí se depositaron y permanecieron los libros hasta que Felipe II ordenó el traslado del *Códice Rico* y del de los *Músicos* al Escorial. El de *Floren- cia*, rechazado posiblemente por su carácter inacabado, y después de variadas peripecias, terminaría en la ciudad medicea a finales del siglo XVIII. Además de los cuadernos que ya había perdido cuando Nicolás Antonio lo vió en el siglo XVI, en su atrabiliaria trayectoria hasta la Biblioteca Magliabechiana le fueron arrancados algunos folios intermedios de los cuadernos conservados, y entre ellos, algunas páginas miniadas³.

El *Códice de Florencia* nunca se llegó a terminar, ni en vida de Alfonso, ni después. Muchas de las ilustraciones no pasaron de bocetos, en otras únicamente se llegaron a rematar las orlas, y en otras quedaron sin hacer los rostros de las figuras. Esta particular circunstancia permitió a Gonzalo Menéndez Pidal estudiar con detalle el proceso técnico de diseño e iluminación de las ilustraciones⁴, y distinguir, entre las intervenciones que se llevaron a cabo tras la muerte del monarca, un primer intento de continuar la tarea encargado a un dibujante inexpresivo al que bautiza “el pintor de la expresión de mal genio”⁵, y una última actuación posterior debida a una mano poco experta, tanto que quizá no fuese la de un miniaturista propiamente dicho, sino la de un mero calígrafo que tenía mucho ánimo pero pocas dotes para el dibujo, y todavía peores para colorear, y que se arriesgó a ilustrar algunas de las cantigas y a intentar rematar otras que habían quedado incompletas⁶. Sin duda terminó algunos rostros de las cantigas 271 (fol 59) y 318 (fol 63). En la 310 (fol. 36) dibujó varias cabezas y, dejando constancia de su total ignorancia acerca de las convenciones figurativas de los códices, tonsuró al San Juan del calvario de la cuarta viñeta y transformó en Virgen al rey “trovador” de la primera, colocándole una toca bajo la corona (fig. 1)⁷. Además de estas pequeñas y poco felices modificaciones, el calígrafo se

atrevió a diseñar por completo dos cantigas relacionadas con los padres de Alfonso X, el rey Fernando III y su mujer Beatriz de Suavia y con la capilla real de la mezquita-catedral⁸. La cantiga 256 (fol. 7) cuenta cómo la reina Beatriz fue curada de una grave dolencia tras besar una imagen de Santa María “*mui ben feita de metal*”⁹; y la 292 (fol 12) relata cómo el monarca pidió en sueños al orfebre que había hecho el anillo de su efigie funeraria, que se lo pusiese a la Virgen que presidía la capilla real, y que además colocasen su efigie articulada, hasta entonces dispuesta sentada en un trono, de rodillas rindiéndole homenaje.

Tanto Gonzalo Menéndez Pidal como María Victoria Chico Picaza, quien también se ocupó del tema, afirmaban que la labor de los continuadores en la ilustración del códice se llevó a cabo poco después de la muerte del rey, y aunque no lo manifiestan expresamente, es de suponer que se refieren a la época del reinado de Sancho IV. Ambos autores, centrando su atención exclusivamente en las notas diferenciadoras de estilos y manos entre los distintos añadidos, obviaron el estudio de las circunstancias históricas que pudieron determinar la última de las intervenciones, así como otras de otro tipo que se realizaron en el primer volumen de la misma edición: las prosificaciones castellanas añadidas en veinticuatro de las veinticinco primeras cantigas del *Códice Rico*. Estas últimas intervenciones deben datarse, como veremos, en los años finales del reinado de Alfonso XI y formaron parte de una empresa destinada a reavivar el culto al sepulcro del rey Fernando. Empezaré por analizar el texto de la cantiga 292 con un doble objetivo, abordándola a la vez como fuente y como objeto; como fuente para el conocimiento de las peripecias de los sepulcros reales sevillanos en la época en que fue escrita, y como objeto para comprender por qué Fernando protesta por la apariencia de su monumento funerario. Por último, por medio del análisis estilístico comparado y de la peculiar fortuna que conocieron el monarca y su sepulcro se intentará justificar la tardía datación para la intervención del dibujante poco dotado.

1. Los sepulcros del conquistador de Sevilla.

“Ond'avêo que seu fillo, Rei don Alfonsso,
fazer fez mui rica sepoltura que costou mui
grand'aver, feita en fegura dele, polos ossos y
meter

se o achassen desfeito; mas tornou-xe-lle en al
ca o achou tod'enteiro e a ssa madre, ca Deus
non quis que sse desfezessen, ca ambos eran ben
seus (vv. 41-47)

...

Esto (foi) quando o corpo de ssa madre fez-viir
de Burgos pera Sevilla, que jaz cabo d'Alquivir,
e en ricos moimentos os fez ambos sepelir,
obrados mui ricamente cada un a seu sinal.
Depois que esto foi feito, el rey apost'e mui ben
a omagen de seu padre fez pœer como conven
de seer rei en cadeira, e que ssa espada ten
na mao, con que deu colbe a Mafomete mortal.
O logar u a omagen del Rei Don Fernando sé
tan rico e tan fremoso e atan aposto é,
que tod'ome que o veja ben dirá, per bœa ffe,
que o ten por mui mais nobre ca sse fose de
cristal

No dedo desta omagen metera seu fill'el Rei
un anel d'ouro con pedra mui fremosa,
com'achei por verdad'; e maravilla mui grande
vos en direi que mostrou en este feito o que
naceu por Nadal

Ca o bon Rei Don Fernando se foi mostrar en vi-
jon a aquele que fezera o anel, e disse: “Non
quer'est'anel teer migo, mas da-lo en offreçon
aa omagen da Virgen que ten vestido cendal,
Con que vin ben des Toledo; e logo cras mana-
man di a meu fillo que ponna esta omagen de
Santa María u a mya está, ca no é de pran-
guisado de ser tan alte com'ela, nen (tan)
yqual.

Mas ponan-mi en geollos, e que lle den o anel,
ca dela tiv'eu o reyno e de seu fillo mui bel..”
(vv. 51-82)¹⁰

Como ya señalaron sucesivamente Ricardo del Arco y Javier Martínez de Aguirre, el texto de esta cantiga encierra un especial interés arqueológico porque es un testimonio precioso de la primitiva apariencia de los sepulcros de Fernando III y Beatriz de Suavia que Alfonso X había ordenado labrar poco antes de 1279¹¹. Después de la muerte del rey sabio se añadió una nueva arca y una nueva efigie al conjunto primitivo. Hoy no



Fig.1. *Cantigas de Santa María. Códice de Florencia* (Florencia, Biblioteca Nazionale, ms. B:R.20, fol. 36) Cantiga

se conserva más que la Virgen de los Reyes, restos de la decoración de su trono y algunas placas de mármol del primitivo sarcófago de Fernando, pero un testimonio literario de mediados del siglo XIV viene a ratificar el carácter documental de la composición poética. Tras los sarcófagos, cubiertos con un revestimiento de plata con decoración heráldica —“as *sinas*”— el monumento se completaba con un retablo presidido por la imagen de la Virgen: articulada y de vestir, alojada en un “*tabernáculo*” con batientes de plata y piedras preciosas, llevaba un anillo de “*horo en que esta una piedra Rubi tamaña de una abellana*”. En el cuerpo inferior del retablo se disponían las efigies articuladas y vestidas de los monarcas, sentadas bajo doseletes, con atributos que identificaban a los dos reyes como guerrero y como emperador: Fernando con la espada desenvainada en la mano, y Alfonso con *regalia* imperial, corona y cetro de plata rematado por un águila —la paloma del texto—, los mismos atributos con que fueron enterados sus cuerpos¹² (véase en fig. 3 la representación de la efigie de Fernando III y la Virgen de los Reyes). El documento del siglo XIV da fe de que por entonces se había cumplido ya una de las voluntades póstumas

del rey que había conquistado Sevilla: la Virgen mostraba el anillo en su dedo. En cambio, su efigie articulada nunca debió llegar a humillarse ante la imagen de la Madre de Dios.

Una revisión atenta de diversas fuentes literarias y documentales permite profundizar sobre los variados avatares que la sepultura de Fernando III sufrió durante el transcurso del siglo XIII. El sepelio del monarca fue registrado por Lucas de Tuy en su *Crónica de España*, quien dice que fue enterrado: “*en el palacio de Santa Maria, yglesia cathedral..., según costumbre real, en un monumento precioso*”¹³. Fernando murió en 1252 y poco después lo hizo el obispo de la sede gallega, por lo que no es posible saber si llegó a ver el monumento al que alude. Quien sí asistió al entierro y comunica sus pormenores en una carta al rey Jaime de Aragón es Jofré de Loaysa que especifica la situación precisa de la tumba, una fosa: “*delant l’altar de Santa María de Sevilla. E tan aína cuemo fue soterrado, estando sobre la fuesa, leuuntaron a don Alfonso*”¹⁴. Sin embargo la descripción que proporciona Fray Juan Gil de Zamora en una biografía del rey Fernando redactada hacia 1270, una obra incompleta que no pasó de borrador, hace pensar que se labró un sepulcro monumental poco después de la muerte del monarca: “*Defuncto autem rege Fernando, Adefonsus Infans nobilis, ut preceptum compleret de parentibus honorandis, ex auro et argento insigne mausoleum jussit construi patri suo, ut Rex nobilis sepulchro nobili condiretur; juxta quod luminaria jussit apponi continuo flamantia et lucentia, et illuminantia ipsum chorum; ob paternam etiam reverentiam pre aliis ecclesiis Hispaniae privilegiavit et locuplevit ecclesiam Hispalensem*”¹⁵. Califica el conjunto de insigne mausoleo de oro y plata, noble como corresponde a un rey noble, pero nada se dice de la efigie ni, por supuesto, del vecino monumento al que alude la cantiga, el de la reina Beatriz, ya que por entonces su cuerpo todavía debía reposar en Las Huelgas de Burgos. El documento de 1345 describía los tres sarcófagos “*todos cubiertos de plata*” y con “*señales*”, y A. Morgado, que acertó a ver todavía el sepulcro medieval antes de que se con-

struyese la urna barroca que hoy custodia los restos del santo en la nueva capilla real¹⁶, lo describe como “*un sumptuoso Sepulchro de alabastro, con letras muy doradas en Latín, Griego, Hebrayco..(y) ...Castellano*”¹⁷. La tumba con el epitafio cuatrilingüe en letras doradas y cubierto de plata que describía Morgado debía ser el “*insigne mausoleum ex auro et argento*” del que hablaba el fraile zamorano, pero Morgado creyó griegos los caracteres árabes que todavía se ven hoy en las placas que han sobrevivido del sarcófago. En 1279 se produjo el traslado del cuerpo de la reina Beatriz, que yacía en el monasterio cisterciense de Las Huelgas, a Sevilla, y debió ser poco antes cuando se diseñó el complejo funerario de que da cuenta la cantiga. Como la propia composición poética relata el nuevo monumento se concibió como osario pero, al comprobar la incorruptibilidad del cuerpo de los monarcas, se debió dejar en uso el primitivo sarcófago, y quizá para la reina se mantuvo únicamente el ataúd¹⁸:

“Ond’aveo que seu fillo, Rei don Alfonso, fazer fez mui rica sepoltura que costou mui grand’aver, feita en fegura dele, polos ossos y meter se o achassen desfeito; mas tornou-xe-lle en al Ca o achou tod’enteiro e a ssa madre, ca Deus non quis que sse desfezessen, ca ambos eran ben seus

(vv. 41-47)

El sarcófago de mármol con el epitafio cuatrilingüe fue labrado, entonces, poco después de la muerte del monarca y a instancias de su propio hijo. Además del testimonio del fraile zamorano, la revisión de las concesiones de Alfonso X a la catedral hispalense permite suponerlo así. Muerto Fernando el 31 de mayo de 1252, cuatro años después Alfonso dotaba generosamente el aniversario que habría de celebrarse por la memoria de su padre con 8.000 maravedíes alfonsíes que debían repartirse entre los capitulares, reservando 300 para los pobres que asistiesen a él; dotación que amplió en 1258 y cuyo pago delegó en un capitular en 1261¹⁹. En la *Primera Crónica General* se describía con lujo de detalles la magnificencia de las ceremonias que acompañaban

la celebración de tales aniversarios en 1260: “Venían muy grandes gentes de muchas partes de Andalucía á esta honra, é traían todos los pendones é las señas de cada uno de sus logares, é con cada pendon traían muchos cirios de cera, é ponían todos los pendones que traían en la iglesia mayor, é encendían los cirios de muy grand mañana é ardían todo el día, ca eran los cirios muy grandes. E Aben Alhamar, rey de Granada, enviaba al rey don Alfonso para esta honra, cuando la facían, grandes homes de su casa, é con ellos cient peones, que traía cada uno un cirio ardiendo de cera blanca. E estos cient cirios poníanlos aderedor de la sepultura do yacía enterrado el rey don Ferrando, é esto facía Aben-Alhamar por honra del Rey. E este aniversario fizo siempre el rey don Alonso cada año en quanto ovo los regnos en su poder. E avía por costumbre que ese día del aniversario ni otro ante non abrían tiendas ningunas, nin los menestrales non facían ninguna cosa”²⁰. La misma crónica da cuenta también de los magníficos presentes que enviaban los reyes árabes en tales ocasiones. Así, por ejemplo, estando Alfonso celebrando la memoria de su padre, le “vinieron mensajeros del rey de Egipto,...., e trujeron presentes...de muchos paños precitados, e de muchas naturas, e muchas joyas e muy nobles e mucho extrañas, e otrosí trujéronle un marfil e una animalia que decían azorafa, e una asna que era buiada que tenía una banda blanca y otra prieta, e trojéronle otras bestias e animalias de muchas maneras”²¹. El epitafio cuatrilingüe no era, entonces, únicamente una declaración política de intenciones en una ciudad recién conquistada y en un reino que ahora comprendía una importante población musulmana y hebrea, sino una solución lógica para un monumento pensado para ser visto y honrado por una audiencia muy variada. El texto, casi idéntico en las tres lenguas, insistía en las virtudes del difunto, y en el hecho de ser el conquistador de Sevilla –*caput totius hispaniae*–, y únicamente la versión latina hacía referencia a la consagración cristiana de la aljama, mientras que las versiones hebrea y árabe tras el nombre del difunto añadía la imprecación “que su alma esté en el huerto del Edén”²².

Este epitafio podría considerarse una de las múltiples empresas destinadas a exaltar ya no sólo la conquista de la ciudad, sino también el papel de Fernando como cristianizador de toda España –*totius hispaniae*– e incluso la sanción divina de su empresa, como demuestran las leyendas proféticas que anunciaban su victoria en contextos asociadas a textos multilingües, leyendas que debieron gestarse por entonces. El mismo año en que murió su padre Alfonso instituía en Sevilla la fiesta de San Clemente²³ para conmemorar la victoria, y por entonces debió ordenar que se fundieran una serie de llaves con la leyenda “Dios abrirá. Rey entrará” en castellano y hebreo, y castellano y árabe.²⁴ Con esta propaganda que llenaba la vida de Fernando de signos proféticos de su papel como “convertidor de gentiles” cabe relacionar también un relato maravilloso que incluye Gil de Zamora en su *Liber Mariae*, una compilación mariana, y en su *De preconiis hispanie*, el manual de buenos y malos ejemplos de la historia que compuso para la educación del futuro Sancho IV. El fraile zamorano narra la historia de un judío toledano que encontró en el interior de una roca una Biblia en hebreo, griego y latín, que en las tres lenguas anunciaba el nacimiento de Cristo y su pasión, por lo que el judío se bautizó tras el hallazgo. El propio código profetizaba su descubrimiento en tiempos del rey Fernando: “*Erat etiam in libro scriptum quod tempore fernandi regis castelle debebat liber huiusmodi inveniri*”²⁵. Aunque el fraile zamorano escribía en torno a 1282 el manual para su regio alumno, la fecha de la obra marinana es dudosa, quizá poco posterior a 1264, y, en cualquier caso, el fraile podía estar recogiendo una tradición anterior vinculada a la exaltación del papel de Fernando como cristianizador.

Como advirtió T. Laguna es posible que la magnificencia de las ceremonias realizadas con motivo del aniversario en torno al sepulcro regio obligasen a un replanteamiento de los espacios culturales en el interior de la antigua mezquita cristianizada, alteración que se llevó a cabo en algún momento entre 1261 y 1279. Se dividió entonces el espacio

en torno a dos áreas principales de culto: una nueva capilla mayor a los pies de la antigua aljama, presidida por la Virgen de la Sede, quizá desde 1268 o desde 1278; y la capilla funeraria real, una amplia superficie cuadrada levantada sobre bóvedas mudéjares, cuyo altar presidiría la Virgen de los Reyes, documentada ya desde 1279, en la mitad oriental²⁶.

2. El disgusto del rey Fernando: la efigie sedente.

Una de las cosas que me ha sorprendido siempre de la cantiga 292 es el disgusto que causa al rey Fernando el diseño del monumento que su propio hijo y autor del poema había ordenado construir. Uno tiene la impresión de que Alfonso está de algún modo justificando sus hechuras, atribuyendo a su padre la misma humildad de que él mismo hará gala más tarde, al elegir su propia sepultura²⁷, y haciéndole protagonizar una aparición *post-mortem*, como si fuese un santo, santidad que se convertía, a su vez en excusa para el impresionante conjunto.

La nueva empresa tuvo que sorprender necesariamente a los contemporáneos, ya que aunque en los viejos panteones leoneses de la catedral compostelana y en San Isidoro de León se mostraban efigies reales tridimensionales de los yacentes, o retratos grabados en piedra, los monarcas castellanos nunca habían sido hasta el momento efigiados en sus sepulcros²⁸. En el monasterio burgalés de Las Huelgas, que había sido el panteón de la rama dinástica castellana, se habían labrado exclusivamente sarcófagos a doble vertiente, posiblemente más acordes con los usos y la estética cisterciense²⁹. La efigie yacente de los difuntos se había generalizado por estas fechas entre las altas dignidades eclesiásticas y la alta nobleza en territorio castellano leonés, pero la efigie sedente, que encierra en sí misma la contradicción de una imagen en vida sobre un sepulcro, colocada a la altura de la propia Virgen, como si de un Fernando resucitado en el cielo se tratara, podría incluso parecer irreverente. Es, precisamente, la disposición sedente de su efigie funeraria uno de los motivos por los que protesta el monarca en la

cantiga 292.

La efigie sedente en un monumento funerario era hasta tal punto extraordinaria por estas fechas, ya no sólo en territorio castellano sino incluso en la cristiandad occidental, que Villard de Honnencourt titula como “sepulcro de un sarraceno” un dibujo de un monumento de este tipo³⁰. Las efigies sedentes de los monarcas carolingios en Reims constituían una excepción sin consecuencias artísticas inmediatas, y es posible que no se pueda señalar una relación directa entre este precedente galo y el curioso conjunto sevillano³¹. Pero para uno y otro se conocen, en cambio, precedentes imaginarios que, sin duda, fueron tenidos en cuenta a la hora de diseñar los monumentos conmemorativos de mediados del siglo XII de Reims: la leyenda del “Carlomagno sentado” en su tumba de la catedral de Aix-la-Chapelle, cuya versión más temprana se remonta al episodio del descubrimiento llevado a cabo en el año mil por el emperador Otón III de la tumba de su antepasado, recogido en la *Crónica Novalesa*: “*Intravimus ergo ad Karolum, non enim iacebat...sed in quendam cathedram ceu vivus residebat*”³². El monumento legendario debió ocupar un puesto importante en la imaginación medieval hasta el punto de generar una singular descendencia. Como ha señalado Marc-René Jung la leyenda se dispuso en la sucesión cronológica de los acontecimientos en las crónicas, es decir se situó en el relato del sepelio del emperador en la *Crónica de Adémar de Chabannes*, y en la *Crónica de Saint-Maixent*, y posteriormente en las canciones de gesta. Estas últimas –*Le Couronnement Louis*, *Enfances Vivien*, *Narbonnais* y *Mort Charlemagne*– incorporarán el motivo de la espada en la mano derecha. Así, por ejemplo en *Couronnement Louis*:

“*Quant mors fut Charles a la chenue teste,
En l'en porta a Aix en la chapelle;
Teil sepulture n'avra mais rois en terre.
Il ne gist mie, ainçois i siet certes,
Sus ses genolz, s'espee an son poin destre*”³³.

Como advirtió el mismo autor, el “Carlomagno sentado” acabaría por dejar prestados sus rasgos al fabuloso mausoleo de Héctor en el

templo de Apolo en Troya, descrito por Bernard de Saint-Maure en el *Roman de Troie* y por Guido de Columnis en su *Historia destructionis Troiae*; aunque en este caso el marco arquitectónico de la efigie se inundó de cariátides, escaleras y un sin fin de elementos accesorios³⁴. El “Carlomagno sentado” tuvo también descendencia en Castilla: la *Estoria del Cid* o **Leyenda de Cardeña*, interpolada en la *Primera Crónica General* describía cómo una vez trasladado al monasterio burgalés el cadáver embalsamado e incorrupto del Cid, fue colocado bajo un tabernáculo, sentado en un taburete de marfil, revestido de preciosa seda, y se le colocó la Tizona enfundada en su mano izquierda. Diez años después, y debido al lamentable aspecto que empezaba a mostrar el cuerpo –se le había caído la nariz– el abad decidiría depositarlo en un sarcófago al lado de su mujer Jimena³⁵:

“...Et quando fue el tercer día quel quisieron enterrar, et sopo el rey lo que dixiera donna Ximena quando quisiera meter Aluar fannez en el ataut, non touo por bien quel enterrasen; mas mando fazer un tabernáculo bien obrado de tablas, et mando traer la su siella de marfil que el le uiera en las cortes de Toledo, et mando poner el tabernaculo a man derecha del altar de sant Pedro, et mando poner la siella en el tabernaculo, et mandola cubrir de un pano de peso et un cabeçal. Et desi el rey mismo por fazer honrra al Çid, llego ayudar a sacar el cuerpo de entre aquellas tablas ol metieran en Valencia. Et desquel ouieron sacado estaua tan yerto que non se podía doblar a ningún cabo et la su carne del su cuerpo tan lisa e tan colorada que non semeiaba que muerto era...et uestieron el cuerpo del Çid de unos pannos de porpola muy noble qual la enbiara el gran soldan de Persia...;et calçaronle unas calças de aquella porpola misma, et asentaron su siella quel mandara aguysar; et pusiéronle en su mano siniestra la espada Tizón metida en la vayna, et la mano derecha teniela en las cuerdas del manto; et quando unos pannos eran podridos vestienle los otros....”.

Quizá la **Leyenda de Cardeña*, que al motivo de la espada desenvainada añadía el del tabernáculo y la localización del cadáver sedente a la derecha del altar, arraigó en la imaginación de Alfonso ya que, como apuntaron P. E. Russel y Colin Smith, cuando en

1272 el monarca ratificó todos los privilegios del monasterio y ordenó la labra de nuevos sepulcros para el héroe castellano y su esposa, debió recibir a cambio una copia escrita de la leyenda monacal gestada para estimular el culto sepulcral³⁶. Los motivos para la transacción de 1272 no fueron meramente “piadosos, anticuarios y desinteresados” ya que en ese mismo año, en el que el rey estaba ya preparando la visita al papa para consumir “el fecho del Imperio”, se rebelaron las cortes de Burgos. El epitafio del monumento del héroe castellano, muy probablemente compuesto por el propio monarca, lo exaltaba como el Arturo y el Carlomagno de *Hispania*, con lo que se convertía en un argumento más con que adobar sus pretensiones imperiales ante el sucesor de Pedro³⁷. Cuando, años más tarde, decidió encargarse un monumento para su padre, la “leyenda de Carlomagno sentado” en su versión carolingia o cidiana pudo haber pasado por su mente. Fernando III había destacado como el Cid y Carlomagno por su labor conquistadora y cristianizadora, y su cadáver, como el del emperador galo, se había revelado milagrosamente incorrupto después de años. Perdida ya la batalla diplomática que hubiera de convertirlo en emperador, Alfonso podría al menos, con la efigie funeraria de su padre, simular un pasado imperial para su progenie. El monumento sevillano debía además resultar especialmente adecuado para unos espectadores árabes y hebreos que, al menos, en ocasión del aniversario anual, lo visitasen. Tanto unos como otros creían en la resurrección pero no estaban habituados a contemplar efigies tridimensionales en sus mezquitas y sinagogas, por lo que la imagen del viejo rey hubo de resultarles espectacularmente amenazadora: entronizado y coronado, con los ojos abiertos, ricamente vestido y blandiendo en su derecha la espada, parecía seguir propinando a *“Mafomete colbe mortal”*.

3. El disgusto del rey Fernando: el anillo.
La efigie sedente no era el único rasgo morfológico del sepulcro sevillano “*que costou mui grand aver*”, que parecía disgustar al difunto rey Fernando en la cantiga 292. Si en la serie estatuaría del claustro burgalés Fer-

nando ofrecía el anillo de compromiso a Beatriz³⁸, en el poema un Fernando fantasmal brindaba el anillo, al igual que el “*crezi-zor*” de la cantiga 42, a una imagen de la Virgen, desposándose figuradamente con ella³⁹. Fernando parecía encontrar exagerado el anillo de oro y rubíes que habían colocado en la mano derecha de su efigie, y es que el conjunto sevillano, como previamente el antiguo sarcófago del monarca, rompía también con la antigua tradición funeraria castellana por sus materiales nobles: “*todos revestidos de oro y plata*”. La suntuosidad de la capilla sevillana, como la del primitivo sarcófago, se entienden como demostración ostentosa de las riquezas de la monarquía victoriosa en una ciudad recién conquistada. Pero para explicar el notable enriquecimiento del conjunto hacia 1279 no se puede descartar la posibilidad de que Alfonso X hubiese tenido noticias del suntuoso monumento que acababa de labrarse en Saint-Denis para Luis IX con la intención de contar con un monarca santo que rivalizase con Eduardo el Confesor, cuya tumba había sido recientemente enriquecida y embellecida en Westminster. Si la minuciosa decoración cosmatesca del monumento del santo rey inglés le confería el aspecto de una joya, en Saint-Denis se labró un conjunto extraordinario, con la caja y la efigie del difunto en pie completamente revestidas de plata, tumba que, al igual que los nueve *Montjoies* que jalaban el camino de París a Saint Denis, formaban parte de una campaña concertada para promover su canonización⁴⁰. Emulando las recientes empresas de los reinos vecinos, la suntuosidad del monumento sevillano señalaría también un intento de propagar un culto funerario regio. La redacción de la cantiga 292, que respondía a las mismas intenciones, describía una aparición *post-mortem*, un tipo de relato habitual en los repertorios hagiográficos, en especial en aquéllos asociados a cultos sepulcrales⁴¹.

Pero tales fastos no fueron vistos con buenos ojos ni siquiera por aquellos que se suponían adeptos al monarca en los años finales de su vida, en los que las tensiones políticas internas acabarían desembocando en la rebelión de su propio hijo Sancho. Es

precisamente una obra escrita para instrucción del díscolo heredero la que nos proporciona un testimonio de la desfavorable acogida que tuvo entre ciertos sectores el extraordinario conjunto sevillano. En su *De preconiis Hispaniae*, el manual de episodios históricos ejemplares para la instrucción del príncipe escrito entre 1280 y 1282, Gil de Zamora incluye, entre los nefastos, el ejemplo del rey Nino: el monarca asirio habría inventado la idolatría cuando, transido de dolor por la muerte de su padre Bel, ordenó que labrasen su imagen. La reverencia que le mostró fue tanta que sus súbditos acabarían por dedicarle honores divinos⁴². Este relato, que había popularizado Petrus Comestor en su *Historia Scholastica* (lib. Génesis, cap. 40), aparecía ya en la *Historia de España* de Lucas de Tuy y en la *General Estoria* de Alfonso X, textos anteriores a la labra del monumento sevillano, dispuesto cronológicamente en la historia de los asirios y en el marco de una sucesión de héroes civilizadores, tras el episodio de la invención de las artes liberales⁴³. El novedoso contexto didáctico y moralizante en que el pasaje aparece en el manual histórico del zamorano se encuadra en la tradición didáctica de Vincent de Beauvais, un autor que el fraile castellano conocía bien. En su *De morali principis institutione*, obra dedicada a Luis IX en 1263, pero pensada probablemente para la instrucción del heredero, adaptaba el discurso sobre el primer idólatra de su *Speculum Historiale* y lo convertía en una advertencia contra los monarcas que levantaban imágenes regias de culto⁴⁴. Fray Juan, que tanto había alabado el primer sepulcro de Fernando, mostraba ahora su disgusto ante la nueva empresa funeraria: cuando el heredero castellano contemplase el extraordinario conjunto sevillano, recordaría la historia del rey Nino.

