



**Comité Español
de Historia del Arte**

www.arteceha.com

ACTAS DEL
III CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL
ARTE

SEVILLA

8-10 DE DICIEMBRE DE 1980

ISBN: 978-84-15275-74-9

COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE «CEHA»

JUNTA DE GOBIERNO

Presidente: Dr. XAVIER DE SALAS BOSCH.

Vicepresidente: Dr. JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE RISTORI.
Dr. JOSÉ GUDIOL RICART.

Secretario: Dr. JESÚS HERNÁNDEZ PERERA.

Secretario Congreso: Dr. EMILIO GÓMEZ PIÑOL.

Tesorero: Dr. ANTONIO BONET CORREA.

Vocales: Dr. ENRIQUE MARCO DORTA.
Dr. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ.
Dr. JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE.
Dr. FEDERICO TORRALBA SORIANO.
Dr. ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ.
Dr. JUAN AINAUD DE LASARTE.

COMISIÓN ORGANIZADORA DEL III CONGRESO ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE DE SEVILLA

Presidente: Dr. José Guerrero Lovillo

Secretario Congreso: Dr. Emilio Gómez Piñol

Secretarios adjuntos: Dr. Antonio de la Banda y Vargas
Dr. Jorge Bernalles Ballesteros

Vocales: Dr. Enrique Valdivieso González
Dr. Enrique Sánchez Pedrote
Dr. Teodoro Falcón Márquez
Dra. M.^a Jesús Sanz Serrano
Dr. Juan Miguel Serrera Contreras
Dr. Gerardo Pérez Calero
Dr. Rafael Cómez Ramos

Dr. Alfredo José Morales Martínez
Dr. Vicente Lleó Cañal
Dr. Jesús M. Palomero Páramo
D. Juan Miguel González Gómez
D. Fernando Martín Martín
D. Juan Manuel Suárez Garmendía

SUMARIO

1.^a SECCIÓN ANDALUCÍA EN EL ARTE ESPAÑOL

PONENCIAS

- ARIAS ANGLÉS, Juan Enrique: Dos pintores célticos en Andalucía y un sevillano en Madrid.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín; MARÍAS, Fernando: La Catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del renacimiento.
- CALVO CASTELLÓN, Antonio: Importancia y valoración de los fondos arquitectónicos en las pinturas de Alonso Cano.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: La iglesia de los Remedios de Antequera ejemplo de una ordenación escenográfica barroca.
- CASTILLO UTRILLA, María José del: Un plano inédito del convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla.
- DÍEZ DEL CORRAL, Rosario; CHECA CREMADES, Fernando: El Hospital Real de Granada y el Hospital de Santiago en Úbeda como ejemplos de la tipología hospitalaria en la España del siglo XVI.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: Una colección inédita de 150 planos en la Catedral de Sevilla.
- GALERA ANDREU, Pedro A: Significación de Jaén en el renacimiento español.
- GARCÍA GRANADOS, Juan A: Problemas arquitectónicos en la Capilla Real de Granada.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: La obra artística de Juan Gabriel de Astorga en la Provincia de Huelva.
- HIDALGO OGAYAR, Juana: Iluminadores de libros de las catedrales de Jaén y Baeza.
- LUNA, Juan J: Jean Ranc y la corte de Felipe V en Andalucía, 1730-1733.
- MARÍN FIDALGO, Ana: Obras en los Reales Alcázares en tiempos de Carlos V.
- MARTÍN GARCÍA, Fernando: Breves notas sobre la platería en Andalucía Oriental.
- MAURE RUBIO, Lilia: Un proyecto de urbanización en Triana: Antecedente de una nueva forma de intervención en la ciudad.
- MORENO GARRIDO, Antonio: Contribución al estudio de la estampa sevillana de la primera mitad del siglo XVII: Francisco Heylan en Sevilla (1606-1611).
- NIETO ALCAIDE, Víctor: «Turrus Fortissima»: La Giralda y la interpretación cristiana de la «Torre de los Vientos» de Vitrubio.
- OLIVER CARLOS, Alberto: Proyectos de barandas para la Capilla Real de Sevilla.
- PEMÁN MEDINA, María: La ornamentación morisca del barroco gaditano del siglo XVIII.
- PLEGUEZUELO, Alfonso: Cayetano de Costa, escultor en piedra, y la remodelación de la Alameda de Hércules en 1764-65.
- RIVAS CARMONA, Jesús: D. Juan Vicente Gutiérrez de Salamanca Fernández de Córdoba, arquitecto cordobés de los siglos XVIII y XIX.
- ROMERO TORRES, José Luis: Pedro de Mena: Un nuevo crucificado y la interpretación de este tema.
- SANZ, María Jesús: Dibujos de joyas barrocas para el gremio de platería sevillano.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: La iconografía del palacio andaluz: Vélez Blanco.

COMUNICACIONES

- ALONSO SÁNCHEZ, M.^a Ángeles: Un pintor sevillano en Roma: Francisco Preciado de la Vega.
- DABRIO GONZÁLEZ, M.^a Teresa: La Capilla de los Jácomes en la Catedral de Sevilla.
- FERRER GARROFE, Paulina: El retablo-portada de la Capilla Sacramental de la iglesia del Divino Salvador. Ensayo de un análisis.
- FRANCO MATA, Ángela: El crucifijo gótico doloroso andaluz, su origen francés y su trascendencia en el arte hispánico.
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier: Tres obras no conocidas del platero cordobés Damián de Castro en Cáceres.
- GARCÍA DE LA TORRE, M.^a Fuensanta: Aportaciones a la obra de Alonso Vázquez y Juan de Uceda Castroverde: El retablo del Hospital de San Hermenegildo de Sevilla.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Pedro José: Rico Cejudo en una colección particular sevillana.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: La custodia de Fuenteovejuna.
- HIDALGO OGAYAR, Juan: Peonçicos de los cantorales.
- LAGUNA PAÚL, Teresa: Pervivencias platerescas en la miniatura de la primera mitad del siglo XVII: La ejecutoria de hidalguía de Pedro Fernández Carreras.
- LARA ARREBOLA, Francisco: Miniaturas en las transcripciones de privilegios reales otorgados a la ciudad de Montoro.
- LARIOS LARIOS, Juan Miguel: Un programa cervantino en el palacio episcopal de Víznar.
- LARIOS LARIOS, Juan Miguel: La emblemática y su repercusión en la decoración de los monumentos andaluces.
- MAESTRE ABAD, Vicente: José Oriol Mestres, arquitecto barcelonés en Sevilla.
- MÉNDEZ ZUBIRÍA, Carmen: Trazas de la Casa de la Moneda de Sevilla por Juan Minjares.
- PÉREZ CALERO, Gerardo: Los maestros del retablo mayor de la iglesia parroquial de El Pedroso.
- PORTILLO, José Luis: Una posible fuente del tema de la sirena en el arte hispanoamericano: Los grabados de la edición sevillana de la historia de la linda Melusina.
- RAYA RAYA, M.^a Ángeles: Acerca de la portada barroca del antiguo convento de San Pablo de Córdoba.
- ROMERA REY, M.^a del Carmen; MELERO RODRÍGUEZ, M.^a del Carmen: Datos sobre la Iglesia Mayor de Motril.
- ROMERO TORRES, José Luis: Documentación sobre las santas Justa y Rufina, de la Catedral hispalense, obras del escultor Pedro Duque Cornejo.
- ROMERO TORRES, José Luis: Una escultura de Fernando Ortiz, no de Nicolás Salcillo.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael: Orfebrería barroca cordobesa en Málaga.
- SAURET GUERRERO, María Teresa: Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchads franceses: Aproximación al estudio de la problemática del comercio del arte.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, M.^a Soledad de: Iconografía de San Isidoro de Sevilla en la miniatura riojana del siglo X.
- ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de: Retablos manieristas desaparecidos en Jaén.

2.^a Sección

ARTE ISLÁMICO Y SU PROYECCIÓN

PONENCIAS

- AGUILAR GARCÍA, M.^a Dolores: Torres mudéjares malagueñas.
- CASTILLO OREJA, Miguel Ángel: Propuesta metodológica para el estudio del «estilo Cisneros».
- CHECA CREMADES, Fernando: La imagen manierista de la naturaleza: El caso de los Reales Alcázares de Sevilla.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Miguel Ángel: Conservación de estructuras urbanas hispanomoriscas en Hueneja del Zenete: Nuevos hallazgos.

VALLE PÉREZ, José Carlos: El mudéjarismo en la iglesia del Monasterio de Armenteira (Pontevedra).
YZQUIERDO PERRÍN, Ramón: Los arcos lobulados en la arquitectura románica de Galicia.

COMUNICACIONES

- COSTA PALACIOS, Mercedes: Casos de superposición de arquitecturas durante los primeros años de Córdoba cristiana.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etefvina: El arco: Tradición e influencias islámicas y orientales en el románico del Reino de León.
- FLORES ESCOBOSA, Isabel: Los pájaros en la cerámica de Manises.
- GARCÍA GRANADOS, Juan A: El Maristán de Granada tras el hallazgo de sus restos.
- GARRIDO GARRIDO, María: Tañedores de laudes en la loza dorada egipcia.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma: Elementos ornamentales de origen islámico en el claustro de la Catedral de Tarragona.
- MARTÍN GÓMEZ, Carmen: Una aportación al estudio de la cerámica doméstica hispanomusulmana y sus pervivencias.
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar: Influencias en el mudéjar extremeño.
- MOMPLET MÍNGUEZ, Antonio E: Notas de tradición musulmana en la arquitectura románica castellana.
- OCÓN ALONSO, Dulce: La palmeta como elemento decorativo en las obras islámicas y cristianas aragonesas.
- OLIVA ALONSO, Diego: Nuevos datos sobre artes industriales hispanomusulmanas.
- OROZCO PARDO, José Luis: De una a otra ciudad (Kasba Versus Christianopolis).
- PÉREZ HIGUERA, Teresa: Fuentes orientales e islámicas para la representación del paraíso en el arte medieval de occidente.
- RUIZ GARCÍA, Alfonso: La cerámica doméstica nazarí en vidriado verde.
- TORRES FERNÁNDEZ, M.^a del Rosario: Restos arquitectónicos musulmanes en el pueblo almeriense de Celín.

3.^a Sección

EL PROBLEMA MANIERISMO-BARROCO

PONENCIAS

- ARACIL, Alfredo: El problema de los períodos. Coleccionismo fantástico e ingenios automáticos en los siglos XVI y XVII.
- BENITO DOMENECH, Fernando: El período de la contrareforma en la pintura valenciana y los inicios del naturalismo.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge: Del manierismo al barroco en la arquitectura civil de Mallorca: Los palacios.
- CALVO SERRALER, Francisco: La doctrina artística de Carducho entre el manierismo y el barroco: La teoría de la restitución.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia: El orbe del rey y el laberinto de Dios. Madrid, urbe manierista y barroca (Primer enfoque).
- CANO CUESTA, Marina: Selección de medallistas manieristas italianos del gabinete numismático del Museo Arqueológico Nacional.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M: De las platerías castellanas a la platería cortesana.
- FERNÁNDEZ REDONDO, José E: El tránsito del manierismo al barroco en la arquitectura rural segoviana.
- GARCÍA IGLESIAS, José Manuel: El tránsito del manierismo al barroco en la pintura gallega.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio: El barroco y el concepto de «grandeza mexicana».
- HEREDIA MORENO, M.^a del Carmen: Aportaciones para un estudio de la orfebrería barroca hispanoamericana en España.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso: En los márgenes de Hernán Ruiz.
JIMÉNEZ PRIEGO, Teresa: Algunos aspectos del arte de los Miranda.
MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: El Panteón del Escorial y la arquitectura barroca.
MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: Dos pinturas de Ribera inéditas, y otras notas riberescas.
MORÁN TURINA, José Miguel: El coleccionismo ecléctico en España: Los prodigios de Lastanosa.
PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: El manierismo romanista en la escultura sevillana.
PÉREZ ESCOLANO, Víctor: Sobre la influencia de Palladio en Sevilla.
PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: Francisco de Burgos Mantilla.
RAMOS DE CASTRO, Guadalupe: Joaquín Benito de Churriguera en la Catedral de Zamora.
RAMÍREZ, Juan Antonio: Guarino Guarani, Fray Juan Ricci y el «orden salomónico entero».
RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: Iglesias españolas de planta ovalada entre manierismo y barroco.
SERRERA, Juan Miguel: Arias Montano y la difusión del manierismo flamenco en Sevilla e Indias.
VALDIVIESO, E.; PERALES, R. M: Algunos problemas de atribución entre Luis Paret y Juan de Espinal.
VILA JATO, M.^a Dolores: La escultura en Galicia en el tránsito del manierismo al barroco.

COMUNICACIONES

ALEJOS MORÁN, Asunción: La huella de Gregorio Fernández en Valencia.
ARAMBURU, M.^a José: Juan de Nates en Navarra: El sobreclaustro de Fitero.
ÁVILA VALVERDE-HIERRO, Ana: Una imagen de piedad manierista y su pervivencia en el barroco: El Cristo de la Humildad.
CANO NAVAS, M.^a Luisa: Herrera el Viejo, entre el manierismo y el barroco: La encarnación del Convento de las Teresas de Sevilla.
CELA ESTEBAN, María Estrella: La escultura funeraria en el ocaso del renacimiento español: Las estatuas orantes.
DURÁN MONTERO, María Antonia: Fiesta y arquitectura efímera en la Lima del XVI.
GAMBUS SÁIZ, Mercedes: Contrarreforma y arquitectura manierista en Palma de Mallorca: El portal principal de la Catedral.
GÓMEZ DE LEÓN CONTRERAS, Isabel: El camarín-torre; un ejemplo documentado en la ermita de Ntra. Sra. de los Remedios de Fregenal de la Sierra.
LLEÓ CAÑAL, Vicente: La posada de Filaletes y el arte de la memoria.
MONTOLIÚ SOER, Violeta: Notas para el estudio de la arquitectura barroca valenciana.
MORALES, Alfredo J: Cristóbal de Rojas y el manierismo. La portada del convento de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda.
PARRADO DEL OLMO, Jesús María: Algunas noticias del escurialense Pedro de Tolosa.
SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique: Algunas notas sobre el manierismo musical en España.
VIDAL BERNABÉ, Inmaculada: Motivos ornamentales de origen clasicista y manierista en portadas del s. XVII de la Gobernación de Orihuela.

4.^a SECCIÓN

VANGUARDIA Y TRADICIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

PONENCIAS

ÁLVAREZ LOPERA, José: Apuntes sobre la política de Bellas Artes del gobierno republicano durante la guerra civil. El arte al servicio de la propaganda y la influencia soviética.
BARREIRO PEREIRA, Paloma: La arquitectura de vanguardia en los años cincuenta en Cataluña: El Grupo «R» (1951-1960).
BARROSO VILLAR, Julia: Actitud vanguardista y elementos tradicionales en la plástica española contemporánea. De la postguerra a los años 70.

- CASADO ALCALDE, Esteban: Consideraciones en torno al primer realismo pictórico español del siglo XX (1900-1925).
- DELICADO MARTÍNEZ, Javier: Paul Klee... ¿Surrealista, expresionista o abstracto?.
- GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel: Tradición y crisis en la arquitectura religiosa contemporánea de Granada.
- GONZÁLEZ CORDÓN, Antonio: Vivienda obrera y ciudad en Sevilla. 1849-1929.
- GRACIA BENEYTO, Carmen: Pinazo entre la vanguardia y la tradición: Reflexiones en torno a una autobiografía inédita.
- GUASCH FERRER, Ana M.^a: Fundamentos teóricos e ideológicos de la práctica artística vasca (1966-1980).
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio; UREÑA PORTERO, Pedro: Literatura artística en torno a la abstracción en España durante la década de los cincuenta.
- IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C: La tradición en la arquitectura burgalesa del primer tercio del siglo XX.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando: «El payés catalán en rebeldía» o el homenaje a la libertad de Joan Miró.
- MOLINA SERRANO, Isabel; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.^a del Carmen: Vanguardia y tradición en la pintura murciana del s. XX.
- MORALES FOLGUERA, José: Importancia del alumbrado público en el urbanismo malagueño del s. XIX.
- MORENO SÁNCHEZ, Juan: Gómez Cano: Unos recorridos por la pintura (1940-1980).
- ORTEGA COCA, M.^a Teresa: El art-decó entre la tradición y las vanguardias.
- PALOMO DÍAZ, Francisco J: En torno al magicismo. La pintura de vanguardia en Málaga.
- PENA LÓPEZ, M.^a del Carmen: El positivismo y la pintura de paisaje en España.
- RABANOS FACI, Carmen: Vanguardia y tradición en la arquitectura aragonesa del siglo XX (1925-1939).
- SALADINA IGLESIAS, Lena: Aportación al estudio de la arquitectura moderna en Burgos. 1900-1939.
- SAMBRICIO, Carlos: Orígenes de la vivienda obrera en España: Madrid, 1848-1911.
- SIERRA DELAGE, Marta: Aproximación al realismo crítico.
- VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio Ángel: Tradición popular y movimiento moderno en la arquitectura española contemporánea.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto: Anotaciones a la clasificación estilística del pintor Julio Romero de Torres.