3. El cabildo sevillano y el códice de Florencia.

El texto de la cantiga 292 daba cuenta, entonces, del frustrado intento de Alfonso X de elaborar un culto en torno al sepulcro de Fernando III. Su ilustración, y la de la cantiga 256, han de entenderse, como veremos, en el marco de una segunda campaña de

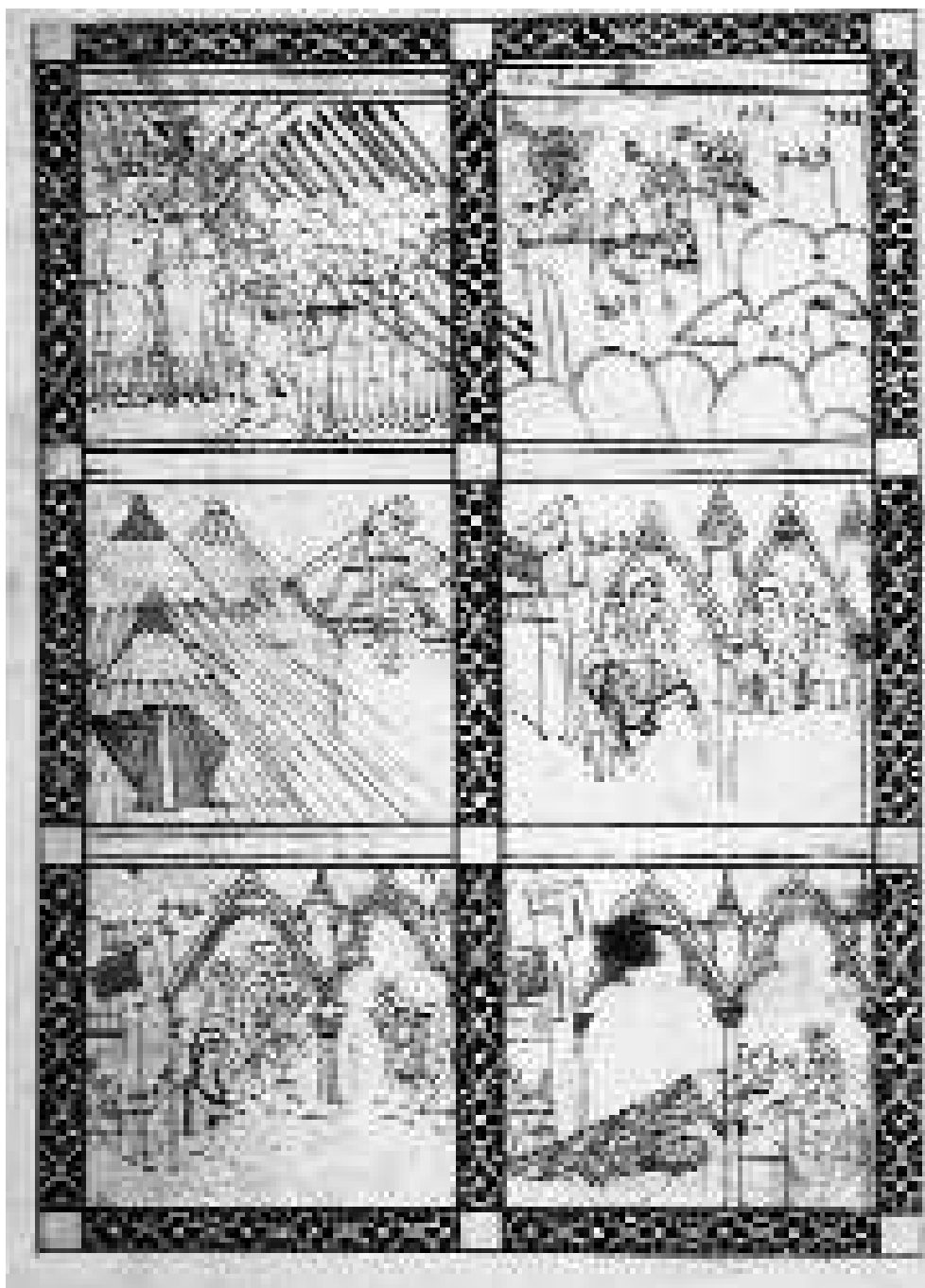


Fig. 2. *Cantigas de Santa María*. *Códice de Florencia* (Florencia, Biblioteca Nazionale, ms. B.R.20, fol. 7) Cantiga 256.

Rocío Sánchez Ameijeiras

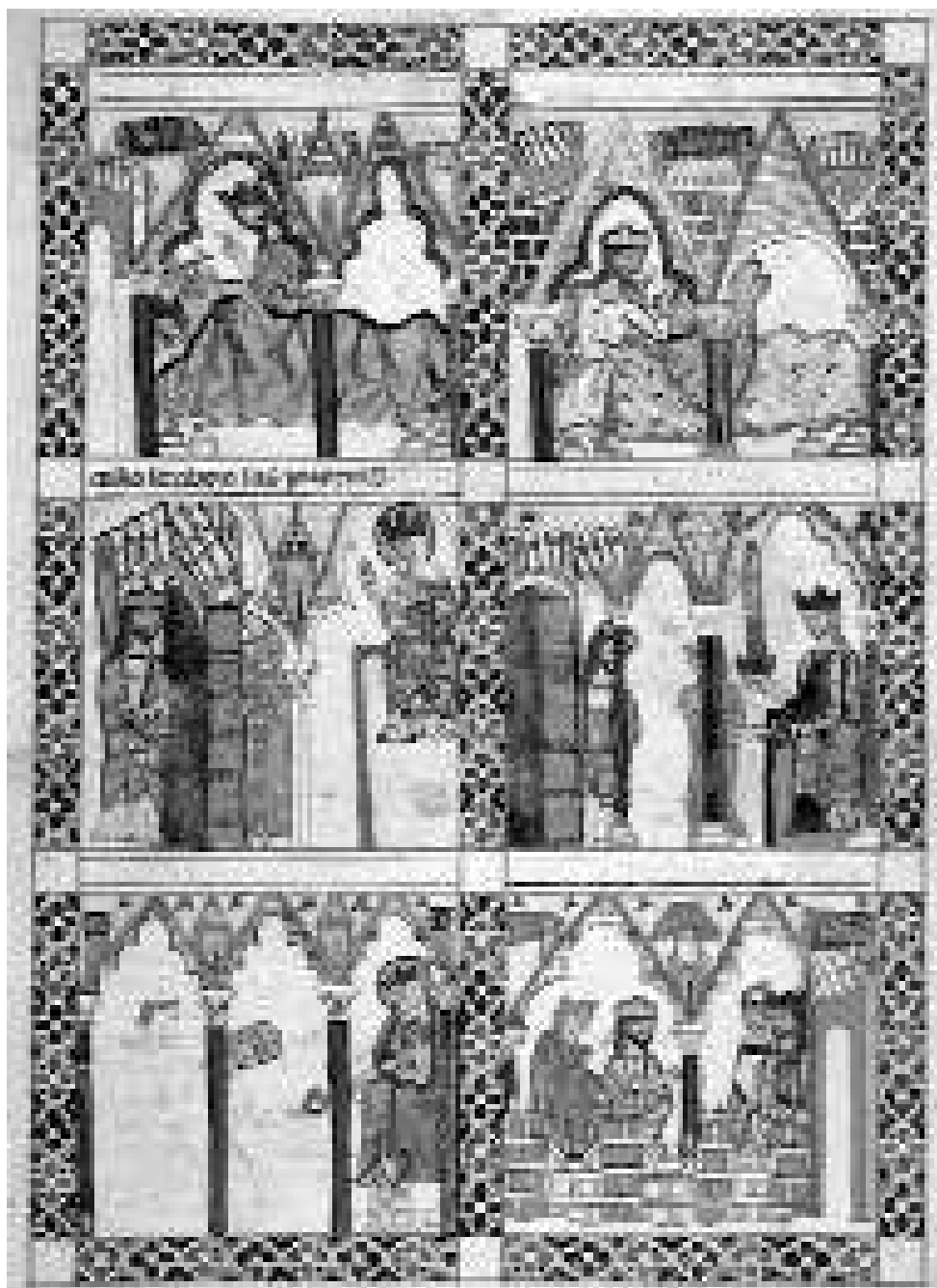


Fig. 3. *Cantigas de Santa María*. *Códice de Florencia* (Florencia, Biblioteca Nazionale, ms. B.R.20, fol. 12) Cantiga

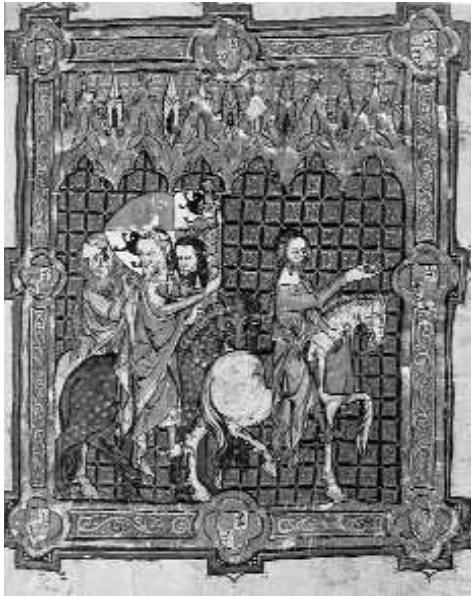


Fig. 4. Libro de la Coronación de los Reyes (El Escorial, &.III.3, fol. 24)

promoción del culto sepulcral concertada en tiempos de Alfonso XI. Tanto los testimonios documentales y cronísticos, como la repercusión que la imagen funeraria de Fernando tuvo entre los emblemas ciudadanos, permiten recomponer este ambiente entre 1330 y 1345. A pesar de que el papado no llegaría a canonizar al monarca castellano hasta 1670, ya en la década de los 30 del siglo XIV era tenido por "sanctus". Así lo califican D. Juan Manuel en su *Libro de armas*⁴⁵ y Alvarus Pelagius en su *Speculum Regum*⁴⁶. Como advirtió Peter Linehan, este último autor fue el introductor en la literatura castellana del tópico de la serie de monarcas santos considerando a Fernando el último de una línea que se remontaba a Sisebuto, Hermenegildo y Recaredo⁴⁷. Es más, como demostró Diego Catalán, la última parte de la biografía de Fernando que recoge la *Primera Crónica General*, en la que se exalta al monarca como "sanctus" y "bienaventurado", es obra de mediados del siglo XIV, basada en una *Crónica particular de San Fernando* ligeramente anterior, cuyo tono hagiográfico denuncia la prolija descripción del último arrepentimiento, muerte y funerales del monar-

ca y el epígrafe del último capítulo que no llegó a escribirse: "Milagros que Dios fizo por el sancto rey don Fernando, que yace en Sevilla, después que fue finado; por la qual razón las gentes non deuen dubdar que sancto confirmado de Dios non sea, et coronado en el coro çestial en companna de los sus altos siervos"⁴⁸. El epígrafe testimonia cierta incredulidad ante la pretendida santidad del monarca; pero de otro sector devoto del sepulcro fernandino daba cuenta el documento de 1345 que describía la capilla de los Reyes, al aludir a los poderes taumáturgicos atribuidos a la espada que empuñaba la efigie del difunto: "E los que quieren guarecer del mal que tienen besan aquella espada"⁴⁹. Con este renovado interés por la efigie fernandina cabe relacionar también el hecho de que el concejo de la ciudad la adoptase como emblema para su sello des-

Rocío Sánchez Ameijeiras



Fig. 5. Cantigas de Santa María. Códice de Florencia (Florencia, Biblioteca Nazionale, ms. B.R.20, fol. 12) Cantiga

de 1311⁵⁰, y uno no puede evitar preguntarse si esta empresa de promoción del culto a Fernando a través de su efigie funeraria no pudiera haber determinado el cambio de la imagen pública del propio Alfonso XI al final de su reinado. Si en sus primeros años en el cargo se hacía representar en las monedas a caballo o sedente con cetro imperial en la mano, desde 1349 se mostrará en su cátedra sosteniendo en la diestra la espada desvainada⁵¹.

Una de las razones que inclinan a pensar que la última intervención en el *Códice de Florencia* formó parte de la campaña orquestada para promocionar el culto sepulcral desde la catedral es la desmesurada proporción y el detalle con que se representa la espada del monarca en la cantiga 292⁵² (fig. 3). El ilustrador conocía bien la aljama cristianizada, pues diseña arcos polilobulados con dovelas de colores alternos como marco arquitectónico para la imagen regia. También la cantiga 256 persigue intereses catedralicios (fig. 2). No sólo se refiere a la reina

Beatriz, cuyo sepulcro y efigie acompañaban a los de su supuestamente santo marido, sino que se la muestra como beneficiaria de especiales favores gracias a su devoción a una imagen "*mui ben feita de metal*" que podría ser identificada con la que protagonizó la cantiga 324, regalada por Alfonso X a la catedral para presidir el altar mayor y que acabaría siendo conocida como Virgen de la Sede⁵³. Ambas cantigas, entonces, se refieren a las imágenes marianas que presidían los dos principales lugares de culto de la catedral sevillana desde que se había reorganizado el espacio en su interior en tiempos de Alfonso X: el altar de la capilla mayor en la parte occidental de la vieja aljama, y el de la capilla de los Reyes, el principal espacio sacro de la parte oriental.

Otras razones permiten afirmar que la miniatura se debió realizar en el segundo cuarto del siglo XIV. La escasa maestría del artífice parece propia de un calígrafo, pintor aficionado, y esta doble actividad de los amanuenses no era inusual en esta época en el reino castellano. Baste recordar que el

NOTAS

¹ Quisiera expresar mi agradecimiento a Ana Domínguez Rodríguez por haber leído y comentado el borrador de este artículo, a Carlos Alvar por su asesoramiento en lo relativo a sepulcros imaginarios y a Elvira Fidalgo y José Luis Senra por sus interesantes sugerencias. El estudio codicológico más serio y actualizado sobre las ediciones medievales de las *Cantigas* en M. E. Schaffer, "Los códices de las *Cantigas de Santa María*: su problemática" en *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María* (Cursos de verano de El Escorial, J. Montoya - A. Domínguez, coord.), Madrid, 1999, pp. 126-148; y una recopilación de lo escrito hasta la fecha en E. Fidalgo, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Xerais, 2000.

² El testamento íntegro del monarca en González Jiménez ed., *Diplomataria andaluz de Alfonso X*, Sevilla, 1991, doc. nº 521. Ya J. Guerrero Lovillo, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, C.S.I.C., 1949, p. 19 comenzaba su estudio aludiendo al

testamento.

³ El códice florentino, del que no se tenía noticias desde que Mondéjar lo citara en su obra sobre San Fernando fue encontrado por Menéndez Pelayo en Florencia a finales del siglo XIX. Sobre la variada peripécia del códice véase A. García Solalinde, "El Códice florentino de las 'Cántigas'", *Revista de Filología Española*, II (1918) pp. 143-179; R. Fernández Pousa, "Menéndez Pelayo y el Códice florentino de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio", *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 62 (1956) pp. 235-253; N. Aita, "Miniature spagnuole in un codice fiorentino", *Rassegna d'Arte* (1919) pp. 149-155; Eadem, "O códice florentino das *Cantigas* do rey Afonso o Sabio", *Revista de Lingua Portuguesa* 13 (1921) pp. 187-200; 14 (1921) pp. 105-28; 15 (1922) pp. 169-176; 16 (1922) pp. 181-188; 18 (1923) pp. 153-160. Sobre el códice véase también G. Menéndez Pidal, "Los manuscritos de *Las Cantigas*. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 150 (1962) pp. 25-51; Idem, *La España del Siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, pp. 24-

29; J. Montoya, "El códice de Florencia: una nueva hipótesis de trabajo", *Romance Quarterly*, 33 (1986) pp. 323-329; A. García Cuadrado, *Las Cantigas. El Códice de Florencia*, Murcia, 1993. Se ha hecho una edición facsímil *El Códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio* (Ms. B.R. 20. Biblioteca Nazionale Centrale), Edilán, Madrid, 1991, acompañada de un volumen con interesantes estudios sobre sus miniaturas: M^o. V. Chico Picaza "La ilustración del códice de Florencia", pp. 123-144 y A. Domínguez Rodríguez, "Algunas precisiones sobre el arte alfonsí", pp. 145-162.

⁴ G. Menéndez Pidal, "Los manuscritos de *Las Cantigas*. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí", pp. 25-51.

⁵ Atribuye a este pintor las cantigas 206, 222, 226, 238, 239, 254, 261, 262, 265, 289, 291, 317, 339, 363 y "otras más" (sic).

⁶ Gonzalo Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII*, pp. 28-29. M^o Victoria Chico Picaza, en el estudio que acompaña la edición facsímil del *Códice de Florencia*, p. 130 diferencia entre dos pintores del *scriptorium* alfonsí que proseguirían con la tarea

después de la muerte del monarca. Uno de ellos completaría las caras de las figuras en las cantigas 14, 30, 31, 46, 47 y 48; y otra mano de gran calidad trataría de iluminar la cantiga 40, opinión que no creo acertada. Las razones iconográficas que ella aduce —nuevas fórmulas para la tentación de Adán y Eva y para la Anunciación— no justifican una nueva mano, sino nuevos modelos iconográficos. Con todo la autora distingue también esta primera etapa de intervención del códice, de una segunda protagonizada por el miniaturista poco dotado. A. García Cuadrado, *Las Cantigas: el Códice de Florencia*, 1993, p. 71 distingue la existencia de un continuador poco dotado, pero no precisa tanto como los autores anteriormente citados. No faltan otras teorías que abogan por una data temprana para la intervención de este maestro, al que sitúan en Murcia, por ser Murcia una de las alternativas propuestas por el rey sabio como lugar de enterramiento en su testamento, cfr. J. Hernández Serna, "El códice de Florencia B. R. 20 de las Cantigas de Santa María", *Murgetana*, 78 (1989) pp. 71-111. La hipótesis de este autor es citada por A. García Cuadrado, *El Códice de Florencia*, pp. 32-33 autora que, como la mayoría de los que trataron el tema, no duda de que los códices no se movieron de la catedral de Sevilla hasta la época de Felipe II.

⁷ A. Domínguez Rodríguez, en, "Poder, ciencia y religiosidad en la miniatura de Alfonso X el Sabio. Una aproximación", *Fragments*, 2 (1984) pp. 33-47, esp. p. 46 e fig. 11 señalaba por primera vez el error, que atribuía a la incomprensión por parte del continuador de la novedosa imagen del "rey trovador". Sobre la imagen del rey como trovador y predicador, cfr. Eadem, Domínguez Rodríguez, Ana, "Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en Las Cantigas)", en *El Medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII secolo. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Bologna, Sept. 1979, H. Belting ed., Bologna, 1982, pp. 229-239.

⁸ Ya G. Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, p. 28, señalaba que "resultaba curioso" que las láminas que el miniaturista poco dotado dibujó por completo fueran precisamente las relacionadas con Fernando III y Beatriz de Suabia.

⁹ Cuando los médicos traídos de Montpellier ya habían desahuciado a la reina, ella

"fez trager haa omagen, mui ben feita de metal, de Santa Mari" e disse: "Esta cabo mi será Ca pois eu a sa feçura vir, atal creença ei que de todos estes maes que atan toste gua-

rrei; porend' a mi chegada e logo lle beijerei as sas maes e os pes, ca mui gran prol me terrá"

(vv. 27-33). Cfr. W. Mettmann, *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa Maria*, Madrid, 1986 (vol. I), 1988 (vol. II), 1989 (vol. III); vol. II, pp. 365-366.

¹⁰ W. Mettmann, *Cantigas*, III, pp. 77-81.

¹¹ El documento de 1279 en que Alfonso hace referencia a que sus padres "yacen enterrados" en la catedral sevillana en González Jiménez ed., *Diplomatario andaluz*, doc. 443 y M. Borrero Fernández, M. Fernández, P. Ostos y M. L. Pardo, *Sevilla, ciudad de privilegios: escritura y poder a través del privilegio rodado*, Sevilla, 1995, doc. 36. Para los sepulcros reales sevillanos y la capilla Real, cfr. R. del Arco y Garay, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, pp. 106-114, 226-233 y 265-269; R. Cómez Ramos, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979, pp. 206-207; J. Martínez de Aguirre, "La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la Capilla Real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1425)", *Archivo Español de Arte*, 270 (1995) pp. 111-129, esp. pp. 111-119; R. Abbeg, *Könings- und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zürich, 1999, pp. 139-142; T. Laguna Paúl, "La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla", *Metropolis Totius Hispaniae. Catálogo de la Exposición*, Sevilla, 1999, pp. 41-71; Eadem, "La capilla de los Reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285)", *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía. Catálogo de la Exposición*, I, León, 2001, pp. 235-250, esp. pp. 243-250.

¹² "Ellos (se refiere a los dos reyes y a doña Beatriz) están figurados así como un estado de ome ante la imagen de Santa María, do están las sus sepulcros, todos cubiertos de plata: ha señales de castillos; è de leones, è de águilas, è de cruces que están ante los Reyes, è ante la reyna. E están delante la imagen de Santa María ("más abaxo" según Zúñiga) tres tabernáculos todos cubiertos de plata, todos en par figurados de castillos, è leones, è de águilas, è de cruces, en que están las figuras de los Reyes à la man izquierda de la imagen de Santa María en su siella. E está el buen rey don Fernando en su siella asentado. È está la reyna Beatriz de la otra parte asentada en su siella. E son las siellas cubiertas de plata. E están todos tres ves-

tidos de mantos, pelotes è sayas de baldoque, e dicen que tienen vestidos sus pannos, camisas e pannos menores. E tiene el rey don Alfonso una corona de oro con muchas piedras preciosas, è tiene en la mano una piertega de plata con una paloma, è en la mano izquierda una mançana de oro con una cruz. E está en medio el rey don Fernando su padre, asentado en su siella de plata. E tiene en la cabeza el rey don Fernando una corona de oro de tales piedras preciosas como las sobredichas, è tiene en la mano derecha una espada que dicen que es de gran virtud, con la qual ganó a Sevilla, la qual espada tiene por atrás un rubí que es tamaño como un guebo, è en la cruz de la espada una esmeralda muy verde. E los que quieren guarecer del mal que tienen besan aquella espada, è son luego guaridos: tiene en la mano izquierda la vaina de la espada, en que están engastadas muchas piedras preciosas. E está en cabo la reyna doña Beatriz su muger, vestida de pannos, de turques, è tiene en la cabeza una corona de oro en que están muchas piedras preciosas, è parece la más hermosa mujer del mundo. E están todos tres asentados en sus tabernáculos, asentados en sus siellas de plata, è están delante dellos las sus sepulturas, todas de plata cubiertas, è arden delante dellas de día è de noche seis cirios, en que há sendas arobas de cera, è arden sobre ellos de día è de noche quatro lámparas de plata". El mismo texto que cita Cómez Ramos como datado en la era de 1303, tomado de una memoria sacada de un libro de Hernán Pérez de Guzmán (papeles del Conde de Aguila, t. 51, Archivo Municipal de Sevilla), cfr. R. Cómez Ramos, *Empresas artísticas*, pp. 46-48. Lo reproducen también D. Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1795, vol. II, pp. 143-145, quien, según dice lo toma de la librería del Conde de Villahumbrosa en Madrid; y Enrique Flórez en, *Memorias de las reinas católicas de España*, Madrid, 1945, I, p. 461, autores que, en cambio, lo fechan en el año 1345. El documento fue también reproducido en su totalidad o en parte por M. de Manuel Rodríguez, *Memorias para la vida del Santo Rey Don Fernando III*, Madrid, 1980, pp. 215-216; J. Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1890, II, pp. 329-330; F. J. Sánchez Cantón, *Los retratos de los Reyes de España*, Barcelona, 1948, p. 46; J. Martínez de Aguirre, "La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la capilla real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)", p. 113. Sin duda la fecha de 1303

que proporciona Cómez Ramos es errónea, ya que en la era de 1303, es decir en el año 1275 Alfonso todavía estaba vivo y no había encargado su sepulcro. Sobre la "Virgen de los Reyes" como bautizaron a la imagen mariana que presidía el conjunto funerario y que todavía puede verse en la nueva capilla real de la catedral sevillana, cfr. José Hernández Díaz, "Estudios de iconografía mariana hispalense en época fernandina", *Archivo Hispalense* IX (1948), pp. 3-38, y M.- J. Sanz Serano "Imagen del antiguo tabernáculo de plata, de la capilla real de Sevilla, a través de dos sellos medievales", *Laboratorio de Arte*, II (1998)

¹³ cfr. *Crónica de España*, por Lucas, obispo de Tuy, ed. J. Puyol, p. 449.

¹⁴ M. González Jiménez ed., *Diplomatario andaluz*, nº 142, citado por J. Martínez de Aguirre, "La primera escultura funeraria", p. 118, y T. Laguna "La capilla de los Reyes", p. 237.

¹⁵ cfr. Fidel Fita, "Biografías de San Fernando y de Alfonso el Sabio por Gil de Zamora", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 5 (1884) pp. 308-328, esp. p. 321. Estas biografías, de las cuales la de Alfonso quedó inconclusa, se conservan en un único manuscrito del siglo XVIII, copiado en 1707 por el padre Miguel Ordóñez (Biblioteca Nacional, códice I, 217, fol. 441-444; 74-78). Al final de la biografía de Alfonso, que termina abruptamente en 1270, fecha de la muerte de los reyes de Francia y Navarra, último episodio en ella recogida, se añade: "*Hic desinit Auctor historiam incliti Aldephonsi regis Castellae et Legionis, filii Ferdinandi, ad quam concludendam, duas planas et amplius vacuas seu in albo reliquit; quod nos etiam facimus; ut, si postea in suis operibus invenirimus historiae finem, hic transcribamus, vel illum sumendo ad alios historiographis*". De este texto deduce el padre Miguel Ordóñez que el manuscrito de donde toma él el texto, es, a su vez, una copia del original. Fita (p. 328) pretende que sería un fragmento de los "siete volúmenes en pergamino, de á media piel, á modo de libros de coro con los mismos herrajes y encuadernación" originales del autor que custodiaba el convento de Zamora, y que se habían ya perdido en 1884, cuando él escribía. El que el manuscrito del que copia Miguel Ordóñez sea una copia de otro anterior que había dejado efectivamente folios en blanco porque no encontraba el copista continuación a la historia permite deducir, en cambio, que ésta nunca se debió acabar en el original, a pesar de que se hubiese insertado en un

códice con las obras completas del autor posteriormente. Flórez, sin otro argumento que el de suponer que si faltaba el final de la vida de Alfonso éste se pensaba incorporar en la biografía de Sancho IV quien desde 1278 compartía el trono con su padre, fecha las biografías en ese mismo año. A mi juicio resulta más lógico pensar que la fecha de redacción sea muy poco posterior a la de los últimos acontecimientos que relata. El hecho de que omita toda referencia al sepulcro de Beatriz de Suavia en Sevilla es otro argumento más para datar tempranamente este texto.

¹⁶ Sobre los dos traslados que sufrieron los monumentos de la capilla de los Reyes en 1433 y 1579 cfr. T. Laguna, "La capilla de los Reyes", p. 245.

¹⁷ cfr. A. Morgado, *Historia de Sevilla en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas desde su fundación hasta nuestros tiempos*, Sevilla, 1587, reed. en *Archivo Hispalense*, s. f., p. 208 y ss. apud Javier Martínez de Aguirre, "La primera escultura funeraria" p. 114

¹⁸ J. Martínez de Aguirre ya señalaba que la única urna de alabastro de la capilla real sevillana debió ser la del rey Fernando, cuyos restos se conservan, ya que los testimonios literarios que han quedado acerca de las dos restantes las citan como "cajas", y las fotografías que publica Gómez Moreno del ataúd de Beatriz permiten ver su decoración con medallones de plata con sus armas, es decir "las sepulturas... todas cubiertas de plata... con señales" de que da cuenta el documento de 1345, cfr. J. Martínez de Aguirre, "La primera escultura funeraria", p. 115. Para los ataúdes reales, véase M. Gómez Moreno, "Preseas reales sevillanas (San Fernando, Doña Beatriz y Alfonso el Sabio en sus tumbas)", *Archivo Hispalense* IX (1948) pp. 203-204 y cuatro láminas.

¹⁹ González Jiménez ed., *Diplomatario andaluz*, docs. 86 y 211; y Borrero Fernández M., Fernández M., Ostos P. y Pardo M. L., *Sevilla, ciudad de privilegios*, docs. 19 y 21, citados por T. Laguna, "La capilla de los Reyes", p. 238.

²⁰ *Crónica de los Reyes de Castilla. Desde desde Don Alfonso el Sabio hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel*, 3 vols., Madrid, 1953, I, p. 8. Citado también en T. Laguna, "La capilla de los Reyes", pp. 240-241. Como ha demostrado Diego Catalán, el texto de la *Primera Crónica General*, referente al reinado de Alfonso X es en realidad de tiempos de Sancho IV, por lo que se puede dar crédito a la descripción de semejantes ceremonias, cfr. D. Ca-

talán Menéndez Pidal, *De Alfonso X al Conde de Barcelos: Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, 1962.

²¹ Cfr. G. Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII*, p. 293 quien pone en relación este texto con la representación de animales exóticos, la cebra y la jirafa aludidas, en la cantiga 29, como también hace J. E. Keller, "The Depiction of Exotic Animals in *Cantiga XXIX* of the *Cantigas de Santa María*", en *Studies in Honor of Tatiana Fotich*, Washington D.C., 1972, pp. 247-253.

²² AQUÍ: IACE: EL: REY: MUY:ONDRADO: DON: FERRANDO: SEÑOR : DE :CASTIELLA: E: DE: TOLEDO: DE LEON: DE GALLIZIA: DE SEVILLA: DE :CORDOVA: DE: MURCIA: ET: DE IAHEN: EL: QUE: CONQUIISO: TODA: ESPAÑA: EL :MAS LEAL: É: EL: MAS VERDADERO: EEL: MAS: FRANC: É: EL: MAS: ESFORCADO: É: EL: MAS: APVESTO: EEL: MAS: GRANADO: E: EL: MAS: SOFRIDO: EEL: MAS: OMILDOSO: EEL: QUE MAS: TEMIE: A DIOS E: EL QVE: MAS: LE: FAZIA: SERVICIO: EEL QVE: QVEBRANTO: É DESTRUYO: Á: TODOS: SUS ENEMIGOS: E: EL: QUE : ALCO: E ONDRO Á TODOS: SUS AMIGOS: É CONQUIISO : LA CIBDAT: DE: SEVILLA QUE: ES: CABECA: DE TODA: ESPAÑA: E : PASSOS : HI: ENEL: POSTREMIERO: DIA DE: MAYO: EN : LA: ERA: DE: MIL: ET: CC: ET: NOVENTA: ANIOS:

HIC: IACET: ILLVSTRISSIMVS: REX: FER RANDVS: CASTELLE: ET: TOLETI: LEGIONIS: GALLIZIE: SIBILLIE: CORDVBE: MVRICIE: ETIAHENI: Qui: TOTAM HISPANIAM:CONQVIVIT:FIDELISSIMVS: VERACISSIMVS: CONSTANTISSIMVS: IVSTISSIMVS: STRENVISSIMVS: PACIENTISSIMVS: PIISSIMVS: HVMILLIMVS: IN: TIMORE: ET: SERVICIO: DEI: EFICACISSIMVS: Qul : CONTRIVIT: ET: EXTERMINAVIT: PENITVS: HOSTIVM: SVORVM: PROTERRIAM: Qul: SVBLIMAVIT: ET: EXALTAVIT: OMNES:AMICOS: SVOS: Qul : CIVITATEM: HISPALensem: QVE: CAPVD: EST: ET: METROPOLIS: TOCIUS: HISPANIE:DE: MANIBVS: ERIPVIT: PAGANORVM: ET CVL TVI: RESITTVIT: X ristIANO: VBI: SOLVENS: NATVRE: DEBITVM: AD: DOMINVM: TRANSMIGRAVIT: VLTIMA: DIE: MAIL: ANNO: AB: INCARNACIONE DOHMINI: MILLESIMO: DVCENTESIMO:QVINQVAGESIMO: II.

Cfr. E. Flórez, *Elogios del Santo Rey Dn. Fernando: puestos en el sepulcro de Sevilla en hebreo y arábigo: con las inscripciones latina y*

castellana, Madrid, 1754. Transcribe también el epitafio R. Del Arco, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, pp. 226-232. Ya Flórez señalaba que el texto se debía haber compuesto en tiempos de Alfonso X y ponía en relación su condición multilingüe con la institución de un estudio general de árabe y latín en Sevilla en 1254. Para el documento de la institución de las escuelas generales, véase González Jiménez ed., *Diplomatario andaluz*, doc. nº 143; citado también por T. Laguna, "La capilla de los Reyes", p.238.

²³ Cfr. J. González Jiménez, *Diplomatario andaluz*, doc. nº 143 y T. Laguna, "La capilla de los Reyes", p. 238.

²⁴ D. Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos*, I, p. 43 cita la llave de la ciudad de Sevilla que cree de tiempos de Fernando III o Alfonso X con una inscripción bilingüe en castellano y hebreo, y una segunda llave con la misma inscripción en árabe que estaba en poder de Don Antonio Lopez de Mesa, *Veinticuatro de la ciudad*, quien la había heredado de su padre.

²⁵ *Item tempore regis fernandi, apud Teoletum hispaniae, quidam iudeus comminuendo unam rupem pro vinea amplianada, in medio lapidis invenit concavitatem unam, nullamque penitus divisionem habentem neque cissuram. Et in concavitate illa reperit unum librum, quasi folia lignea habentem; qui liber tribus linguis erat scriptus, videlicet hebraice grece et latine. Et tantum de litteris habebat quantum unum psalterium. Et loquebatur de triplici mundo ab adam usque ad antichristum, proprietates hominum cuiusque mundi exprimendo. Principum vero tercij mundi posuit in christo sic: In tercio mundo filius dei nascetur ex vergine maria, et pro salute hominum pacietur. Quos legens iudeus, statim cum tota domo sua baptizatus est. Erat etiam in libro scriptum quod tempore fernandi regis castelle debbat liber huiusmodi inveniri*, cfr. M. Castro y Castro, *Fray Juan Gil de Zamora, O. F. M., De Preconiis Hispaniae, Estudio preliminar y edición crítica*, Madrid, 1955, p. 315-316. El mismo relato incluye el zamorense en el *Liber Maria*, donde el autor indica que el relato ya lo había incluido en las *Cronicis summorum pontificum et imperatorum* cuyo contenido recogía material hasta el año de 1264, aunque Fita insiste en fechar también en 1278, por la misma razón aducida en el caso de la biografía de Fernando, expuesta en la nota 15. cfr. F. Fita, "Treinta leyendas por Gil de Zamora", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XIII (1888), pp. 187-223, esp. p. 197. Sobre la obra de Gil de Zamora, en general,

véase, además del estudio preliminar anteriormente citado, el más completo que se ha escrito, M.C. Díaz y Díaz, "Tres compiladores latinos en el ambiente de Sancho IV", *La Literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional "La literatura en la época de Sancho IV"*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1994, pp. 35-52, esp. pp. 46-52.

²⁶ T. Laguna, "La aljama cristianizada", *passim* y Eadem, "La capilla de los Reyes", pp. 242-245. Dado que no es posible hoy saber cuando se realizaron los retratos murales de San Fernando y Santa Elena de los pilares de la nave mayor, relacionados con el culto al monarca difunto, no consideraremos este elemento en la historia de la construcción de la santidad del monarca.

²⁷ En su testamento ordena que su tumba "que non sea muy alta e si quisieran que sea alli do el rey don Fernando e la Reyna donna Beatriz yazen, que fagan en tal manera que la nuestra cabeza tengamos a los pies de amos a dos, e de guisa que sea la sepultura llana, en tal manera que quando el capellan entrase a dezir la oracion sobre ellos, e sobre nos, que los pies tenga sobre la sepultura", cfr. J. Martínez de Aguirre, "La primera escultura funeraria", p. 119. Ya en las *Partidas* Alfonso X indicaba su disgusto ante los dispendiosos monumentos funerarios de sus contemporáneos, cfr. J. Yarza "Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos", *Fragmentos 2* (1984) pp. 4-19, esp. p. 7.

²⁸ Sobre el panteón compostelano, cfr. S. Moralejo Alvarez, "¿Raimundo de Borgoña (†1107) o Fernando Alonso (†1214)? Un episodio olvidado en la historia del real panteón compostelano", *Galicia en la Edad Media*, Madrid, 1990, pp. 161-179 y M. Núñez Rodríguez, *Muerte coronada. El mito de los reyes en la Catedral compostelana*, Santiago de Compostela, 1999. Para una bibliografía actualizada sobre el panteón leonés, cfr. M. Valdés Fernández, "El Panteón real de la Colegiata de San Isidoro de León", *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía. Catálogo de la Exposición*, I, León, 2001, pp.73-84.

²⁹ Sobre los sepulcros de Las Huelgas véase, M. Gómez Moreno, *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1948; M^a Jesús Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988; Regine Abbeg, "Romanische Kontinuität als Genetwurf?-Zunm Grabmal des kastilischen Hochadels im späten 13. Jahrhundert", *Mitteilungen der*

Carl Justi-Vereinigung 5 (1993) pp. 58-78; y Rocío Sánchez Ameijeiras, "El 'cementerio real' de Alfonso VIII en Las Huelgas de Burgos", *Semata* nº 10 (1999), pp. 77- 110.

³⁰ Cfr. C.F. Barnes, "The preliminary Drawings for Villard de Honnencourt's 'Sepulchre of a saracen'", *Gesta*, XXV (1986) pp. 135-138; P. Vedier, "La Sepulture dun Sarrazin de Villard de Honnencourt, essai d'indentification", *Journal des Savants* (1983) pp. 219-228.

³¹ A. Prache, "Les monuments funéraires des Carolingiens élevés à Saint-Remi de Reims au Xlle siècle", *Revue de l'art*, 6 (1966), pp. 68-76. Sobre ellos véase también K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin, New York, 1976, p. 40; y A. Reinle, *Das stellvertretende Bildnis, Zürich München*, 1984, p. 242, quien, ignorando el conjunto sevillano, señala que los ejemplares de Reims fueron una excepción. J. Martínez de Aguirre en "La primera escultura funeraria" p. 120 parece querer insinuar una relación entre las efigies sedentes sevillanas, la estatua de Carlos I de Anjou en el Capitolio, y la proliferación de efigies sedentes en contexto funerario en la Italia de comienzos del siglo XIV. Sin embargo la estatua imperial capitolina responde a una tradición de retrato cívico, vinculada a estatuas de puerta de ciudad, que nada tienen que ver con el contexto funerario (cfr. N. Rash, "Boniface VIII and Honorific Portraiture: Observations on Half-Lenght Image in the Vatican", *Gesta* XXVI (1987) pp. 47-58), y los sepulcros italianos que señala son significativamente más tardíos. R. Abbeg, *Könings -und Bischofsmonumente*, p.142, nota 552, se sorprende también de la conexión italiana pretendida por Martínez de Aguirre. La propuesta de un posible modelo antiguo tanto para el dibujo de Villard de Honnencourt, como para las estatuas cívicas italianas quizá pudiera extenderse al caso del monumento sevillano, lo que no se contradice con el papel desarrollado por las tumbas imaginarias en la imaginación del comitente sugerida aquí.

³² H. Beumann, "Grab und Thron Karls des Grossen zu Aachen", en *Karl der Grosse, IV, Das Nachleben*, W. Braunsfels y P. E. Schramm, Düsseldorf, 1967, pp. 9-38, esp. p. 10. Véase también R. Folz, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, París, 1958, pp. 87-93 y 205. Ambos autores son citados por M.-R. Jung, "Hector assis", en "Romania ingeniosa". *Festschrift für Prof. Dr. Gerold Hilty zum 60. Geburtstag. Mélanges offerts à Gerold Hilty à l'occasion de*

son *60e anniversaire*, G. Lüdi, H. Stricker, J. Wüest eds., Bern, Frankfurt am Main, Nueva York, París, 1987, pp. 153-169 quien ya puso en relación los monumentos de los reyes carolingios labrados a mediados del siglo XII en Reims con la leyenda de "Carlomagno sentado".

³³ Cfr. M.-R. Jung, "Hector assis", p. 161.

³⁴ Un estudio pormenorizado de las diferentes transformaciones que sufre el pasaje de la tumba de Héctor en los diferentes manuscritos del *Roman de Troie* de Bernard de Saint-Maure y de la *Historia destructionis Troiae* de Guido de Columnis en M.-R. Jung, "Hector assis", *passim*. Para las representaciones del fantástico monumento en la miniatura, cfr. H. Buchtal, "Hector's Tomb", *De Artibus Opuscula. XL Essays in Honor Erwin Panofsky*, Millard Meiss ed., I, New York, 1961, pp. 29-36.

³⁵ cfr. *Primera Crónica General de España*, R. Menéndez Pidal ed., Madrid, 1955, pp. 60-43.

³⁶ Para el intercambio entre Alfonso X y Cardeña en 1272, cfr. P. E. Russell, "San Pedro de Cardeña and the heroic history of the Cid", *Medieval Aevum*, 27, (1958) pp. 57-79; C. Smith "The Cid as Charlemagne in the 'Leyenda de Cardeña', *Romania* 97, pp. 509-531; Idem, "The diffusion of the Cid cult: a survey and a little known document", *Journal of Medieval History* 6/1 (1980) pp. 37-60, esp. pp. 46-47; Idem, "Historiadores de Cardeña", *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, II, Barcelona, 1987, pp. 433-452. La teoría fue aceptada por R. Fletcher, *El Cid*, Madrid, 1989, pp. 209-212 P. Linehan, *History and the Historians of Medieval Spain*, Oxford, 1993, p. 460. Por su parte, Diego Catalán demostró que la *Estoria del Cid* o *Leyenda de Cardeña* fue incluida en la *Primera Crónica General* tal como ha llegado a nosotros a mediados del siglo XIV, y que la pretendida autoría de Ibn-al-Faray tiene que ser obligatoriamente post-alfonsí, pero no posterior a comienzos del siglo XIV, dado que también se recoge en la *Crónica Manuelina* (anterior a 1320) y la *Crónica de Castilla* (de hacia 1300). D. Catalán Menéndez Pidal, *De Alfonso X al Conde de Barcelona: Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, 1962, e Idem, "El Mío Cid de Alfonso X y el del Pseudo Ibn Al-Faray", *Hispanic Review*, XXXI (1963) pp. 195-215 y 291-306 reeditado en Idem, *La Estoria de España de Alfonso X. Creación y evolución*, Madrid, 1990, pp. 93-119. Con todo, aunque la versión literaria que se incorporó a la historiografía española es más tardía, la leyenda sepulcral monástica pudo

haber sido conocida por el monarca cuando encargó los nuevos sepulcros para el héroe y su esposa.

³⁷ Cfr. P. Linehan, *History and the Historians*, p. 460. El epitafio escrito por el monarca denunciaba el origen carolingio de la leyenda cidiana.

³⁸ R. Abbeg, *Könings-und Bischofsmonumente*, pp.117-123 para la pareja real del claustro burgalés.

³⁹ Sobre la tradición del prometido de la Virgen, véase A. Wynrembeck, J. Morawsky, *Les légendes du yFiancé de la Vierge dans la littérature médiévale*, Poznań, 1943; J. E. Keller, "The Motif of the Statue Bride in the Cantigas of Alfonso the Learned", *Studies in Philology*, 56, nº 4 (1959) pp. 453-458; J. Asensio, "La cantiga XLIII de Alfonso X y la Venus d'Ille de Mérimée: polarizaciones de un tema", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9, 3 (1985) pp. 451-463.

⁴⁰ Sobre el monumento de San Luis véase especialmente G. Sommers Wright, "The tomb of Saint Louis", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXIV (1971) pp. 65-82. San Luis murió en 1270, y la autora llega a la conclusión de que el fabuloso monumento tuvo que estar en pie antes de 1282 cuando comienza a ser representado en otras empresas artísticas. Por lo tanto es muy posible que en 1278/79 ya estuviera terminado. Opiniones distintas sobre la primitiva apariencia del sepulcro del santo en A. Erlande-Brandenburg, "Le Tombeau de Saint Louis", *Bulletin Monumental*, CXXVI (1968) pp. 7-28. Para el caso de Eduardo el Confesor en Westminster, cfr. P. Binski, *Westminster Abbey and the Plantagenets: Kingship and the Representation of Power 1200-1400*, New Haven and London, 1995, pp. 52-90. Para los Monjoies de San Luis, "The Monjoies of Saint Louis", *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, 1967, pp. 13-16.

⁴¹ Rocío Sánchez Ameijeiras, "Imagery and interactivity. Ritual transaction at the saint's tomb", *Decorations for the Holy Dead*, E. Valdez del Alamo and Stephen Lamia eds., Turnhout (en prensa). El epíteto de "sanctissimus" que le otorga Jofré de Loaysa en su *Crónica* podría ser entendido en este contexto como ya apuntaba R. Abbeg (*Könings-und Bischofsmonumente*, pp. 135-139, esp. p. 138) E. Carrero Santamaría, "El confuso recuerdo de la memoria" en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía. Catálogo de la Exposición*, I, León, 2001, pp. 85-93, esp. p. 93 critica la pretendida santificación temprana del monarca propuesta por Abbeg defendiendo que Jofré de Loaysa no hace otra cosa

que usar un tópico encuadrable en la tradición cronística de exaltación de la piedad de los soberanos tópicos, estudiados por Ariel Guance, a quien cita. A mi juicio se equivoca al confundir una empresa compleja y concertada de canonización con la realidad del nacimiento paulatino de un culto sepulcral.

⁴² "Rex autem Ninus primus invenit idola tali modo: mortuo Belo Nerothide, patre suo, Ninus in solatium doloris imaginem fieri patris fecit, cui tantam reverentiam exhibuit et honorem, ut omnibus sceleratis ad eam confugientibus remitteret factiones. Proinde homines de regno honores divinos in imaginem fictilem transtulerunt. Maligni etiam spiritus quasdam delusiones circa imagines faciebant, unde excecati mente miseri mirabantur.

Huius exemplo, plurimi caris suis mortuis imagines dedicarunt. Et sicut ab idolo Beli cuncta traxerunt originem, sic et ab eius nomine generale nomen assumpserunt. Sicut enim dictus est Belyn ab assyriis: alie Bel, alie Beel, alie Bealim. Immo et nomine specificarunt, nam alie Beserfegor, alie Beelcebuch dixerunt. Sirophanes primus fuit idolatra egiptiorum. Chaldei ignem adorabant, et cogebant alios idem facere, alii idola comburentes. Sacerdotes vero Egipti, qui aquam adorabant, oe quod egiptum pre ceteris regionibus utilis irrigabat, magnum quoque idolum in honore Beli formaverunt. Et removens coronam auream, apposuerunt ei vas fictile ad modum corone perforatum, ad quos per oculos meatus, aqua de super veniebat inferioribus cera obturatis. Venientes autem chaldei apposuerunt ignem, et liquifacata cera, aqua defluens qua erat in corona extinxit ignem et prevaluerunt idola Egipti. Hec autem omnia ideo proponuntur ut exempla malorum et incrementa que a principibus et sacerdotibus processerunt a principio mundi, ordenabilius pateant intuiti". Cfr. *De Preconiis Hispaniae*, ed. Castro y Castro, pp. 284-285.

⁴³ Cfr. *Historia de España por Lucas de Tuy*, ed. cit., p. 25 y Alfonso el Sabio, *General Estoria (1ª parte)*, A. García Solalinde ed., Madrid, 1930, pp. 77-78. La primera parte de la *General Estoria* debió comenzar-se hacia 1272 y las tres primeras partes estaban terminadas en 1280, por lo que resulta más que verosímil que el relato se incluyera antes de planeado el sepulcro, cfr. A. García Solalinde en el estudio introductorio de la edición citada, pp. xxi-xxiii

⁴⁴ Ver A. L. Gabriel, "The Educational Ideas of Vincent de Beauvais", *Texts and Studies in the History of Medieval Education* 4 (1956) citado por M. Camille, *El idolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el*

arte medieval, Madrid, 2000 (1º ed. Cambridge, 1989), pp. 73-310.

⁴⁵ Don Juan Manuel, *Obras Completas*, ed. J. M. Blecuá, 2 vols., Madrid, 1981-3, I, p. 138.

⁴⁶ Alvarus Pelagius, *Speculum Regum*, ed. M. Pinto de Meneses, 2 vols., Lisboa, 1955-63, p. 32.

⁴⁷ P. Linehan, *History and the Historians*, p. 517 y nota 37 y p. 563.

⁴⁸ Cfr. D. Catalán Menéndez Pidal, *De Alfonso X al Conde de Barcelos*, pp. 83-87. Sobre los modelos sobre los que se construyó el pasaje del arrepentimiento del rey Fernando, cfr. A. Guance, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 303-308, aunque sin duda se trata de una *amplificatio* de los pasajes de crónicas anteriores referidos a Fernando I y Ramiro II.

⁴⁹ La espada continuaba dispensando favores a comienzos del siglo siguiente, cuando, según la *Crónica de Juan II de Castilla* el infante don Fernando el de Antequera, la tomó ceremoniosamente, y la llevó a sus campañas de Azahara, Setenil, Marchena y Carmona, devolviéndole después al santo rey "...tomó la espada e púsola en la mano del rey don Fernando. E besóle el pie e la mano, e al rey don Alfonso, la mano, e a la Reyna, la mano", cfr. *Crónica de Juan II de Castilla*, ed. J. De la Mata Carriazo, Madrid, 1982, pp. 129 y 189.

⁵⁰ J. Martínez de Aguirre señala que el más antiguo sello concejil con la efigie del monarca es de hacia 1300 citando a J. González, "Los sellos concejiles de España en la Edad Media", *Hispania* (1945) pp. 368 y 378 y a F. Collantes de Terán y Delorme "Sobre el escudo de armas del concejo de Sevilla", en *Homenaje al Profesor Carriazo*, II, Sevilla, 1972, pp. 125-136; sin embargo este último autor indica citando a González Zúñiga que el sello más antiguo con esta iconografía data de 1311.

⁵¹ Clara Delgado Valero, "El cetro como insignia de poder durante la Edad Media", *Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, 1994, pp. 45-52, señalaba el cambio de imagen del rey en las monedas, pero no lo relacionaba con la efigie sedente de su bisabuelo.

⁵² J. Martínez de Aguirre, "La primera escultura funeraria gótica en Sevilla", p. 117, identificaba la espada de la cantiga con la custodiada en la catedral sevillana, porque parecía mostrar empuñadura de cristal de roca. Sin embargo, esta empuñadura es obra del siglo XV, y el cristal vino a sustituir el rubí y la esmeralda originales, que según Ortiz de Zúñiga habrían sido robadas por Pedro el Cruel, cfr. M. J. Sanz Serrano,

"Espada de San Fernando", *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía. Catálogo de la Exposición*, I, León, 2001, pp. 102-103.

⁵³ La cantiga 324 relata:

"Aquesto foi en Sevilla, per quant'end'eu aprendi, dua omagen mui bela que trouxera el Rey y da Virgen Santa Maria, que eu per meus ollos vi fazer mui grandes miragres en enfermos guarecer...."

"Ond'aveo pois na festa do dia en que naceu esta Virgen groriosa que nos muito mal tolleu...

...Esse dia que vos digo el Rei sa missa oyu na grand'eigreja da See, que se nunca en partiu ata que foi toda dita; mais o poblo lle pediu que aquela sa omagen lles fezess'aly trager.

El Rei con amor grande que avia do logar, porque seu padré sa madre fezera y soterrar, outorgou-lles a omagen, que non quis per ren tardar

que lla non trouxese logo, sen fillar neun lezer. E foi log'a ssa capela, que se non deteve ren, e levou-lles a omagen apostamente mui ben con mui grandes prociisoos, com'a tal feito conven, loandá que é loada e debe sempre seer".

Cfr. W. Mettmann, *Cantigas*, III, pp.150-152. Sobre la Virgen de la

e que huese él coronado por enpeador segunt lo fueron otros de su linage" (Alfonso El Sabio, *Setenario*, ed. K.H. Vanderford, Barcelona, 1984, p.22). Es posible que este programa expresado en el texto pueda ponerse en relación con la elección de un modelo sancionado por su imaginario pasado imperial para la efigie de su padre en el conjunto funerario sevillano.

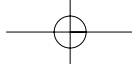
CORRIGENDA

El testimonio de Lucas de Tuy al que aludo en la p. 258 y al que concedo poco crédito, no debe ser tomado en cuenta ya que la versión castellana de donde toma el texto

*ADENDA

Tras haber entregado este manuscrito ha visto la luz la contribución de Valeria Bertolucci Pizzorusso, "Libro di autore e libri di autori: il caso delle *Cantigas de Santa María*", en *Canzionieri iberici*, vol.I, P. Bolta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual eds., A Coruña, 2001, pp.124-137. La autora relaciona el largo encomio de la figura paterna en la cantiga 292 con el elogio a San Fernando incluido en el *Setenario*, fechado por Jerry R. Craddock al final de la vida de Alfonso, frente a la opinión tradicional que lo situaba al comienzo de su reinado (Jerry F. Craddock, "El *Setenario*. Última e inconclusa refundición alfonsina de la *Primera Partida*", *Anuario de Historia del Derecho Español*, LVI (1986) pp. 441-465). Si en el *Setenario*, como defendía Georges Martin, se presenta a Fernando como figura del programa político alfonsí (Georges Martin, "Alphonse X ou la science politique. *Septenaire* 1-11", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* (1995) pp. 1-33, esp. 8-9,13), en la cantiga el hijo parece de nuevo reproducirse y autorizarse en la figura del padre.

En el *Setenario*, Alfonso, que ha perdido ya la oportunidad de acceder al trono imperial, pretende justificar sus pasadas aspiraciones atribuyéndoselas también a su padre: "En rrazón del enperio, quisiera que huese así llamado ssu ssennorio e non regno,



¿HÉRCULES *VERSUS* CRISTO? UNA POSIBLE SIMBIO- SIS ICONOGRÁFICA EN EL ROMÁNICO HISPANO¹

José L. Senra Gabriel y Galán

RESUMEN

La supervivencia de los mitos clásicos a lo largo de la Edad Media es un hecho suficientemente contrastado. En la figura de Hércules confluían la virtud y el vicio y tanto los planteamientos evemeristas como los alegoristas subrayaron una faceta u otra del héroe a conveniencia. La presencia de un capitel representando al héroe en la iglesia del castillo de Loarre (Huesca) permite comprobar no sólo la sensibilidad hacia la estética clásica del románico entre Jaca y Compostela a fines del siglo XI. También la captación de contenidos con una finalidad alegórica sobre la que este artículo trata de especular.

Palabras clave: Aragón, Siglos XI-XII, Románico, Escultura, Iconografía, Hércules.

ABSTRACT

The survival of classical mythology throughout the Middle Ages is a well established fact. In the figure of Hercules, virtue and vice came together, and both the euhemerisms and the allegorists emphasized one facet or another of the hero at their convenience. The presence of Hercules on a capital in the chapel of Loarre Castle (Huesca) allows one not only to examine the Classical esthetic sensibility of the Romanesque between Jaca and Compostela at the end of the eleventh century, but also to understand the allegorical goal of the subject matter. To elucidate on these two aims is the purpose of this article.

La pervivencia de los mitos clásicos en la memoria de las elites intelectuales durante la Edad Media es una realidad que ha generado un sin fin de reflexiones. Y desde la Antigüedad el arquetipo del héroe-guerrero civilizador y triunfante sobre el mal produjo multitud de variantes entre las que destaca la de Hércules. Es de sobra conocida su filiación divina como hijo de Zeus y de Alcmena así como su frustrado destino de convertirse en rey de los argivos. En compensación le fue brindada la oportunidad de alcanzar la inmortalidad después de superar doce complejas tareas en el cumplimiento de las cuales se le obligó a transitar por el mundo al que pudo liberar de esos males que le atenazaban y de algunos otros añadidos por diversas circunstancias. En contra de la transgresión del orden se ha llegado a señalar

que encarnaría el salvajismo necesario en el ejercicio de la violencia; una violencia que, dominada, permitiría conducir correctamente la guerra y vencer a los enemigos². Por otro lado resulta fascinante comprobar lo enraizado de este mito en la tradición cultural indoeuropea en la que el guerrero, aún siendo dios, por su propia naturaleza humana, está expuesto al pecado³. Y este *lado oscuro* de nuestro héroe se manifiesta tanto en el furor frenético que concluye con el impacto recibido por el fratricidio de sus hijos como en su colosal y ejercitada lascivia. La faceta trágica se manifiesta en sus tres sucesivos pecados y en su aniquilación, inmolado, a fin de reparar el tercero, en el monte Eta, capítulo cuyo epílogo fue la consecución de la inmortalidad. Una trayectoria demasiado suculenta para no prender y generar

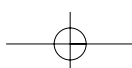




Fig. 1. Heracles y el león (Heraclea). Moneda, ca. 350-330 a.C.

encendidos entusiasmos. Y es así como puede entenderse sin dificultad la proliferación iconográfica del héroe en la Antigüedad en todo tipo de soportes: sarcófagos, ciclos pictóricos, mosaicos, textiles, objetos de uso personal como gemas talladas o piezas de orfebrería así como monedas (fig.1). Desde la percepción del más allá hasta la identificación con el poder, la iconografía de Hércules, hacedor de hazañas e inmortal por ellas, resultó del todo frecuente en los sepulcros romanos de época imperial⁴ (fig.2) o en algunas acuñaciones como las de Adriano que incluían al dios barbado, cubierto con la piel leonina y la clava. Era fácil que con el establecimiento del cristianismo como religión oficial del Imperio las concomitancias condujeran a que, por simple deslizamiento y en la traslación positiva de su dualidad simbólica, Hércules, como el propio Sansón bíblico, fuera objeto de cierta identificación alegórica, cuando no prefiguración, con Cristo⁵. Como él, durante su tránsito terrestre Hércules combatió y triunfó sobre el Mal, se adentró en el Hades y tras su muerte alcanzó la inmortalidad⁶. Y es que la voluntad de llevar a los dioses al estado de herramientas inofensivas por parte de los Padres de la Iglesia hizo que más allá de objetos de lecturas pasivas se convirtieran en temas de composición alegórica. Siguiendo las pautas del llamado evemerismo la conciliación didáctica

se convirtió en un ejercicio habitual a través del que era posible mantener una coexistencia pacífica con el legado clásico⁷. De este modo tanto dioses como héroes grecorromanos habrían sido reyes antiguos mitificados. En este punto es necesario acometer el belicoso e influyente pensamiento de san Agustín respecto a la antigüedad pagana⁸. En *La Ciudad de Dios* arremete contra los dioses romanos rechazando de plano la conciliadora interpretación alegórica. Sin embargo en algunos pasajes y a través de la asunción de las consignas evemeristas resulta parcialmente permeable a las exégesis alegóricas: "También se cita en este tiempo a Mercurio, nieto de Atlas por su hija Maya, según lo recuerdan las noticias más extendidas. Floreció como perito de muchas artes, que también enseñó a los hombres; por lo cual quisieron, y aún quizá lo creyeron, que fuera dios después de su muerte. A Hércules se le tiene como posterior, aunque perteneciendo también a la época de los argivos, bien que algunos lo consideran anterior a Mercurio; sin embargo, pienso que éstos se engañan. De todos modos (...) ambos fueron hombres,



Fig. 2. Hércules e Hipólita, reina de las Amazonas (Museo Nazionale delle Terme, Roma), ca.180-190 d.C.



Fig.3. El emperador Cómodo (180-192) representado como Hércules.

y merecieron los honores divinos por haber otorgado muchos beneficios a los mortales para sobrellevar esta vida con más comodidad⁹.

A partir de las fuentes de la Antigüedad tardía sabemos que a menudo Hércules fue asociado con la virtud, con los hombres triunfantes sobre el mal y en algunos casos, de modo específico, como símbolo de la virtud del emperador. El favor oficial mostrado al héroe y el parangón de sus hazañas con los hechos imperiales a modo de propaganda resulta evidente desde Augusto hasta el gobierno de los tetrarcas¹⁰: es de sobra conocido el busto del emperador Cómodo (180-192) representado con los atributos de Hércules (fig.3). Antes de que el Renacimiento retomara este esquema en su definición más intensa¹¹ el epigonismo carolingio se aproximó a estos mismos parámetros en su consideración del poder. Y durante la Edad Media temprana y madura tenemos algunos ejemplos de la puesta en práctica de tan exitosa ecuación: Fritz Saxl recuerda la presencia de Hércules en los bordados del manto del emperador Enrique II (1002-1024) (fig.5)¹². Tampoco debe olvidarse que las referencias de los escritores medievales al héroe clásico fueron frecuentes tanto al cons-

tatar su incorporación al zodiaco en la constelación de Leo, con la consiguiente plasmación miniada (figs. 4 y 9)¹³, como al precisar la cronología de su existencia. San Isidoro codificó para la Edad Media la idea de que además de benefactor de la Humanidad, en el año 4009 a.C. se habría inmolado en Hispania después de haber conducido su ejército hasta los confines de la tierra¹⁴. Y el visigodo Teodulfo de Orleans (750/60 - ca. 821) ya interpretó a Hércules como héroe o personificación de la Virtud: el poema *Contra iudices* es una inevitable referencia a esta cuestión. En él desarrolla un ejercicio de *ekphrasis* a partir de un antiguo vaso argenteo en el que aparecían reflejados los doce trabajos del héroe. Su veracidad en torno a estar describiendo un objeto real o no es algo sobre lo que se sigue especulando pero que en cualquier caso resulta un problema epidérmico para lo que aquí tratamos. Siguiendo tales reflexiones no debe pues resultar extraordinario el hecho de que la conocida como *cathedra Petri*, el supuesto trono del apóstol Pedro, estuviera ornada con placas de marfil representando los doce trabajos (figs. 6 y 8). Sabemos que estas placas pertenecen a la escuela de Metz, obra del tercer cuarto del siglo IX y que la silla, junto a la llamada *Biblia de San Pablo*, fue un presente de Carlos el Calvo con motivo de su coronación como emperador en 875¹⁵. Desde entonces este sitio permaneció en el patrimonio pontificio y sólo en fechas avanzadas no anteriores a fines del siglo XI fue considerado el sitio apostólico¹⁶.