COMUNICACIONES

- CANTARELLAS CAMPS, Catalina: La incidencia urbana y arquitectónica del sexenio revolucionario (1868-1874).
- FREIXA I SERRA, María: Precisiones tipológicas sobre la vivienda popular en el cinturón industrial de Barcelona.
- GAMONAL TORRES, Miguel Ángel: El cartel y la gráfica política en la zona norte durante la guerra civil: Asturias, 1936-1937.
- GARCÍA ANTÓN, Irene: Una Casa-Museo modernista en Novelda (Alicante).
- LORENZO FORNIES, Soledad: Del arquitecto filósofo al ingeniero constructor: Un debate sobre el arte y la ciencia.
- MARTÍNEZ DE CARVAJAL, Ángel Isac: Tradición y vanguardia: La confusión de posguerra a través de Giménez Caballero y d'Ors.
- MORENO CUADRO, Fernando: Sobre urbanismo cordobés del siglo XIX: El Paseo de la Victoria y la construcción de la Puerta de Hierro.
- PÉREZ REYES, Carlos M: Francisco Lasso, entre vanguardia y tradición.
- SÁNCHEZ LOMBA, Francisco Manuel: Anzo y Alcaín: Dos versiones del pop español.

Dos pintores célticos en Andalucía y un sevillano en Madrid

JUAN ENRIQUE ARIAS ANGLÉS

El objeto de esta ponencia es, en primer lugar, demostrar documentalmente que David Roberts y Pérez Villaamil se conocieron en Sevilla en el año de 1833, como se ha venido suponiendo y afirmando tradicionalmente, en base a ambiguas y vagas noticias, hasta el presente; a la vez que descubrimos y probamos que Antonio María Esquivel se encontraba temporalmente, también, en ese año de 1833 en Sevilla, en donde trabó conocimiento con los otros dos pintores arriba citados.

De este encuentro sevillano, Esquivel no recibiría ninguna influencia pictórica que sepamos, pero sí data de entonces una supuesta amistad y trato con Villaamil que nosotros pretendemos reforzar con alguna noticia más aportada en ese estudio. Sin embargo, para Villaamil, desde el punto de vista pictórico, el conocimiento de David Roberts fue trascendental.

La influencia de este pintor escocés sobre algunos pintores sevillanos está aún por estudiar, pero debió de existir, y para ello aportamos también la prueba de su colaboración con Escacena y Daza. Y, aunque no viene aquí al caso, hemos de decir que nosotros la vemos en ciertos aspectos de la obra de Barrón y Carrillo, como apuntamos en un estudio nuestro de próxima aparición.

En segundo lugar, sacamos a la luz la documentación referente a la aprobación por la Academia de San Fernando del «Tratado de Osteología y Miología» de Esquivel y destacamos el papel jugado por Villaamil en dicho proceso, como prueba de esta supuesta amistad o relación; cosa que pretendemos reforzar, en tercer y último lugar, citando el destacado protagonismo de Villaamil en el caso de la ceguera del pintor sevillano y probando documentalmente que ambos estuvieron juntos en Sevilla, nuevamente, en el año de 1851.

La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del renacimiento

AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA Y FERNANDO MARÍAS

En esta ponencia se pretende estudiar el fenómeno de la aparición en la España del siglo XVI de la cúpula y, concretamente, de la cúpula sin tambor, la única utilizada en nuestro país antes de la construcción del monasterio de El Escorial a pesar de la importancia de la cúpula con tambor en la Italia del Renacimiento. Dando por sentado que la primera cúpula española, ya que la de la sacristía de la catedral de Murcia se debe a un arquitecto italiano, se levantó en la cabecera de la catedral de Granada, se estudia el significado funerario de ésta y los modelos de la antigüedad en los que se inspiró, en tanto en cuanto que la vigencia de la cúpula sin tambor se debería al empleo exclusivo de modelos procedentes del mundo romano y su utilización intencional por causas inherentes a la significación concreta —funeraria— otorgada a esta forma en su aspecto interior.

Se analiza pormenorizadamente la historia constructiva de la catedral granadina para destacar la intencionalidad simbólica, estilística y funcional de la forma de su cabecera como panteón imperial de Carlos V. Asimismo se hace hincapié en el carácter autónomo, desvinculado de las naves del templo, de este sector del edificio y, por lo tanto, de la cualidad de modelos utilizados en la gestación del proyecto de Diego de Siloe frente a los de Enrique Egas. Esta obra, prototípica de nuestro Renacimiento, supone una vuelta a, no solamente un estilo al romano, sino a las fuentes tipológicas del mundo antiguo y una ruptura con respecto a tipologías funerarias de la Antigüedad cristiana y del Medievo. Como núcleo de la ponencia, se insiste en el carácter funerario y dependencia

panteónica de la rotonda granadina y se lleva a cabo un nuevo análisis de las fuentes documentales y literarias en este sentido.

Más adelante, se analizan los nexos y diferencias existentes entre la rotonda granadina y los modelos romanos, destacándose tanto sus concomitancias como el carácter original de algunos de los aspectos de la obra andaluza. Para este análisis se pondera la importancia que tienen, para entender el proceso de diseño de esta obra, las reducciones simplificadas de ella que el propio Siloe realizó tanto en Úbeda (El Salvador) como en Guadix (Capilla de San Torcuato de la catedral).

A continuación se estudia el desarrollo y proliferación de la cúpula sin tambor en el marco de la arquitectura española, como forma romana e identificada con una funcionalidad funeraria y como reducción de los organismos de planta y simetría central que en España brillaron por su ausencia en su forma de templos eclesiásticos. Se insiste en el hecho que una primera difusión se produjera en el ámbito arquitectónico andaluz para más tarde pasar a otras regiones de nuestra península. Se estudia también cómo la cúpula, a pesar de no perder su valoración protagonista como forma adecuada a las construcciones funerarias, y a causa de convertirse en una forma de gran prestigio representativo, invadió edificaciones que la utilizarían sólo por razones estéticas y representativas y no solamente simbólicas. Por último, se pasa revista a las obras funerarias españolas anteriores al monasterio del Escorial en la que aparecen cúpulas sin tambor, intentando justificar su ausencia en aquella que adoptaron otras formas.

Importancia y valoración de los fondos arquitectónicos en las pinturas de Alonso Cano

ANTONIO CALVO CASTELLÓN

Alonso Cano que es sin duda el pintor barroco que con más soltura y acierto diseñó perspectivas arquitectónicas, paradójicamente es uno de los maestros andaluces que con menos asiduidad lleva a sus pinturas el fondo de arquitectura. Sin duda uno de los aspectos más significativos es su labor de artífice y diseñador de retablos es el haber desempeñado un papel de puente entre el clasicismo tardío y el barroco. Las incursiones del Racionero en la arquitectura efímera corrobora su natural inclinación hacia la primera de las bellas artes; estos proyectos conmemorativos que tanto abundan en el barroco español atraerán poderosamente la atención del maestro granadino. Alonso Cano colabora tanto en Madrid como en Granada en este tipo de proyectiva; el arco triunfal de los mercaderes en la Puerta de Guadalajara para recibir a Doña Mariana de Austria y la colaboración en el ornato de algunos rincones granadinos con motivo de las fiestas del Corpus, son muestras significativas de una actividad que amalgama al proyectista y al decorador.

No deja de ser sintomático que los fondos de arquitectura más interesantes que Alonso Cano diseñó para sus pinturas, estén precisamente en dos lienzos del ciclo mariano que el maestro hizo para la catedral de Granada; sin duda el ámbito arquitectónico de la Capilla Mayor influyó poderosamente en la ambientación y concepción global de todo el programa pintado.

Dentro de la producción pictórica de Alonso Cano existen algunos lienzos con fondos arquitectónicos de interior, que forman capítulo aparte al caracterizarse por unas arquitecturas inconcretas, ambiguas y de paramentos lisos sin apenas entidad arquitectónica; sólo la presencia de algunas molduras, aristas o vanos identifican el fondo como pared no como gama neutra. El ejemplo más significativo es el «San José» (Colección Gullón). La utilización por este artista del fondo arqueológico o de ruinas arquitectónicas se remite casi exclusivamente al «Crucificado» (hoy en la Colección March).

La iglesia de los Remedios de Antequera ejemplo de una ordenación escenográfica barroca

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

La ponencia que presentamos constituye un análisis desde el punto de vista escenográfico e iconológico de la iglesia del convento franciscano de los Remedios de Antequera (Málaga).

Considerando el conjunto interior de esta iglesia, la articulación de las tres artes arquitectura, escultura y pintura y la luz, resorte eficaz en los efectos barrocos, nos ofrecen una concepción espacial de sentido escenográfico en la que se integra el programa iconográfico trascendiendo la representación pictórica. A esta concepción contribuyen los diferentes elementos: el gran coro que se alza a los pies, las tribunas con celosías que recuerdan el carácter de los palcos privados, el presbiterio elevado enriquecido por la presencia del retablo y a través del cual se penetra en el mundo misterioso del camarín, la decoración pictórica, etc.

Ante el arco triunfal otro elemento se reviste de carácter teatral, el púlpito, más que por su aparato por el sentido que entraña como transición entre el mundo teatral (considerando el presbiterio como un escenario), y el de los fieles; además como presentador de un personaje que se ofrece como el narrador, el introductor en el mundo donde tiene lugar la función litúrgica presidida por la imagen de culto.

Como soporte de ésta juega un papel importantísimo el retablo, conjunto arquitectónico-escultórico que se constituye en el decorado de la escena, con su movida estructura y el uso de desbordante hojarasca dorada refuerza el carácter de extraordinario y centra el movimiento espacial proyectándolo a través del medio punto central al ca-

marín enlazado con él; así el retablo puede dejar de ser fin de este escenario para convertirse en embocadura de otro ámbito espacial más íntimo y oculto: el camarín.

A los elementos pictóricos corresponde el papel fundamental de conexión y ambientación desarrollando un programa iconográfico regido por una idea teológica, y sobre todo ello la luz, no sólo como medio de iluminación sino porque nos proporciona una referencia simbólica de lo sagrado.

En la bóveda de medio cañón que cubre la nave central, espacio reservado a los fieles, se desarrolla un tema narrativo en relación con la orden franciscana; son ilustraciones realistas de las hazañas del Santo o los méritos de la orden más que obras alegóricas y en ellas se introduce una idea programática, didáctica, que impone la elección y ordenación de los temas. En el coro, reservado a la Comunidad, las escenas más emotivas con relación al Santo; por su situación elevada permite aislar a los frailes y anula, en parte, la contemplación de las imágenes de la bóveda, que no fueron diseñadas para ellos dado su mayor nivel cultural y teológico.

En el crucero y presbiterio, por su significado, los elementos pictóricos adquieren una nueva valoración. En los brazos del crucero, entre aéreos y espumosos roleos, se encuadran unas composiciones que tienen como tema la vida de la Virgen; la religión católica después de Trento ahondó en el culto a María que queda reflejado plenamente en esta iglesia. Entre los roleos, el anagrama y símbolos marianos, que en los arcos torales ofrecen un mensaje distinto al significarse la escalera, torre y

puerta del cielo, además de la paloma del Espíritu Santo como los caminos de la gracia que conducen a la gloria celestial representada en la cúpula.

Efectivamente, esta zona, la más elevada y arquitectónicamente la más pura se reserva a las representaciones más sagradas e intemporales; la Santísima Trinidad y la Virgen María que aparecen sobre otro mundo en el que se agrupan mártires, santos, etc., y donde la luz viene a jugar su papel más importante.

Estas representaciones fueron muy habituales entre las órdenes religiosas, durante los s.s. XVII y

XVIII, sobre todo en Andalucía. La afición a lo simbólico y alegórico corrió pareja en España y prácticamente en toda la Europa de esta época con el gusto por las ceremonias teatrales y fastuosas, fundiéndose ambas en el recinto sacro.

El interior de este templo con los temas representados en él, forman una unidad total, símbolo de la disposición jerárquica del universo que integra espacial y espiritualmente al fiel; es el carácter integrador y totalizante del espacio barroco.

Un plano inédito del convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla

MARÍA JOSÉ DEL CASTILLO UTRILLA

Para todos aquellos que de alguna forma se han interesado por el tema del Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla es conocida la escasez de documentación que se conserva sobre él. Pero si el aspecto documental ya es exiguo, el gráfico es prácticamente inexistente.

Con arreglo a estas circunstancias, consideramos importante cualquier hallazgo gráfico referente al citado Convento, como es el del plano del que nos ocupamos aquí.

La base material del presente estudio nos la proporciona un diseño sencillito de la planta del convento y la iglesia, que está en una obra manuscrita de Fray Atanasio López de Vicuña. Dicha obra debió ser redactada entre 1895 y 1896, después de la destrucción de San Francisco (que tuvo lugar en 1894) ya que al final del manuscrito tiene la fecha de 1897.

Según la tradición que pervive entre los miembros más antiguos de la comunidad franciscana radicada en Sevilla, Fray Atanasio solía tomar los datos de las narraciones que le hacían contemporáneos suyos, muchos de los cuales habían conocido en pie la Casa Grande. Este sistema proporciona datos interesantes, de primera mano, podríamos decir, a la vez que da lugar a una serie de inexactitudes lógicas y comprensibles.

En lo que se refiere al plano encontrado, cabe la posibilidad de que lo copiase de alguna parte, puesto que en el margen superior del mismo, aparece la siguiente inscripción: «Plano del conv. de S. Frco. y D. S. Buenav. antes de los derribos y la francesada en el S. XVIII. F.A.». O bien puede dar-

se la circunstancia de que el mismo fraile hiciera una reconstrucción ideal de la obra, basándose en las dichas noticias orales. Esta segunda posibilidad es la más probable si atendemos a la denominación que da ya a las calles y la firma F. A. que aparece en la inscripción y entonces, el S. XVIII a que alude no tendría valor de referencia real. De todas maneras, lo cierto es que, si bien en lo concerniente al templo y al compás, coincide con otras descripciones más antiguas como es, por ejemplo, la memoria del Padre Benjumeda, del s. XVII, en otras partes del Convento y en la organización arquitectónica general del mismo, comete errores francamente increíbles que, incluso, contradicen la ordenación consuetudinaria de los conventos de frailes menores. Esto es muy explicable, ya que en la mayoría de las memorias y escritos anteriores, no se habla apenas de la disposición de las dependencias del convento y sí de la Iglesia, el compás y el patio principal. Por eso en esta parte las equivocaciones son menores que en lo que al convento en sí se refiere, porque para aquellas partes Fray Atanasio se basaría, sin duda, en documentos precedentes. Aún así, incluso en esos tres núcleos documentados, podemos apreciar errores de un calibre respetable. Refiriéndonos a la arquitectura conventual, merecen citarse los siguientes: 1.º: La situación del patio principal o Claustro mayor, que nunca se coloca a los pies de la iglesia, como hace fray Atanasio, sino colateral a ella. En este caso y gracias a la información que nos proporcionan el Arquillo, o entrada del atrio del convento y la capilla de San Onofre, única que se mantiene de las noventa que

existieron en San Francisco, el Claustro principal debió estar adosado a la nave del Evangelio de la iglesia, como además lo testimonian algunos documentos consultados en el A.P.B. de la O.F.M. 2.º: La situación que fray Atanasio da a la Capilla de San Onofre es falsa, ya que a través de las investigaciones del Padre Ortega de la O.F.M. y las cuidadosas copias que él mismo hace de los protocolos notariales, además de otras descripciones del s. XVIII, hemos comprobado que la Capilla de San Antonio de los Portugueses era la más cercana al recinto conventual, lindando con la segunda portería y el dormitorio. Es decir, aquí, fray Atanasio trastoca la situación de ambas capillas, algo insólito si tenemos en cuenta que dicho fraile conoció la capilla de San Onofre como podemos conocerla cualquiera en la actualidad.