Fig.4. Constelación de Leo (Cod. Vat. Lat. 309). Siglo IX.



Fig. 5. Hércules. Manto del emperador Enrique II. Catedral de Bamberg.



Fig. 6. *Cathedra Petri* (ca.875). Reproducción (Museo del Vaticano).



Fig. 7. Hércules. Relieve bajoimperial (Col. Particular. Madrid).



Fig. 8. *Cathedra Petri* (ca.875). Placa de Hércules y el león de Nemea.

Para justificar esta pequeña introducción y antes de entrar de lleno en el objeto de este artículo resulta necesario concretar un tiempo y un espacio que nos debe llevar al incipiente reino de Aragón a fines del siglo XI. Desde la segunda mitad de ese siglo la cancellería regia aragonesa había retomado el viejo discurso de legitimación sobre el territorio e incidía en la subordinación de éste a Jesucristo. Además una vez más recuperaba el viejo axioma del papel mediador del monarca entre el universo celeste y el mundo terrestre. Es un hecho suficientemente conocido que tras su peregrinación a Roma en la primavera de 1068, con el lastre de la frustrada "cruzada" de Barbastro en el inicio de su reinado, Sancho Ramírez (1063-1094) se declaró vasallo de san Pedro (*fidelis servus, miles Sancti Petri*) junto con sus dominios y se obligó a rendir un tributo anual en oro¹⁷. Esta irrupción del papado en la joven monarquía aragonesa, además de activar el cambio de rito litúrgico, aceleró aún más la consideración de un proyecto dinástico legítimo fundamentado en la expansión de la fe cristiana a partir de la lucha contra el Islam¹⁸. Veinte años después, en 1088, Sancho renovó la subordinación cuya prestación económica, ahora lo sabemos, no se hizo realidad hasta 1089¹⁹. Hay que tener en cuenta que al comenzar ese decenio y al igual que Alfonso VI con la toma de Toledo (1085), el monarca aragonés había alcanzado el cenit de su prestigio con la conquista de Graus (1083) en donde había sido herido de muerte su predecesor.

En este contexto la fortaleza de Loarre fue un lugar básico en el inicio del dominio del joven reino sobre las llanuras de la cuenca del Ebro, las que fueron llamadas *tierras nuevas* (fig.9). El enclave, a la vera de la vía romana que se dirigía a Zaragoza, había sido conquistado por Sancho el Mayor (ca.1020) y es probable que, ya desde mediado el siglo, fortalezas como ésta que posibilitaban un contacto cotidiano con el llano contribuyeran a la emergencia de un deseo de ampliación territorial. El tránsito de la estrategia defensiva por la conquistadora se percibe claramente a partir de la incorporación del reino pampo-



Fig.9. Constelación de Leo (Ms. Bodl. 614, fol.24 v). Siglo XII.

nés a la monarquía aragonesa (1076)²⁰; es entonces cuando Sancho Ramírez se considera con rotundidad rey de los dos territorios²¹. Precisamente en torno al año 1071, con las miras puestas en la ciudad musulmana de Huesca, se decidió potenciar el lugar en el aspecto político-religioso. Así, en un contexto de renovación litúrgica paralelo al castellano-leonés por mediación de Cluny, se estableció una comunidad de canónigos de san Agustín que a partir de la creación del obispado de Jaca quedaría bajo el dominio de éste (1075-76). Se ha especulado con la posibilidad de que la canónica de Loarre, al igual que la catedral bajo la representativa advocación del apóstol Pedro, fuera una fundación realizada por el infante García Ramírez († 1086), hermano del rey Sancho Ramírez, antes de ser elevado al episcopado a raíz del establecimiento de la sede jacetana²². Y es un hecho probado que, como asentamiento clave y capilla regia, el monarca frecuentó el castillo: tenemos consignada su presencia al menos en 1088, 1089, 1090 y abril de 1094, dos meses antes de ser alcanzado por una flecha mortal en el sitio de Huesca. Existen suficientes datos para considerar que los trabajos de la iglesia del cas-

tillo pudieran estar, si no concluidos, al menos muy avanzados en 1097 cuando los canónigos se trasladaron al nuevo establecimiento de Montearagón²³ (fig.10). La capitulación de la ciudad se produjo el 27 de noviembre de 1096. En los años previos la cancillería regia había alentado con contundencia el avance conquistador con fórmulas como “para la destrucción de los sarracenos y dilatación de los cristianos” a la hora de erigir un castillo en 1091 o subrayando la necesidad de “recuperar y dilatar la iglesia de Cristo por la destrucción de los paganos enemigos de Cristo y edificación y provecho de los cristianos” a la hora de exaltar la necesidad de repoblar el territorio²⁴. Una vez tomada la ciudad el nuevo monarca Pedro I dotaba la creada sede episcopal oscense rememorando el caos en que estaba sumido el territorio hispano desde la irrupción musulmana²⁵.

Pero ¿qué papel desempeña el héroe grecorromano en este contexto? En lo que a su representación se refiere, el combate con el león aparece como uno de los primeros *topoi* atribuidos a la figura de Hércules y uno de los clichés iconográficos que carecen de problemas de descodificación. Otra silueta típica es la imagen de Hércules victorioso, ata-

viado tan sólo con la piel del león de Nemea sobre la cabeza y portando la clava. Es ésta la que aparece con nitidez manifiesta en el lateral oriental de un capitel ubicado en lugar prioritario de la iglesia del castillo de Loarre (pilastra NE): el arco absidal (fig.11 y 12). Y aún parcialmente duplicado por otro escultor en la última pilastra del mismo lado Este. Idéntico capitel al que nos ocupa, es decir, Hércules con dos leones contrapuestos con las bocas aferradas por sendos personajes en los ángulos pero ejecutado con una estilística claramente divergente aparece en uno de los pilares torales de la catedral de Jaca (SW) de donde también irradió a la iglesia prioral de San Zoilo de Carrión de los Condes²⁶. La intención última de quien concibió esta iconografía resulta de más compleja determinación en el capitel jacetano precisamente por su convivencia en horizontal jerarquía con los otros muchos de significado ignoto que se despliegan en esa catedral. De cualquier modo no debió ser una elección caprichosa sino seguramente y en grado de compleja precisión fundamentada en mostrar el Mal con su poder de seducción y amenaza por un lado y la inevitable respuesta triunfante por el otro. Y en todo caso, más allá de la fascinación por la plástica del mundo antiguo que se evidencia en buena parte de la



Fig.10. Castillo de Loarre (Huesca).

escultura finisecular del XI desde Jaca a Compostela, aquí encontramos el rescate ideológico de un mito nunca del todo desaparecido²⁷. Como es bien sabido la representación del héroe clásico de esta manera, siguiendo estrictamente la tradición mitológica, es decir, desnudo y con los atributos de la maza y la piel de león, resulta excepcional en la iconografía románica y nada habitual durante la Edad Media²⁸. El león que aparece duplicado en estos capiteles es una de las criaturas que ya desde san Agustín no ha sido ajena a la ambivalencia de la simbología animal. Por un lado es una tradicional evocación cristológica; por otro se identifica con el diablo o, genéricamente, con la muerte²⁹: los textos bíblicos inciden en la intercesión de Dios ante la amenaza del Mal asimilado al león³⁰. Su contenido alegórico recorrió toda la Edad Media y aún a fines del siglo XV Enrique de Villena (ca.1483) equiparaba de modo específico al león de Nemea con la soberbia humana³¹.

Pero frente a la mentada disolución del capitel de Jaca entre otros muchos, el de la fortaleza de Loarre aparece topográficamente destacado, como ilustra además el hecho de que en el lado contrario al primer ejemplar se encuentre, ejemplificando el inicio del Mal en el hombre, el Pecado Original. No sería nada extraño que, rebasando su más estricta consideración de baluarte contra el Mal, la opción de Hércules se enmarcara en el más amplio contexto del impulso expansionista de liberación de tierras paganas a favor de la cristiandad en el cual la figura del monarca fue capital³². Recientemente y a partir de la proliferación del crismón en las portadas de las iglesias de territorio aragonés Dulce Ocón ha especulado con la sugerente asociación de ese símbolo -que habría sido adoptado tras la subordinación del reino al pontífice-, con el proyecto de ampliación territorial de los monarcas oscenses por tierras musulmanas³³. Desde luego en el caso del capitel de Loarre podríamos encontrar ante una posible identificación del héroe mitológico con Cristo. Pero quizá también esté latente una asociación de la figura regia con Hércules como liberador de los males del mundo. Es necesario recordar que en su viaje a Roma

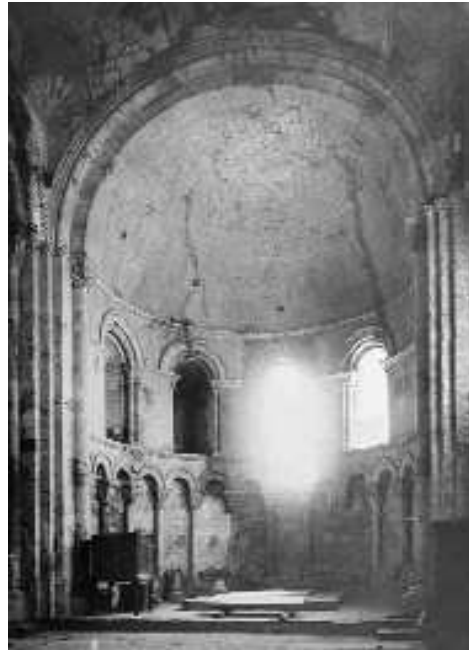


Fig.11. Castillo de Loarre (Huesca). Iglesia de San Pedro. Interior del ábside.



Fig.12. Castillo de Loarre (Huesca). Capitel NE.

en 1068 Sancho Ramírez muy probablemente contemplara la silla en la que fue coronado emperador Carlos el Calvo aunque no sabemos si asociada ya al sitio del apóstol Pedro. Desde luego la presencia de un ciclo iconográfico pagano como éste en el entorno pontificio no podía resultar sospechoso y es por ello un canal de transmisión a tener en cuenta a la hora de entender la presencia de Hércules en al menos dos de los centros político-religiosos más importantes del reino

como fueron Jaca y Loarre. Por otro lado, en un pasaje de *La Ciudad de Dios*, san Agustín recuerda el episodio de la *Eneida* (VIII)³⁴ tan recreado más tarde por el Renacimiento, en el que se ilustra el caos generado por Caco, medio hombre y medio fiera que habitaba en el monte Aventino, en las proximidades de lo que más tarde sería Roma, devastando el territorio hasta ser descoyuntado por el héroe civilizador³⁵. Es evidente que en un marco geocronológico como el tratado, al igual que en

muchos otros, huérfanos de fuentes textuales, las interpretaciones iconográficas tienen unos límites de los que somos plenamente conscientes y en modo alguno es nuestra intención rebasarlas sino tan solo apuntar posibles vías de interpretación. Los márgenes de concreción de este iconograma que analizamos son efectivamente estrechos pero tienta especular con que de alguna manera bajo la intención de quien concibió la presencia de Hércules también yacieran los ecos de relatos como este. Las dificultades de acceso a la guarida del monstruo encontradas por el héroe podrían equipararse a las que ofreció a los monarcas aragoneses la ciudad de Huesca –la ‘de las noventa torres’, según el *Pseudo Turpin*– que no se doblegó sino tras siete meses de paciente cerco³⁶. No hay duda de que el poder evocador de una figura mítica como la de Hércules resulta casi infinito y solo los frenos impuestos por la cautela restringen multiplicar las especulaciones.

NOTAS

¹ La vocación de este artículo es profundizar en alguno de los aspectos

tratados recientemente: José Luis Senra, “Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes”, *Archivo Español de Arte*, 293 (2001), pp. 88-95.

² Annie Schnapp-Gourbeillon, “Les lions d’Héraklès”, en: *Le Bestiaire d’Héraklès. IIIe Rencontre héraklénne* (Actes du Colloque organisé à l’Université de Liège at aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur, du 14 au 16 novembre 1996) [*Kernos*, supplément 7], Liège 1998, pp. 109-126.

³ Georges Dumézil, *El destino del guerrero. Aspectos míticos de la función guerrera entre los indoeuropeos*, México 1971 (París 1969), pp. 69-132.

⁴ Peter F. B. Jongste, *The Twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi*, Roma 1992, pp.13-33. En la Península tan sólo contamos con parte de un ejemplar portugués con los Doce Trabajos perteneciente al siglo II [Museu Nacional de Arqueologia de Lisboa] (Mercedes Oría Segura, *Hércules en Hispania: una aproximación*, Barcelona 1996, p. 82).

⁵ G. Karl Galinsky, *The Heracles Theme. The Adaptations of the Hero in the literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972, pp. 189-190. La propia comparación de Sansón con Hércules fue propuesta por diferentes autores cristianos como Eusebio de Cesarea (“*Librum II chronicorum*”, en: *Opera Omnia* (“*Patrologiae Graecae*”, t. XIX), París, 1857, pp. 409-410). En lo que a representación de Sansón-Hércules se refiere y más concretamente a la estética e individualizada debe tenerse en cuenta la frecuente preferencia por este último a causa de la mayor nitidez de sus atributos (clava y piel de león) y, por tanto, de su más fácil identificación.

⁶ Es un hecho que ocasionalmente la iconografía cristiana potenció paralelos paganos y cristianos

(Walter Oakeshott, *Classical Inspiration in Medieval Art*, London 1959).

⁷ Hércules fue admirado por la tradición medieval a pesar de su carácter ambiguo y de la obligación que se sintió a hacer frente a su imagen. Ya en los escritos de la patrística es a menudo descrito como gobernado por sus pasiones, incluso bebido y violento (Moshe Barasch, “The Demonization of Classical Art”, en: *The Language of Art. Studies in Interpretation*, New York, 1997, p. 221).

⁸ Reflexiones muy interesantes sobre el pensamiento agustiniano en relación con la antigüedad clásica y su repercusión en el Medioevo pueden encontrarse en: Lawrence Nees, *A Tainted Mantle. Hercules and the Classical Tradition at the Carolingian Court*, Philadelphia 1991, pp. 77-109. Sobre esta cuestión ver también: Jean Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1983 (París, 1980), pp. 79 y siguientes.

⁹ San Agustín, *La Ciudad de Dios* (S. Santamaría, M. Fuertes Lanero, V. Capanaga, ed), Madrid 2001, tomo II, p.423.

¹⁰ Oría Segura, *Hércules en Hispania* (1996), pp.62-61, n.66.

¹¹ Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l’antiquité dans l’art plus récent*, Paris 1999 (Berlín 1930); Friedrich Polleroß, “From the exemplum virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture: An Example for the Adoption of Classical Forms of Representation”, en: *Iconography. Propaganda, and Legitimation* (Allan Ellenius, ed), London 1998, pp.37-62.

¹² Fritz Saxl, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid 1989 (London 1957), pp. 83-84, lám. 50a. La conexión de este héroe con los gobernantes es claramente manifiesta desde la Antigüedad hasta el Qua-

trocento italiano.

¹³ Isidoro de Sevilla recoge la tradición según la cual el héroe se incorporó al Zodiaco a partir del que fuera su primer trabajo: "Hércules mató en Grecia un enorme león, y por su valor se le incluyó entre los doce signos (*Leo*). Cuando el sol alcanza este signo, desprende un enorme calor sobre el mundo y hace soplar los anuales vientos etesios" (San Isidoro, *Etimologías*, Madrid 1983, vol. I, p.479).

¹⁴ San Isidoro, *Etimologías*, Madrid 1983, vol. I, pp.557, 761; vol. II, 145. La presencia de Hércules en la Península tiene como referente inevitable al dios Melqart, asimilado a Herakles y, más tarde "en parte sincretizado y en parte yuxtapuesto al Hércules que la romanización trajo consigo a Hispania" (Mercedes Oria Segura, "Hércules en Hispania: una aproximación", Barcelona 1997, pp.19-26). La importancia de su culto se manifiesta en el desaparecido santuario de Herakleion junto a la antigua Gades (Domingo Plácido, "La vie di Ercole nell'estremo occidente", en: *Ercole in Occidente* (A. Mastrocinque, ed.), Trento 1993, pp. 63-80; Fernando López Pardo, *El empuño de Heracles (La exploración del Atlántico en la Antigüedad)*, Madrid 2000, pp.25-31).

¹⁵ Peter Lasko, *Arte sacro, 800-1200*, Madrid 1999 (Yale University Press 1994), pp.113-114. Lawrence Nees piensa que los paneles de Hércules, añadidos pocos años después de realizado el trono, fueron inspirados por el arzobispo Hincmar de Reims alertando a Carlos sobre los peligros paganos de su proyecto imperial. (Lawrence Nees), *A Tainted Mantle* (1991), pp. 235-257. Sobre las repercusiones de esta obra en otras de su género también: Lawrence Nees, "Forging Monumental Memories in the Early Twelfth Century", en: *Memory & Oblivion* (Proceeding of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996) [W. Reinink, J. Stumper, ed], Amsterdam 1999, pp.773-782.

¹⁶ Sobre el momento en que se pudo producir esta distorsión se ha llegado a especular con que hubiera sido en el contexto de la aparición de los *Mirabilia Urbis Romae* y más concretamente en vísperas de 1130. En ese año se constata el cisma de Anacleto II (1130-1138) que fue entronizado en el Vaticano "in sacratissima eius [sc. Beati Petri apostolici] cathedra" (*Historia Compostelana*, (E. Falque Rey, ed.) [*Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis*, LXX], Turnhout 1988, pp. 457) mientras que Inocencio II lo hizo en el lugar tradicional, San Juan de Letran (Lawrence Nees, "Audiences and Reception

of the *Cathedra Petri*", *Gazette des Beaux-Arts*, CXXII (1993), p.61).

¹⁷ Paul Kehr, "Cuándo y cómo se hizo Aragón feudatario de la Santa Sede", en: *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, I (1945), pp.285-326. Según señala Cowdrey, en el documento de 1074 dirigido por Sancho Ramírez a Alejandro II, hay ambigüedades ya no se dice nada de la sumisión del reino a la autoridad del Papa sino sólo del monarca mismo (Herbert E.J. Cowdrey, *Pope Gregory VII, 1073-1085*, Oxford, 1998, pp. 470-472).

¹⁸ Carlos Laliena / Philippe Sénac, *Musulmans et chrétiens dans le Haut Moyen Âge: aux origines de la Reconquête aragonaise*, Montrouge 1991, pp.133-135.

¹⁹ Domingo J. Buesa Conde, *Sancho Ramírez, rey de aragoneses y pamploneses (1064-1094)*, Zaragoza 1996, p.91.

²⁰ Idem, pp.150 y 190.

²¹ José María Lacarra, *Aragón en el pasado*, Madrid 1972, pp.38-39. Conviene recordar que Ramiro I fue hijo ilegítimo de Sancho el Mayor y en 1035 heredó como reino el que fuera condado de Aragón, subordinado al monarca de Navarra. Algunos historiadores consideraron que esto fue un condicionante a la hora de la legitimidad de la dinastía iniciada por Ramiro en ese territorio y de ahí el viaje de su hijo Sancho Ramírez a Roma y su alianza con el pontífice. Sobre este asunto: Antonio Ubieto Arteta, *Historia de Aragón. La formación territorial*, Zaragoza 1981, pp. 79-82.

²² Antonio Durán Gudiol, *El castillo de Loarre*, Huesca 1987, p.16.

²³ Idem, p.60.

²⁴ Cit.: Domingo J. Buesa Conde, "Reconquista y Cruzada en el reinado de Sancho Ramírez", en: *Sancho Ramírez, rey de Aragón y su tiempo (1064-1094)*, Huesca 1994, p.51.

²⁵ Antonio Ubieto Arteta, *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y de Navarra*, Zaragoza 1951, doc.30, pp. 251-253.

²⁶ Horst Bredekamp identificó la figura de este capitel con Sansón (Horst Bredekamp, "Die nordpanische Hofskulptur und die Freiheit des Bildhauer", *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12/13 Jahrhundert* (H.Beck und K. Hengevoss-Dürkop, ed), Frankfurt, 1994, band I, pp. 263-274; band II, pp. 106-125). Sobre la asimilación con Hércules ver: José Luis Senra, "Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes" (2001), pp.88-95. Sobre los lomos de los leones aparecen sendas águilas, animales que más allá de los tradicionales símbolo de Juan el Evangelista según la visión de Ezequiel, fueron convertidas en

alegorías de la inmortalidad a través de la redención (*Salmos*, 103 [102]: 5). Una síntesis en torno al origen simbólico del águila: Barasch, 1991 (1972): 226-228. También: Bianca & Gustav Kühnel, "An Eagle Physiologus Legend on a Crusader Capital from Coenaculum", en: *Norms and Variations in Art. Essays in Honour of Moshe Barash*, Jerusalem 1983, pp. 38-40.

²⁷ Al igual que en otros ejemplos de la catedral de Jaca, en dos de los capiteles de las ventanas del paramento correspondiente al tramo del crucero de la iglesia de Loarre aparecen sendas *imago clipeata*. No debe olvidarse la presencia de escultura romana, probablemente mucha perdida, como se desprende de la inhumación del rey Ramiro II en 1157 en un sepulcro bajoimperial cuyo motivo central lo compone este mismo iconograma portado por genios (Serafín Moralejo Alvarez, "La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval", en: *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo* (Pisa 5-12 september 1982). Marburg/Lahn 1984, p.191). Sobre la fascinación por lo clásico en este momento: Serafín Moralejo Alvarez, "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca", en: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973*, Granada 1976, tomo I, pp. 427-434; "La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval", en: *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo* (Pisa 5-12 september 1982), Marburg/Lahn 1984, pp.187-203. En torno a los trasvases de la antigüedad clásica al románico, Salvatore Settis: "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico", en: *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III-Dalla tradizione all'archeologia*. Torino 1986, pp.373-486.

²⁸ Erwin Panofsky / Fritz Saxl: *La mythologie classique dans l'art médiéval*, Brionne 1991 (New York 1933), pp.8-12, 27-33; Erwin Panofsky: *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'antiquité dans l'art plus récent*, Paris 1999 (Leipzig/Berlin 1930), pp.51-56.

²⁹ Sobre este asunto, Antonio Quacquarelli, *Il leone e il drago nella simbolica dell'età patristica*, Bari 1975, pp.19-37. También: Santiago Sebastián, *El fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario toscano*, Madrid 1986, pp.3-15 (I), 21-22 (II).

³⁰ "Mas tu, Yavé, no estés lejos, joh fuerza mía, vuela en mi socorro! Libra mi alma de la espada, de las garras del perro mi alma única. Sálvame de las fauces del león, de los

A QUINTANA DE PAAÇOS. ARQUITECTURA, URBANISMO Y CONFLICTO SOCIAL EN LA COMPOSTELA BAJOMEDIEVAL

José Suárez Otero
Museo da catedral de Santiago

RESUMEN

La información documental y arqueológica nos permite conocer que el proyecto de cabecera gótica para la catedral acaba convirtiéndose en un conjunto de capillas funerarias que serán incluidas en el cementerio de la ciudad. Estas capillas constituyeron la única parte terminada de la obra, gracias a la financiación por quien había sido el verdadero promotor de la obra: la burguesía.

Palabras clave: Catedral, Cementerio, Burguesía, Arzobispo, Conflicto social.

ABSTRACT

Documentary and archaeological information lead us to know that the project of building a gothic Chevet for St. James' cathedral ends up converting in several funerary chapels, which would be included in the cemetery of the city. These chapels constituted the only finished part of the work, thanks to the financing of the true promoter for the new building: the bourgeoisie.

I. Cuando a instancias de la Fundación Berndt Winsted aceptamos el reto de reconstruir las condiciones materiales de Santiago de Compostela en torno a 1342, año de la peregrinación de Santa Brígida, pretendíamos inicialmente sólo ubicar la información y perspectiva arqueológica en una realidad histórica y artística que suponíamos ya definida¹. La situación fue que nos encontramos que era la propia arqueología la que tenía la necesidad de empezar a construir esa definición, pues en las aportaciones existentes apenas estaba esbozada, salvo para aspectos puntuales, si pretendíamos ir más allá de la siempre acudida aportación de López Ferreiro. La impresión que obtuvimos de ese acercamiento a la Compostela bajomedieval era que los períodos de esplendor compostelano, con muestras aún evidentes en nuestros días y por tanto más fáciles de conocer y estudiar, habían prácticamente anulado la investigación de una etapa que, además, había sido sentenciada por D. López Ferreiro al categorizarla

como "siglos de decadencia".

Sin embargo, y como ya reivindicamos en otras ocasiones², la etapa que comenzará con el final del pontificado del arzobispo D. Juan Arias, y particularmente con el fracaso de su última gran empresa, la construcción de una nueva cabecera para la catedral, y los conflictos sociales de mediados del siglo XV, la revuelta "irmandiña", resulta una de las más complejas e interesantes de la historia compostelana, a pesar de no haber legado grandes manifestaciones artísticas. Nuestra afirmación no debería extrañar a nadie, pues estamos ante un periodo en el que la razón de ser de la ciudad, la peregrinación, alcanza su máximo esplendor, y en el que ni la propia ciudad, ni el arzobispo dejaron de jugar un destacado papel en la evolución tanto socioeconómica, como política del reino. Es cierto también que Compostela no fue ajena a las importantes dificultades que en esos mismos ámbitos sacudieron a todo el occidente cristiano:

José Suárez Otero

hambrunas, peste, conflicto social, guerras civiles. Pero, no lo es menos el que cada ciudad, y máxime una tan especial por su caracterización, proyección e, incluso, riqueza, tenía una capacidad de respuesta también diferenciada ante todos esos retos. Más importante nos parece aún el tener en cuenta que los fenómenos de "crisis" no son siempre expresión de fracasos o impotencia, sino muy al contrario, de la dificultad de articular hechos en sí mismos positivos, que revelan un crecimiento económico y el aumento de la complejidad en el entramado social, al que no es ajeno el problema del reparto del poder político.

A este último tipo de situación es al que nos referiremos en estas páginas. Y lo haremos desde una perspectiva del análisis arqueológico de una realidad concreta: el nuevo espacio que se abre en el marco urbano compostelano a partir del antes mencionado proyecto de ampliación de la catedral románica y que será conocido a lo largo de los siglos tardomedievales como Quintana de Paaços. El eje vertebrador de nuestra propuesta de definición e interpretación de ese nuevo espacio urbano será el intento hasta ahora no realizado de reconstruir, al tiempo que entender, qué ocurrió con ese proyecto y cuáles fueron sus consecuencias. Para ello no vamos a presentar ningún nuevo descubrimiento arqueológico, ni tampoco ofrecer desconocidas referencias documentales, sólo una relectura de las informaciones disponibles a la luz, eso sí, de una perspectiva poco utilizada hasta ahora, aunque sí muy reivindicada y mal entendida, como es la que ofrece la arqueología.

II. Desde la perspectiva de arqueólogo, nuestra visión no parte lógicamente de la interpretación de las fuentes escritas, a nuestro entender aún poco aprovechadas y que nos pondría en contacto directo con los actores, sino de posibles incidencias que en la realidad material ha tenido la intervención de éstos, o lo que es lo mismo, en la capacidad de reconstruir e interpretar el escenario. De todo el complejo proceso de transformación de la ciudad en esos momentos, hemos elegido la plaza de A Quintana por ser posiblemente la

más clara manifestación material de la situación sociopolítica en la Compostela del momento. Se trata de uno de los puntos neurálgicos de la ciudad, en donde se encontraban las dos máximas expresiones de la estructura urbana, la ciudad y el santuario, y lo es más todavía si tenemos en cuenta que era también el encuentro de los dos agentes socio-políticos claves para entender la evolución de la ciudad a lo largo de los dos últimos siglos medievales, si no de toda la etapa medieval: la burguesía y el arzobispo; circunstancia que no ocurría con tanta contundencia en otras manifestaciones de la dialéctica santuario-ciudad durante los siglos XIV y XV.

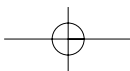
Por otra parte, entendemos que resulta oportuno reflexionar sobre el estado de este espacio en la Baja Edad Media, dado que nuestros conocimientos sobre la evolución quedan prácticamente estancados con los inicios de la construcción de esa nueva cabecera, ya en clave gótica, para la catedral. En torno y a partir de finales del siglo XIII el tratamiento del espacio urbano conocido como Quintana de Paaços se limita, tanto para la historia como para la historia del arte, a una mera reproducción de la información escrita, en particular de la valoración que desde la catedral se hace de una situación que parecía contradictoria con la arquitectura y el funcionamiento de la basílica compostelana, particularmente cuando con los arzobispos primero Fonseca II y, de manera más contundente, Fonseca III se acometen obras que empiezan a redefinir los edificios catedralicios y chocan en algunas de sus intervenciones con un espacio que se define anárquico en lo físico y convulso en lo humano³. La identificación entre lo que dicen las fuentes y lo que dicen los historiadores es tan estrecha —en realidad se trata de la mera traducción de la primera a un discurso narrativo— que se olvida un hecho para nosotros trascendental, como es el de las consecuencias de aquella obra que comienza D. Juan Arias que parece ralentizarse a finales del s. XIII, para posteriormente estancarse y caer en un inexplicable silencio. El silencio que reproduce fielmente la propia investigación.

Silencio que resulta inexplicable, porque una parte de la obra sí llegó a ser realizado y, sin embargo, las fuentes documentales no parecen mencionar la presencia en ese conglomerado en que se convierte la plaza de unos muros o restos de obras, a pesar de que por su disposición constituirían un grave inconveniente en el aprovechamiento, sino en la simple circulación, en un espacio en el que se ubicaba el cementerio de la ciudad, importantes accesos a la catedral y el mercado, además de diversos servicios básicos o, al menos, de cierta importancia⁴; un espacio que resultaba también fundamental como nudo de conexión en el complicado entramado urbano de la Compostela bajomedieval. Y, a pesar de todo ello, unos restos que, en razón de lo actualmente conservado y teniendo en cuenta su destrucción parcial en el momento de remodelación de este espacio, hemos de suponer responden a un estado relativamente avanzado de la construcción y de la permanencia de lo construido⁵, no aparecen mencionados en ningún momento a lo largo de tres siglos de existencia. Ni aun cuando se reorganiza definitivamente la primitiva Quintana de Paaços a fines del siglo XVI y pasan a formar parte de los rellenos de la escalinata que a partir de entonces salva el desnivel sobre el que se asienta la actual plaza, dividiéndola al mismo tiempo en dos ámbitos funcionalmente diferenciados: "Quintana de muertos" –área cementerial– y "Quintana de vivos" –área habitacional.

III. Una de las claves de que esta paradoja haya pasado desapercibida a la historiografía está en la carencia de una verdadera perspectiva arqueológica en el proceso de la exhumación de los restos sobre los que se asentó la visión actual del problema. No podemos olvidar que fue la intervención arqueológica de 1964, bajo la dirección de M. Chamoso y con una presencia importante de J. Guerra, la que permitió el descubrimiento de nuevos restos de una arquitectura de la que ya se tenían testimonios en las inmediaciones de la cabecera románica de la catedral⁶, pero no tenemos apenas noticias de esta excavación y sus resultados quedaron a la postre reducidos exclusivamente a esos

restos arquitectónicos (Fig. 1). No obstante, posibilitó que J. A. Puente Míguez reconstruyera e interpretara una arquitectura que refleja un episodio trascendental y hasta el momento desconocido en la evolución de la catedral compostelana: el proyecto del arzobispo Juan Arias de construir una nueva cabecera, ya en clave gótica, para la catedral de Santiago y que estos restos confirmaban que había sido comenzada⁷. El problema surge cuando constatamos que esa intervención arqueológica sólo ofreció los restos de unas estructuras que aparecían como el último testimonio de una ya inexistente realidad original, carentes, pues, de un contexto arqueológico que pudiese aportar más información sobre los restos mismos y su imbricación en un ámbito funcional e histórico determinado.

Aparecía precisamente aquello que solía buscar una arqueología que se entiende a sí misma sólo como fuente para el estudio de la historia o de la historia del arte, y que era en su realización práctica la confirmación del hecho histórico o la exhumación de la obra de arte. Sin embargo, carecemos de información sobre las condiciones precisas en las que aparecieron esos restos: ¿sobre qué se asentaban?, ¿qué los cubría? Preguntas que a algunos pueden resultar fútiles, al menos para el conocimiento de esa arquitectura concreta, pero que resultan decisivas para conocer las condiciones de su destrucción, del cómo y por qué llegaron hasta nosotros, o lo que en parte es lo mismo, cuál era su situación antes de la destrucción. La arqueología no es la mera exhumación de restos. Un postulado que puede resultar obvio a los arqueólogos, pero que, lamentablemente, sigue siendo necesario repetir en el ámbito de las investigaciones jacobeanas. La arqueología es constatar, definir e interpretar un proceso de configuración por acción o incidencia antrópica de un espacio físico. Se trata de transitar, observando e interpretando, por un cúmulo mayor o menor de construcciones y destrucciones, acumulaciones y substracciones, por el ámbito de la dialéctica hombre-tiempo-espacio, en un proceso en el que todas las informaciones son importantes y todos los restos pueden resultar



José Suárez Otero



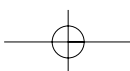
Fig. 1. Las excavaciones en la Quintana. Vista general de los trabajos (Fot. M. Chamoso Lamas, Archivo Museo de la Catedral).



Fig. 2. Cabecera gótica: capilla absidal (Fot. M. Chamoso Lamas, Archivo Museo de la Catedral).



Fig. 4. Puerta norte de la cabecera gótica (Fot. M.Chamoso Lamas, Archivo Museo de la Catedral).



definidores. Así, para los arqueólogos no sólo deberían importar los restos arquitectónicos atribuibles a la obra de D. Juan Arias, sino también las tierras que los cubrían, las que al fin y al cabo no dejaban de ser parte de esas estructuras y de la vida que se desarrolló en torno a ellas, al tiempo que parte de una nueva realidad: la actual plaza de A Quintana. Al arqueólogo no debe interesar sólo el objetivo último del que formaban parte esos muros: la nueva cabecera gótica de la catedral. Además, debe preocuparse por lo que ocurrió finalmente con esos muros que no llegaron a cumplir ese objetivo al que estaban destinados.

IV. Lamentablemente, apenas tenemos datos sobre los procesos deposicionales, ni los contenidos que afectan a la definitiva ocultación, ergo eliminación en sentido funcional, de esas estructuras góticas. Pero, sí podemos constatar el ya mencionado estado avanzado de la construcción, al menos en la parte que conocemos. Parte que, siguiendo la identificación propuesta por J. Puente Míguez, y hoy comúnmente aceptada, correspondería al lado norte de una nueva cabecera para la basílica compostelana. Según este autor, la concordia establecida entre D. Juan Arias y el monasterio de S. Paio de Antealtares implicaba, mediante una permuta de terrenos, el traslado de la iglesia y dependencias monacales hacia un área más alejada de la catedral y dejarle expeditos a ésta los terrenos sobre los que proyectar una nueva ampliación del edificio –una repetición de lo acontecido con la Concordia de Antealtares y que también había supuesto un desplazamiento hacia el Este del monasterio⁸. Este traslado del recinto monacal permitiría al arzobispo planificar una modificación sustancial del remate posterior de la basílica. La nueva construcción se adaptaría a la disposición en tres naves de la basílica románica, pero significaba sustituir el deambulatorio románico por una gran cabecera que partiría del crucero y tendría unas dimensiones semejantes al cuerpo central y crucero de la basílica preexistente y presentaría una estructura rectangular de seis tramos y un coro que “se articulaba en semicírculo sobre cinco de los lados de un decá-



Fig. 3. Estructuras y rellenos. Detalle (Fot. M. Chamoso Lamas, Archivo Museo de la Catedral).

gono regular. En torno a él, y manteniendo la misma distribución, se situaba un deambulatorio con cinco tramos trapezoidales regulares. De éste surgían radialmente las cinco capillas absidales (Fig. 2), como continuación de los tramos de coro y deambulatorio⁹. De este proyecto conservamos “dos espacios de planta hexagonal irregular... con un lado común y orientados en sentido radial” (Figs. 1 y 2)¹⁰, así como evidencias de otros cuatro espacios más o menos cuadrangulares y también con paredes compartidas, todos ellos cerrados por tres de sus lados, salvo uno que muestra una apertura en el muro que cerraría toda la arquitectura (Fig. 4). Estos espacios se continúan, con idénticas características, en los descubiertos inmediatos a la cabecera románica. Se trata de parte de ese conjunto de capillas pertenecientes a la nueva cabecera y que estaban realizadas, en algún caso al menos, hasta la mitad de su alzado, lo que permite definir la parte baja del mismo.

José Suárez Otero



Fig. 5. Excavaciones bajo la Quintana. Hallazgos. A. Restos arquitectónicos. B. Landa funeraria (Fot. M. Chamoso Lamas, Archivo Museo de la Catedral).

Respecto de los restos que la cubrían, nos falta la información de una memoria definitiva de la intervención arqueológica, que nunca llegó a ser realizada, o, al menos, las notas de un diario de las excavaciones, del que tampoco tenemos indicios de que haya existido nunca¹¹. Las pocas informaciones, lo que permiten ver las fotografías del desarrollo de los trabajos (Fig. 4) y los escasos restos

guardados principalmente en el Museo de las Peregrinaciones, señalan al relleno del espacio a ocupar por las actuales escalinatas, que se deposita sobre los restos de la antigua arquitectura, en forma de tierra y piedras poco compactadas e incluyendo, como nos señala el responsable de los trabajos en la única información escrita sobre los mismos¹², piezas producto de la destrucción de la misma, como podían ser fustes y capiteles, además de evidencias del uso funerario del espacio: laudas o fragmentos de sarcófagos con decoración escultórica. Además, parece contener restos arqueológicos que se agrupan fundamentalmente en dos momentos bien diferenciados. El primero, y más antiguo, definido por monedas (Fig. 6) que corresponden a los reinados de Fernando III (1217-1252) y Alfonso X (1252-1284), a las que acompañarían escasos restos cerámicos, y que nos sitúa en torno a la época de construcción de la cabecera o tiempos inmediatamente posteriores¹³. El segundo, presente a través de cerámicas, corresponde a un momento avanzado del siglo XVI, y por lo tanto al momento en que se reorganiza el espacio y se produce la ocultación de esa arquitectura. Faltan evidencias, tanto en forma de un horizonte estratigráfico, como a través de restos arqueológicos, del largo periodo que cabe suponer existió entre el definitivo abandono del proyecto de D. Juan Arias –ca. 1280, según Puente Míguez– y la construcción de la escalinata de la plaza de A Quintana. Una situación paradójica, pues el abandono siempre implica la acumulación de materiales en torno a los espacios y las estructuras que lo sufren, tanto producto de su propio deterioro, como por los procesos naturales o antrópicos que siguen desarrollándose en el entorno inmediato.

Otra interrogante que se abre al arqueólogo es si estos restos son todo lo que se había llegado a hacer o, si por el contrario, existían otros de los que todavía no tengamos evidencias al no haber sido excavada la totalidad de la Quintana. La posibilidad de su existencia es grande, toda vez que respondería a la lógica constructiva de afrontar el arranque del nuevo edificio como un todo y no fragmentariamente, con lo cual deberían ex-



Fig. 6. Excavaciones Quintana. Hallazgos. Moneda (*pepión*) de Fernando III (1217-1252). B. Moneda (*dinero*) de Alfonso X (1252-1284) (Fot. Gerardo Gil, Archivo Museo de la Catedral).

istir al menos los basamentos de todo el contorno de la nueva cabecera. A favor de esta posibilidad estarían ciertas coincidencias, apuntadas por J. A. Puente, entre las construcciones que posteriormente cerraron la catedral y los posibles cimientos del lado sur de la cabecera gótica. También, la presencia de algún resto de esta cabecera entre los últimos aportes para el relleno del patio del actual claustro catedralicio (Fig. 7), derivada de la coincidencia en el tiempo de la finalización del claustro y remodelación de la Quintana. Esos aportes de escombros procedentes de A Quintana vuelven a estar caracterizados, como ocurría bajo las escalinatas, por cerámicas y numismática propia de finales del siglo XIII, o todo lo más, principios del XIV, y carencia de restos atribuibles a los siglos XIV y XV¹⁴.

V. Si esta obra no se llevó a cabo, sí dejó, como ya hemos insistido anteriormente, una

parte al menos en estado bastante avanzado y parece que ésta llegó así hasta fines del siglo XVI. Sin embargo y atendiendo a la falta de noticias sobre la misma en las fuentes escritas, parece, también, que nunca estorbó a nadie, ni sirvió como referencia locacional de nada, ni tan siquiera preocupó en ningún sentido. Esto resulta difícil de entender pues, a las razones expuestas en un apartado anterior, hemos de añadir la imagen que esa misma documentación ofrece de la Quintana entre el siglo XIV y el XVI. Una imagen que nos habla de un espacio ocupado por abundantes y diversas estructuras: un gran cementerio, hasta seis o más capillas distintas, la iglesia de Santa María la Antigua, y tiendas, despachos de notarios y otros, e incluso casas que, en ocasiones, reciben la consideración de Paaços¹⁵. Todo, junto a esos restos de la inconclusa cabecera gótica y aún con la posibilidad de cumplir funciones de mercado, tenía que ser encajado

José Suárez Otero

entre la cabecera de la catedral, el monasterio de S. Paio¹⁶, y los conjuntos de viviendas de la Azabachería y la vía Sacra, o las que se disponían en la zona de tránsito a la plaza dos Ourives, actual Platerías¹⁷. Y todavía quedaba espacio para que en el siglo XVI se construyese el nuevo ayuntamiento, en sustitución posiblemente de otro realizado ya a fines del XV¹⁸.

La llamada Quintana de Paaços presentaba, pues, un abigarramiento de usos y construcciones que hace increíble el que permanezcan en pie unos muros que, aparentemente, ya no importaban a nadie, debían de entorpecer bastante la ya de por sí compleja articulación de todas esas componentes, y ofrecían, al mismo tiempo, una apetecible fuente de materiales para la construcción, en unos momentos en los que no faltaron obras en la catedral o en la propia Quintana que agradecerían los buenos sillares que aún podemos ver hoy bajo las escalinatas de la actual plaza¹⁹. Y, no obstante, permanecieron, contumaces, en pie hasta fines del XVI. Una paradoja que se solventa solamente, a nuestro entender, en el caso de que esas paredes tuvieran algún uso y por lo tanto estuviese justificada su permanencia, lo que podría ser en el caso de que fuesen algo más que paredes. Circunstancia, a su vez, también posible, dado que en esa dirección apunta la entidad de los restos conservados, sea los que están todavía en su posición original o sea los que perdieron esa condición y fueron reaprovechados, bien en el propio relleno del espacio a transformar, bien en otros espacios o construcciones. Nos referimos a que podría tratarse realmente de las capillas funerarias que pretendían definir el cierre norte de la pretendida cabecera catedralicia y que llegaron a ser terminadas, aunque no ocurriese lo mismo con el cuerpo central de esa arquitectura, mientras que no sabemos todavía nada de las que definirán el lado opuesto de la construcción²⁰. Según la posibilidad expuesta, el resultado final de la obra atribuida a D. Juan Arias no constituiría ni unas paredes a medio hacer y abandonadas, ni una arquitectura cerrada, sino abierta y definida por un grupo de capillas de funcionalidad principalmente funeraria

que se disponían sucesivas y adosadas en un bloque que arrancaba recto de la cabecera de la catedral para terminar incurvándose en las inmediaciones del monasterio de S. Paio, bloque que tenía la profundidad de las propias capillas y resultaba transversal al espacio en el que se asentaba, y que lógicamente dejaría espacios que permitiesen entrar y salir de A Quintana de Paaços: la portada o portadas de la pretendida cabecera (Fig. 4) y, quizás, el extremo hacia S. Paio. Las capillas daban la espalda al espacio habitado de Azabachería y se abrían hacia A Quintana o, quizás, resulte más acertado decir al cementerio de la ciudad.

El siguiente paso en la construcción de la hipótesis supone el preguntarse dónde está la constatación documental de estas capillas si, como sostenemos, llegaron a estar lo suficientemente acabadas como para permitir un uso, que debió ser a la vez litúrgico y funerario. Porque, si nos extrañábamos que su mera existencia como muros de una arquitectura inconclusa no apareciese nunca referida, más insostenible resultaría que eso mismo ocurriese con un conjunto de capillas que necesariamente destacarían, aunque sólo fuese por su volumen, en el ámbito en el que se inscriben. La respuesta la encontramos en esa serie de capillas apenas conocidas, dado que son meramente citadas y en lo que conocemos parece que sólo de manera incidental en la documentación de los siglos XIV, XV y XVI, y a las que, por otra parte, la investigación no le ha prestado demasiada atención, quizás por el poco rastro que parecían haber dejado.

Son las capillas que A. López Ferreiro menciona, aunque muy por encima. Tanto, que sólo aparecen en un breve párrafo dentro de su por otra parte voluminosa y en general detallista obra²¹. Aquellas que se conocen unas veces por la advocación o, lo que resulta más singular al tiempo que clarificador, por el nombre del personaje o la institución a las que parecen pertenecer y que muy posiblemente financiaron su construcción. Así, y siempre según López Ferreiro, las capillas de D. Balanguino o D. Juan Elías,

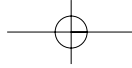


Fig. 7. Rellenos en el patio del claustro. En el ángulo basa de columna procedente de la destrucción de las capillas de la Quintana (Fot. Archivo de la Catedral).

la de Nuestra Señora de la O, la de Gómez Ballo y la de Santo Tomé, y según otra documentación, la del gremio de sastres, de la que aún tenemos constancia en pleno siglo XVI²². Dentro de este conjunto de nombres, reclama muy especialmente nuestra atención uno, el de Belungino, por coincidir con el nombre de Juan Belungino, en cuya escribanía puso D. Juan Arias la primera piedra para la construcción de la nueva cabecera de la catedral²³. Un notario que está, pues, vinculado a la construcción de la nueva obra y al que quizás no podamos descartar que ésta afecte directamente, dado que iba a ocupar el espacio donde se asentaban varias oficinas de notarios y pudo suponer el traslado de algunos de ellos. Circunstancias ambas que podrían constituir una parte al menos de una colaboración económica que tendría como contraprestación el disfrute de una de las futuras capillas laterales de la cabecera de la catedral. A su lado aparecen nombres de otros burgueses compostelanos y también de gremios, que posiblemente fuese la condición de todas estas capillas, incluso las que conocemos por su advocación, como evidencia la identificación de la de Santa María de la O como perteneciente al gremio de sastres²⁴, circunstancia que tam-

bién podría aplicársele a la de Santo Tomé con relación al gremio de “pedreiros” y “carpinteiros”²⁵.

Tanto de manera individual como colectiva, los burgueses compostelanos llevaban ya algún tiempo reclamando su presencia en la catedral mediante la creación y uso de un lugar en el que rendir culto a sus advocaciones específicas y enterrarse, pero tenían que enfrentarse al problema de la dificultad de encontrar los espacios necesarios en una catedral que no había sido pensada ni para tenerlos, ni para generarlos. Un ejemplo, quizás, de esa necesidad es el episodio del origen de la actual capilla del Sancti Spiritus. Según López Ferreiro, fue Pedro Vidal, burgués compostelano, quien a mediados del siglo XIII “construyó una pequeña capilla en el entrepaño de pared que estaba entre las antiguas capillas de San Nicolas y la Santa Cruz; en el cual entrepaño había una puerta, que daba salida hacia la plaza de la Quintana. En esta misma capilla, con licencia del cabildo, fue sepultado D. Pedro”²⁶. Capilla que, siempre según López Ferreiro, fue posteriormente ampliada y reestructurada para subsistir sin grandes variaciones hasta la actualidad. Un episodio que, por su coincidencia de fechas con el inicio de la obra de D.

José Suárez Otero



Fig. 8. Restos del antiguo cementerio de la Quintana de Paaços. Excavaciones de M. Chamoso en el lado sur de la Plaza de la Quintana (Fot. M. Chamoso, Archivo Museo de la Catedral).

Juan Arias, y referirse a una capilla funeraria relacionada con la cabecera de la catedral, debe de estar de alguna manera vinculado a esa obra. Podría tratarse de la manifestación de un fenómeno que está detrás de la necesidad de construir una nueva cabecera: la referida pretensión de la burguesía de enterrarse en el santuario. Otra posibilidad sería que esa capilla de Pedro Vidal, fuese

en realidad una de las que se estaban construyendo dentro de la nueva cabecera, quizás coincidiendo con alguna de las más próximas a la cabecera románica, aunque no en el lugar que propone López Ferreiro, y que posteriormente un canónigo, el Arcediano de Reina D. Gonzalo Pérez de Moscoso, biznieto del fundador, decida sustituirla como panteón familiar por otra que sí va a estar en la cabecera de la catedral, pero será en la antigua cabecera románica: la mencionada capilla de Sancti Spiritus²⁷.

La identificación de esas capillas con aquellas que iban a componer la nueva catedral gótica, estaría así justificada también por la lógica de que quienes las financiaron pudieron exigir su posesión y uso. Los restos insinúan que podían estar estructuralmente capacitadas, a pesar de no llegar a formar parte nunca de la obra proyectada y, por lo tanto, de la catedral. Sin embargo, seguían estando en relación directa con un espacio sagrado, que, además, respondía a una de sus razones de ser fundamentales como era la funeraria²⁸. Nos referimos al cementerio de la ciudad (Fig. 8), en el que desde hacía tiempo y a lo largo de los siglos XIV y XV se estaban enterrando los miembros del grupo social, la burguesía, que financiaba la nueva construcción²⁹.

VI. La identificación de los restos de la inconclusa obra de D. Juan Arias con la serie de capillas no sólo nos resuelve el problema de distribución de espacios dentro de la Quintana, sino que nos permite saber qué ocurrió con la obra después de que la documentación escrita parece haberse olvidado definitivamente de ella. Y nos encontramos con el aprovechamiento de una arquitectura que se tiene que reinterpretar tanto en lo formal como en lo conceptual. En lo primero, pasa de un espacio cerrado y estructurado en un ámbito arquitectónico mayor, a un espacio abierto e independiente. En lo segundo, pasa de una arquitectura primordialmente cultural y pública e, incluso áulica, la catedral, para convertirse en una arquitectura fundamentalmente funeraria y de carácter privado. Una parte destacada, pero parte al fin, de un marco no arquitectónico, abierto y totalmente

distinto a aquel para el que había sido pensado: el cementerio.

Un cementerio que aparece dividido en dos zonas diferenciadas. Una, en la que se desarrollaría el cementerio tal y como hasta ahora lo entendíamos, un camposanto con inhumaciones en tumbas sencillas que ocupaba una buena parte de la Quintana de Paaços, y del que tenemos abundantes datos documentales y alguna evidencia arqueológica³⁰. La otra, que ahora sacamos por primera vez a la luz, lo estaría por una serie de capillas funerarias que se disponen en uno de los lados del cementerio, sirviendo al mismo tiempo de delimitación y separación del mismo con respecto a los espacios habitados colindantes. Esta contraposición no resultaba en realidad tan radical, si recordamos que la documentación parece hablar de una modalidad intermedia, los enterramientos bajo arcos, que a veces debían estar adosados a las propias paredes de las casas³¹. La existencia de esta fórmula es en sí misma un argumento a favor de la posibilidad que estamos planteando pues las capillas no resultarían en ese contexto tan chocantes.

El resultado final es un camposanto bastante particular, que parece combinar en una misma realidad dos tipos de cementerios diferenciados, el cementerio abierto de simples tumbas en tierra, cuya única arquitectura es el muro que define el área consagrada, con los enterramientos propios de espacios cerrados, dentro de arquitecturas complejas, y tumbas o áreas funerarias de estructura más o menos elaborada. La impresión es que algo importante ha ocurrido, pues parecen haberse subvertido las pautas básicas en la definición del ritual funerario de la época, cuestionando dualidades como enterramiento interior vs. enterramiento exterior o tumbas simples vs. tumbas complejas. El resultado, un entremezclarse e incluso confundirse de modelos de enterramiento que han sido concebidos para todo lo contrario, para distanciar y diferenciar. La existencia de importantes diferencias económicas y sociales dentro de los "burgueses" compostelanos, algo comprensible por otra parte, no se diluye

a través del enterramiento noble en el interior de los templos y el pobre en su exterior, sino que aparece descarnada en su convivencia en un mismo ámbito, que además tiene que competir por el espacio, con las viviendas, el mercado y la calle³². Mayor subversión si cabe, ahora que se cuestiona la propia dualidad o antinomia sagrado vs. profano. Pero, poco puede extrañarnos cuando en el fondo se está cuestionando hasta el extremo –convivencia de viviendas y tumbas– la separación más esencial: vida vs. muerte.

El carácter permanente de arquitectura inacabada y la integración que esta parte de la pretendida cabecera tendrá en el cementerio llegó hasta tal punto que pasa de ser un elemento extraño a convertirse en otra fórmula posible en el uso del campo santo, como lo demuestra la construcción posterior de alguna otra capilla ex novo³³. Esa integración explica también por qué la arquitectura original nunca vuelve a aparecer referida en la documentación de la época, sino exclusivamente por sus componentes individuales, las capillas, debido a que nunca llegó a funcionar como cabecera, y, además, se escindió de la catedral, con lo que el concepto inicial de la obra se iría perdiendo e incluso olvidando con el tiempo. Capillas que en su configuración definitiva, también tuvieron que padecer un estado para el que no habían sido pensadas. El remate de las mismas, necesario para su readaptación a las nuevas circunstancias y que debió consistir en alguna fórmula de cierre, total o parcial, del frente, no sería excesivamente elaborado, dado que no aparecieron huellas evidentes entre los restos exhumados, ni hay tampoco indicios evidentes entre el material disperso y hallado en el relleno o las áreas inmediatas³⁴; no se puede descartar que este cierre consistiese exclusivamente en una rejería o incluso en una estructura de madera o similar. Lo sí seguro es que el resultado final no pudo en ningún caso superar la situación de partida, tal como parece indicar el estado que parecían ofrecer en el momento de su destrucción definitiva, a finales del siglo XVI y dentro del proceso de remodelación definitiva de la Quintana³⁵.

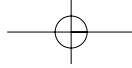
No podemos descartar que en esa falta de información influya el hecho de que, una vez destruidas, se aprovechara una parte de sus materiales en otras construcciones o en el nuevo emplazamiento que habría que buscar para algunas de ellas, especialmente las que correspondían a los gremios. No es extraño en este sentido que con su destrucción se hable del traslado de las mismas a la Catedral o al monasterio de S. Paio de Antealtares³⁶. Traslado que explicaría la presencia en los fondos museísticos de la catedral de escultura gótica de difícil ubicación en el contenido y evolución de la basílica en la baja Edad Media³⁷, salvo que sigamos aceptando la condición de cajón de sastre para el todavía insuficientemente conocido claustro medieval y metamos en él todo aquello que no podamos adscribir con seguridad a otro lugar³⁸. Y, quizás, también ayudaría a entender el porqué de la presencia de restos constructivos de la cabecera gótica, así como otros de procedencia desconocida y correspondientes a los siglos XIV y XV³⁹.

VII. Las consecuencias de la identificación entre restos arqueológicos y referencias documentales en lo que a las capillas de la Quintana se refiere nos ha permitido entender un poco más la composición y el sentido de lo que se denominaba Quintana de Paços, al mismo tiempo que explicar lo acontecido con la obra inconclusa de D. Juan Arias y definir las especiales características del cementerio de la ciudad. Pero tampoco se agotan ahí, pues al tiempo que identificamos las capillas de la cabecera con capillas de financiación y uso particular en manos de la burguesía compostelana, estamos adentrándonos en el porqué y el cómo de esa obra que hasta ahora venía siendo entendida como producto exclusivo de la inspiración y capacidad de ejecución de D. Juan Arias.

El paradigma que explicaba la obra era el mismo que por inercia se aplica a cualquiera de las grandes obras que afectaron a la basílica compostelana y que se origina desde los mismos orígenes del santuario. Paradigma que consiste en la concatenación de las siguientes premisas: necesidad de cam-

bio, una figura destacada al frente de la mitra y apoyo real. Recordemos los binomios de Teodomiro y Alfonso II, Sisnando I y Alfonso III, o Gelmírez y Alfonso VI, entre otros. Así, cuando la obra fallaba, la razón se busca en las posibles dificultades de establecer el paradigma, fundamentalmente en lo que respecta a la relación entre los dos agentes responsables de la ejecución del proyecto, el arzobispo y el rey: el caso de Diego de Peláez y Alfonso VI confirmaría este razonamiento. No es difícil deducir que guiándose por ese paradigma Alfonso X cargase con las culpas del fracaso de la obra de D. Juan Arias. Las malas relaciones de la mitra con el rey son del todo evidentes, los hechos lo constatan. También es cierto que esas malas relaciones debieron tener repercusiones en la economía tanto del arzobispo como de la misma catedral. En la pérdida de prerrogativas, derechos y prebendas está una que no se cita expresamente pero que resultaba particularmente importante para el erario arzobispal y para las obras de la catedral. Nos referimos al derecho a acuñar moneda propia, concesión de Alfonso VI que, con algún altibajo, había permanecido hasta este momento⁴⁰.

Sin embargo, existen varias razones para desechar un conflicto puntual entre la monarquía y la mitra compostelana como causa del abandono de la obra de la cabecera gótica. La primera es el carácter coyuntural de esas desavenencias, que desaparecieron con los sucesores de D. Alfonso, alcanzando su recuperación total con D. Rodrigo de Padrón y Fernando IV, para verse después sometida a la crisis general del reino con la Guerra Civil, y volverse a recuperar en tiempos de Enrique II (1368-1379), cuando de nuevo volvemos a encontrar temporalmente en funcionamiento la ceca compostelana. La pregunta es, si las circunstancias volvieron a ser favorables aunque sujetas a una coyuntura variable, por qué no se retomaron los trabajos detenidos a fines del siglo XIII, y que parecían estar bastante avanzados. Son comunes, y particularmente en la época en la que nos movemos, los casos de obras detenidas temporalmente y retomadas con posterioridad, incluso con tanta tardanza que se producen cambios en el proyecto original o



simplemente en las claves artísticas que lo definían. Sin embargo, eso no ocurrió en la catedral de Santiago, lo que nos hace pensar que las fricciones del arzobispo con el rey no son la causa del fracaso de la cabecera gótica; o, al menos, no es la única causa.

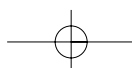
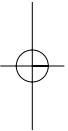
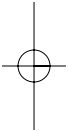
Unas circunstancias que no deberían haber pasado desapercibidas son las que se refieren a los problemas que tuvo en esos momentos la propia Mitra compostelana. Si otorgamos al arzobispo el papel fundamental en el origen y desarrollo de la obra, entonces debemos tener en cuenta que entre D. Juan Arias y D. Rodrigo de Padrón se extiende un prolongado período de crisis en la cátedra compostelana, con la sucesión de arzobispos de mandato breve y problemático, enfrentamientos dentro del propio Capítulo, ingerencias del rey⁴¹. No hubo esa figura paradigmática que está detrás de cada proceso de remodelación de la basílica compostelana, ni tan siquiera aquellas otras que pudieran darle continuidad. No obstante, como en la propuesta anterior se trata de una situación coyuntural y sobradamente superada a principios del siglo XIV con una figura como D. Rodrigo de Padrón, al cual, además, se le atribuyen importantes obras en la basílica. Obras que, paradójicamente, ya no serán, ni tendrán relación alguna con la nueva cabecera gótica.

Este cambio de orientación de las obras auspiciadas por la Mitra sí nos da una de las claves para entender el fracaso del proyecto de D. Juan Arias, y no sólo porque impliquen una detracción de los recursos que podían sostener la continuidad de la construcción de la nueva cabecera, sino por el significado de lo que ahora se decide hacer. Estamos ante el inicio de un amplio proceso de fortificación de la catedral, que la acabará convirtiendo en un complejo edilicio en el que predominará, al menos hacia el exterior, más el aspecto militar que el propiamente religioso y la separará del entorno urbano, ante el que se va erigir distante y amenazante⁴². Esa ruptura de la catedral con el marco urbano, ese distanciamiento del arzobispo y su ciudad, va a tener otra clara expresión en el comportamiento frente a la muerte del clero catedra-

lico⁴³. Durante los siglos XII y XIII, los canónigos se entierran indistintamente en el claustro o en el cementerio de la ciudad. A partir del siglo XIV abandonaran ese espacio compartido con los laicos para recluirse en un espacio propio y exclusivo, el claustro catedralicio.