3.º El emplazamiento que da al Noviciado es sorprendente. Por lo general, los noviciados se situaban en el interior del Convento, en un lugar relativamente aislado, pero nunca lindando a las tapias que lo separaban de la calle. Aquí, fray Atanasio lo hace dar directamente a la calle Cruz del Negro (a la que él denomina Moro) llamada actualmente Albareda. La situación normal del noviciado sería a los pies del Claustro principal (en su situación real, se entiende y no en la atanasiana) dando cara al amplio huerto con que contaba la casa y separado del claustro por algunas dependencias, ya que dicho noviciado contaba con su propio patio, uno de los catorce que poseía el Convento.

Al trastocar varias localizaciones fundamentales, el plano que nos ofrece fray Atanasio plantea una serie de contradicciones con respecto a las descrip-

ciones más exactas que hemos consultado, como es, por ejemplo, la de la Centuria Bética del Padre Rubio y otras que él pudo consultar. Así, el Panteón, que siempre nos lo sitúan colateral a la iglesia y con vista al claustro, en este caso sí aparece en su lugar con respecto a la iglesia, pero sin contacto alguno con el Claustro debido al emplazamiento que a éste da fray Atanasio. Y así sucesivamente.

En este breve resumen no podemos extendernos a un análisis completo de la versión que López de Vicuña nos da del Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla, pero creemos que los ejemplos concretos a los que hemos recurrido pueden dar una idea de lo problemático de esta versión decimonónica.

No obstante y dada la escasez documental de todo tipo que existe con respecto a este desaparecido monumento, consideramos de primera importancia cualquier aporte, que aunque muchas veces, la mayoría, no soluciona el problema de conocimiento, da pie a un análisis crítico imprescindible para clarificar el problema.

En el presente caso, el plano que comentamos, que se complementa con uno de la entonces recién hecha Plaza Nueva (1897) y otro del Convento de San Buenaventura, nos ha servido de punto de toque, de elemento contrastante inapreciable para reconstruir o intentarlo, al menos el antiguo Convento de San Francisco.

Un estudio comparativo entre el plano presentado por Fray Atanasio y el realizado basándonos en documentación escrita, puede aclarar la planta del que por su importancia fue durante casi seis siglos el segundo edificio religioso de Sevilla.

El Hospital Real de Granada y el Hospital de Santiago en Úbeda como ejemplos de la tipología hospitalaria en la España del siglo XVI

ROSARIO DÍEZ DEL CORRAL Y FERNANDO CHECA CREMADES

La preocupación hospitalaria del siglo XVI surge unida tanto a los deseos utópicos de organización perfecta de la sociedad y la ciudad, como a las necesidades prácticas del socorro de los pobres, tal como lo expuso, entre otros, el humanista Luis Vives.

La necesidad de hospitales, ya sentida en la Edad Media, se renueva en el Renacimiento a través de un distinto concepto de Beneficencia, que ahora es asumida como función del Estado, tal como lo demuestra el carácter regio, o de personas ligadas a la corte, que fundan hospitales. La nueva idea de la Beneficencia se liga, tanto a la idea de un *socorro espiritual y corporal* para los necesitados, como al deseo de *limpieza y ornato de la ciudad*, ya que, como dice Luis Vives, «Grande es el honor de la ciudad donde no se ve mendigo alguno». Este autor, Alberti, Giginta o Pérez de Herrera, proponen igualmente verdaderos programas de trabajo para los pobres recogidos en el Hospital.

Todo lo cual repercute en el concepto de Hospital, como edificio destinado a albergar no sólo enfermos, sino pobres, huérfanos, locos... y cuya división está en los orígenes de uno de los tipos arquitectónicos que estudiamos: el Hospital de planta de cruz griega.

Éste, encuentra su origen en el desarrollo y racionalización con fines benéficos del claustro de

los conventos medievales, ya que las dos tipologías que ejemplificamos en el Hospital Real de Granada y el de Santiago de Úbeda, giran en torno a la *combinación de dos temas fundamentales*: la Iglesia y los Claustros.

El primer tipo, cuya conexión italiana ha de establecerse más con el Hospital del Santo Espíritu in Sassia que con el Hospital Mayor de Milán, obra de Filarete, encuentra en su sencilla planta la solución a problemas de índole práctica: austeridad, higiene, separación de hombres y mujeres y de distintos tipos de enfermos... y vigilancia. La situación de la capilla en el lugar del cruce de las naves dio lugar a problemas que se resuelven con el cambio radical de la situación de la misma, reproduciéndose así un toque de gracia a la pretendida racionalidad del tipo propuesto por Egas.

El segundo tipo, que denominamos Hospitales-Panteones, y cuyo mejor ejemplo sería el de Santiago en Úbeda (sin olvidar el de Tavera en Toledo), centra el interés en razones de ornato ciudadano y prestigio del fundador que convierten el tema del Templo funerario en el dominante del tipo: la imagen exterior y urbanística del edificio prima sobre una ordenación racionalista del geometrismo del anterior tipo de planta, y la relación hospital-capilla, se invierte con respecto al anterior modo de hospital, al primar el segundo sobre el primero.

Una colección inédita de 150 planos en la catedral de Sevilla

TEODORO FALCÓN MÁRQUEZ

Aparte de la rica colección de planos, en su mayoría inéditos, que se hallan en el Archivo Catedral de Sevilla, hemos tenido ocasión de hallar una rica colección, integrada aproximadamente por 150 planos, más sus correspondientes copias en ferroprusiato. Se hallaban en la sala donde se guardan los libros corales, próxima al Archivo, lamentablemente tirados por el suelo, por lo que en su mayoría están deteriorados por el polvo, la humedad y por la flora bacteriana. Depositados provisionalmente en una de las dependencias del archivo hemos iniciado su estudio, comprobando que se trata de una importante colección, muy heterogénea, integrada en un 80% por proyectos parciales de la catedral, con toda clase de detalles arquitectónicos y decorativos; el resto, por planos tan ajenos a este edificio como los referentes a la Cueva de Menga, Sinagoga de Córdoba, viviendas de particulares, Cárcel, Facultad de Medicina e incluso un boceto de caseta de Feria, con decoración nazarita.

En gran parte son borradores de proyectos, de gran formato. Entre los de mayores dimensiones

destacan un doselete de la Capilla Real, que mide 4,13 x 1,46 y un alzado del cimborrio de 2,50 x 1,49. La calidad del papel utilizado es diversa, hallándose el tipo guarro, satinado, tela parafinada y el común de dibujo. Las marcas más frecuentes son Carl Scheleider, Catel y Farce, A. Serrats y Casón. En cuanto a la técnica empleada en los dibujos predomina el lápiz, tinta, técnica mixta y acuarela. La cronología abarca desde 1888, cuando tuvo lugar la caída del cimborrio, hasta 1926, año en que se hicieron los últimos proyectos de reforma de las vidrieras. La mayoría no están fechados ni firmados, pero hemos podido documentar quienes fueron sus autores y la fecha de realización, gracias a las copias en ferroprusiato y a las indagaciones que hemos realizado en diferentes archivos. En suma son obras de los arquitectos siguientes: Adolfo Fernández Casanova, Joaquín Fernández, Mariano González Rojas, Francisco J. Luque y Antonio Illanes del Río.

Significación de Jaén en el renacimiento español

PEDRO A. GALERA ANDREU

Jaén como tierra fronteriza entre la Meseta, Levante y Andalucía ha sido escenario en la Baja Edad Media de una concentración de pequeña nobleza, Órdenes Militares y de una Iglesia igualmente activa en torno al fértil valle del Guadalquivir y a importantes asentamientos musulmanes. Tras la conquista de Granada, el Nuevo Estado surgido de los Reyes Católicos exige una burocracia cualificada a la que pronto se sumarán la familia Cobos de Úbeda y sus parientes y sucesores los Vázquez de Molina. Paralelamente los hombres de armas pueden seguir ejercitándose, pero ahora en los escenarios internacionales del Imperio, fundamentalmente Italia, donde también está muy presente la Iglesia jiennense, sobre todo en la Corte de León.

El clima artístico es muy favorable desde principios de siglo, con un afán constructor compartido entre nobleza e iglesia y al que afluyen corrientes en principio mayoritariamente mesetarias; pero también de Murcia, Granada e Italia, en tanto que remite la fuerte presencia sevillana del último gótico. Pronto, la rejería y la cantería se perfilan como actividades capaces de engendrar importantes focos locales de proyección regional; Maestro Bartolomé en la forja y diversas familias de canteros provenientes de Alcaraz, serán los responsables.

Las décadas centrales del siglo suponen la cristalización de un concepto señorial humanista en la arquitectura principalmente en las ciudades y villas de la Loma: Úbeda, Baeza, Sabiote, Canena y algo más lejos Cazorla. En tanto, Jaén, levanta su nueva catedral. La sombra de Siloe, la activísima presencia de Machuca y la más fugaz de Berruguete bastarían para calificar el momento; pero su acción es simultáneamente recogida y proseguida por los expertos canteros, de entre los que destaca la fa-

milia Vandelvira. Andrés trabajará indistintamente para la Iglesia y para los Cobos. Sus hijos, como él mismo, quedarán enlazados a la poderosa familia por el resto del siglo. Otros nombres como los Aranda de Baeza o los Castillo de Jaén, competirán y renovarán el lenguaje arquitectónico en la segunda mitad del XVI.

La muerte de Andrés de Vandelvira, 1575, coincidente con la decadencia económica de la Loma y el absentismo nobiliario de sus próceres, entroncados ya en las grandes Casas de la Baja Andalucía (Medina-Sidonia; Medinaceli), va a provocar la diáspora de los maduros talleres de maestros canteros. Sevilla se beneficiará de la presencia de Alonso Vandelvira, aparte de los grandes maestros de la escultura como Montañés, Ocampo y Juan de Solís; en tanto que un Aranda, Ginés Martínez, desde Alcalá la Real inicia un peregrinar por tierras de Cádiz hasta Galicia en pos del obispo D. Maximiliano de Austria. Todavía desde Jaén, Alonso Barba y el italianizado Francisco del Castillo, asentado en Martos, darán también sus destellos sobre toda Andalucía.

En conclusión, Jaén ha facilitado una fecunda interrelación de formas estilísticas y técnicas artísticas, depurando un conocimiento arcano del corte de la piedra y expandiendo un saber perfectamente codificado al resto del país. En esa diáspora se van a ensayar unas variantes del lenguaje clasicista arquitectónico calificables de pre o protobarrocos. Finalmente, esa época dorada ha puesto en juego unas relaciones de patronazgo, que si bien no son las plenamente humanistas defendidas por Alberti, sí perfilan una vinculación entre patrocinador y artista al servicio de una idea.

Problemas arquitectónicos en la Capilla Real de Granada

JUAN A. GARCÍA GRANADOS

En esta ponencia vamos a revisar el proceso constructivo de la Capilla Real de Granada a la luz de la documentación existente y de manera muy especial del texto del primer contrato para la ejecución de la misma, corrigiendo una serie de errores producidos en estudios anteriores y planteando algunos aspectos inéditos.

Punto fundamental para entender la arquitectura de la Capilla Real es su concepción como capilla catedralicia con todas sus consecuencias, una de las principales su subordinación estructural. Catedral y Capilla Real son un único proyecto.

Observando un plano de conjunto podemos observar como la Capilla Real ejerce una función de contrarresto de las bóvedas de la Catedral al no existir estribos en la zona abarcada por aquélla y las medidas tomadas por nosotros nos prueban que existe una total correspondencia entre los tramos de ambas construcciones. Ello obliga a que la nave de la Capilla sólo posea dos tramos desiguales de 51 y 40 pies de ancho, correspondiendo el primero al crucero catedralicio, por lo que es más ancho que el propio crucero de la Capilla.

Por otra parte el sistema de medidas incluido en el primer contrato nos refieren a un proyecto teórico coincidente con el trazado de una iglesia de tres naves con crucero propuesto por Simón García en su tratado «Compendio de arquitectura y simetría de los templos». Al reducirse los tres tramos teóricos a dos sin modificar la anchura de las capillas hornacinas se produce un espacio sobrante que se aprovecha para disponer unos confesionarios en el tramo mayor, mientras que en el menor se co-

munica con las capillas correspondientes aunque diferenciándolo tanto en planta como en alzado.

En 1509 se proponen una serie de modificaciones siendo las principales la elevación del presbiterio, la construcción de un coro a los pies —sustituyendo al ensanche de la nave propuesto—, ensanche de las capillas hornacinas, construcción de un cimborrio y aumento de altura de las bóvedas.

La elevación del presbiterio nos viene indicada por la propia estructura de la cabecera, con capillas laterales menores, posiblemente en sustitución del tercer tramo de la nave no construido, y el coro situado aquí.

El cimborrio no se construye pero frente a lo que se ha venido afirmando considero que la estructura del crucero sí estaba preparada para el mismo, con dobles estribos en ángulo de seis pies de grueso en las cuatro esquinas.

Las capillas hornacinas de la nave crecen todas unos tres pies castellanos.

Tras otros cambios menores las obras continúan, sufriendo otra modificación importante en 1526, cuando Carlos V manda abrir una puerta en el exterior de la Capilla, en el costado Sur, que plantea un importante problema al no poder centrarse con ninguna de las capillas de ese lado. Ello obligó a una solución artificiosa. Se antepuso un muro avanzado hacia la plaza, donde se sitúa la portada, enfrentada al estribo de la nave. Tras ella un pasadizo en esviaje para evitar el estribo abriéndose al interior en la esquina de la capilla el tramo de los pies. El muro antepuesto tapa la ventana de la capilla de la Sta. Cruz, por lo que se hace necesario abrir

otra en el nuevo muro, de mayores dimensiones y más elevada.

El tipo de capilla funeraria creado por Egas va a tener su continuación en la de los Reyes Nuevos

de la Catedral de Toledo para culminar en la Capilla del Salvador en Úbeda, donde es posible detectar algunos rasgos que indican la influencia de la capilla granadina.

La obra artística de Juan y Gabriel de Astorga en la provincia de Huelva

JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ

A raíz del estudio y catalogación del patrimonio artístico onubense, acometido por el Museo Diocesano de Huelva, hemos podido documentar y reunir una serie de datos del mayor interés sobre la obra artística de los Astorga —padre e hijo— en la provincia de Huelva. Por ello, pensamos presentarlos como una aportación al III Congreso Español de Historia del Arte.

Juan de Astorga Cubero nació en Archidona (Málaga) el 22 de agosto de 1779. Estudió, desde 1793 a 1810, en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, bajo el magisterio de Cristóbal Ramos y Blas Molner. A partir de 1810 pasó a ser profesor ayudante de la sección de escultura de la citada institución y en 1825 tomó posesión como directo de la misma. Murió en Sevilla el 10 de noviembre de 1849. En su delicioso quehacer artístico, donde aparecen sabiamente conjugadas fórmulas academicistas y románticas, perdura la tradición escultórica del barroco sevillano.

Gabriel de Astorga Miranda, hijo del anterior, nació en Sevilla el 23 de enero de 1804. También estudió, entre 1815 y 1836, en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de esta capital. Bajo el mandato de su padre, alcanzó el grado de profesor ayudante en dicho centro. Y tras el fallecimiento de éste abandonó la Escuela. Su producción artística, de menor importancia que la de su progenitor, mantiene viva la tradición familiar hasta fines del ochocientos en Sevilla.

Hemos catalogado como obras de Juan de Astorga Cubero las siguientes piezas:

— VIRGEN DE LOS DOLORES. Parroquia de la Inmaculada Concepción. GALAROZA.

Imagen de candelero para vestir. Mide 1,48 ms. de alto. Obra de Juan de Astorga. Año 1813. En el pecho conserva la firma de «ASTORGA».

— VIRGEN DEL MAYOR DOLOR. Iglesia del Castillo. ARACENA.

Imagen de candelero para vestir. Medía 1,50 ? ms. de alto. Obra de Astorga. Año 1813. Fue destruida en 1936.

— ANDAS DE LA VIRGEN DEL ROCÍO. Ermita de Ntra. Sra. del Rocío. EL ROCÍO. Almonte.

Pasada la Guerra de la Independencia se celebró con renovador fervor la Romería del Rocío en 1813. Por aquel entonces Juan de Astorga hizo nuevas andas a la Virgen, cuyo palio se ha utilizado en las actuales, labradas en plata por Cayetano González el año 1934.

— VIRGEN DE LOS DOLORES. Parroquia de Ntra. Sra. de los Dolores. ISLA CRISTINA.

Imagen de candelero para vestir. Medía 1,50 ? ms. de alto. Obra de Juan de Astorga. Año 1814. También desapareció en 1936.

— ANDAS DE LA VIRGEN DE LAS MERCEDES. Ermita de Ntra. Sra. de las Mercedes. BOLLULLOS PAR DEL CONDADO.

En 1819 Juan de Astorga cobró 3.479 reales y medio por hacer las nuevas andas para la Virgen. Este ejemplar pereció en 1936.

— VIRGEN DE LOS DOLORES. Parroquia de Santiago Apóstol. HINOJOS.

Imagen de candelero para vestir. Mide 0,78 ms. de alto. Obra atribuida a Juan de Astorga. Primer cuarto de siglo XIX. Recuerda a la Virgen de la Presentación, titular de la Hermandad del Calvario de Sevilla.

— SAN LUIS GONZAGA. Parroquia de la Inmaculada Concepción. GALAROZA.

Escultura en madera policromada. Mide 1,07 ms. de alto. Obra atribuida a Juan de Astorga. Primer cuarto del siglo XIX.

Sobre la labor artística de Gabriel de Astorga Miranda apuntamos los datos siguientes:

— FRONTALERA DEL ALTAR MAYOR. Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción. ALMONTE.

En 1850 percibió Gabriel de Astorga 500 reales por la hechura y pintado de una frontaleria de madera para el altar mayor de esta parroquia.

— RESTAURACIÓN DE LA VIRGEN DE LOS REMEDIOS. Ermita de Ntra. Sra. de los Remedios. VILLARRASA.

Sabemos que en el siglo XIX «por anuencia de dicho señor cura (Manuel Muñoz Ortiz) y donativos de varios particulares se ha pintado, dorado y aún se le hizo algo de escultura a la Santísima Imagen de los Remedios, por el entendido y hábil Artista Señor Astorga, vecino de la ciudad de Sevilla, el año pasado de 1861, habiendo quedado enteramente renovada en el exterior, como asimismo cuanto esencialmente constituye dicha soberana Imagen».

— VIRGEN DE LA ESPERANZA. Ermita de Ntra. Sra. del Valle. HINOJOS.

Imagen de candelero para vestir. Mide 1,36 ms. de alto más 0,09 de suplemento. Obra de Gabriel de Astorga. Año 1864. En la Base del candelero perdura esta inscripción: «GABRIEL ASTORGA HIZO E(sta) VIRGEN. SEVILLA 1864.

Iluminadores de libros de las catedrales de Jaén y Baeza

JUANA HIDALGO OGAYAR

Los libros de coro que guardan las Catedrales de Jaén y Baeza nos presentan una evolución en el estilo de sus miniaturas que coincide con la desarrollada, por aquellos mismos años, en la pintura (gótico-renacimiento).

Los miniaturistas o iluminadores, como se les llamaba antiguamente, que llevaron a cabo tal empresa trabajaron desde finales del siglo XV a mediados del siglo XVI, coincidiendo con los obispos D. Luis Osorio (1483-1496), D. Alfonso Suárez de la Fuente y del Sauce (1500-1520), D. Esteban Gabriel Merino (1523-1535), D. Francisco de Mendoza (1538-1543) y D. Pedro Pacheco (1545-1554), que fueron sus mecenas cuyos escudos aparecen intercalados en las orlas de aquellos libros.

Hasta ahora, los nombres de estos miniaturistas eran desconocidos, sólo alguna somera atribución por parte de D. Diego Ángulo y D. Jesús Domínguez Bordona, librada de total anonimato a esta ingente obra iluminada. Así pues, la tarea que me he propuesto es la de descubrir quienes han sido los autores, tarea no fácil, ya que, desgraciadamente, las Cuentas de Fábrica de ambas catedrales correspondientes a esos años se han perdido, por lo que ha sido a través del estilo y comparando con

obras documentadas en otras catedrales andaluzas (Granada y Sevilla), cómo he llegado a descubrir algunos nombres, en otros, por el contrario, he tenido que recurrir al apelativo de «maestro de» al no encontrar ninguna semejanza con miniaturistas conocidos. Con ello he formado una lista de iluminadores cuyo trabajo fundamental consistía en miniar estos grandes cantorales. Son: el Maestro del Obispo Osorio, Juan de Cáceres, Juan Ramírez, el Maestro de la Vida de Jesús, el Maestro de la Santísima Trinidad, Juan Soriano y Diego y Gaspar de Orta.

Todos estos iluminadores nos presentan una evolución de la miniatura que va desde formas góticas, pasando por una etapa similar a la del cuatrocentismo italiano, pero sin perder en muchos aspectos la influencia flamenca, hasta llegar a una obra que entronca con un estilo plenamente rafaelesco. Al mismo tiempo se puede afirmar que el arte de la iluminación alcanza en el siglo XVI un gran desarrollo en esta zona andaluza, poseyendo su propio centro miniaturístico y relacionándose, a través de sus artistas, unas veces, con Castilla y, otras, con Granada, Sevilla y Córdoba y convirtiéndose en el sustitutivo de la pintura de ese momento.

Jean Ranc y la corte de Felipe V en Andalucía, 1730-1733

JUAN J. LUNA

La labor de Jean Ranc, retratista francés al servicio (1722-1735) de Felipe V, tuvo una etapa importante a lo largo de casi todo el tiempo que la Corte estuvo en Sevilla. El artista acudió a Granada, de regreso de Portugal, para mostrar a los monarcas los retratos de los reyes del país vecino, que había ejecutado por encargo de la Corona. A partir de entonces se reincorporó a sus tareas de Pintor de Cámara, concibiendo una nueva serie de efigies de toda la Familia Real de España, que debido a las múltiples réplicas y copias realizadas se difundió ampliamente. En este trabajo le ayudaron los pintores sevillanos del momento, quienes en cierta medida debieron verse influidos por el estilo francés. Tal es el caso de Bernardo Lorente Germán, Domingo Martínez y otros. En ello debió colaborar también Alonso de Tovar, tal y como lo había hecho desde años atrás. En Madrid con el propio Ranc.

La existencia de documentos, la reconstitución de las series pictóricas y la posibilidad de conocer algo de los elementos formativos de la estética de los autores citados permiten hacerse una idea de la manera de trabajar tanto Ranc como sus ayudantes, del ambiente tan difícil en que se desarrollaban sus existencias y del interés de los lienzos que se conservan en las colecciones del Museo del Prado. Se suma la constatación de la dispersión de las otras series y su probable destino, al servicio de la política internacional, que contaba entonces con el arma pacífica de los intercambios de retratos para el establecimiento de vínculos matrimoniales entre las casas reinantes, o local, de acuerdo con la costumbre de regalar los monarcas sus efigies a sus allegados, cortesanos o instituciones de carácter público.

La ponencia se completa con bibliografía y referencias a los archivos de donde se han extraído las notas documentales que se incluyen en el texto.

Obras en los Reales Alcázares en tiempos de Carlos V

ANA MARÍN FIDALGO

El tema de la presente ponencia estará centrado en el estudio de un documento procedente de los fondos del Archivo de Simancas, en el que se recoge uno de los proyectos de restauración de los Reales Alcázares de Sevilla.

Dicho documento está fechado en El Pardo a 19 de diciembre de 1562 y se encuentra incluido en el Libro de las cuentas de Propios de los Alcázares de Sevilla de los años 1559 a 1574, Fol. 1137, del anteriormente citado Archivo de Simancas.

Muy similar a este documento que estudiamos hemos encontrado otro publicado por Gestoso en su «Sevilla Monumental y Artística», Vol. I, fechado en 1560.

Comienza el texto poniéndonos de relieve el informe que el Conde de Olivares ha mandado al Rey especificándole cuáles son las piezas de los Reales Alcázares que necesitan una pronta restauración. Éstas son: el Cuarto Real alto y bajo, los corredores, el Jardín del Príncipe y algunos aposentos más.

A continuación el Rey explica al Conde cómo ha de administrar las rentas de los Reales Alcázares para que con ellas se puedan sufragar los gastos que comportan las obras. A partir de ahora el texto va especificando las reparaciones necesarias en cada una de las zonas anteriormente indicadas.

Primeramente y en relación con la galería inferior del Patio de las Doncellas, se manda que se sustituyan todas las columnas de dicho patio para que éste adquiera el aspecto con que lo vemos en la actualidad. Asimismo se ordena que, tres de los machones de donde arrancan los cuatro grandes

arcos lobulados y tres de estos arcos se vuelvan a hacer nuevamente de obra de albañilería.

En lo referente a las yeserías de los arcos bajos de los corredores del patio, dicen que se hagan nuevas, pero aprovechando las antiguas mudéjares, que se habían quitado. Se da a entender en el texto que ya esta obra se había comenzado, puesto que existían algunas yeserías nuevas y se exige que las próximas se hicieran como las que ya estaban hechas.

A continuación hablan de que las estructuras de los arcos se hagan de albañilería, pero dejando constancia de que esta transformación se había realizado ya en algunos.

En cuanto a las labores de carpintería, hablan de reparar las puertas mudéjares del siglo XIV, en el Cuarto Real bajo; la cúpula del Salón de Embajadores, así como los artesonados de las distintas cámaras del palacio bajo.

Además de referirse a los azulejos de las paredes, ordenan que las claraboyas de yeserías, situadas sobre las portadas y arcos de esta galería inferior del patio, así como el resto de las yeserías, se hagan nuevas o se reparen las que lo necesiten.

Las reparaciones del palacio bajo concluyen con una serie de referencias a arreglos en las cañerías y en el pavimento; continuando el texto haciendo mención, a partir de ahora, al Cuarto Real alto.

Ordenan que las yeserías viejas de los corredores superiores se deshagan y se vuelvan a hacer nuevas, siguiendo el modelo de algunas que se habían hecho. Se refieren aquí a la supresión de los restos de decoración mudéjar, y a la prosecución de las obras de decoración de yeserías platerescas con que

se adornaba la galería alta del patio. Este decorado debía estar, en gran parte, realizado en su interior y ahora se pretendía trasladar a toda la fachada exterior de la arquería en los cuatro frentes del patio. De estas yeserías, desaparecidas en su mayor parte en obras de reforma de fines del XVIII y principios del XIX, han quedado fragmentos importantes en la galería de poniente, suficientes para la total definición de la decoración, que ha sido reconstruida en una restauración recientísima, en material distinto del original, a dos de los frentes exteriores del patio.

Siguen las referencias a obras de menor importancia, hablándose a continuación de la apertura de dos puertas: una que comunicaría los corredores con la sala llamada actualmente «Comedor de Familia»; y otra, que enlazaría los corredores con la llamada Sala de Hércules.

Otra reforma importante es la restauración de un corredor, que apoyaba sobre la galería sur del

Patio de las Muñecas, que ahora se labraría nuevamente sobre columnas de mármol y con una sencilla arquería de arcos de medio punto con alfiles y sin decoración alguna.

Luego hablan de reparar las yeserías de varias piezas: las cinco cámaras que dan a los jardines; los cuartos de los Oratorios y las del cuarto de San Jorge, indicando arreglos en los azulejos, encalados y suelos de todas ellas.

Se manda hacer un corredor sobre el Jardín del Príncipe y arreglos en las tapias de éste.

Y por último ponen de relieve la necesidad de llevar a cabo con la mayor premura las obras del Patio de las Doncellas, por las pésimas condiciones en que se encuentra.

Se fecha y se firma el documento en El Pardo a 19 de diciembre de 1562. Francisco de Geraso por mandato de su majestad.

Breves notas sobre la platería en Andalucía oriental

FERNANDO MARTÍN GARCÍA

Se inserta esta ponencia dentro de la Sección Andalucía en el arte español, pretendiendo ser un eslabón más dentro de la cadena de estudios e investigaciones que determinen de una forma más racional y científica las características de la Historia del arte de la platería en nuestro país.

Por ello y para alcanzar este objetivo tratamos aquí de exponer las conclusiones a las que hemos llegado tras varios años de investigación de este tema en la zona de Andalucía Oriental, especialmente en Almería, Granada y Jaén. Nos mueve a ello el hecho de no existir prácticamente ningún estudio a este respecto, por lo que pretendemos que estas conclusiones sean un punto de apoyo para los investigadores que interesados en esta expresión artística deseen profundizar más en este campo.

Concretamente de la provincia de Almería siempre se había pensado que no llegó nunca a tener Colegio de Plateros propio, pero nunca se constató documentalmente, aquí exponemos como en un principio hubo un intento de formarlo con apenas 4 ó 5 plateros llegados a esta capital tras su reconquista por los Reyes Católicos, pero el desarrollo negativo de las condiciones socio-económicas debió de acabar con este conato de organización y así lo deducimos de los documentos encontrados del siglo XVIII, pues en ellos sólo aparece un sólo platero que se reconoce como tal en la ciudad, y que se encuentra en ella más que por su arte por su cargo de Pertiguero de la Catedral, lo cual viene a confirmar lo dicho en un principio de forma irrefutable.

En Almería recogemos también la influencia de la platería cordobesa en la segunda mitad del XVIII

en piezas de gran importancia localizadas en la Catedral y otras iglesias.

Por lo que respecta a Granada, aportamos datos de sumo interés entre los que destacan las dos listas de plateros activos en esa ciudad en los siglos XVI y XVIII, ambas recogidas de documentos del Archivo Municipal, que hasta la fecha permanecían inéditas, por estos documentos se puede situar la zona de las platerías dentro de la ciudad, en el área de la Alcaicería, en las calles del Zacatín y la Gallinería pertenecientes a la parroquia del Sagrario.

Dentro del apartado del sistema de marcaje, hacemos un detenido análisis de las distintas marcas que se usaron en esta ciudad, deteniéndonos y determinando las características de la marca local y la cronológica, esta última usada aquí desde la segunda mitad del XVIII a imitación de las establecidas en Madrid y Córdoba. También se recogen algunas características de las marcas personales de plateros y contrastes.

Por último analizamos el hecho de la inauguración de la Basílica de San Juan de Dios, desde el punto de vista de lo que supuso este hecho para el arte de la platería tanto en Granada como en Jaén, pues demostramos que en este acontecimiento trabajan artífices de ambas localidades, siendo el más famoso el giennense Miguel de Guzmán, que no sólo labró la famosa urna que guarda los restos del popular Santo sino que también realizó numerosas piezas para la ornamentación y culto de esta iglesia. A este respecto datamos concretamente la producción artística de este platero y aportamos datos concretos

para la cronología de los contrastes de Jaén, lo que va a permitir aclarar algunas dudas que en la actualidad se vienen presentando en distintos estudios y manuales, permitiendo datar con mayor exactitud las piezas que se realizaron en un período comprendido entre 1740 y 1755.

Este hecho saca a la luz nuevos caminos para manifestar las influencias que se dieron en sentido

inverso hasta ahora desconocido, esto es, de la zona oriental a la occidental.