Unas obras y unos comportamientos que están en abierta oposición con respecto a aquel proyecto del que tratábamos aquí, que significaba la ampliación de la catedral hacia y para la ciudad: la catedral-santuario de Gelmírez se transformaría en la catedral burguesa de D. Juan Arias. La catedral se expandía, al tiempo que se abría –recordemos que la cabecera gótica añadiría dos portadas más al templo, dispuestas en un eje nort-sur– hacia los espacios urbanos: cementerio y área de actividades propias de la pujante burguesía compostelana. El arzobispo pasaría a disponer de un santuario más grande, más capaz, al tiempo que más acorde con los gustos de la época, todo ello útil para atender un flujo peregrinatorio en plena expansión y para seguir manteniendo a Compostela en la vanguardia de las ciudades del reino. Una respuesta a un santuario en crecimiento y símbolo del poder y la pujanza de la cátedra episcopal, pero al mismo tiempo expresión de la riqueza y dinamismo de la ciudad. Este último aspecto nos introduce en una de las consecuencias fundamentales de nuestro trabajo, en la que, además, encontraremos la causa del fracaso de la propuesta atribuida a D. Juan Arias.

Si los muros de la inconclusa cabecera corresponden a esas capillas cuya existencia en la Quintana se constata entre los siglos XIV y XVI, y estas capillas parecen fundaciones de burgueses compostelanos o cofradías de menestrales, entonces llegamos a la consecuencia de que fue la burguesía compostelana quien estaba detrás de la financiación de la ampliación de la catedral, apoyando una obra promovida, o al menos aceptada, por el arzobispo y sin necesidad del concurso, como en otras ocasiones, de la monarquía. Una hipótesis plausible, dado que no es extraña ni al comportamiento ni al sentido de una catedral gótica. También, por-



José Suárez Otero

que responde a las condiciones que parecían existir en la Compostela de la primera mitad del s. XIII, cuando clero catedralicio y burgueses compartían el cementerio de la catedral, que era también de la ciudad, o cuando los burgueses empiezan a manifestar la necesidad de enterrarse en condiciones que expresen la riqueza y el estatus adquirido, y que mejor lugar que la catedral-santuario⁴⁴. Una cuestión que dejamos abierta a futuras investigaciones es la compleja articulación de este encuentro entre arzobispo y burgueses en el contexto de sus continuas disputas, máxime teniendo en cuenta que éstas se manifiestan con claridad también durante el pontificado de D. Juan Arias.

VIII. Aunque no podamos responder a la cuestión planteada, en la que quizás juegue un papel determinante el poder político alcanzado por los burgueses en tiempos de Fernando III y Alfonso X, sí tenemos que acudir a ese conflicto perenne por el señorío

de la ciudad para entender el fracaso de la ampliación de la catedral. Ya algunos autores habían insinuado la incidencia del enfrentamiento, especialmente cuando éste adquiere tintes más dramáticos con la llegada a la sede compostelana del dominico francés Berenguel de Landoira, pero sólo a través de las dificultades que este conflicto suponía al arzobispo como promotor y único interesado en la obra, sino para la continuidad de facto de la actividad constructiva misma⁴⁵. La realidad que intentamos esbozar en estas páginas apunta, sin embargo, a una interpretación más compleja de la relación de causa y efecto entre conflicto político y fracaso constructivo.

La clave habrá que buscarla en el papel definitorio que jugaron los burgueses compostelanos en todo el proceso de construcción de la cabecera gótica. En primer lugar, la construcción parece pensada para satisfacer más las necesidades que ellos

plantean, fundamentalmente de presencia en el santuario, que las atribuibles a un arzobispo que recibe una catedral recién consagrada y se dedica a realizar obras como el claustro o el palacio tendientes a complementar y no a modificar la basílica. La obra parece así el correlato del poder adquirido en la ciudad por esa burguesía ahora apoyada por los monarcas (los tantas veces citados Fernando III y Alfonso X). En segundo lugar y consecuencia de lo anterior, será ese grupo social quien financie una parte importante de la obra, a través de las capillas que materializarían su definitiva y bien destacada presencia en la catedral. Condición que supone un cambio impor-

tante en la evolución constructiva de la basílica compostelana, hasta ese momento dominada por el binomio arzobispo y rey, y que responde al proceso de enriquecimiento de un importante sector urbano al abrigo de una peregrinación en constante crecimiento. En tercer lugar que las mencionadas condiciones se hacen al abrigo de la capacidad de diálogo o de presión sobre el arzobispo, dentro de unas relaciones siempre conflictivas, que a mediados del siglo XIII parecen haber adquirido los burgueses compostelanos.

La situación esbozada contiene una clara debilidad que a la larga conducirá a su destrucción, como es el mar-

cado carácter coyuntural de la misma y no haber creado unas condiciones de equilibrio en la lucha por el poder de la ciudad que tuviera posibilidades de consolidarse. Los cambios que se producen a partir de principios del s. XIV y que supondrán un recrudescimiento de esa lucha, con una actitud más beligerante por parte de la Mitra, provocarán la ruptura definitiva entre el arzobispo y los burgueses. Esto hizo inviable la integración de estos últimos en una catedral que a partir de entonces se va a convertir, además, en un arma, tanto material como simbólica, del arzobispo frente a ellos: Rodrigo de Padrón y Berenguel de Landoira no sólo hacen torres en torno a la basílica,

sino que transforman los edificios catedralicios en un verdadero conjunto religioso-residencial-militar, en un castillo señorial incrustado en el núcleo y esencia de la ciudad⁴⁶. Es comprensible que en ese nuevo contexto no tenga cabida o integración posible un edificio como el que se atribuye a D. Juan Arias, que queda reducido a una escenificación duradera de la frustración de la burguesía compostelana y no, como se venía defendiendo, de la catedral o el arzobispo.

NOTAS

¹ VIII Encuentro Histórico Suecia-España. Seminario "El mundo escandinavo, Santa Brígida y el Camino de Santiago", Santiago de Compostela 18-20 octubre, 2000. Aprovechamos para agradecer la confianza hacia nuestro trabajo por parte de los organizadores del Congreso. Trabajo que está siendo realizado al abrigo del convenio suscrito por el Cabildo de la Catedral de Santiago y la Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.

² Suárez Otero, J. (2001), Santa Brígida en Santiago. Aproximación arqueológica a un hecho histórico, en VV. AA., *El mundo escandinavo, Santa Brígida y el Camino de Santiago* (Madrid).

³ Cfr. las manifestaciones que se producen con la construcción de la actual Torre del Reloj, a fines del s. XV, o los comienzos del claustro renacentista, a principios del s. XVI. Baste recordar este conocido pasaje del cabildo celebrado el 3 de agosto de 1558: "...non puede de Razón y justicia aver casas pegadas a la iglesia, e demas desto se venden allí pan berças y pescado y otras cosas que son en deshonestidad e indecencia de la dicha sta. Iglesia e tanvien para la actoridad de la dicha sta. Iglesia convienen quitarse las dichas casas que todas juntan e confinan con la dicha torre e iglesia, asi las que bibe Miguel cetero y otras personas como las otras casas que están pegadas á la iglesia e las que se quemaron, e tambien porque de aquel cobertizo questá a la entrada del cimenterio de la Quin-

tana se azen allí algunos insultos e se asconden de noche gentes, por lo qual muchas bezes han platicado e acordado que las dichas casas todas se derrocasen e quitasen..." Actas Capitulares, t. XV, cit. In López Ferreiro, A. (1904), *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago* (Santiago), vol. VII, Apéndices, nº XXXV, pp. 141-142.

⁴ Baste recordar el expresivo epigrafe con que encabeza J. García Oro la imagen de A Quintana en el tiempo de los Fonseca: *El mercado de Compostela: un hormiguero en la Quintana*, in García Oro, J. (1987), *Galicia en los siglos XIV y XV*, (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza), esp. vol. II, 75-77.

⁵ Prueba de lo avanzado de las obras es la presencia de "fustes y capiteles" (vid. Chamoso Lamas, M. Op.cit. in nota 5) en los rellenos configurados por la propia destrucción de la arquitectura presente a fines del s. XVI.

⁶ Nos referimos a los restos que habían aparecido entre la catedral y la iglesia de la Corticela algunos años antes, vid. Carro García, J. (1948), "El palacio y torre de D. Berenguel en la cabecera de la catedral de Santiago", *Cuadernos de Estudios Gallegos* III, 347-360.

⁷ Puente Miguez, J.A. (1985), "La catedral gótica de Santiago de Compostela. Un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238- 1266)", *Compostellanum* XXX. Santiago. Idem (1989), "Catedrales góticas e iglesias de peregrinación: la proyectada remodelación de la basílica compostelana en el siglo XIII", *VI Congreso Español de Arte. Los Caminos y el Arte*, t. II: *El Arte en los Caminos* (Santiago), pp. 121- 133. Idem (1999), "La frustrada catedral gótica de Santiago de Compostela: ¿eslabón perdido en las relaciones artísticas entre Francia y España durante el siglo XIII?", en Ch. Freigang ed., *Gotische Architektur in Spanien. La arquitectura gótica en España* (Frankfurt-am-Main/Madrid: Vervuert Verlag/Iberoamericana), pp. 41-58.

⁸ Concordia que ya había recogido López Ferreiro (Op. cit., vol. V, pp.194-195 y apéndice nº XXXII), pero la falta de evidencias arqueológicas le impidió interpretar correctamente un hecho que resultaba realmente extraño: modificar la basílica apenas unos años después de su consagración y mediando obras —claustro y palacio— que parecían certificar lo definitivo de la configuración alcanzada en el 1211.

⁹ Puente Miguez, J.A. (1985), "La catedral gótica" (Op.cit. nota 5),248.

¹⁰ Idem. Idem, 246.

¹¹ Podemos constatar que apenas hay referencias entre los originales

de M. Chamoso con respecto a sus intervenciones en la Catedral, cfr. Barral Iglesias, A. (1999), "El legado de D. Manuel Chamoso Lamas a la Catedral de Santiago de Compostela", en VV.AA., *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de D. Manuel Chamoso Lamas* (Santiago: Xunta de Galicia), 51-70. E ignoramos si J. Guerra Campos, al que informaciones orales apuntan como bastante implicado en estos trabajos, dejó algunas notas al respecto, lo que parece dudoso a tenor de los contenidos de la obra que recoge sus trabajos sobre la catedral, Guerra Campos, J. (1982), *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago* (Santiago de Compostela), esp. 381.

¹² Chamoso Lamas, M. (1971), "Noticias sobre los recientes descubrimientos arqueológicos y artísticos efectuados en Santiago de Compostela", *Príncipe de Viana* 32, 35- 48

¹³ Se trata de *dineros* acuñados por Alfonso X y otros que tienen una atribución dudosa, pero que por el contexto optamos por identificarlos como *pepiones* acuñados en León por Fernando III. A los que habría que añadir las referencias orales de algunos de los obreros que participaron en los trabajos de la aparición de gran cantidad de este tipo de monedas, pero que desconocemos su paradero.

¹⁴ Estos datos fueron obtenidos en las últimas intervenciones arqueológicas realizadas bajo nuestra dirección en el claustro de la Catedral. Para una visión global de estos trabajos y sus resultados en Suárez Otero, J. (1999), "La Catedral de Santiago: Cien años de arqueología", en F. Valdés ed. *La Península Ibérica y el Mediterráneo en los siglos XI y XII*, II, *Codex Aquilarensis* 14 (Aguilar de Campó), 39- 72.

¹⁵ Sobre la presencia de "paaços": 1396/06/13. Tumbo H, fol. 25r. "Gonzalo Sanchez de Bendaña deán e o cabido...por quanto a nosa casa que esta ontre o paaço de Quynntaa que ten Peruxa de Ribadauea et a outra casa que ten Gonçaluo Fernandes Torto que son ena dita Quintana de Paaços a tem Gomes Fernandes por razon de foro...damos en foro a Fernando Abril bachaler nosso conengo a dita casa..." (nota documental que debemos a la cortesía de M. González). Así J. Guerra Campos (Op.cit., in nota 5, p. 381) identifica esta denominación con la presencia "de palacios y torres en las centurias decimotercera y decimocuarta".

¹⁶ Cuya disposición debía ser ligeramente distinta a la actual, algo más retrasado en su posición con respecto a la Quintana, aunque su propiedad llegase al actual muro de fines del XVI, y con algún tipo de in-

cidencia en el lado meridional de la misma, dado que la Concordia de 1253 le otorgaba el antiguo dormitorio de canónigos y la mencionada iglesia de Santa María a Vella, que deberían situarse hacia esa parte de A Quintana.

¹⁷ Vázquez Castro, J. (1999), "La Berenguela y la Torre del Reloj de la Catedral de Santiago", en A. Vigo Trasancos ed., *Cultura, poder y mecenazgo, SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades* 10 (1999), pp. 111-148.

¹⁸ Rosende Valdés, A. (2000), "La imagen urbanística de Compostela en tiempos de Carlos V", in A. Eiras Roel ed., *El reino de Galicia en la época del emperador Carlos V* (Santiago: Xunta de Galicia), 637-669, esp. 665-666.

¹⁹ Recordemos a efectos de ejemplos posibles, las obras de fortificación de la catedral de D. Rodrigo de Padrón y D. Berenguel de Landoira o esa presencia en la propia Quintana de viviendas de cierta calidad a tenor de la denominación de "paaços".

²⁰ Ocupan una zona todavía no excavada. Debido a la coincidencia entre el suelo de la cabecera y el de la actual Quintana, como se ha comprobado en los restos bajo las escalinatas, no debe quedar más que la huella de la pretendida construcción.

²¹ López Ferreiro, A. (1903), *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago* (Santiago), vol. VI, esp. Pp. 277-278.

²² Aparece citada respecto de la ubicación del nuevo consistorio que se pretende construir en 1534. En Archivo de San Paio de Antealtares, Varios 1, A, 11, fol. 335r, cit. Rosende Valdés, A. (2000), "La imagen urbanística" (Op.cit., nota 15), esp. 666 y nota 150.

²³ Citado en López Ferreiro, A.

(1902), *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago* (Santiago), vol. V, pp. 195-196.

²⁴ Referencia en las ordenanzas del gremio ya de mediados del siglo XVI, cit. in Barral Rivadulla, M^a. D. (2001), "Menestrales, mentalidades y su reflejo en el arte bajomedieval gallego", en C. Fernández Casanova ed., *Comerciantes y artesanos, SEMATA* 12 (Santiago), 387-409, esp. 403.

²⁵ Vázquez Castro, J. (2001), "Los maestros de obras y la construcción en Galicia durante la Edad Media", en J. A. Sánchez y J. M. Yáñez ed., *El Aparejador y su Profesión en Galicia. De los Maestros de Obra a los Arquitectos Técnicos* (A Coruña), 19-92, esp. 36-37.

²⁶ López Ferreiro, A. (1903), *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago* (Santiago), vol. VI, pp. 275-276. Capilla que, siempre según López Ferreiro (Idem, p. 276), fue posteriormente ampliada y reestructurada por el Arcediano de Reina D. Gonzalo Pérez de Moscoso, para subsistir sin grandes variaciones hasta la actualidad.

²⁷ Idem, Idem, p. 276.

²⁸ Hecho constatado arqueológicamente en la presencia de laudas y restos de sarcófagos formando parte del relleno de la escalinata de la Quintana, al lado de los restos de la fábrica de las capillas de la pretendida nueva cabecera catedralicia (Vid. Chamoso Lamas, M. (1971), *Noticias*, Op.cit. in nota 5).

²⁹ Como ejemplo de constatación documental de esa costumbre, cfr. los traslados de cláusulas testamentarias en Fernández de Viana y Vieites, I. (1995), *El Tumbillo de San Bieito do Campo* (Santiago), Documentos y Estudios de Fuentes Históricas, Universidad de Granada (Granada). Así, "Roi Fernandes, ten-

deiro, morador enna rúa do Campo...mando enterrar meu corpo en huna sepultura que teno ante a porta de sta. María da Quintaa, que esta cabo da notaría de Gomes Fernández, notario de Santiago...". pp. 46-47.

³⁰ Son abundantes las noticias que nos indican el uso desde el siglo XII, y no sólo en la baja Edad Media, de "a Quintana de Paaços" como lugar de enterramiento. En otras excavaciones realizadas en la plaza de la Quintana, pero en el área situada frente a la Puerta Real de la catedral, salieron a la luz tumbas que podrían ser atribuidas a los primeros tiempos de esta necrópolis, lo que nos sitúa en el segundo tercio del siglo XII cuando surge en sustitución de la que anteriormente rodeaba a las basilicas prerrománicas. Para la intervención arqueológica, Chamoso Lamas, M. (1971), "Noticias sobre los recientes descubrimientos arqueológicos y artísticos efectuados en Santiago de Compostela", *Príncipe de Viana* 32, 35-48, para una reinterpretación de los resultados, Suárez Otero, J. (1999), Los orígenes de un monasterio, in VV.AA., *San Paio de Antealtares* (Santiago), 29-36.

³¹ 1401/11/21. Tbo H, fol. 57r. Foro a Pedro García ourives et sua moller María Galega de "aquelas nosas casas que estan ao portal de Jussao (...)". "Devedes de fazer dous arcos dita casa em Quintaa de Paaços os quaes arcos deven ser semillaes dos outros arcos que hi mandou faser Rodrigo do mes o dito Juan Rodrigues arcidiago diso ao dito Pedro García que lle mandava...o dito lavor en esta maneira: os ditos arcos eno Rodrigues coengo que foy de Santiago et levantar o de pedra de graao so a tellado via do portal dos ourives et fazerlo ygoal da camara que agora esta alta enas ditas casas et fazer duas sepulturas

EL VIAJE A LISBOA DEL CANÓNIGO FABRIQUERO JOSÉ DE VEGA Y VERDUGO (1669)

Miguel Taín Guzmán
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Terminada la Guerra de la Restauración entre España y Portugal, José de Vega y Verdugo, canónigo fabriquero de la Catedral de Santiago, viaja a Lisboa para adquirir materiales y contratar artistas que intervengan en la transformación barroca de la Basílica Jacobea.

Palabras clave: José de Vega y Verdugo, Catedral de Santiago, Barroco, viaje, Lisboa.

ABSTRACT

The war between Spain and Portugal finished in 1668. José de Vega y Verdugo, canon of the Cathedral in Santiago de Compostela, travelled to Lisbon the following year in order to buy materials and engage artists to work in the Baroque transformation of Jacobeo Temple.

Keywords: José de Vega y Verdugo, Cathedral of Santiago, Baroque Style, travel, Lisbon.

Las relaciones culturales del Reino de Galicia y su capital Santiago de Compostela con el Reino de Portugal sufrieron un durísimo golpe al estallar la guerra entre el reino vecino y la corona de España entre 1640 y 1668. La ruptura entre los dos pueblos fue prácticamente completa, hasta el punto de que, aunque una vez acabada la contienda se intentaron recuperar, nunca han vuelto a alcanzar la intensidad de antaño.

El gran afectado por la contienda fue el cabildo de la Catedral de Santiago que en los primeros años de la década de 1660 hubo de parar las obras que llevaba a cabo en el recinto y en 1663, por orden de Luis Poderico, capitán general del Reino de Galicia, formar una compañía con sus canteros y carreteros, y enviarla a trabajar a las fortalezas de la frontera¹. Como patrono de la iglesia de San Lourenzo de la villa de Salvaterra también se vio perjudicado pues resultó prácticamente arruinada tras la conquista de la localidad por el

ejército enemigo².

Evidentemente también se resintieron sus intereses en el país vecino. De hecho, se cortó el flujo de peregrinos lusos a la tumba del Apóstol y sus consiguientes donativos, y se dejaron de percibir tanto las rentas del Voto de Ribacoa (A Guarda, Beira Alta) como el dinero de la renta del juro con que se compraba el aceite de la Lámpara del Rey de Portugal llamada “*de las cinco luces*” que estaba “*encendida delante el Santo Apóstol*” en el altar mayor. Así se entiende que el 18 de mayo de 1669, ya terminado el conflicto, los prebendados dispongan que “*...en el Arquivo desta Santa Yglesia se prebengan los papeles tocantes a los botos que antes de la guerra se solían pagar en el Reino de Portugal como también los tocantes a la Lámpara para quando hubiere de yr...*” el canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo³. El 22 de octubre le dan licencia para emprender el viaje, le entregan trescientos doblones para

302 El viaje a Lisboa del canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo (1669)

Miguel Taín Guzmán

los gastos y mandan "...que se hescribiesen las cartas necesarias para la cobrança del aceite de la Lámpara de las cinco luces y las más cantidades que se deben en aquel Reino a esta Santa Yglesia"⁴.

En total se escribieron tres cartas con dicha fecha, una dirigida al rey, otra al Barón de *Batibille* y una tercera a un tal Sebastián de Roquedro, solicitándose en las dos últimas su apadrinazgo y favor en la Corte para nuestro prebendado⁵. No obstante, la primera es la que mejor ilustra las intenciones capitulares pues dice lo siguiente: "*Para el Serenísimos Señor Don Pedro, Príncipe de Portugal. Serenísimos Señores. Los señores reyes de Portugal, con la piedad y zelo que acostunbran, pusieron una lámpara de cinco luces en la capilla mayor de esta Santa Yglesia para que de día y de noche alumbrase el glorioso cuerpo de nuestro grande Apóstol Santiago, Vnico y Singular Patrón de las Españas, dotando el gasto y aceyte de ella, como lo reconozera V.A. en los papeles que lleua el canónigo Don Joseph de la Uega Verdugo, nuestro hermano y fabriquero mayor de esta Santa Yglesia. Y nosotros hemos continuado, a costa de la Fábrica de ella, el ençender estas cinco luces de la lámpara por todo el tiempo que ha durado la guerra entre la Corona de Castilla y Portugal, sin auer percibido la situación que señalaron los señores reyes y an confirmado, los quales fueron sucediendo en esa Corona. Por lo qual, y para que cobre los corridos, enbiamos a dicho canónigo Don Joseph de la Vega, nuestro fabriquero, y supplicamos a V.A., con todo rendimiento, se sirua de mandar que se le dé el bueno y breue despacho, que esperamos de la suma justificación y piedad de V.A., y a nosotros muchas órdenes de su seruicio en que enplear la ouediencia con que las esperamos. Guarde Dios a V.A. muchos años, como se lo suplicamos. Santiago, a 22 de octubre de 1669*"⁶.

A este desplazamiento del prebendado y a sus consecuencias artísticas se dedica el presente trabajo⁷.

1-El viaje y el aparato de la capilla mayor

Para los gastos del viaje, que dura ciento setenta días⁸, Vega y Verdugo lleva consigo nada menos que 1.050 doblones de oro⁹. Tan alta suma se debe a que tenía intención de comprar grandes cantidades de mármol, madera de Indias, pan de oro "y otros materiales" en la ciudad de Lisboa¹⁰, con la ayuda de tres personalidades portuguesas: el Barón de *Batibille*, un tal Bernardo de Oz y Antonio Luis de Meneses, este último primer Marqués de Marialva¹¹. Su destino es el ya conocido aparato barroco en honor del Apóstol Santiago de la capilla mayor que en esos momentos todavía se está construyendo bajo su dirección: se trata del forro de las paredes, del camarín central sobre la tumba del Apóstol y del tabernáculo aéreo suspendido sobre el mismo¹² (fig.1). Como sabemos, el primero envuelve la arquitectura medieval de la cabecera hasta el arranque de las bóvedas con un revestimiento de madera dorada. Así, los pilares se esconden detrás de cajas compuestas por columnas salomónicas, pilastras de festón cajeadas, paneles, entablamentos y cornisas, estas últimas sede de ángeles y genios que en su día portaban lámparas votivas de plata. Todo ello ricamente decorado con emparrados y árboles frutales, motivos antropomórficos, geométricos y vegetales, flores, sartas de frutas, cintas, casetones, rosetas y cartelas de hojas carnosas.

El camarín es una arquitectura expositiva de forma cuadrangular, aunque con los ángulos en curva, abierta hacia la nave central para mostrar la imagen medieval del Apóstol Santiago. Una reforma de principios del siglo XVIII y otras posteriores han influido en su actual configuración¹³. Se asienta sobre una enorme pila de mármol cuya forma imita la de un mausoleo antiguo pues debajo se encuentra el enterramiento apostólico. El frente principal es argénteo, mientras que los otros tres presentan su estructura de madera dorada decorada con profuso adorno vegetal. El lienzo posterior es además sede de un retablillo del que luego se tratará. Por la girola y tras cruzar un pasillo enrejado que atraviesa la capilla mayor, dos puertas laterales permiten el acceso a los peregrinos que acuden a abrazar la estatua. En el interior se

encuentran con una estructura articulada por pilastras de orden corintio¹⁴ y modillones de hojarasca que sostienen un cupulín gallonado con una rosa central. Encima del mueble aún se dispone el grupo escultórico del Apóstol Peregrino y cuatros reyes de España rindiéndole pleitesía.

En cuanto al tabernáculo, ocho ángeles con las alas desplegadas en actitud de vuelo sostienen en el aire una pirámide dorada y hueca, sede de la imagen de un Santiago ecuestre Matamoros, el cual, con la espada desenvainada, arremete contra los enemigos islámicos. El remate de la estructura, la urna y la estrella, recuerdan cómo fueron hallados los restos del santo, que yacen justo debajo. Completan el conjunto un escudo real de la Corona española, que apoyó la empresa artística, las figuras de las cuatro virtudes cardinales sentadas en las aletas de dos frontones curvos partidos y diez ángeles en actitud de marcha, portadores en su día de los pendones ganados en batallas por la monarquía bajo la protección del Patrón de España.

Mucho fue el aprecio que sintió el cabildo por el resultado de la obra emprendida. Hasta el punto de que una vez terminada asalarió a un tal Juan Carballo, al que también convirtió en uno de sus Treinta y Nueve Ministros¹⁵, para su cuidado y limpieza¹⁶.

Es evidente que tamaña empresa artística requirió tanto un gran número de artistas como el continuo aprovisionamiento de diferentes materias primas, el cual era caro y complicado. Los bajos precios del mercado portugués y la facilidad de comunicación por mar explican el viaje en estudio. De hecho las compras efectuadas en Lisboa por nuestro canónigo supusieron un enorme ahorro a la Fábrica catedralicia. Luego, fueron transportadas en un bajel desde el puerto de la capital lusa hasta Pontecesures. A su arribo, la Inquisición supervisó su contenido y el capitán del navío fue obsequiado por los prebendados con un regalo¹⁷. Cumplidas tales obligaciones, la mercancía fue conducida a Santiago en carros. El buen resultado de la experiencia lo certifica el que a finales de 1671 aún llega otro *"bajel cargado de jaspes que se trajo de Portugal para las obras de la capilla mayor"*¹⁸.



Fig. 1. El aparato barroco de la capilla mayor de la Catedral de Santiago.

Gracias a la documentación se ha podido averiguar cuál es la aplicación concreta de cada uno de los materiales allá comprados:

1.1-El pan de oro

El pan de oro, junto con otras partidas procedentes de Valladolid y Madrid, las piedras de bruñir, los pinceles, el bermellón y la plata *"de pintor"*¹⁹, fueron utilizados por Pedro de Más a partir de 1669 para las doraduras de las columnas salomónicas, pilastras, entablamentos, sargas de frutas, etc., del nuevo mobiliario²⁰. En efecto, salvo las figuras y el motivo heráldico, todo se dora.

Lamentablemente su trabajo se deterioró con el tiempo, correspondiendo la policromía, dorados y repujados actuales al año 1764²¹.

1.2-La madera

Con los alrededor de 943 kilos de palo de rosa²², que supongo originario del Brasil, se

304 El viaje a Lisboa del canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo (1669)

Miguel Taín Guzmán



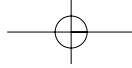
Fig. 2. Detalle de una de las puertas del acceso al pasillo que conduce al camarín.



Fig. 3. Cierre de uno de los vanos de la Sacristía Vieja.



Fig. 4. Cierre de los vanos de la Sacristía Vieja.



confeccionaron las dos puertas de dos hojas que cierran los accesos al pasillo del camarín (fig. 2) y las siete puertas, también de dos hojas, que cierran los vanos que quedan entre los pilares medievales de la conocida como *Sacristía Vieja*²³ (figs. 3-4). Un documento de 1671 informa cómo el cabildo invirtió 73.814 maravedís “...por tantos que importaron la hechura de las catorce medias puertas de xaspes y palo de rossa, pitia y candani que están alrededor de la capilla mayor de Santo Apóstol, en que entran dos tablones de jacarande y dos maderos que se compraron, y ebanista, y otras cosas”²⁴ y como se pagó a un tal Alonso de Lápido “el arbitrio que dio de ensamblar y ajustar los xaspes en las puertas de rossa”²⁵. En otro, con fecha de 1674, se registra como se remuneró al mismo Lápido con otros 16.082 maravedís “por la echura de las quatro medias puertas de xaspe que se pusieron en las escalerillas que suben a abrassar el Santo Apóstol”²⁶ y al cerrajero Domingo de Balsa con 552 reales²⁷ “...por la echura de 32 visagras, tornillos, grapas y otras cosas para todas las puertas de xaspe y palo de rossa que rodean la capilla mayor”²⁸. Unas y otras presentan los frentes hacia el deambulatorio decorados con paneles marmóreos que según

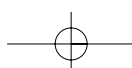
parece datan de los primeros años del siglo XVIII²⁹.

La función de las puertas de la sacristía es conseguir cierta intimidad a los canónigos a la hora de vestirse con las ropas litúrgicas, aislando el recinto de la mirada curiosa de los fieles que transitan por la girola: tengo constancia de la existencia en el recinto de espejos y de cajones para el ajuar y vestuario litúrgico³⁰ (figs. 3-4). Cuando la referida función no es operativa se abren todas las puertas como se encuentran habitualmente hoy, permitiendo a los fieles la contemplación del retablo instalado detrás del camarín con sus relieves relativos al martirio y *traslatio* del cuerpo del Apóstol. De esta manera, el recinto se convierte en una capilla más de la Catedral, donde se oficiaban misas hasta hace unos años: en la cristalera que cierra el vano central, el situado justo enfrente al altar del retablo, se recorta en el cristal, en la parte inferior, una pequeña abertura semicircular cuya función se desconoce, aunque posiblemente esté relacionada con la dádiva de limosnas o la presentación de velas por devotos y peregrinos.

1.3-El bronce



Fig. 5. Detalle de la decoración broncea del faldón del camarín.