La exposición de estas conclusiones se completará con la proyección de diapositivas que servirán de ilustración a cada uno de los apartados que tratamos en ellas.

Un proyecto de urbanización en Triana: antecedente de una nueva forma de intervención en la ciudad

LILIA MAURE RUBIO

El gran crecimiento de la población urbana producido en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, trajo como consecuencia el intento de los arquitectos de abordar el tema de la ciudad, de una forma nueva, entendiéndola en su conjunto total y bajo un deseo de solucionar los problemas reales con los que éstas se encontraban.

Dos eran las fórmulas que se proponían para ajustar las ciudades antiguas a las nuevas exigencias, propias de la evolución cultural y social que se estaba llevando a cabo en España. La primera trataba de resolver la gran pega que el trazado de los viejos cascos suponía en la nueva concepción de la ciudad; una serie de planes de reforma interior se sucedían en las grandes urbes de toda Europa para tratar de minimizar este problema. La segunda intentaba dar cauce controlado a la expansión urbana en su natural crecimiento y fue el ensanche la fórmula de planeamiento preferida para tal ordenación.

Estas dos formas de planeamiento que en raras ocasiones aparecen como elemento unitario de ordenación urbanística, se plantean sin embargo paralela y complementariamente en cuanto a su ejecución en el proyecto de Miguel Sánchez-Delp de 1912 para la ordenación de Sevilla, en un deseo de solucionar los grandes problemas con que la ciudad contaba en estos años.

A esta propuesta le sucede la del Arquitecto Municipal Juan Talavera y Heredia de 1917 cuya mayor aportación es la de ofrecer un proyecto que

unificase los distintos planes parciales que se estaban llevando a cabo por los particulares en los alrededores de Sevilla, como parte de su propuesta de reforma y ordenación.

Pero ninguno de estos dos proyectos afrontaba de pleno el problema más acuciante que la ciudad sufría desde los primeros años del siglo: La falta de viviendas, cuya resolución constituye el objetivo principal del proyecto redactado por Secundino Zuazo en los años veinte, en un intento de crear una nueva ciudad, en la que al tipo predominante de casa unifamiliar aislada sustituyese en mayor proporción la casa colectiva en la que la población encontrase albergue cómodo, sano y agradable y bajo otro tipo de edificación colectiva tuviese el obrero casa higuénica.

El proyecto de Zuazo deja en olvido planes tan importantes como el de la reforma interior así como un entendimiento global de la ciudad, para centrarse sobre el tema de la creación de nueva vivienda, dotando a Sevilla de un amplio suelo urbano en el que poder edificar, proyectando para ello una trama urbana sobre 136 hectáreas del barrio de los Remedios en Triana.

Propuesta formalista muy equilibrada, algo monumental, pero con unos planteamientos de gran realismo que le alejan de las discusiones propias de los arquitectos del momento, para centrarse en la definición de una ciudad a partir de un elemento generador, la vivienda como elemento integrante de ésta.

Contribución al estudio de la stampa sevillana de la primera mitad del siglo XVII: Francisco Heylan en Sevilla (1606-1611)

ANTONIO MORENO GARRIDO

Podemos afirmar, que si bien desde los comienzos de la tipografía sevillana y a lo largo del siglo XVI las personas y las influencias estilísticas proceden de los países germánicos, en los comienzos del XVII y fines de la centuria anterior los aires cambian hacia Italia y especialmente a los Países Bajos.

Tras reseñar la labor de una serie de grabadores, la ponencia se centra en Francisco Heylan, un tipógrafo o grabador nacido en Amberes hacia 1584, que constituye el punto de partida de una dinastía. Establecido en Sevilla hacia 1606 trabajará para los principales impresores del momento, tales como Francisco Pérez, gran tipógrafo que desde 1602 re-

gentaba las estampaciones del convento de San Agustín y a partir de 1609 las del convento de San Pablo. Para Francisco Pérez realiza dos estampas, ambas en la obra de Fr. Jerónimo Moreno: *Vida y muerte de Fr. Pablo de Santa María*, la portada y el retrato del lego sobre un dibujo de Francisco Pacheco realizado en 1606. Esta lámina inicia su serie de retratos abiertos al buril. Entre otros impresores Heylan trabaja con Luis de Estupiñan, concretamente son la stampa al buril de Francisco Herrera el Viejo que sirve de portada a la obra de Luque Fajardo: *Relación de la Fiesta que se hizo en Sevilla...* con el retrato de San Ignacio.

Turris Fortissima: La Giralda y la interpretación cristiana de la «Torre de los Vientos» de Vitrubio

VÍCTOR NIETO ALCAIDE

Durante el siglo XVI, se producen una serie de intervenciones en los monumentos musulmanes a través de las cuales se intenta establecer una idea de triunfo cristiano. El Palacio de Carlos V, la Catedral de Córdoba y la Giralda se convierten en monumentos-símbolo que afirman esta idea al tiempo que introducen una nueva serie de significados en la imagen de la ciudad. En España, durante el Renacimiento, en aquellas ciudades que permanecían con un fuerte carácter musulmán, estos objetos venían a introducir, a través de una concepción triunfal, una cristianización de la imagen de la ciudad. En algún caso, como en la Giralda o la Catedral de Córdoba, no se levantaron nuevos monumentos «exentos», sino impuestos a los musulmanes preexistentes con el fin de afirmar la idea de dominio de la religión cristiana sobre la árabe. Algunas vistas de ciudades, como las abundantes de Sevilla, ponen de manifiesto el valor conferido a una obra de este tipo, como el remate del alminar almohade realizado por Hernán Ruiz, y al papel que cumple en una regulación ideal urbana. Imagen que pretende desarrollar una racionalización de la ciudad medieval a través del valor y significación conferido a estas intervenciones.

El lenguaje clásico de la arquitectura se utiliza, en los mencionados ejemplos, como un símbolo cristiano capaz de determinar, a través del significado conferido a ciertos puntos, una imagen cristiana de la ciudad. Sobre ésta, lo contenido en el tratado de Vitrubio es ambiguo y siempre referido a la relación de las cales con la dirección de los vientos. En este sentido, describe la «Torre de los Vientos» de Atenas que, en las ediciones renacentistas de su tratado, es objeto de una serie de interpreta-

ciones figurativas. Hernán Ruiz, que hace una traducción incompleta del tratado de Vitrubio, se sirvió de esta descripción a la hora de concebir el remate de la Giralda, desarrollando una «reconstrucción» arquitectónica de este edificio en clave cristiana. Para ello, se produce la presencia de elementos vitrubianos pero con un sentido triunfal. Por ejemplo, la estatua giratoria de la Victoria, como traducción cristiana de la de Tritón de la descripción vitrubiana y la interpretación simbólica de los vientos de acuerdo con las referencias bíblicas.

En la intervención de Hernán Ruiz la imposición de una estructura clásica a un alminar almohade comportaba la idea de imposición de carácter triunfal. Sin embargo, el arquitecto no lo hizo sin establecer una articulación arquitectónica válida con el conjunto de la torre. Esta imposición, que deriva de la monumentalización de una práctica medieval habitual en la reconquista, la hizo adaptando una tipología que tuviese la forma decreciente del yamur que servía de remate a los alminares y que comportase la idea de triunfo cristiano. Para ello, recurre a la tipología de custodia procesional. Y en la Giralda se aplica un programa similar al que luego tendrá la custodia de Juan de Arfe de la catedral de Sevilla. De esta forma, el remate de la Giralda constituye una *concordatio* entre cristianismo y cultura arquitectónica clásica y la realización de un monumento triunfal que, de acuerdo con determinados principios teóricos del Renacimiento, establece una concordancia con el edificio preexistente a través de la utilización de una tipología —la de las custodias procesionales— que no rompiese con las soluciones codificadas del remate del alminar.

Proyectos de barandas para la Capilla Real de Sevilla

ALBERTO OLIVER CARLOS

En el archivo de la catedral de Sevilla se conserva una colección de dibujos de heterogénea temática, que separado de los expedientes a los que ilustra se han ido acumulando sin referencia documental alguna.

De entre todos estos dibujos puede individualizarse un grupo, que a pesar de carecer de textos explicativos están indudablemente relacionados con las obras proyectadas para la capilla Real tras la canonización de San Fernando en 1671. El presente trabajo sólo pretende dar a conocer algunos de ellos que tienen como tema las barandillas del presbiterio, intentando un breve análisis y ubicación cronológica.

En el retablo mayor de esta capilla se venera desde los tiempos de la reconquista la imagen gótica de Ntra. Sra. de los Reyes y a sus pies estuvieron depositados los féretros reales de Fernando III, Beatriz de Suabia y Alfonso X. Con motivo de la canonización de Fernando III tuvieron lugar solemnes fiestas religiosas, transformándose, conforme al gusto barroco, mediante aparatosas decoraciones efímeras el aspecto de toda la catedral. Una vez concluidas las fiestas y desmontada la tramoya todo volvió a su antiguo estado, apareciendo entonces excesivamente pobres para nuevo rango de santo detentado por el monarca castellano, el féretro, el retablo de la virgen y otros detalles de su adorno. Debido a ello desde mayo de 1671 por expreso deseo de la reina se decidió la construcción de una urna de plata y de un nuevo retablo. Elegido los diseños y casada la obra no llegó a completarse

nunca lo pretendido, ya que únicamente fue terminada la urna en 1719.

A pesar de que existía un primitivo proyecto para el retablo, obra de D. Francisco de Herrera, debieron elaborarse otros, como prueba la referencia que hace el cardenal Spínola sobre un nuevo diseño que estaba realizando «Joan de Baldés» y el que ha llegado hasta nosotros firmado por Bernardo Simón de Pineda y fechado en 1689.

Entre las reformas que se pretendían llevar a cabo estaba la de colocar nuevas barandas y rejas, puesto que las que existían eran de palo y viejas. Aunque en los primeros proyectos de Herrera no se hablaba para nada de la reja ni de las barandas, en fecha posterior se pensó realizarla puesto que el dibujo de Pineda incluía una intervención en las gradas del presbiterio que conllevaban la ejecución de nuevas barandillas y además en varios documentos se habla de ellas.

Los dibujos localizados en el archivo de la catedral se pueden ordenar en tres grupos diferentes:

Uno de ellos está formado por dos alzados que manifiestan la mitad derecha de la escalinata del presbiterio. En ellos aparece la reforma antes aludida y se propone tal riqueza y variedad de modelos para balaustres, que los convierten en un verdadero muestrario de las formas que pueden adoptar estos elementos.

El segundo de los grupos lo componen tres dibujos que únicamente representan porciones de barandas, en ellos siempre se incluye un soporte de mayor sección los cuales sirven como elementos estructuradores que se colocan en las esquinas y ar-

ticulaciones, acompañados de diferentes tipos de balaustres.

El tercer grupo lo forman dos dibujos que por su calidad y concepción se destacan de todos los demás, representan la mitad de un alzado de antepechos formados por tres paños rectangulares de complicada y rica decoración figurativa; en ellos se mezclan escudos, hojarasca vegetal estilizada pobladas de angelotes y triunfos militares conforme a un programa iconográfico que tenía como meta la glorificación de Fernando III en su doble faceta de militar victorioso y de santo.

Respecto a la autoría de todos estos dibujos nada sabemos, pero parece que los dos pertenecientes al

primer grupo son de dos manos distintas; los tres del segundo pueden ser tal vez de autor único y los del tercero a pesar de ser variantes sobre el mismo tema, acusan sutiles diferencias de matiz que pudieran traslucir distinta procedencia. Barajar nombres no tendría sentido con los escasos datos que poseemos, de todas formas tal vez en un futuro, una vez que se conozcan mejor los autores tanto de primera como de segunda fila activos en Sevilla en el tránsito del XVII al XVIII, momento en el que enmarcamos cronológicamente estos dibujos, se podrá atribuir algunos de ellos.

La ornamentación morisca del barroco gaditano del siglo XVIII

MARÍA PEMÁN MEDINA

Dentro del rico lenguaje ornamental que distingue al Barroco dentro de la arquitectura gaditana del siglo XVIII tenemos tres elementos principales que caracterizan su decoración; los mármoles genoveses, la rocalla francesa y el adorno geométrico morisco. Si los mármoles genoveses adornan principalmente las portadas, solerías, altares y púlpitos de los templos y las rocallas francesas decoran principalmente los retablos, el elemento morisco rellena por así decirlo los paramentos vacíos o lisos que deja la decoración barroca típica que los enmarca. Esta decoración de tipo oriental tiene dos aspectos muy bien diferenciados, según que se dé en el interior o en el exterior de los edificios;

en el interior son yeserías, pocas veces existe labrada en piedra. Al exterior por el contrario, se da siempre de color rojizo o almegra y nunca es en relieve sino pintada o esgrafiada en el paramento de los muros.

Los decorados geométricos que adornan la arquitectura gaditana del XVIII vienen de Marruecos atravesando el estrecho; tienen un origen próximo berberisco, aunque su origen es del Islam español. Los documentos me han dado a conocer algunos nombres de los alarifes que trabajan en Cádiz por aquel tiempo, de ascendencia ceutí y granadina.

Cayetano da Costa, escultor en piedra, y la remodelación de la Alameda de Hércules en 1764-66

ALFONSO PLEGUEZUELO

Un puesto preeminente ocupa, dentro de la problemática del urbanismo sevillano del siglo XVIII, la revitalización de las zonas expansivas y de paseos. El de la Alameda de Hércules, creado en 1574 por iniciativa del Asistente Conde de Barajas y remodelado en 1731 con motivo del traslado a Sevilla de la Corte de Felipe V, es reformado y completado en 1764-65 por orden del Asistente Don Ramón de Larumbe cuya intervención consistió principalmente en la construcción de bancos continuos que rodeaban el paseo, tres fuentes, nueva plantación de árboles y sobre todo la construcción de dos columnas pétreas que acotaban el recorrido en el lado norte haciendo «pendant» con las de Hércules y César colocadas en el lado opuesto dos siglos antes.

Para el estudio efectivo de esta reforma contamos, además de la imprescindible documentación hallada en el Archivo Municipal de Sevilla que ilumina la paternidad de las diversas partes del monumento, con el plano de la ciudad realizado siete años después de esta obra y con una visión panorámica del paseo reproducida en un zócalo de azulejos pintados sevillanos de hacia 1770 que decora el claustro de un convento de Osuna.

Tras la larga serie de columnas conmemorativas de tipo religioso y especialmente inmaculadista de los años del barroco, éstas de la Alameda repiten casi literalmente la forma de aquella «cabeza de serie» que para este tipo de monumentos fueron las colocadas en 1574, reiterando así el carácter ciudadano y secular del afamado paseo y mostrando

una vez más el mecenazgo de la Corona y el Municipio.

Diego de Abendaño, cantero que habría trabajado recientemente en la obra de la Real Fábrica de Tabacos, y Cayetano da Costa, escultor titular de la referida obra, son los encargados de realizar el monumento. Aquél llevó a cabo la parte arquitectónica, esto es, las dos columnas de fuste liso con sus pedestales y capitales de orden compuesto; éste, los dos leones que coronarían ambos aportes. La factura de la obra se dilató desde el cinco de abril de 1764 hasta el veintiocho de junio de 1765. La gran aportación de Cayetano da Costa al desarrollo de este tema en la escultura sevillana, se ve contrastada con la interpretación sumaria y simplificada de escultores locales del período precedente, y el análisis formal de estas dos obras colosales, demuestran la gran talla de su autor que ya había cultivado el tema en el edificio antes citado de la Real Fábrica y en el cual procedemos a atribuirle ciertas partes escultóricas hasta hoy sólo parcialmente documentadas.

Los leones realizados para la Alameda son la expresión más conseguida de este tema y observan claros paralelismos con la interpretación que da Costa realiza de este asunto en la portada del edificio citado anteriormente (1755-58) especialmente con el león que forma la monumental clave de la portada principal, obra ya indudablemente atribuible a este autor. Trabajados en piedra de sipia, blanca y rugosa, están colocados simétricamente mostrando sendos escudos rococó con los símbolos de la Corona y del Municipio respectivamente.