Se adquirieron dos partidas, una de bronce labrado y otra sin labrar. Las dos se destinaron a la factura de adornos para el camarín apostólico. Para dorarlos se compró azogue, aguafuerte, "oro y plata de dorador", y se contrataron los servicios de un especialista lisboeta, Luarte Juan, "que viene a dorar la obra" metálica "al fuego"³¹. Según el concierto establecido entre el dorador y los prebendados, el primero cobraría 2.650 reis portugueses por cada veinte días de trabajo que equivalen a "vna porción". Y así "...haviendo asistido 602 días desde 9 de abril de 1670 asta fin de mayo de 1672, que haçen 30 porciones respecto de a 20 días cada uno, montan 79.500 reis. A que se añaden otros 6.000 reis que se le hauían ofrecido de ayuda de costa para bolberse a su cassa. Que anbas partidas haçen... 85.000 reis", los cuales equivalen a 1.232 reales de plata españoles³². En el mencionado período de tiempo, se gastaron en el sustento diario del artífice, cama, lavandera "y demás gastos, a raçón de vn real de plata por día como se hauía concertado con él, que en dicho tiempo montó dicha cantidad... 791 [reales]"³³, y se compró en Portugal "quarenta ochauas de panes de oro gr[u]esso a dorar a fuego"³⁴ y "22.000 panes de platta", diez mil de ellos "de dorar a fuego"³⁵. Entre el 1 de junio de 1672 y el 20 de agosto del mismo año Luarte aún sigue trabajando para el cabildo³⁶. De estos datos se deduce que el volumen de la obra del portugués fue necesariamente importante, hasta el punto de que el aspecto del camarín debió ser muy diferente al actual. En efecto, como ya se ha dicho, a comienzos del siglo XVIII el mueble sufrió una profunda reforma, que, entre otras cosas, hubo de suponer la supresión de los bronce, con la excepción de la cenefa dorada de roleos y flores que recorre el diámetro del faldón argénteo, también instalado ahora³⁷, y de las macollas a ella asociados (fig.5).

1.4-Los mármoles

Gracias al registro del *Libro Segundo de Fábrica* puedo informar del contenido de las partidas traídas del vecino país. Fueron dos, una de mármol labrado y pulido, y otra sin trabajar. La primera se compró en Lisboa a Agustín Cardoso, Manuel Díaz, Domingos

Pardal y Antonio Dias, posiblemente lapidarios portugueses, y se gastó en ella 2.161 reales de plata. Constó de cuatrocientos noventa y seis palmos y medio de piedra: trescientos palmos y medio de mármol negro, y los restantes de mármol morado y blanco³⁸. La segunda se adquirió directamente "de diferentes canteras que están a 6, a 5 y a 3 leguas de la ciudad de Lixboa" y se pagó por ella 20.736 reales de plata, incluidos los gastos de su transporte. Se componía de seis mil novecientos noventa y dos palmos "...de mármoles y xaspes, negros y açules, colorados y blancos, que desdoblados con la sierra haçen 13.984 palmos en tableros"³⁹. El volumen de la cantidad adquirida se explica en un documento: mientras la compra de un palmo de mármol sin labrar en Madrid y su transporte a Santiago le valía al cabildo dieciséis reales, el portugués sólo le costó real y medio de plata; mientras el labrado de Castilla costaba a veinticuatro reales el pie, el luso sólo cuatro reales y medio⁴⁰.

Ambos lotes fueron destinados a la construcción del pavimento⁴¹ (fig.6), del pedestal del camarín⁴²(fig.7) y del zócalo sobre el que se apoya el revestimiento de madera⁴³ (figs. 8, 9 y 4). El encargado de los trabajos fue el entonces Maestro de Obras de la Catedral José de la Peña de Toro, al cual se le había subido el salario en 1661 debido a "la necesidad que hauía de esta persona... para labrar vnos predestales de mármoles y xaspes que an de sustentar el tabernáculo"⁴⁴. Dicha necesidad explica también que tres años después Vega y Verdugo haya viajado a Castilla en busca de lapidarios y concertara con arrieros el acarreo constante a Santiago de mármol rojo y negro, labrado y pulido en Madrid, pero procedente de las canteras de Cehegín en Murcia⁴⁵ y de las de Toledo⁴⁶.

El resultado es el actual pavimento que abarca los dos niveles del presbiterio y consiste en una cuadrícula romboidal de mármol negro y morado, mutilada por la intervención de López Ferreiro en la zona del altar mayor y por desastrosas "restauraciones" posteriores⁴⁷ (fig.6). El pedestal del camarín también parece haber sufrido reformas en el siglo

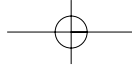


Fig. 6. Detalle del pavimento del presbiterio.



Fig. 7. Detalle del pedestal del camarín.



Fig. 8. Detalle del zócalo de la girola.



Fig. 9. Detalle del zócalo del presbiterio.

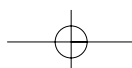
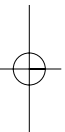
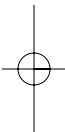
XIX⁴⁸ (fig.7). Consiste en un gran macizo paralelepípedo de ángulos curvos, asimismo de mármol morado y negro, sobre el que se asienta el citado mueble de madera. Sendas dobles volutas lo enmarcan en los flancos, cobijando los peldaños que sirven de acceso a su interior.

La construcción del zócalo comenzó hacia la fecha del desplazamiento del prebendado y no se terminó hasta muy avanzada la década siguiente, cuando todavía se trabajaba en el revestimiento lignario de los primeros machones del presbiterio⁴⁹. En el mismo hay que diferenciar el zócalo de la girola (fig. 8) del de la capilla mayor (figs. 9 y 4), y ello porque el suelo de esta última se encuentra a un nivel superior al estar dispuesto sobre el mausoleo apostólico. Así, el zócalo de la primera consiste en dos pisos donde se suceden paneles rectangulares de mármol morado embutidos en encuadres de mármol negro. Ambos niveles se separan por una gruesa línea

de imposta de mármol colorado, el mismo que también se utiliza en el marco de las entradas al pasillo de acceso al camarín. A la altura de las columnas salomónicas, el forro avanza en planta y el panel correspondiente presenta un ligero vuelo curvo, a modo de pie, para sostenerlas. El zócalo de la capilla mayor repite la secuencia del piso superior del de la girola, excepto los dos primeros pilares que presentan los dos niveles. En él, algunos de los machones románicos presentan revestidos los laterales con un panel cuadrangular de doble enmarque negro.

1.5-Otros materiales

Otros materiales adquiridos en Lisboa, muchos de ellos seguramente también destinados a la obra de la cabecera, son una partida de albayalde "*para blanquear la capilla mayor del Santo Apóstol*", cuatro barricas de espejuelo para bruñir los jaspes⁵⁰, tela, hierros, "*mançanetas*" de palo de rosa y bronce, pastillas, y ciento setenta y dos kilos y medio



de planchas de plomo “para chapiteles”⁵¹ que creo tal vez destinadas al cimborio del crucero o a alguna de las torres de la fachada del Obradoiro⁵².

2-Los mármoles de las nueve pilas de agua bendita

En 1674 el jaspista catedralicio de origen flamenco Miguel de Herbay expresa al cabildo que una obra “de jaspe” que estaba realizando era pronta a ser terminada, pero que “...su ánimo hera permanecer en esta ciudad toda su vida, con que acabada la obra se quedaría sin tener de que vivir ni en que emplearse por no aber otras de su arte neste Reino”⁵³. La reacción de los prebendados es inmediata, posiblemente porque no les interesaba perder a un artífice único por la especificidad y calidad de su trabajo. Así, lo incluyen en la lista de los Treinta y Nueve Ministros y deciden “...que acabada la obra de los jaspes, no abiendo otra del jénero en que emplearle, se le acuda en cada vn día por cuenta de la Fábrica con medio ducado, con calidad de que aya de asistir a lo que le hordenare el señor fabriquero en lo tocante a su profesión”⁵⁴.

El *Libro 2º de Fábrica* registra como Herbay venía trabajando desde principios de la década de 1670 en la construcción de las pilas de agua bendita catedralicias, trabajo terminado en los primeros años del siglo XVIII por otro jaspista. En 1672 se registra el pago al artista de 330 reales por “la pila de jaspe para el agua bendita questá puesta a la entrada del Pórtico nuevo desta Santa Yglesia”⁵⁵ en clara referencia al Pórtico Real, entonces recién construido, y en 1674, treinta ducados “por otra pila de xaspe que tiene acauada para... poner en otro pilar de la Santa Yglesia”⁵⁶. Un acta capitular de febrero de 1676 informa sobre la construcción de una tercera para “la hesquina de la capilla de San Antonio”. El mismo documento dice “...que, en biniendo los jaspes, se yçinessen otras tres para ponerse la vna en correspondençia de la de San Antonio, y las otras dos en los postes que corresponden a la Platería”, sustituyendo las cuatro unas anteriores de cantería⁵⁷. Y éste es precisamente el mármol que

quiere comprar semanas después el nuevo canónigo fabriquero Sebastián Catalán en tierras lusas: en la reunión capitular del 17 de abril de 1676 expone “la falta que hauía de piedras de xaspes para la obra desta Santa Yglesia” y como había localizado “...vn portugués, vezino de la ciudad Doporto, [que] se obligaría a darlos puestos en dicha ciudad [se refiere a Santiago] lo que se ajustase con él, con calidad que las embarcaçiones corriesen por cuenta de la Fábrica y todo el riezgo que vbiesen de tener”⁵⁸. En efecto, las pilas hechas con anterioridad a este año, lo fueron con la piedra sobrante del revestimiento de la cabecera comprada por Vega y Verdugo y por tanto en su mayoría de origen portugués. De hecho las tonalidades coinciden. De ahí la necesidad en abril de volver a Portugal a comprar más. Sólo así se podría seguir trabajando en consonancia con lo ya realizado. En 1677 el cabildo todavía abona a Herbay 330 reales por la pila “que labró... y está pegada a la capilla de Santa Catalina”⁵⁹. Pero habrá que esperar hasta los años 1703, 1704 y 1705, cuando se traen nuevos mármoles de Portugal y otros lugares para la construcción de la nueva sacristía⁶⁰, para que el también jaspista Domingo Gómez⁶¹ termine la serie con la construcción de las dos pilas “de las Puertas de la Platería”⁶², una de las de “la Puerta de los Perdones”⁶³ y las dos de “la puerta del Obradoyro”⁶⁴.

El resultado son las ocho pilas que se disponían por pares en las puertas de la Azabachería, Platerías, Obradoiro y Puerta Santa, así como el ejemplar del Pórtico Real, ofreciendo el agua bendita a vecinos y peregrinos. Las dos de la girola cumplen idéntica función pero sólo en los Años de Jubileo. Todas se encuentran in situ salvo las del Obradoiro desaparecidas y hoy conocidas por fotos de Thurston Thompson⁶⁵: una de ellas se conserva como lavatorio en la sacristía (figs.10-12). Constan de un espaldar vertical formado por dos losas negras de tamaño decreciente⁶⁶ y un peldaño de mármol negro⁶⁷. Las unifica un marco morado cruciforme, con la arista cimera terminada en curva⁶⁸. En la parte superior de la losa grande se inserta horizontalmente un cuenco oval con la cara exterior gallonada y un pinjante cónico⁶⁹. To-

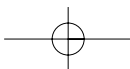


Fig. 10. Pila de agua bendita de la Azabachería.



Fig. 11. Pila de agua bendita del Evangelio en el Pórtico de la Gloria (Thurston Thompson).

Miguel Tain Guzmán

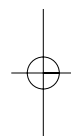
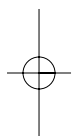
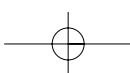


Fig. 12. Pila de agua bendita de la Epístola en el Pórtico de la Gloria (Thurston Thompson).



310 El viaje a Lisboa del canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo (1669)

Miguel Taín Guzmán

NOTAS

¹ A.C.S. (Archivo de la Catedral de Santiago), Minutario de cartas y exposiciones, 1663-1672, leg. 944, carta del cabildo al arzobispo del 3 de diciembre de 1663 y dos cartas del cabildo a Luis Poderico del 19 de junio y del 5 de julio de 1664; A.C.S., "Privilegios sobre los 39 Ministros de esta Santa y Apostólica Yglesia", leg. 362. En enero de 1664 se vuelven a solicitar oficiales de cantería de la Catedral para trabajar en fortificaciones del obispado de Tui. Entonces el cabildo los excusó "por la necesidad grande que al presente tiene de repararse esta dicha Santa Yglesia" (A.C.S., Libro 33 de Actas Capitulares, leg. 598, 1664, fol. 414v.). En julio de 1665 tengo noticia de que los capitaneos de milicia de la ciudad "tratan de molestar y obligar a los maestros y oficiales que actualmente están trabajando en esta Santa Yglesia en sus obras a que bayan a servir a la campaña, estando exentos" (ibidem, 1665, fols. 574v.-575r.).

² En octubre de 1669, finalizada la guerra, el cabildo envió a su oficial Domingo de Andrade a reconocer el estado de la capilla mayor y a dibujar una traza para la reconstrucción de la misma, empresa esta última que será encargada tiempo después a canteros locales con piedra procedente del castillo de Aytona. A.C.S., Libro 34 de Actas Capitulares, leg. 599, 1669, fols. 441v., 544v.-545r. y 623r.v.; A.C.S., Libro 35 de Actas Capitulares, leg. 600, 1671, fol. 100v., 1672, fols. 136v., 164r., 218r.v. y 220v.-221v., 1673, fols. 502v.-503r.; A.C.S., Vicaría de Salvatierra, leg. 229.

³ A.C.S., Libro 34 de Actas Capitulares, leg. 599, 1669, fol. 388v.

⁴ Ibidem, fols. 436v.-437r.

⁵ A.C.S., Minutario de cartas y exposiciones, 1663-1672, leg. 944, sin foliar.

⁶ Sobre las gestiones del prebendado en relación con la lámpara y el cobro del Voto véanse A.C.S., Libro 34 de Actas Capitulares, leg. 599, 1670, fols. 551v.-552r.; A.C.S., Minutario de cartas y exposiciones, leg. 944, carta enviada por el cabildo al canónigo Tomás de Castro Pereira el 18 de agosto de 1670; A.C.S., Indeterminado. Correspondencia, 1670-1674, leg. 313, carta escrita por Vega y Verdugo desde Lisboa al cabildo el 21 de enero de 1670.

⁷ Sobre Vega y Verdugo véanse López Ferreiro, A., *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t.IX, Santiago, 1983 (facsimil de la ed. de 1907); Pérez Costanti, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1988 (facsimil de la ed. 1930), 550; Carro García, J., "El canónigo Don José de Vega y Verdugo,

propulsor del Barroco en Compostela", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1961, 194-217; Idem, "Del Románico al Barroco: Vega Verdugo y la capilla mayor de la Catedral de Santiago", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1962, 226-227; Idem, "Vega y Verdugo y el revestimiento barroco de la Catedral", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1963, 167-189; Idem, "El canónigo D.J. de Vega y Verdugo sirviendo a la S.I. compostelana en Granada y en Madrid", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1966, 153-169; Bonet Correa, A., *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1984 (1ª ed. de 1966), 269-291; Cuadrado Sánchez, M., "En torno a Vega y Verdugo", *Boletín Camón Aznar*, 1986, 103-109; García Iglesias, X.M., *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago, 1990; Fernández Álvarez, M^a.A., *Arte y sociedad en Compostela 1660-1710*, Sada-A Coruña, 1996; Taín Guzmán, M., *Domingo de Andrade, Maestro de Obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, vol.I, Sada-A Coruña, 1998, 46-57.

⁸ A.C.S., Libro 34 de Actas Capitulares, leg. 599, fols. 502v.-503r. El canónigo no vuelve a asistir a una reunión capitular hasta el 20 de mayo de 1670 (ibidem, fols. 499v.-500r.).

⁹ De a dos escudos (A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de oro de los años 1669 y 1670, fol.211r.v.). Los gastos del viaje y de la estancia en Portugal fueron valorados por el cabildo en su momento en 1.720 reales de plata (ibidem, Data de plata de 1669 y 1670, fol.213r.). Sobre las cuentas generales del viaje véanse A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de oro de los años 1669 y 1670, Cargo y data de los mismos años, fols. 210v.-213r., y Data de plata de 1671, fols. 235v.-236r.

¹⁰ A.C.S., Libro 34 de Actas capitulares, leg. 599, 1670, fols. 502v.-503r.

¹¹ Véanse las cartas remitidas por el cabildo a estos personajes el 17 de marzo de 1670, el 22 de marzo y el 18 de agosto en A.C.S., Minutario de cartas y exposiciones, leg. 944.

¹² Sobre esta empresa artística véanse López Ferreiro, A., op. cit., t.IX, 187-201; Chamoso Lamas, M., "El altar de Apóstol en la Catedral de Santiago", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, 1937, 145-177; Idem, "El Tabernáculo del Apóstol en la Catedral de Santiago", *Goya*, 1961, 322-326; Otero Túniz, R., "Unos planos inéditos del Archivo de la Catedral de Santiago", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1951, 219-227; Carro García, J., "Del Románico al Barroco...", art. cit., 226-227; Bonet Correa, A., op. cit., 285-291; Alonso Pereira, J.R., "Excepciones arquitectónicas del tabernáculo compostelano", *Boletín Académico de la Escuela Superior de Arquitectu-*

ra, 1989, 4-12; García Iglesias, X.M., op. cit., 59-75; Rosende Valdés, A.A., "A mayor gloria del Señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana", *Semata*, Las religiones en la historia de Galicia, 1996, 485-534; Taín Guzmán, M., *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol.I, 353-400; Idem, "Memoria Histórica-Artística del Aparato Barroco Jacobeo de la Capilla Mayor de la Catedral de Santiago", *Restauración da Catedral de Santiago de Compostela*, Xacobeo 99, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia y Fundación Caja Madrid, Madrid, 1999, 31-35; IDEM, "Las colgadas de Felipe IV", *Santiago. La Esperanza*, Xacobeo 99, Santiago, 1999, 496-499; Vigo Trancos, A., "Felipe IV y el ornato de la capilla mayor. Magnificencia regia para el altar del patrón de las Españas", *Santiago, la Catedral y la Memoria del Arte*, Santiago, 2000, 189-195.

¹³ Cfr. Taín Guzmán, M., "Monroy y la orfebrería del altar del Apóstol: el sentido de la magnificencia", *Platería y azabache en Santiago de Compostela. Objetos litúrgicos y devocionales para el rito sacro y la peregrinación (ss.IX-XX)*, Santiago, 1998, 268-271.

¹⁴ Serradas algunas de ellas tras la apertura posterior de tres óculos.

¹⁵ Sobre los 39 ministros véase Fernández Álvarez, M^a.A., op. cit., 158-163.

¹⁶ Cobraba de salario dos reales diarios. A.C.S., Libro 35 de Actas Capitulares, leg. 600, 1674, fol. 613r.; A.C.S., Fábrica. Comprobantes de cuentas, leg. 958-A, Memorial de Juan Carballo con fecha del 16 de febrero de 1677.

¹⁷ A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de plata de 1669 y 1670, fols. 212v.-213r.

¹⁸ La compra del mármol, su labrado, las "conducciones de rías de mar y tierra y más fletes" y el bajel costaron en total 11.739 reales y medio de plata. A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de plata de 1671, fol. 236v. Cfr. LÓPEZ FERREIRO, A., op. cit., t.IX, 198.

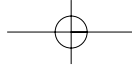
¹⁹ A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de plata de los años 1669 y 1670, fol. 213r.

²⁰ Cfr. Taín Guzmán, M., *Domingo de Andrade...*, op. cit., vol. I, 359, 360, 364 y 368.

²¹ Son obra de Gabriel Fernández (cfr. Taín Guzmán, M., "Las pinturas murales de la capilla mayor de la Catedral de Santiago: una ascua de oro jacobea", *Goya*, núms. 271-272, 1999, 228-229).

²² Según la documentación veinte quintales y medio. A.C.S., Libro 2º de Fábrica, leg. 534, Data de plata de los años 1669 y 1670, fol. 213r.; cfr. López Ferreiro, A., op. cit., t.IX, 198.

²³ El acristalamiento es moderno.



EL ARQUITECTO JACQUES ANDROUET DU CERCEAU “EL VIEJO”, JOSÉ DE LA PEÑA DE TORO Y LA FACHADA DEL OBRADOIRO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

Alfredo Vigo Trasancos y Eduardo Beiras
García

“Aunque sólo tuve intención de escribir la obra de la capilla mayor del Sto. Apóstol, viendo la portada principal de la Iglesia que necesita de adorno preciso ... no he querido, por si en algún tiempo importase, dejar de poner mi parecer por escrito”

RESUMEN

La existencia de un proyecto de Du Cerceau, el Viejo, para la fachada de la iglesia de San Eustaquio de París, muy parecido en algunas de sus soluciones arquitectónicas a la fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago, pone de manifiesto su posible influjo en el frente compostelano y, muy probablemente, sobre el arquitecto José de la Peña de Toro que fue el artífice de la Torre de las Campanas y responsable a su vez del “eco” simétrico que supone la torre gemela de la Carraca que se levantó tiempo después, en la plenitud

del siglo XVIII. Además, esto nos lleva a pensar que debió de existir un proyecto seiscentista para la fachada, obra de Peña de Toro y aprobado por Vega y Verdugo, que debió ser conocido por Fernando de Casas

cuando en 1738 proyectó la fachada actual.

Palabras clave: Jacques Androuet Du Cerceau, el Viejo, José Peña de Toro, Fachada del Obradoiro. Siglos XVI-XVII-XVIII, Arquitectura Renacentista y Barroca, Catedral de Santiago.

ABSTRACT

The existence of a project by Du Cerceau the Elder for the façade of St. Eustache’s Church in Paris, which is very similar to some architectural solutions of the Obradoiro Façade in Santiago Cathedral, make us

considerer that there is a possible influence in the Galician façade. This influence would most probably be, on the one hand, in the architect José Peña de Toro, author of the Bell Tower and, on the other hand, in the symmetric echo that can be seen in the twin Carraca Tower erected later in the mid-18th Century.

This would lead us to believe there must have been a project for the façade in the 17th Century, designed by José Peña de Toro and approved by Vega y Verdugo. It also must have been known by Fer-

El hallazgo fortuito de un dibujo del arquitecto y grabador francés Jacques Androuet Du Cerceau “el Viejo”¹ (c.1515 - c.1590)² relativo a un proyecto de fachada para la iglesia parisina de San Eustaquio³ (Fig. 1), en construcción a mediados del siglo XVI⁴, pone de manifiesto, dada su sorprendente semejanza formal con el frente del Obradoiro de la

catedral compostelana, que muy probablemente, bien el dibujo que estamos señalando u otro muy semejante de similares características, pudo influir en la composición del cierre catedralicio de la basílica jacobea que, como aquél, desarrolla ciertamente una ascendente verticalidad de raíz casi gótica, queda a su vez flanqueado por dos torres si-

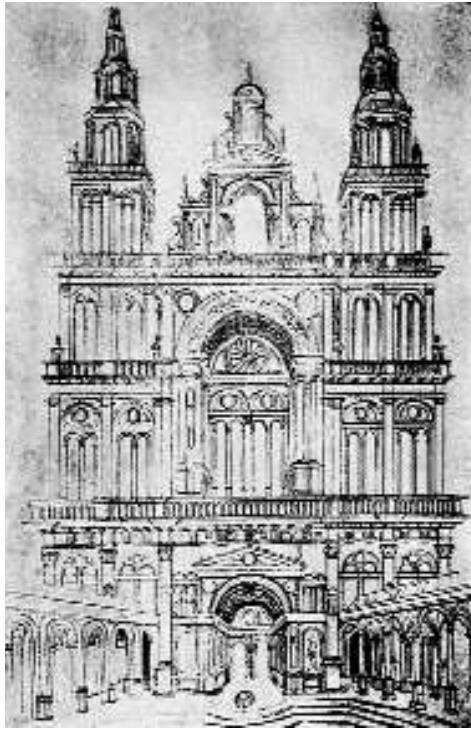


Fig. 1. J. Androuet Du Cerceau (El Viejo). Proyecto de fachada para la iglesia de San Eustaquio de París. Ca. 1535-1545.

métricas de cuerpos superpuestos y decrecientes ambas de perfil muy afilado, y finalmente participa también de un muy parecido sistema de transición entre las dos torres consistente en un cuerpo central de unión presidido por un gran vano de forma semicircular que remata en una curiosa peineta de perfil muy curvilíneo, toda dominada por una hornacina horadada que queda recortada contra el cielo como si estuviese pensada para disponer en lo alto la estatua del Santo titular. Tanta es la semejanza existente entre las dos fachadas que una rápida visión nos llevaría a pensar que estamos, si no ante la imagen misma del Obradoiro santiagués, al menos ante un proyecto previo o alternativo que luego pudo modificarse añadiéndosele a la "idea" matriz dominantes fórmulas compositivas más "modernas" y a la par más escenográficas, sobre todo en la zona central del llamado "espejo". Por tanto, es difícil imagi-

nar que este dibujo de Du Cerceau no fuese conocido en los ambientes artísticos compostelanos del Barroco, aún a pesar de que no nos consta, en efecto, que fuese grabado jamás y hecho público, por tanto, en las muchas obras que dio a la imprenta el conocido autor francés⁵ que es más conocido, por cierto, antes que como arquitecto, como grabador insigne y gran difusor de la gran arquitectura francesa de la época del Renacimiento⁶.

Ahora bien, en una obra como el Obradoiro, que participa de sinfín de influjos cada cual más heterogéneos⁷, unos de plena actualidad y otros, en cambio, de raíz claramente retardataria —de hecho el historiador norteamericano George Kubler llegó a considerar al cierre compostelano como una obra anticipadora del eclecticismo decimonónico por su gran capacidad para sintetizar los viejos estilos del pasado⁸—, no debe de sorprender la influencia de una nueva fuente de inspiración aunque sea, en este caso, de origen francés que es, por cierto, la procedencia que habitualmente menos ha sido valorada en la formación de nuestra arquitectura barroca. Respecto a esto, conocemos, no obstante, el caso concreto de la famosa "concha" o "vieira" que sostiene el Pasadizo del Tesoro en dirección hacia la fachada de Platerías de la catedral compostelana (Fig. 2), que es clara evocación seiscentista de una solución vista por Domingo de Andrade, su autor, en la conocida obra de Philibert de l'Orme titulada *Le premier tome de l'Architecture* que se publicó en París en 1567⁹ y que representa una estructura en forma de garita sostenida por una trompa decorada a modo de venera (Fig. 3). Quiere esto decir que, del mismo modo que en el siglo XVII se acudió a una obra francesa y renacentista para resolver de una manera ingeniosa un "pasadizo" que debería quedar al vuelo y medio suspendido en el aire, también es posible que se recurriese a una imagen del mismo origen con el fin de darle forma regular y conclusa a la fachada occidental que ya de por sí era francesa en su lenguaje subyacente medieval, debido a la formación arquitectónica que había recibido el Maestro Mateo, el máximo responsable del grueso de su diseño (Fig. 4). Y ello sin ol-

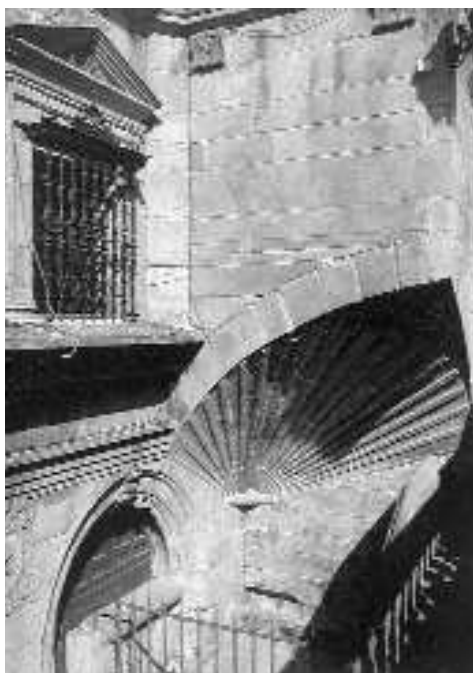


Fig. 2. Concha de Platerías en el "Pasadizo del Tesoro". Domingo de Andrade.

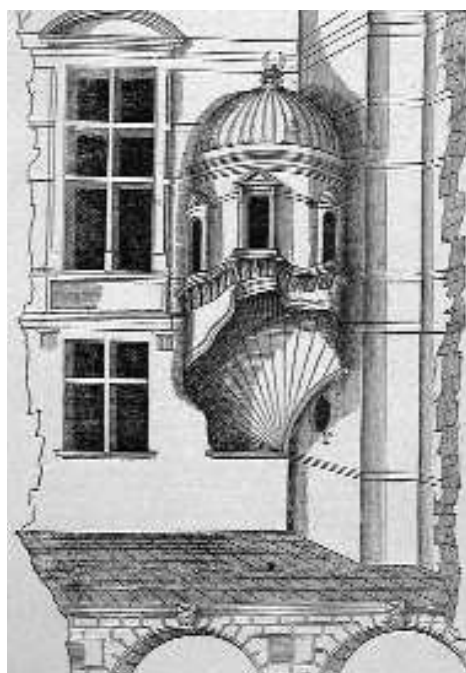


Fig. 3. Philibert de l'Orme. *Le premier tome de l'Architecture*, Paris, 1567.

Alfredo Vigo Trasancos/Eduardo Beiras García

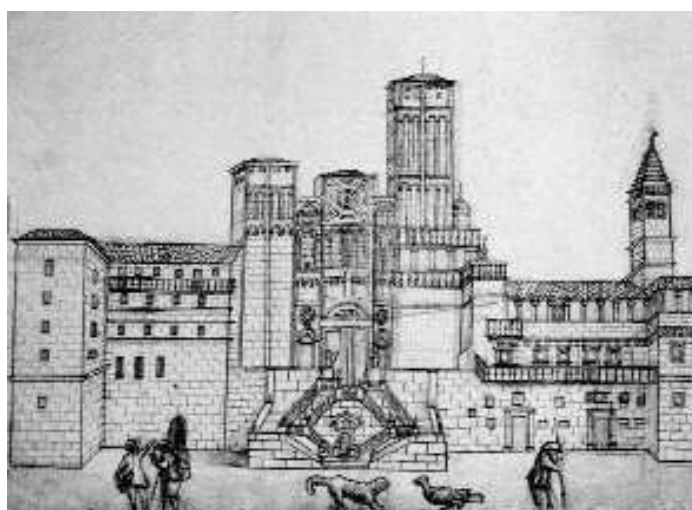


Fig. 4. Fachada del Obradoiro hacia 1656-57, según José Vega y Verdugo.

vidar que tanto De l'Orme (c.1500 - 1570) como Du Cerceau fueron prestigiosos arquitectos franceses coetáneos que muy fácilmente pudieron ser rescatados por la arquitectura gallega posterior ansiosa como estaba por despegarse, cada vez con más fuerza, de la tradición arquitectónica más en uso hasta entonces, con frecuencia de raíz clásica bien italiana o de evocaciones claramente hispánicas¹⁰.