El análisis de estas nuevas obras y el hallazgo de otro documento inédito; un informe realizado en 1762 por da Costa y su primer discípulo Julián Giménez para la Real Hacienda a efectos de Contribuciones, en el que trata las condiciones laborales y económicas del gremio de arquitectos de retablos y escultores, nos confirma su estelato dentro del ambiente artístico sevillano del tercer cuarto del siglo.

Una serie de incógnitas, finalmente, se abren ante nosotros al intentar escudriñar el origen de las formas y la concepción artística de este portugués afincado en Sevilla. El desconocimiento de su período formacional y su posible producción portu-

guesa nos impide establecer de modo claro su indudable conexión con el arte cortesano de más pura raigambre europea de ese momento. Quizá este punto quede aclarado tras un futuro análisis minucioso de su forma de llegada a Sevilla a la luz de la documentación de su primer período en esta ciudad en la repetidamente citada Fábrica de Tabacos. Con estos nuevos datos y reflexiones nos queda confirmada la ya intuida categoría de este artista que, sin lugar a dudas, fue el alma de la escultura rococó sevillana y cuya fuerte personalidad provocaría una persistencia de formas y conceptos del referido estilo hasta los años finiseculares en el ambiente artístico sevillano.

D. Juan Vicente Gutiérrez de Salamanca Fernández de Córdoba, arquitecto cordobés de los siglos XVIII y XIX

JESÚS RIVAS CARMONA

En la rica y abundante arquitectura barroca cordobesa destaca la figura de Juan Vicente Gutiérrez de Salamanca y Fernández de Córdoba, aristócrata y terrateniente cordobés con interesantes actividades artísticas, entre las que destaca la creación arquitectónica.

Su obra se desarrolla en el último tercio del siglo XVIII y en los primeros años del siglo siguiente, pudiéndose apreciar sus realizaciones los cambios de estilo propios del momento histórico. Así en su juventud el estilo es plenamente barroco con curvas en planta y riqueza de adornos decorativos, mientras que en su etapa de madurez tiende a la claridad arquitectónica, acentuando el valor de los órdenes y de las líneas. En cuanto al tipo de edificios que realiza puede decirse que son fundamentalmente civiles y que se hallan en Aguilar de la Frontera, lugar de su residencia en la provincia de Córdoba.

Su primera obra documentada es la *Torre del Reloj* de la ya citada población, edificio exento situado en una de las colinas de la ciudad, diseñada cuando sólo contaba 26 años. Se halla fechada en 1774. Es una edificación de corte religioso, de planta cuadrada, cuerpos decrecientes y realizada en ladrillo con labores decorativas. De ella puede decirse que es la más rica del barroco cordobés del XVIII.

También obra de juventud podría ser la *Casa de Santiago*, situada en la calle Moralejo de la misma villa, con fachada compuesta de dos cuerpos y un

ático. También pueden adjudicarse al mismo autor otras casas señoriales de Aguilar, entre las que pueden mencionarse la de la *familia Jiménez Clavería* también emplazada en la calle Moralejo. De estilo semejante es la *casa n.º 5* de la calle Toro Valdelomar.

Su obra principal sin embargo es la *Plaza de San José* comenzada en 1806 y trazada según un dibujo conservado en el Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli de Sevilla.

Está situada junto a la Torre del Reloj y tiene forma octogonal, conservando una espacialidad cerrada. Los edificios se disponen como frentes contiguos enlazados a través de arcos. En los alzados de los edificios que forman las plazas parece que influyeron los de la plaza de Archidona. Cuatro de los lados de la plaza presentan tres bloques de casas, cada uno con dos cuerpos y ático, y divididos en tres calles. En cada eje de las casas hay una portada-balcón. En otros tres lados de la plaza se repite el mismo modelo de casa, aunque uno de los bloques es sustituido por un anchuroso arco de medio punto que sirve de acceso a la plaza, yendo sobre él tres vanos de arco rebajado con balcón corrido. El lado oriental de la plaza, u octavo lado, está reservado al Ayuntamiento, con solemne fachada de dos cuerpos y tres calles. En la calle central va una portada-balcón y una mayor ornamentación. Esta fachada del Ayuntamiento fue utilizada para espectáculos.

Pedro de Mena: un nuevo crucificado y la interpretación de este tema

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

El tema cristífero es para la iconografía barroca uno de los asuntos más caracteriológicos: desde el prisma ideológico por ser culmen y síntesis de la Pasión y desde la óptica artística por plantear una interesante problemática estético-artística.

En este estudio se analiza la compleja cuestión de las atribuciones a través de los escritos históricos-artísticos, que han planteado los crucificados de Pedro de Mena. Además, incrementar el número de obras con la aportación de una nueva escultura, que, aunque anteriormente se había asignado a Mena, en este presente siglo, apenas había atraído la atención de la crítica: el Cristo del Perdón, ubicado en la Capilla de San Sebastián de la Catedral de Málaga. Y por último, a modo de resumen presentar las bases tipológicas para una futura interpretación de otros Cristos que ejecutara el artista granadino como el destinado al Príncipe Doria.

El capítulo de la historiografía de las atribuciones de los Cristos de Mena es complejo y confuso, muchas han sido las asignaciones de obras a Mena y, consecuentemente, considerable el número de errores cometidos. Desde Antonio Palomino a comienzos del siglo XVIII hasta los últimos estudios del profesor Domingo Sánchez-Mesa el tema de los Cristos ha sido un asunto planteado parcialmente. Historiadores como Cean Bermúdez, el Conde de la Viñaza, Narciso Setenach, Ildefonso Marzo, Torres Acevedo, Bolea y Sintas, Orusta, M. Elena Gómez-Moreno y el citado profesor D. Sánchez-Mesa han aportado de algún modo variedad y riqueza a este apartado.

Una vez analizada la cuestión atributiva, el capítulo principal es el estudio del Cristo del Perdón. Esta obra, aunque había sido atribuida por Manuel Torres Acevedo y recogida dicha afirmación por Francisco P. Lasso de la Vega, había sido marginada por los historiadores. La imagen no es una espléndida escultura de Pedro de Mena, pero sirve para ir conociendo con mayor exactitud el proceso evolutivo que sufrirá el Arte de Mena con la progresiva intervención de su taller. Además presenta elementos formales, como el sudario, que la ponen en relación con el pequeño Cristo que contempla en sus manos la imagen de María Magdalena del Museo de Valladolid.

Esta imagen perteneció al mayorazgo que fundó Francisca Ignacia Mallea a fines del siglo XVII, pasando, por matrimonio de su hija con don Luis Antonio Monsalve, a esta última familia. Esta imagen junto con la Dolorosa de la Catedral de Málaga, obra también de Mena, recibirían culto en el oratorio de la casa de los Monsalve hasta fines del siglo XIX en que por deseo testamentario de la señora María de la Concepción Monsalve y Villanueva, Marquesa de Campo Nuevo, fue trasladado el grupo a la Catedral.

La fecha de esta imagen es entre 1664, en que se firma y fecha la Magdalena de Valladolid, y 1680, en que aparece por primera vez registrado. En esta fecha la citada F. Ignacia Mallea otorga testamento, donde funda el mayorazgo a la que pertenecía este Cristo y la Dolorosa.

Dibujos de joyas barrocas para el gremio de platería sevillano

MARÍA JESÚS SANZ

La escasez de dibujos para joyas en la Platería española es uno de los motivos que despertan más interés sobre los dibujos existentes, y es por ello por lo que parece conveniente hacer un estudio sobre los dibujos para joyas que tuvo el Gremio Sevillano de Platería durante la segunda mitad del siglo XVII y probablemente durante la primera mitad del XVIII.

Desgraciadamente no se conservan los originales, desaparecidos en el presente siglo, pero a principios de él, el Prof. Angulo Íñiguez realizó unas fotografías de los dibujos que nos permiten ahora hacer un estudio a fondo sobre ellos y dar a conocer este magnífico material gráfico.

Los dibujos del período mencionado eran 16 pero sólo se conservan 8. Se hallan realizados a la acuarela y a lápiz fijado, se adornan con orlas protobarrocas y barrocas, y contienen esquemas de joyas de pecho, veneras y zarzillos. Se presentan en dos mitades, en la parte derecha se dibuja el haz de la joya donde aparece la incrustación de las piedras preciosas, y en la parte de la izquierda puede verse en envez de la misma, donde la decoración

es a base de vegetación carnosa esmaltada, típicamente barroca.

Puede decirse que, aunque ha aumentado la incrustación de piedras preciosas, las líneas generales corresponden con la joyería del Renacimiento a la que hay que añadir una progresiva desaparición de la figura humana y los seres vivientes, en favor del mundo vegetal, y una tendencia a las formas abstractas. Por lo demás puede decirse que no hay divorcio con los dibujos de joyas europeas, es más podría afirmarse que los modelos de Gilles Legaré, en Francia, y de Johann Hills, en Inglaterra están alentados del mismo espíritu.

Como última nota hemos fechado los dibujos en el último cuarto del siglo XVII ya que en algunos de ellos aparece una rúbrica ilegible que corresponde al notario o escribano de la Hermandad del Plateros Sevillanos, probablemente Andrés de Cubas, notario entre 1688-89 y entre 1699-1700. Esta rúbrica aparece también en el libro de dibujos de obras de plata que corresponde a la misma fecha.

La iconografía del palacio andaluz: Vélez Blanco

SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ

Una de las piezas más destacadas de cuantas en la actualidad conserva el Metropolitan Museum de Nueva York, es el patio del almeriense Palacio de Vélez Blanco. Su construcción se inició en 1506 a instancias de don Pedro Fajardo, primer marqués de Vélez y quinto gobernador de Murcia, concluyéndose en 1515. Era este noble uno de los más adinerados y cultos de su momento, como demuestra la correspondencia que sostuvo con el insigne humanista Pedro Mártir de Anglería.

Cuando don Pedro Fajardo llegó en 1505 a Vélez Blanco para tomar posesión de sus nuevas tierras, decidió construir su residencia en el interior de la vieja fortaleza morisca, emulando de este modo la actitud de otros nobles castellanos. En el excelente estudio de Olga Raggio se apunta que el palacio fue proyectado bajo la influencia del gótico final pero que su decoración se hizo en estilo renacentista después de que el marqués conociera la obra emprendida por su pariente Rodrigo Díaz de Vivar, en el castillo de La Calahorra.

Las descripciones más antiguas del palacio de los Vélez, anteriores a su desmantelamiento, corresponden al trabajo de Federico de Motes, publicado en 1902. Según éstas los dos espacios más nobles del recinto eran el Salón del Triunfo y el Salón de Hércules. Aquél, según el citado erudito, se adornaba con relieves alusivos a las campañas de Don Pedro Fajardo y a la entrada de Tito en Jerusalén. Gracias a la borrosa fotografía de este salón publicada por Lampérez en 1922, puedo afirmar que el tema representado no es el citado sino el Triunfo de César, extraído de la serie grabada por

Jacobo de Estrasburgo y publicada en Venecia en 1503. La elección del tema es natural, teniendo en cuenta que la mansión de Vélez Blanco se configuró como un Templo de la Fama y que para su decoración nada era más adecuado que las hazañas de un guerrero virtuoso al que se quería emular.

La fuente más conocida para el tema del Triunfo de César fue la obra de Suetonio. En su capítulo 39, cuando se refiere a los espectáculos que se organizaron en Roma a raíz de los triunfos, está la razón de incluir en la escena el Coliseo Romano. La presencia del Caballo de César, que figura en el relieve, no se incluye en la serie grabada por Mantegna, pero procede directamente del escritor romano. A una derivación del arte bajomedieval se debe el cuerno que sobre la frente lleva el caballo, lógica consecuencia si se piensa que el unicornio se interpretó como un equipo, tal y como se hace en el incunable de Breydenbach: *Peregrinatio in Terram Sanctam*.

El Salón de Hércules debió decorarse en los años finales de la construcción, pues según las descripciones se ornamentaba con los «doce triunfos de Hércules y ... las armas de Requesens y Fajardos». Este hecho, confirma, por otra parte, que el castillo de Vélez Blanco se erigió como un Palacio de la Fama, cuyos habitantes debían poseer alguna virtud heroica o debían haber realizado acciones semejantes a las divinas. Esta teoría sigue de cerca la doctrina de León Hebreo sobre el honor y la gloria, que Pedro Fajardo pudo muy bien conocer por haberse formado en una «academia para jóvenes nobles», donde aprendió bajo la supervisión de Pe-

dro Mártir de Anglería a expresarse en un bello y fluido latín. Combinaba pues el marqués de Vélez las armas con las letras y, sin duda, participaba del ideal renacentista de la *virtus* tal y como parece ha-

ber expresado en la iconografía de los salones del Trono y de Hércules, que mandó construir en su castillo.

Un pintor sevillano en Roma: Francisco Preciado de la Vega

M.^a ÁNGELES ALONSO SÁNCHEZ

El pintor sevillano Francisco Preciado de la Vega es una de las personalidades hispanas de mayor relieve en la Roma del siglo XVIII. Sus dos retratos allí expuestos (uno en la Academia de S. Lucas y otro en el Museo de Roma) dan testimonio de ello. Nacido en Écija en 1713, viaja a Roma en 1732 y allí permanece hasta su muerte, acaecida en 1789. De 1758 a 1789 fue Director de los Pensionados que la naciente Academia de S. Fernando de Madrid enviaba a Roma. Treinta jóvenes pensionados (pintores, escultores y arquitectos) estuvieron bajo su tutela durante esos años. Preciado formó parte de la Academia Literaria de la Arcadia y de la Academia de S. Lucas en la que desempeñó durante tres períodos el cargo de Secretario y durante dos el supremo cargo de Príncipe (fue el único español que durante el siglo XVIII alcanzó esta dignidad, conseguida en ese siglo solamente por cinco no italianos: Persos, Troys, Mengs, Von Maron y Preciado).

Más que su obra como pintor, repartida entre Roma y España, que adolece de los defectos de su

época, quiero traer en esta comunicación algunas noticias sobre su correspondencia, aún inédita, con la Academia de S. Fernando. Se trata de doce cartas autógrafas, escritas entre 1758 y 1778, de las que nueve están dirigidas a D. Ignacio de Hermosilla, Secretario entonces de la Academia de S. Fernando de Madrid, una a D. Ricardo Vall, Secretario de Estado desde la muerte de Carvajal y Protector de la Academia, y dos a D. Antonio Ponz, también Secretario de la Academia desde 1776.

En estas cartas tenemos una interesante información acerca de las relaciones de los Pensionados con la Academia y otras autoridades, múltiples noticias sobre los treinta pensionados que estuvieron bajo su tutela, y —lo que considero más importante— toda una serie de datos sobre las publicaciones que veían la luz en Roma, los dibujos que convendría comprar para las clases de la Academia, las reproducciones de obras de arte que convenía adquirir, las propias ideas sobre el arte y el método de estudio que a los Pensionados convenía.

La capilla de los Jácomes en la Catedral de Sevilla

M.^a TERESA DABRIO GONZÁLEZ,

Entre las capillas que alberga la Santa Iglesia Catedral de Sevilla se encuentra la de Nuestra Señora de las Angustias, también conocida por el nombre de Capilla de los Jácomes, situada a los pies del templo. En su interior se conserva un retablo tallado por Francisco Dionisio de Ribas en 1658, cuya parte central la ocupa el lienzo de Nuestra Señora de las Angustias pintado por Juan de las Roalas en 1609.

La mencionada capilla fue edificada después de 1650, cuando el Cabildo catedralicio decidió abrir una puerta que comunicase con el Sagrario. Para ello se escogió, como lugar más idóneo el que ocupaba la pila del Bautismo, de manera que ésta hubo de ser trasladada al lugar que hoy ocupa. Aprovechando el hueco que quedaba en el muro junto a la nueva puerta se mandó labrar una pequeña capilla con el fin de venerar en ella el cuadro de la Virgen de las Angustias, que gozaba de gran devoción en la ciudad.

En 1658 la viuda y herederos de Don Adrián Jácome, siguiendo las disposiciones testamentarias de éste, solicitaron del Cabildo la adjudicación de la capilla como lugar de enterramiento de la familia Jácome y sus descendientes. Reunido el Cabildo en sesión ordinaria el 29 de julio de 1658 se acordó acceder a la petición y el día 8 de agosto, el arcediano don Alonso Ramírez de Arellano de una parte, y doña Francisca de Linden y su hijo don Adrián Jácome de Linden por otra, formalizaban la cesión. Además de una cantidad en metálico, la familia debía encargarse de todo lo concerniente al exorno de la capilla. El retablo se concertó con Francisco Dionisio de Ribas; aunque no hemos

podido hallar el contrato de la obra, tenemos el finiquito otorgado por el artista en 1660, de lo cual deducimos que el citado retablo debió ejecutarse entre 1658 y 1660.

El conjunto realizado por Francisco de Ribas es de medianas proporciones, formado por un banco en el que aparecen 4 angelitos atlantes desnudos que soportan las peanas sobre las que descansan las correspondientes columnas del primer cuerpo; la parte central la ocupa una gran cartela enmarcada a los lados por roleos y rematada por un querubín. El primer cuerpo lo constituye un gran espacio central en el que se halla el cuadro de Nuestra Señora de las Angustias; a ambos lados dos columnas salomónicas cobijan la figura de un ángel pasionario colocado sobre una enorme voluta. En el ático, un relieve con el tema del paño de la Verónica mostrado por dos ángeles; a los lados dos grandes volutas sobre las que descansan la Fe y la Esperanza.

La capilla se cierra por una magnífica reja con los blasones de la familia y en el suelo delante del altar hay tres lápidas sepulcrales alusivas a los enterramientos de la familia. Al exterior la capilla está decorada como si se tratase de una gran portada, con estilo muy semejante al del retablo.

La importancia de esta obra dentro de la producción artística de Francisco de Ribas estriba en que, de momento, es el primer retablo en el que el arquitecto emplea la columna salomónica como soporte, al mismo tiempo que es una de las primeras apariciones de este tipo de columnas en la retabística sevillana de la segunda mitad del siglo XVII. El esquema del retablo es ya francamente barroco.

*El retablo-portada de la Capilla Sacramental de la iglesia del Divino Salvador.
Ensayo de un análisis*

PAULINA FERRER GARROFE

En 1770 se da por concluido el retablo de la Capilla Sacramental de la Iglesia del Salvador, obra del retablista portugués Cayetano Acosta.

A pesar de las declaraciones de los eruditos decimonónicos, existe en él una estructura arquitectónica regida por cuatro estípites: fuertes y angulosos los laterales, débiles y caligráficos los centrales, determinando dos calles laterales y una central en la que se abre el edículo que muestra la escena clave: una Adoración al Santísimo en donde el Nuevo Testamento supera y a su vez se apoya en el Antiguo Testamento.

El retablo-pórtico mantiene un sentido de arco triunfal con un espacio que se *abre detrás* y entra a formar parte de su mismo concepto visual: la propia capilla, a partir de ahí se nos permite una comparación con el conjunto decorativo-espacial islámico mashura-mirhab.

Las formas atrevidas y etéreas nos llevan a pensar en las construcciones efímeras y en sus materiales livianos y provisionales donde puede ensayarse las soñadas osadías del arquitecto.

Dos líneas visuales vienen inducidas por sendos puntos focales: una de dirección horizontal hacia el sagrario al fondo de la capilla: plano terrestre, otra de dirección vertical hacia el edículo central donde aparece glorioso el Santísimo: plano celeste, entre ambos el «axis mundi» que une tierra y cielo.

Se visualiza el rayo luminoso que derramándose de los altos ventanales hierde las formas quebradas y atormentadas del retablo haciéndolas vibrar bajo su luz, queda así proyectado en el espacio arquitectónico el éxtasis barroco de la pintura.

Hay un efecto de perspectiva en la disposición del edículo central y de las calles laterales que se incurvan, así como en el manejo de soportes fuertes y débiles, todo ello encaminado a llevar hacia el centro las líneas visuales.

Una creación espacial —apelativa y emocionada— lleva al espectador a la contemplación de la materia transcendida con la idea de ensalzar y hacer triunfante el Misterio de la Eucaristía.

*El crucifijo gótico doloroso andaluz, su origen francés y su transcendencia
en el arte hispánico*

ÁNGELA FRANCO MATA

El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Sanlúcar la Mayor de Sevilla, que supone la cima de una evolución escultórica de un tipo de Crucificado diferente en cuanto a origen de los grupos castellano y catalán, respectivamente, es de origen francés y, como otros muchos temas artísticos, nace en la miniatura, como se manifiesta en el manuscrito n.º 40 del Sacramentario de la Biblioteca de Grenoble, obra expresiva y magnífica donde se contempla un Cristo atormentado y dolorido, tremendamente dramático y realista como el magnífico dibujo del Álbum de Villard de Honnecourt de la Biblioteca Nacional de París, de los que deriva una serie de Crucificados hispánicos en madera, de los siglos XIII y XIV precedentes del sevillano. Este es una hermosa manifestación de nuestra escultura gótica, de extraordinaria calidad artística, representativo de un tipo de Crucifijo doloroso de gran belleza plástica. Se cubre con perizonas de numerosos, profundos y variados pliegues, que dibuja las formas corpóreas recogiendo a la derecha por medio de un artístico y complicado nudo, que se repetirá en otros Crucificados derivados de éste; su

cabeza es muy hermosa, peina cabellos ondulantes y su rostro, de suaves y regulares facciones se orna con corta barba rizada; expresión triste pero no desgarrada. El cuerpo de líneas suaves y armoniosas está modelado de acuerdo con la belleza clásica gótica del vecino país, aunque se señala violentamente la línea del hombro y huesos del cuello en un alarde de observación del natural. La obra es datable a mi juicio en el segundo tercio del s. XIV.

Este Crucifijo ha tenido honda trascendencia en el arte hispánico, siendo los ejemplares más cercanos el que remata el gran retablo de la catedral de Sevilla y el que estuvo en la iglesia de San Pedro de Córdoba, inmediatamente posteriores al modelo. El Crucificado que estuvo en San Francisco de Córdoba es datable hacia 1340-45 y unos años más tarde el de Santa María Sanctorum Omnium de Sevilla. Siguen la misma línea evolutiva el Crucifijo de San Agustín de Sevilla, el de San Isidoro de Santiponce y fuera del área andaluza el de la catedral de Santiago de Compostela, el de Salinas de Pisuerga (Palencia), Zurbano (Álava) y San Andrés de Cuéllar (Segovia).

Tres obras no conocidas del platero cordobés Damián de Castro en Cáceres

FLORENCIO-JAVIER GARCÍA MOGOLLÓN

Queremos presentar en esta breve comunicación tres obras, desconocidas, que atribuimos al famoso orfebre cordobés Damián Cosme de San Pedro y García Osorio (Córdoba 27 de septiembre de 1716 - Sevilla 7 de junio de 1793), llamado «El Arfe Cordobés». En su vida y en su obra tuvo una importancia decisiva el gran mecenas don Francisco Javier Delgado y Venegas, que llegó a ser cardenal y que fue, precisamente, el que encargó el orive cordobés grandes obras para las sedes que ocupó: Canarias, Sigüenza y Sevilla.

En el curso de nuestros trabajos de catalogación y estudio de la orfebrería religiosa que aún conservan las parroquias y conventos de la provincia de Cáceres, hemos hallado tres piezas que ostentan el punzón de Damián de Castro: un portaviático, un cáliz y un incensario.

1. *Portaviático* de plata en su color (17 x 8,6 x 6,7 cm.). Pertenece a la parroquia de Arroyo de la Luz. Es una preciosa obra, repujada y cincelada, del más puro estilo rococó. La base ostenta, en cartelas, motivos pasionistas enmarcados por rocallas. El cuerpo tiene dos medallones decorativos —uno por cada lado—, en los que se representa al *Buen Pastor* y al *Pelícano Eucarístico*. Las cadenas parten de dos angelitos ejecutados en un altorrelieve delicioso. Hemos apreciado tres marcas: *CASTRO* surmontada de una flor de lis, un poco borrada por el roce, *CAS/TRO* en dos líneas, y el león de Cór-

doba, de formas muy elegantes, rampante a la derecha e inscrito en un círculo con orla. Hemos de admitir que en este caso nuestro platero actuó como autor y como contraste, aunque esto estaba expresamente prohibido por la legislación. Los investigadores no se ponen de acuerdo en cuál era la marca de contraste y cuál la de autor. Cronología: entre 1772 y 1793.

2. *Cáliz* de plata sobredorada —creemos que modernamente— (29,2 x 8,4 x 15,5 cm.). Guardado en el convento Madre de Dios, de Coria. Típica pieza rococó. En el pie presenta, repujados, el *León de Judá*, el *Ave Fénix* y el *Cordero Apocalíptico*, todo ello entre cabezas de ángeles y flores. El astil es el característico del estilo: tiene espejos y cabecitas de ángeles colocadas por parejas. La subcopa ostenta motivos pasionistas. Hemos observado las mismas marcas que en el portaviático y lo fechamos por los mismos años.

3. *Incensario* de plata en su color (21 cm. de altura). Custodiado en la parroquia de San Miguel, Tejada de Tiétar. Está decorado con *rocallas*, *ces* y otros motivos rococó. Marcas: *CASTRO* bajo flor de lis. *HES*, terminación de *SAN/CHES*, que es el punzón de Juan Sánchez Soto, y león rampante a la derecha, inscrito en un rectángulo irregular con las esquinas achaflanadas. Es de inferior calidad a las piezas anteriores y lo fechamos entre los años 1786 y 1793.

Aportaciones a la obra de Alonso Vázquez y Juan de Uceda Castroverde: el retablo del Hospital de San Hermenegildo de Sevilla

M.^a FUENSANTA GARCÍA DE LA TORRE

Damos a conocer la localización actual del Retablo Mayor de la Capilla del antiguo Hospital de San Hermenegildo o del Cardenal de Sevilla, realizado por los pintores Alonso Vázquez y Juan de Uceda, según documentó el Profesor Angulo, en 1603; la arquitectura del retablo había sido contratada, en ese mismo año, con Diego López, según consta documentalmente. Hasta entonces, desde que lo hiciera Ponz, en 1786, el retablo se tenía como obra de Juan de Roelas; hacemos una recopilación bibliográfica desde Ponz hasta los últimos estudios sobre pintura sevillana de la época, a través de esta bibliografía y por investigaciones personales hemos seguido las vicisitudes de las distintas partes del retablo sufrieron desde que, en 1837, se trasladó el Hospital de las Cinco Llagas, donde poco después se desmembró, pasando en momentos distintos, el remate al Asilo de la Mendicidad, el cuadro central al Museo de Bellas Artes de Sevilla, permaneciendo la predella en el Hospital de las Cinco Llagas.

Hay que señalar que desde Gestoso (1892), la bibliografía silencia el retablo como tal, estudiándose solamente el cuadro central del Martirio de San Hermenegildo, sin dar como desaparecido el resto. A partir de la localización de una tabla de la predella durante la realización del «Inventario de los Bienes artísticos de la Diputación de Sevilla», en el Hospital de las Cinco Llagas, intentamos la localización del resto del retablo, cuya situación actual es la siguiente:

— Museo de Bellas Artes de Sevilla: Martirio de San Hermenegildo. Cuadro central del retablo.

— Hogar Virgen de los Reyes: Santísima Trinidad, la Fortaleza y la Templanza. Ramate del retablo, en esta misma situación se encuentra hoy en el de la Capilla de dicho Hogar.

— Hospital de las Cinco Llagas: Obispo con dos Santos. Una de las tablas de la predella del retablo.

— Paradero desconocido: Santa Justa y Santa Rufina con una figura de varón. Una de las tablas de la predella conservada, al menos hasta 1936, en el Hospital de las Cinco Llagas.

Rico Cejudo en una colección particular sevillana

PEDRO JOSÉ GONZÁLEZ GARCÍA

Participo en este Congreso Nacional de Historia del Arte con la presente Comunicación, acerca de una serie de obras inéditas del pintor sevillano Rico Cejudo.

Discípulo de García Ramos, su temática sigue muy de cerca los pasos de su maestro. Esto se observa en su relevante costumbrismo, cargado de una gran savia popular y folklórica, que nos lleva a los temas picarescos de tradición barroca.

Se forma Rico Cejudo en un momento en que el concepto del Arte no está definido y, por lo tanto, es cambiante. Hacia 1920 vamos notando una evolución hacia formas nuevas en las Bellas Artes, evolución en la que también entra nuestro autor.

La presente colección consta de 15 cuadros pertenecientes a diferentes géneros: bodegones, escenas costumbristas, retratos, escenas de género, etc., en los que existe una variada gama de calidades artísticas, notándose las predilecciones del maestro por los temas de raigambre andaluza. Así, en el cuadro titulado «El Piropo», se pueden encontrar palpablemente todas las características costumbristas de Rico Cejudo: amable, sensual, de ascendencia romántica..., de tal manera, que cada lienzo de este género podría ser un cartel para las Fiestas Primaverales.

También participó en concursos para carteles de festejos en Sevilla y Huelva.

Consigue medalla de tercera en la Exposición Nacional de Madrid, con el cuadro «Floreras», lienzo adquirido por el Estado en tres mil pesetas con destino al Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

Los retratos que comento en la Comunicación son: «Dama con Mantilla», de gran efectismo lumínico, los de los «Señores de Arranz», primitivos dueños de la citada colección, retratos de carácter convencional y que se caracterizan por la ausencia de estudio psicológico en los retratados.

Los bodegones, estudio los cuatro que me encuentro. Son de gran colorido y de formas bien definidas. Estos estudios de frutas y demás objetos demuestran la carencia de dotes bodegonistas de nuestro pintor.

Los temas de ascendencia popular, como pueden ser: «El gitano cacharrero», «Gitana con cesto», el titulado «Escena de género» y, muy especialmente «El Piropo» son lo mejor de Rico Cejudo. En todos ellos se puede comprobar la categoría que tiene el pintor, que lleva los temas de costumbres a una genial fusión entre las nuevas formas modernistas y el tradicionalismo andaluz.

Por último, el lienzo titulado «Monaguillos», en el que el tema principal es el estudio de luces y sombras, recordando enormemente el tenebrismo barroco, junto a algo muy característico de nuestro autor como es la picaresca juvenil, cosa que refleja en todos los temas de este tipo.

Rico Cejudo ingresó en la Academia de Bellas Artes en 1907, siendo su pintura, en resumen, una pervivencia de la pintura costumbrista romántica sevillana, pero todo inmerso en un nuevo espíritu, propio de la modernidad novecentista.

La custodia de Fuenteovejuna

JESÚS HERNÁNDEZ PERERA

Considerada por Alcolea como la más bella custodia del Renacimiento en la provincia de Córdoba y considerada durante mucho tiempo como obra de los Arfes. En los últimos tiempos ha sido objeto de atención por parte de la crítica. Su mayor conocimiento comenzó a partir de la Exposición de Orfebrería Cordobesa celebrada en 1973, y precisamente el Catálogo que Dionisio Ortiz Juárez realizó sobre la Exposición presentó el estado de la cuestión en invitó a realizar un detenido estudio sobre la pieza.

La atribución de la obra a Juan de Arfe se hizo insostenible a partir de la rectificación de Sánchez Cantón, que la adscribió a Antonio de Arfe pero no de una manera definitiva, debido al silencio que Juan —su hijo— guarda sobre el tema. Valverde Madrid da a conocer que la custodia lleva el punzón de Córdoba, lo que asegura su realización andaluza, dando a conocer también otra marca, la del platero Pedro Fernández: PRO/FRS, documentado en ciudad de Córdoba como contraste en la primera mitad el siglo XVI.

Por otra parte se sabe que el obispo D. Leopoldo de Austria donó varias obras a Fuenteovejuna y que

Diego de Alfaro fue su platero. Este hecho hace pensar a Ortiz Juárez que la custodia sea obra de este último y conocido platero cordobés. Pero al existir ya un ostensorio en el tesoro de la iglesia de Fuenteovejuna con el punzón de Alfaro, no parece probable que el obispo regalase dos custodias.