El gran parecido entre las dos fachadas nos lleva, sin embargo, a pensar en la posibilidad de que fuese el último autor del Obradoiro, Fernando de Casas, quien conociese el dibujo francés y tratase de someterlo con variantes al cierre compostelano. Puede ser, en efecto, una posibilidad, lo que demostraría que el diseño habría sido conocido por nuestro arquitecto en algún momento del primer tercio del siglo XVIII —el Obradoiro tal como hoy lo conocemos fue diseñado en 1738¹¹—, del mismo modo en que otras obras de la tradición quinientista nórdica —Vredeman de Vries o Wendel Dietterlin por ejemplo¹²— conocieron entonces una sorprendente difusión en los ambientes de la arquitectura compostelana. Con todo, no nos parece que ésta sea la explicación más razonable basándonos especialmente en las grandes diferencias formales que separan los dos proyectos en cuestiones que pueden considerarse de orden secundario o de carácter más puntual. De hecho, no se puede afirmar en absoluto que exista ningún parecido notorio entre las formas renacentistas y aún "lombardas" de Du Cerceau¹³ y las que utilizó Fernando de Casas conforme a sus criterios más personales en el "espejo" santiagués pues son, en todo, mucho más escénicas, complejas, decorativas y por supuesto barroquizantes. Donde cabe establecer mayor parecido es, en cambio, en las torres, en donde casi coinciden, incluso, las mismas soluciones de aplicar balaustradas con pináculos separando los cuerpos decrecientes y la idea de utilizar como coronamiento un remate cupulado de perfil octógono que, a su vez, culmina en una afilada linterna. Por consiguiente, desde nuestro punto de vista, más que un influjo directo del proyecto de Du Cerceau sobre la obra de Casas, habría que establecer

lo sobre el arquitecto que fue responsable directo de la Torre de las Campanas que empezó a construirse a partir de 1664; es decir, sobre el salmantino José de la Peña de Toro, pues fue él, a fin de cuentas, quien compuso el "pie forzado" de la Torre que, por puro efecto de simetría, Casas tuvo que seguir después puntualmente en la torre gemela de la Carraca¹⁴. Además, esta reflexión nos lleva a poner en entredicho una teoría que hasta la fecha ha sido la más admitida y habitual entre los historiadores a la hora de hacer referencia al proceso proyectivo y aún constructivo de la fachada compostelana.

Se suele aceptar, en efecto, que fue la iniciativa del canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo quien, a partir aproximadamente de 1656-57, propuso al Cabildo la idea de renovar las partes fundamentales del santuario con la finalidad expresa de actualizar su imagen figurativa conforme a los criterios estéticos de su tiempo¹⁵. Consta, de hecho, que él mismo, para reafirmar sus ideas, hizo "*por sus manos*"¹⁶ una serie de dibujos tratando de dar cumplida respuesta formal a sus proyectos que implicaban a la capilla mayor y al tabernáculo, a la cabecera con frente a la Quintana, al cimborrio y, por supuesto, a la fachada occidental por ser, de todas las del templo jacobeo, aunque "*poco versada*", la más importante y representativa toda vez que miraba a la plaza más monumental de Compostela —la entonces llamada del Hospital y hoy del Obradoiro— y sus torres eran vistas "*desde fuera y dentro de la ciudad*"¹⁷. Pese a todo, como es sabido, entre las formas y soluciones que Vega dibujó y las que se realizaron bajo su mandato hay una distancia considerable que viene marcada por el diferente grado de calidad que existe entre unos proyectos de "diletante", de simple aficionado a la arquitectura como era el caso del fabriquero, y los de un arquitecto profesional versado en la planificación, en las normas de la buena arquitectura, en el arte de la construcción e incluso en las técnicas complejas de la cantería. Así pues, en este sentido viene aceptándose que Vega impulsó sus ideas, pero se valió para configurarlas de la valía profesional del arquitecto José de la Peña de Toro que no por casualidad, pese a estar ac-



Fig. 5. Panorámica de la ciudad de Santiago y la Catedral en 1669, según Pier María

Alfredo Vigo Trasancos/Eduardo Beiras García

tivo en la ciudad desde 1652 cuando fue llamado por el monasterio benedictino de San Martín Pinario para dirigir sus obras, entra en la escena catedralicia en 1658; es decir, en el momento mismo en el que Vega toma posesión de su cargo de fabriquero y empieza a convertir en realidad todo lo que, hasta entonces, eran simples especulaciones¹⁸.

Dicho esto, suele también aceptarse que las obras fueron tomando forma de una manera gradual, a medida que la fábrica de la catedral iba disponiendo del dinero necesario y se ejecutaban para ellas, puntualmente, cada uno de los diseños; primero el del viejo Pórtico Real ya desaparecido, después el del resto de la cabecera catedralicia con las puertas Santa y la llamada de los Abades, luego el coronamiento cupulado del cimborrio¹⁹ y, finalmente, el de la Torre de las Campanas que estaría parcialmente concluida hacia 1669-72²⁰, poco antes de la marcha del fabriquero a la ciudad de Granada²¹. Sobre la Torre se ha llegado a pensar, incluso, que sólo en parte sería de la autoría de Vega y Verdugo y Peña de Toro pues en esos años estaría levantado exclusivamente el cuerpo alto "de campanas" con su balaustrada superior _esto es, justo lo que se ve construido en el dibujo panorámico que realizó sobre

Santiago Pier María Baldi en 1669 (Fig. 5)— y no el remate afilado que le sirve de flecha²² que sería acometido en una data posterior próxima a la década de 1720 y, por consiguiente, en plena época de Fernando de Casas que sería, de esta manera, su verdadero autor²³. No queremos aquí entrar en la cuestión del proceso constructivo que pudo, por causas diversas, retardarse, ya por problemas de dinero o, mejor aún, porque, ausente Vega, el nuevo fabriquero impulsó al Cabildo a otras empresas que se consideraron prioritarias; por ejemplo la ejecución de la Torre del Reloj que se inicia en 1676 sobre proyecto del nuevo maestro de obras Domingo de Andrade²⁴. Pero fuera cual fuese la causa que llevó a que la Torre del Obradoiro se acometiese en dos fases y de una manera solitaria e individual —la gemela de la Carraca tuvo que esperar a 1750 para ver su conclusión—, no implica en absoluto que fuese idéntico su proceso proyectivo que muy probablemente debió de ser, desde el principio, planeado en su totalidad por el arquitecto salmantino Peña de Toro²⁵.

Es más; si somos fieles intérpretes del espíritu y la letra que se desprende de la "Memoria" que Vega y Verdugo desarrolló

318 El arquitecto Jacques Androuet du cerceau "El viejo", José de la Peña de Toro y la fachada ...

Alfredo Vigo Trasancos/Eduardo Beiras García

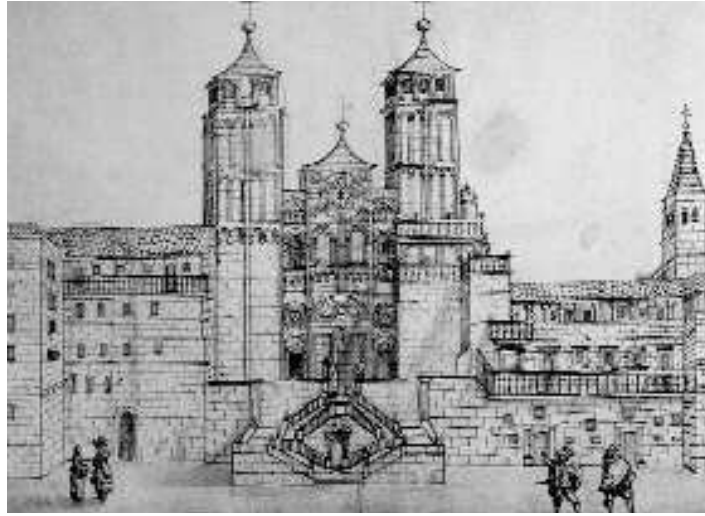


Fig. 6. Propuesta de reforma para la fachada del Obradoiro, según José Vega y Verdugo. Ca. 1656-57.

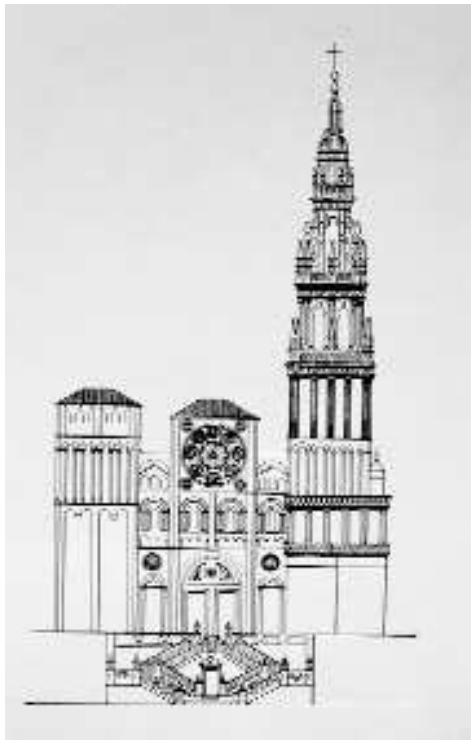


Fig. 7. Reconstitución conjetural de la fachada del Obradoiro con la Torre de las Campanas (Dibujo de Vi-

para explicar sus ideas respecto de la fachada de occidente, habría que concluir que lo que se hizo en su tiempo fue, justamente, lo más opuesto a su ideario, lo que parece, obviamente, una contradicción y algo muy difícil de asumir por tener poco sentido. Debemos recordar que él postulaba por una fachada presidida por torres que concluyesen en formas afiladas y no en "palomares" pues, según nos indica, "adonde tienen puestas sus mayores vanidades (los templos) es en subir y hermostear sus cimborrios y torres", máxime siendo, las torres, tan propias "de los entierros, como abujas que señalan donde están los sepulcros"²⁶. Concretamente, para dar respuesta figurativa e esta que fue su proposición, proponía que se deshiciera la vieja Torre de las Campanas "hasta la primera cornija ... y en su lugar se pondrá otra cornija de más arte y mayor falda, o cobertiço y, sobre el maçiso de ella u de su torre, un cuerpo más disminuido como remate penúltimo de la obra de un campanario de buena disposición, con sus arcos y clara-boyas abiertas para que salgan las voces de las campanas", todo rematado por un "châpitel buydo, en lugar de tejado todo cubierto de piçarras"²⁷, lo que, efectivamente, conferiría al viejo torreón un efecto apuntado aun-

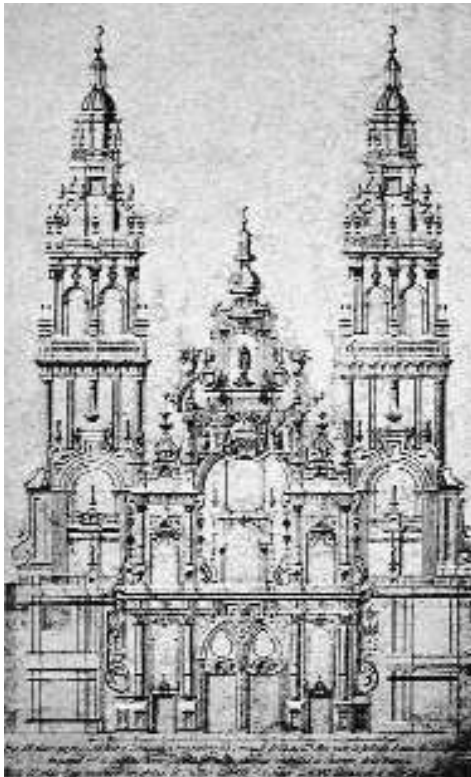


Fig. 8. Proyecto de Fernando de Casas para la fachada del Obradoiro. Copia de J. Esmorís.



Fig. 9. Fachada del Obradoiro. Fernando de Casas.

que un tanto castizo y cortesano²⁸ bastante semejante, por cierto, a los que coronan muchas iglesias de Madrid y, más cerca geográficamente, de las dos torres de la catedral de Astorga. Dice asimismo el informe del fabriquero que a la otra torre *"más baja, que está pegada al palacio del Sr. Arzobispo"*, es decir, la de la Carraca, *"no se deberá subir más que essotra, para que hagan compañía y igual uniformidad, puniéndola otro semejante chapitel"*²⁹. Por último, mencionaba también que el espejo existente *"entre las dos torres ... para que quedase todo bien dispuesto y proporcionado sería bien cubrirle con otro chapitel de pizarras y adereçarle de camino, porque está muy mal tratado"*³⁰. Es decir, que lo que pretende Vega es conferirle a la fachada una forma definitivamente armoniosa y conclusa, con dos torres afiladas flanqueándola, un efecto enteramente equi-

librado y simétrico, y un espejo central también culminado con una forma adecuada, tal como se ve en el dibujo que incluyó que es, en efecto, concluyente desde el punto de vista figurativo (Fig. 6). Y frente a esto, lo que se hizo, supuestamente con su consentimiento, sería, justamente, todo lo contrario. No voy a mencionar la no utilización de los chapiteles pues es sabido que los planos del fabriquero no fueron seguidos más allá de su idea más general³¹; pero que, al final, de su intervención resultase una fachada más decididamente asimétrica, con una sola torre conclusa y presumiblemente acabada en terraza y no en *"abuja"*, con la otra manteniendo sus cortas proporciones primitivas y un acabado en *"palomar"* que producía auténtica *"vergüenza y aborreçimiento"*³² y finalmente con un espejo *"mal dispuesto y coronado"*³³, no deja de parecer una ironía del destino para

320 El arquitecto Jacques Androuet du cerceau "El viejo", José de la Peña de Toro y la fachada ...

Alfredo Vigo Trasancos/Eduardo Beiras García

aquel que, precisamente, quiso recomponer tan inarmónica situación (Fig. 7).

Es evidente, a nuestros ojos, que a fuerza de ver los historiadores sólo el proceso constructivo de la fachada, no se ha sabido ver que, previamente, tuvo que haber una fase de proyección elaborada por Peña de Toro y aprobada por Vega que no debió de reducirse a la simple composición de la Torre de las Campanas, sino al conjunto de la fachada; lo que incluiría por tanto a la torre vecina de la Carraca, al consabido "espexo" y, por descontado, a todos los coronamientos, tal vez conformados por agujas afiladas para las torres³⁴ y, seguramente, una peineta horadada para la estructura central. Este proyecto global debió de hacerse en una fecha próxima a 1663 o 64; justo antes de que se iniciase su fase de construcción³⁵ que, obviamente, quedó en suspenso a partir de 1672 con la marcha de Vega. De otro modo no se entendería que un documento capitular fechado el 28 de enero de 1668, cuando ya la Torre de las Campanas estaba casi acabada, tal como se ve en el dibujo de Baldi ya comentado, se mencionase expresamente que Vega "tenía en

estado la obra de la Torre que caye al Hospital (ciertamente la de la Carraca que es la que se encuentra más próxima al edificio³⁶) y el espejo que está junto a ella, que ofrece acabarlo"³⁷, lo que resulta a todas luces muy coherente y en todo ajustado a su plan original. Debíó de ser, pues, en tiempos de Vega y Verdugo y Peña de Toro cuando, ante el reto de recomponer toda la fachada, se tomó como referencia el proyecto no ejecutado de Du Cerceau para el frente de San Eustaquio de París que es afín a la obra compostelana de Peña incluso en sus criterios de raíz clasicistas. Obviamente no se pudo realizar; quedó, por tanto, el remate de la torre y el resto de la fachada a la espera de una mejor ocasión. Además es muy probable que, cuando la obra tuvo que acometerse en 1738, precisamente en atención "a la ruina que padece el espejo y a la falta que hace la torre para la igualdad con la otra"³⁸, el Cabildo no pretendiese otra cosa que concluir finalmente la fachada occidental pospuesta en la época de Vega aunque tratando de reactualizar obviamente siquiera parte de sus criterios figurativos. No cabe duda que Casas dio cumplida respuesta a los de-

NOTAS

¹ Aparece reproducido en Hege-mann, W. y Peets, E.: *Manual de arte civil para el arquitecto*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1992, p. 58. La edición original norteamericana fue publicada en New York en 1922 por Paul Wenzel y Maurice Krakow.

² Una información básica sobre este arquitecto y grabador francés del Renacimiento puede encontrarse en Hautecoeur, L.: *Histoire de l'Architecture classique en France*, T.I, vol. II, París, 1965, pp. 142-148 y Blunt, A.: *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid, 1977, pp. 141-152. La obra clásica es, sin embargo, pese a tener ya sobre sus espaldas más de un siglo, la de Geymüller, H.: *Les Du Cerceau, leur vie et leur oeuvre*, París-Londres, 1887.

³ Vid. Geymüller, H.: Op. cit., fig. 37 y pp. 234-236. El dibujo, que suele datarse en una fecha incierta entre 1535 y 1545, se conservó en la Colección Destailleur (III, 435); pero hoy en día se encuentra en el Cabi-

net des Estampes de la Biblioteca Nacional de París.

⁴ Las obras de esta iglesia parroquial parisina, del primer renacimiento, comenzaron en 1532 aunque no se concluyeron hasta casi dos siglos después, cuando se levantó finalmente el "cuerpo occidental" que constituye su fachada, obra de la segunda mitad del siglo XVIII. Su planta casi reproduce el esquema de la catedral gótica de Notre Dame; su interior, por el contrario, es una rara simbiosis de estructuras góticas muy esbeltas y adornos renacentistas de raíz italiana. Vid. Blunt, A.: Op. cit., p. 60 y ss. y Pérouse de Montclos, Jean-Marie: *Histoire de l'Architecture Française. De la Renaissance à la Révolution*, París, 1989, pp. 72 y ss.

⁵ Entre las más conocidas cabe señalar: *Temples*, Orleans, 1550; *Grotesques*, Orleans, 1550; *Premier livre d'Architecture contenant les plans et desseins de cinquante bastiments*, París, 1559; *Seconde livre d'Architecture*, París, 1561; *Troisième livre d'Architecture*, París, 1572;

Livre d'Architecture pour les champs, París, 1572; *Leçons de perspective positive*, París, 1576; *Le petit traité des cinq ordres de colonnes*, París, 1583 y *Livre des edifices antiques romains*, París, 1584. La más conocida es, sin embargo, *Les plus excellents bastiments de France*, París, 1576 que constituye la primera gran empresa bibliográfica de difusión de la gran arquitectura francesa del Renacimiento y un precedente ejemplar de las posteriores que realizarían J. Marot, J. Mariette y J.-F. Blondel a lo largo de los siglos XVII y XVIII. De esta obra se conoce una reciente edición facsimil publicada en París en 1988 con una interesante introducción de David Thompson. Asimismo, junto a estas publicaciones de Du Cerceau también es de gran interés la titulada *Temples et habitations fortifiés*.

⁶ Sobre su actividad como grabador y tratadista de arquitectura véase especialmente Miller, N.: "A volume of architectural drawing ascribed to J.A. Du Cerceau the elder", *Marsyas*, XI, 1962-64; Wieben-

son, D.: *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, 1988; Boudon, F.: "Les livres d'architecture de Jacques Androuet Du Cerceau", en *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*. Actes du colloque tenu à Tours. Etudes réunies par Jean Guillaume, París, 1988, pp. 367-396 y Nan Rosenfeld, M.: "From Drawn to Printed Model Book: Jacques Androuet Du Cerceau and the Transmission of Ideas from Designer to Patron, Master Mason and Architect in the Renaissance", en *Canadian Art Review/ Revue d'Art Canadien*, (RACAR), XVI, 2, Montreal, 1989, pp. 141-145.

⁷ Sobre la cuestión de las fuentes arquitectónicas en que bebió el Obradoiro es especialmente interesante toda la información que proporciona Vigo Trasancos, A.: *La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago (1738-1750). Arquitectura, triunfo y apoteosis*, Madrid, 1996, especialmente pp. 64 y ss.

⁸ Kubler, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae, XIV, Madrid, 1957, p. 349.

⁹ Vid. Tain Guzmán, M.: *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, I, pp. 131 y 132. Concha y pasadizo fueron construidos entre 1685 y 1686.

¹⁰ Los más seguidos y populares eran, por supuesto, los tratados italianos de Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola y Palladio y de los españoles Sagredo, Hernán Ruiz, Arfe, Simón García y Lorenzo de San Nicolás. Esto con independencia de las diferentes obras de cortes de cantería, casi siempre españolas, que también entonces proliferaron en forma de manuscritos y eran muy conocidas por nuestros arquitectos (Vandelvira, Martínez de Aranda, etc.). Sobre la importancia de estos textos en la arquitectura española vid. Bonet Correa, A.: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993; Navascués Palacio, P.: *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz "el Joven"*, Madrid, 1974 y Morales, A.J.: *Hernán Ruiz "El Joven"*, Madrid, 1996.

¹¹ Sobre la fachada y su construcción vid. López Ferreira, A.: *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, X, Santiago, 1908, pp. 231-232; Chamoso Lamas, M.: "La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago de Compostela", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XII, Madrid, 1936, pp. 209-238 y Vigo Trasancos, A.: Op. cit.

¹² La influencia de la tratadística nórdica y flamenca de fines del XVI ya fue, en su día, señalada por Schubert, O.: *Historia del Barroco en España*, Madrid, 1924, p. 276 (La edición original en alemán es de

1908). Desde entonces esta teoría no ha ido más que confirmándose de manera inequívoca.

¹³ Esta es, al menos, la opinión de Hauteceur, L. Op. cit., pp. 144-145 que menciona expresamente la admiración que Du Cerceau sintió por la arquitectura lombarda del Renacimiento y especialmente por la fachada de la Cartuja de Pavía. Señala, además, su influencia concreta en el proyecto de fachada para la iglesia de San Eustaquio de París. Todo esto, no obstante, ya lo indicaba expresamente Geymüller, H.: Op. cit., que incorpora en su relación de figuras un magnífico grabado de Du Cerceau sobre la mencionada fachada de la "Grande Chartreuse de Pavie". Vid. p. 61, fig. 28

¹⁴ Recuérdense, de hecho, las indicaciones puntuales que menciona el acta capitular del 14 de enero de 1738: "... en consideración a la ruina que padece el espejo y a la falta que hace la torre para la igualdad con la otra". Vid. Vigo Trasancos, A.: Op. cit., p. 41.

¹⁵ Sobre la personalidad de Vega y Verdugo es obligada la consulta de Carro García, J.: "El canónigo Don José de Vega y Verdugo, propulsor del Barroco en Compostela", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago, 1961, pp. 194-217; "Del Románico al Barroco: Vega y Verdugo y la capilla mayor de la Catedral de Santiago", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago, 1962, pp. 223-250; "Vega y Verdugo y el revestimiento barroco de la Catedral de Santiago", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago, 1963, pp. 167-189 y "El canónigo D. José de Vega y Verdugo sirviendo a la S.I. compostelana en Granada y en Madrid", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago, 1966, pp. 153-169. Además deben consultarse las obras reseñadas en las notas 16 y 17.

¹⁶ Vid. Tain Guzmán, M.: Op. cit., p. 50.

¹⁷ Vega y Verdugo, J.: "Memoria sobre obras en la catedral de Santiago", en *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes, de los siglos XVII y XVIII*, publicados por F.J. Sánchez Cantón, Compostela, 1956, p. 51. Lo de "poco versada" siempre se ha interpretado adecuadamente como "poco cursada"; es decir, poco utilizada o con poco uso, ya que es sabido que las puertas más frecuentadas por peregrinos y público en general eran las de la Azabachería y Platerías por estar ambas más directamente relacionadas con la propia ciudad y con la ruta de peregrinación más tradicional.

¹⁸ Sobre la personalidad de Peña de Toro vid. Pérez Costanti, P.: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y*

XVII, Santiago, 1930, pp. 423-425; Chamoso Lamas, M.: Art. cit. y *La arquitectura barroca en Galicia*, Madrid, 1955; Bonet Correa, A.: *La arquitectura en Galicia en el siglo XVII*, Madrid, 1966; Filgueira Valverde, J.: "El Barroco", en *La catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1977, pp. 329-378; Rodríguez G. de Ceballos, A.: "Intercambios artísticos entre Galicia y Salamanca", en *Los Caminos y el Arte*, II, Santiago, 1989, pp. 347-360; García Iglesias, J.M.: *A catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago, 1990; Vigo Trasancos, A.: Op. cit. y Tain Guzmán, M.: Op. cit.

¹⁹ Todas estas obras fueron acometidas entre 1658 y 1665 respectivamente.

²⁰ Se da por hecho, en efecto, que en 1669-70 estaba concluida la obra de cantería del cuerpo alto de campanas, que en 1671 se colocó una cruz y una veleta y, finalmente, que en 1672 fue cuando se subieron las campanas. Vid. Bonet Correa, A.: *La arquitectura...*, op. cit., p. 302.

²¹ Abandonó la ciudad y la condición de fabriquero precisamente ese año, marchando a Granada a ocupar el cargo de Administrador de los Votos de Granada al servicio del Cabildo compostelano. Nunca volvería a la ciudad de Santiago, pero no por ello abandonó sus vínculos con el Cabildo y la ciudad de Compostela.

²² Bonet Correa, A.: *La arquitectura...*, op. cit., p. 302-304.

²³ García Iglesias, J.M.: Op. cit., p. 202. El 19 de diciembre de 1729 un rayo destruyó parcialmente la linterna y la cúpula del cuerpo alto, lo que obligó a Casas a restaurar la Torre. No obstante, no hay indicio evidente de que, en este momento, introdujese ninguna variante de significación sobre el remate tal como estaba hecho con anterioridad.

²⁴ Meses antes había fallecido, precisamente, Peña de Toro por lo que su cargo de maestro de obras de la catedral quedó disponible para Domingo de Andrade.

²⁵ Como síntesis reciente sobre la polémica autoría de la Torre de las Campanas véase la información que proporciona Vigo Trasancos, A.: Op. cit., pp. 29-36.

²⁶ Vega y Verdugo, J.: Art. cit., p. 47. Conviene recordar que la catedral de Santiago es, en efecto, una basilica sepulcral por guardar en su interior la tumba apostólica; es decir, que se trata de una iglesia de carácter funerario para donde las torres afiladas eran muy adecuadas en la opinión de Vega.

²⁷ Idem, idem, p. 48.

²⁸ El mismo indicaba que los chapiteles debían de realizarse del mismo modo en como lo estaban "en Aranjuez, Escorial, Panadería de

322 El arquitecto Jacques Androuet du cerceau "El viejo", José de la Peña de Toro y la fachada ...

Alfredo Vigo Trasancos/Eduardo Beiras García

Madrid, Retiro y Palacio". Id., id., p. 49.

²⁹ Id., id.

³⁰ Ibidem.

³¹ De hecho, ninguno de sus dibujos para el tabernáculo y la catedral se llevaron a cabo, pues no coinciden en absoluto con lo que se ejecutó después. Ni siquiera el dibujo perdido para la cabecera y Pórtico Real de la Quintana, que consta en la "Memoria" que lo había hecho, debió de convertirse en realidad arquitectónica tal como él lo había planeado. Al menos así se desprende del hecho de que no se utilizase al final, para el coronamiento del testero catedralicio, una crestería como la que Rodrigo Gil de Hontañón había realizado para la fachada claustral del Tesoro, sino las balaustradas con pínaculos que hoy conocemos. Esto es lo que dice Vega en su Memoria: "... coronando toda esta obra (cierre de la Quintana) con los mismos remates de labores de piedra recalada, lo qual hace juego con los claustros y Platería ... El siguiente dibuxo es de cómo está oy y lo que ha (¿va?) pendiente ha el aire de lo que se ha de añadir". Ibid. 52. Con la fra-

se "lo que ha pendiente ha el aire" debe querer aludir a papeles "volantes" que irían medio pegados sobre el dibujo principal, señalando las modificaciones que se proponían.

³² Ibid., p. 48.

³³ Ibid., p. 49.

³⁴ Este era, precisamente, el talante de todas las torres modernas que se habían construido desde el siglo XVI en el conjunto catedralicio: las Torres del Tesoro y de la Vela en el complejo claustral y la ya desaparecida -¿la Torre del Angel?- que, por las mediaciones de la puerta de la Azabachería, se aprecia con todo detalle en el dibujo hecho por Vega y Verdugo en 1656-57 y que representa la cabecera de la catedral de Santiago en su mirar a la Quintana. Por consiguiente, si en estas torres "menores" se aprecia un deseo de culminarlas es estructuras piramidales escalonadas de perfil afilado, cuanto más no serían apremiantes otros coronamientos en "aguja" en las torres de la fachada occidental, la principal del santuario jacobeo.

³⁵ La Torre de las Campanas debió iniciarse, en efecto, hacia 1664.

De hecho, en 1665 estaba ya en construcción.

³⁶ Conviene recordar que el documento dice claramente "la Torre que caye al Hospital" y no a la plaza del Hospital. Es decir que parece referirse con precisión al edificio y no a la plaza. De otro modo tendría que haberse expresado de otra manera ya que las dos torres, tanto la de las Campanas como la de la Carraca, se enfrentan a la plaza.

³⁷ Cit. por Chamoso Lamas, M.: Art. cit., p. 212 y Bonet Correa, A.: *La arquitectura...*, op. cit., pp. 272-273.

³⁸ Vid. Vigo Trasancos, A.: Op. cit., p. 41.

³⁹ Un vano de similares características, bien inspirado directamente en el dibujo de Du Cerceau o mejor aún en el "proyecto du cerceau" desaparecido de Peña de Toro, ya lo había utilizado Casas para presidir el pequeño retablo de la Virgen del Pilar dispuesto en la capilla del mismo nombre en la catedral de Santiago.

⁴⁰ Acaso sea conveniente señalar aquí las provenientes de un posible influjo portugués —no olvidemos que Fernando de Casas hizo un viaje a