Con respecto al punzón PRO/FRS perteneciente a Pedro Fernández, descubierto en 1961 durante una restauración, parece corresponder al contraste de la ciudad más que al autor, ya que el susodicho Pedro Fernández Tercero fue contraste durante varios años en la primera mitad del siglo.

Apuntamos la posibilidad de que la custodia pueda ser obra de uno de los grandes plateros andaluces de este momento, Juan Ruiz el Vandalino mencionado por Juan de Arfe en la *Varia Conmesuración* y, autor de las custodias de Baza, San Pablo de Sevilla y la catedral de Jaén, todas desaparecidas. La calidad de la obra de Fuenteovejuna podría corresponder a la del gran platero que fue Juan Ruiz.

Peonçicos de los Cantorales

JUANA HIDALGO OGAYAR

Los cantorales o libros de coro presentan dos tipos de letras miniadas, por un lado, las letras capitales o mayúsculas que inician una festividad y que tienen un gran tamaño, en cuyo interior se representa una escena pictórica y, por otro lado, aquellas otras letras iluminadas que por su situación en el texto son mayúsculas pero de proporciones más pequeñas y que encontramos en la mayoría de los folios. Estas últimas en el siglo XVI recibían el nombre de «peonçicos».

Sirviendo de ejemplo los cantorales conservados en las catedrales e iglesias giennenses, se pueden enumerar una serie de características y de estilos diferentes.

Se desconocen las manos que realizaron tanta letra miniada, aunque creo que, siendo un número tan elevado de iluminaciones, lo normal sería que los maestros hicieran las miniaturas grandes, dejando la labor más rutinaria a sus ayudantes.

*Pervivencias platerescas en la miniatura de la primera mitad del siglo XVII:
la ejecutoria de hidalguía de Pedro Fernández Carreras*

TERESA LAGUNA PAUL

La ejecutoria de hidalguía de P. Fernández Carreras y Acuña dada en la Chancillería de Granada el 3 de octubre de 1639, forma parte de los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla, es un claro ejemplo de la persistencia del estilo plateresco en una época en que los presupuestos estéticos de éste estaban completamente superados.

La ilustración de códices y libros quedó relegado con el desarrollo de la imprenta a los cantorales y ejecutorias. Dentro del campo iconográfico alcanzan un mayor desarrollo los primeros. Las ejecutorias realizadas en las dos cancillerías del país, fueron realizadas por pequeñas familias y artistas de segunda talla que toman esquemas iconográficos de la pintura de la época pero con pervivencias arquetípicas del siglo XVI.

Dentro del ejemplar que estudiamos podemos ver dos influencias pictóricas y arquitectónicas. La primera se observa claramente en las dos miniaturas centrales: la Inmaculada, rodeada de ángeles cantores y con los domantes a los pies y «Santiago Matamoros» tema tan hispánico y popular. En ambas se aprecian esquemas pictóricos del siglo anterior pero realizados con tosquedad e ingenuidad. La influencia arquitectónica aparece en la decoración de las orlas que enmarcan las miniaturas con esquema de claro estilo plateresco y cuyo único elemento comparativo contemporáneo puede encontrarse en los libros impresos y en las miniaturas de los libros corales.

*Miniaturas en las transcripciones de privilegios reales otorgados
a la ciudad de Montoro*

FRANCISCO LARA ARREBOLA

Esta comunicación tiene por objeto dar a conocer una serie de transcripciones de documentos inéditos, ilustrados con miniaturas y portadas coloreadas, que se conservan en el Archivo del Ayuntamiento de Montoro. Al constituir las miniaturas una serie, cuya ejecución se extiende del reinado de Carlos I hasta el de Fernando VII, nos permitirán aventurar algunas conclusiones no sólo de carácter estilístico e iconográfico, sino también social y político-religioso.

En el catálogo de documentos figuran la Ejecutoria del término de la sierra de la villa de Montoro, dada por Carlos I el 19 de marzo de 1540; el deslinde del término de dicha villa, aprobado por Car-

los I el 30 de septiembre de 1540; el privilegio de exención de los regimientos de la villa, dada por Felipe III el 1 de diciembre de 1599... etc.

Entre las conclusiones podemos señalar una disociación entre los términos del binomio imagen-texto. La estereotipación del modelo en el caso de los retratos de Felipe III, Felipe IV así como de la Virgen de la Cabeza y la de la Fuensanta en el Valle. El constituir las transcripciones miniadas de los documentos presentados una serie que se extiende desde el año 1540 hasta 1808, evidencia la existencia en España durante la Edad Moderna de un oficio que ha llegado hasta nuestros días.

Un programa cervantino en el palacio episcopal de Víznar

JUAN MIGUEL LARIOS LARIOS

Existe a 8 Kms. de Granada, concretamente en la villa de Víznar, un palacio de recreo edificado por el arzobispo D. Juan Manuel de Moscoso y Peralta, que gobernó la diócesis entre 1789 y 1811. Las obras ejecutadas a expensas de su patrimonio personal, concluyeron en 1795. En el edificio llama la atención el aspecto mundano de la decoración, donde la temática religiosa está ausente. Mitología, temas populares y costumbristas, asuntos bélicos y literarios. De toda la decoración nos interesa destacar doce escenas situadas en la galería inferior que abre al citado jardín, realizadas al fres-

co, que representan a Don Quijote de la Mancha; están inspirados en los grabados que publicó la Real Academia Española en 1780.

Pudiera tratarse de un remedio de los doce trabajos de Hércules. Creemos haber encontrado la clave para la interpretación simbólica de esta serie iconográfica en la obra de A Valle-Arce, titulada *Don Quijote como forma de Vida*. En ella se nos dice que la vida de Don Quijote es de absoluta ejemplaridad cristiana. Cada desventura representada en los muros del palacio de Víznar es imagen de los reveses sufridos por el cristiano.

La emblemática y su repercusión en la decoración de los monumentos andaluces

JUAN MIGUEL LARIOS LARIOS

En la presente comunicación queremos hacer una breve recopilación y descripción de algunos ejemplos de monumentos andaluces donde la emblemática ha tenido una utilidad práctica. Se trata del Palacio Arzobispal y la iglesia de San Buenaventura de Sevilla; la iglesia de San Cayetano de Córdoba y la del convento de San Antón de Granada, ordenados cronológicamente según la realización de su programa.

El Palacio Arzobispal de Sevilla conserva un programa iconográfico tan rico como arcano decorando el techo del gran salón principal. Éste fue mandado pintar en 1604 por el cardenal Don Fernando

Niño de Guevara, cuyos escudos de armas figuran entre los emblemas que allí se representan. En el convento de San Buenaventura Francisco de Herrera realizaba en 1627 el fresco de la decoración de las bóvedas, donde encontramos 5 emblemas con elementos simbólicos que son muy clásicos; de estudios teológicos. En la iglesia de San Cayetano se halla un canto de exaltación a la orden carmelitana y sus santos fundadores. Finalmente en la granadina iglesia del convento de San Antón el sentido del programa es netamente mariano, propio de un convento franciscano.

José Oriol Mestres, Arquitecto barcelonés en Sevilla

VICENTE MAESTRE ABAD

En esta comunicación damos a conocer los dibujos que realizó de la catedral de Sevilla, durante el verano de 1865, uno de los más significativos arquitectos barceloneses del siglo XIX, José Oriol Mestres (1815-1895). Forman dos grupos distintos. El primero pertenece al Archivo de la Real Academia de San Jorge de Barcelona y el segundo fue hallado en las carpetas del archivo de la E.T.S. de Arquitectura de la misma ciudad. Componen el primer grupo dos cuadernillos, tamaño cuartilla y papel cuadriculado, que contienen dibujos a lápiz

de los rosetones de las fachadas de San Cristóbal y de la Concepción, pináculos de las mismas, antepechos, estribos, cornisas, etc. El segundo lo componen cinco pliegos con los dibujos definitivos de las dos fachadas del crucero y otros detalles. La presencia de Mestres en Sevilla había sido ignorada hasta ahora entre los historiadores de la catedral hispalense. Ante la postura adoptada por los arquitectos de la catedral y la prensa sevillana, el arquitecto catalán no participó en el posterior concurso, que adjudicó las obras a Fernández Casanova.

Trazas de la Casa de la Moneda de Sevilla por Juan Minjares

CARMEN MÉNDEZ ZUBIRIA

En el año 1583, se derriba la Casa de la Moneda que había en Sevilla pues en su solar se levantaría la Lonja de Mercaderes. En un primer momento las dependencias de esa Casa de la Moneda se trasladaron al patio primero de los Reales Alcázares, donde no permanecerían mucho tiempo, ya que por una Real Cédula del 9 de marzo de 1584, se ordena la construcción de un nuevo edificio, siguiendo el parecer de Juan de Minjares, en el sitio que hasta entonces ocupaban la Atarazanas y Huerta del Alcázar.

La obra que comenzó el 19 de marzo de 1585, duró sólo un año y ocho meses, pues el 26 de noviembre del año siguiente se conceden las hornazas a los capataces y mercaderes que las ostentaban en el antiguo edificio. El que actualmente se conserva, es fruto de la remodelaciones que se hicieron a la obra de Minjares, la primera en 1785 aunque no sabemos qué autores la llevaron a cabo y la segunda en 1819, en este caso fueron Manuel Zintora y José Echamoros los que la realizaron.

Los maestros del retablo mayor de la iglesia parroquial de El Pedroso

GERARDO PÉREZ CALERO

Como avance y síntesis de un trabajo de mayor envergadura en el que se recoja el estudio en su totalidad de esta interesante y problemática pieza escultórica, cobijada en la no menos interesante fábrica arquitectónica, presento el paso por El Pedroso, en la sierra norte sevillana, de maestros ensambladores y escultores de imágenes, unos, como el desconocido Luis de Vargas (¿1683-174...?) vinculados a un taller local ubicado en su ciudad natal Constantina; otros, como Bartolomé García de Santiago, al que vemos trabajando sólo o en colaboración con otros maestros en Sevilla, su patria chica; así como José y Vicente de Guadiz, continuadores de la labor de Vargas en el trabajo de ensamblaje del retablo.

A todos ellos hay que unir, aunque sólo sea presuntamente por el apoyo documental, pero sin constancia efectiva en la obra, la figura excepcional de Pedro Duque Cornejo.

El origen del retablo dieciochesco de El Pedroso, tal como se apunta en la presente comunicación, surge a raíz de la visita que el Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona realiza en 1726 a la villa, en la que se ordena, por su necesidad imperiosa, la

construcción de un retablo para el altar mayor de *fábrica moderna*. La obra se encarga al año siguiente a Luis de Vargas, quien realiza escritura de obligación en la que, como es de rigor, se especifican las condiciones temporales, económicas, morfológicas, etc., de la misma, que, en principio debe durar dos años, los cuales se prolongan a dieciséis, así como describe su estructura arquitectónica (tres cuerpos), y elementos escultóricos: siete estatuas, cuatro ángeles, dos cabezas, y un pelícano en la puerta del Sagrario. Todas ellas *de mano de D. Pedro Cornejo*.

Los tres cuerpos del retablo finalmente se reducen a dos, y las esculturas del mismo son encomendadas al mencionado Bartolomé García de Santiago, quien las concluye en 1743, en un estilo que recuerda la forma de hacer de Duque Cornejo, dado el prestigio de que éste gozaba en los círculos artísticos de la capital, en los cuales evidentemente se mueve Bartolomé García.

En la actualidad la obra se halla relativamente bien conservada, teniendo sus dos cuerpos y remate, así como las esculturas del Crucificado, San Isidoro y San Leandro, San Pedro y San Pablo y el relieve del pelícano en el Sagrario.

Una posible fuente del tema de la sirena en el arte hispanoamericano: los grabados de la edición sevillana de la historia de la Linda Melusina

JOSÉ LUIS PORTILLO

La Historia de la linda Melusina, cuyo autor es Juan de Arrás es un libro francés cuya edición incunable sale, en 1478, de la ciudad de Ginebra. Mandaba traducir al castellano pro Juan París y Esteban Clebat, es sacada a la luz por estos mismos, impresores alemanes, el 13 de julio de 1489. En 1512 sale una impresión valenciana y en 1526 la edición sevillana, a cargo de Jacobo y Juan Cromberger, insignes impresores alemanes que llevan la imprenta sevillana a una categoría internacional en el siglo XVI. Todas estas ediciones llevan grabados en madera que ilustran esta historia, cuyo interés está en la magia que representa que su protagonista sea un hada, Melusina, y que, castigada por su madre, se metamorfosee en sirena, tema que va a ser representado en los grutescos y decoraciones del arte español del XVI.

Por otra parte tenemos la tesis defendida por todos los estudiosos americanistas sobre la influencia que los libros, a través de sus grabados especialmente, tuvieron en el Arte Hispanoamericano, versión del Arte Español que fue importado al otro continente.

De este modo desarrollamos nuestra *Comunicación*, partiendo de la edición sevillana, de 1526, como obra artística andaluza que pudo llegar a América (en 1526 comienza —sistemáticamente— el comercio de libros con este continente) y la posible influencia que las ilustraciones de este libro pudieron tener en el Arte Hispanoamericano, basándonos en las noticias que de este arte nos dan los profesores Angulo y Marco Dorta, aportando con ello una idea a lo que Andalucía representó en el Arte Español del siglo XVI, en su variante americanista.

Acerca de la portada barroca del antiguo convento de San Pablo de Córdoba

M.^a ÁNGELES RAYA RAYA

Interesante es conocer los autores de la portada de San Pablo puesto que su conocimiento sirve para esclarecer el panorama arquitectónico de Córdoba en los comienzos del siglo XVIII. La desaparición de los archivos conventuales y la parquedad de los archivos notariales imposibilita conocer las construcciones artísticas cordobesas, por ello el hallazgo de los ejecutores de la portada barroca de San Pablo nos ha parecido muy interesante y, más aún, teniendo en cuenta la originalidad del hallazgo.

Ramírez de Arellano al referirse a la portada citada nos la relacionaba con un hecho ocurrido en la vida del Padre Posadas, esto nos permitió encaminar nuestro estudio en torno a la vida de este venerable santo y fue precisamente en la obra de Pedro de Alcalá donde encontramos comentado el momento a que se refiere el autor de los Paseos por Córdoba.

Pedro de Alcalá cuenta el acto de la siguiente manera: «Labrando la portada de la Iglesia del Real Convento de San Pablo Andrés del Pino, halló quebrada una de sus dos columnas grandes de manera, que el ayre, que entraba por un lado salía por el otro; y viendo que ni podía servir, ni según su conocimiento hallar en la misma cantera otra de su tamaño: no dudó sería esta noticia de mucha pesadumbre al Prior, por lo que la obra se detenía; y costo que se aumentaba, por lo qual, temiendo no se le hiciese a él este cargo, determinó ausentarse, dexando prevenida Persona, que dixese al Prior lo q passaba. Dispuso su viage, y en la mañana, q lo avia de hacer, llegó el Siervo de Dios en hora no acostumbrada. Puso los ojos en la columna y celebrándola dixo:

«Muy linda es». Padre respondió el referido, muy linda, sino estuviera quebrada. «Quebrada está?, Calle que no será cosa de cuydado», y levantando la mano echó tres veces la bendición á la columna, diciendo otras tantas: «Dios te bendiga». Entrose en el convento, y Bartholome de Roxas Maestro también de Cantero, que era presente quiso reconocer, si Dios avia hecho aqui algun milagro, por su siervo; y diciendo: Veamos, que ha hecho el Padre Posadas con sus bendiciones, tomó el mazo, probó la columna, y hallandola totalmente sana; la tocaron amos, suspendiendolos la admiración, de que siendo la rotura tan grande, no la huviesse quedado ni aun señal».

Muy significativo en nuestro intento de probar quienes ejecutaron la portada del convento de San Pablo, es este testimonio pues en él se nos revela quienes la ejecutaron; y, si bien, el autor no determina la fecha en que ocurrió, sí podemos señalar cuándo fue realizada ya que aparece fechada en el basamento que separa los dos cuerpos, justo debajo de la peana del Santo titular, pudiéndose leer: «A 1706».

Se trata de una portada retablo que consta de os cuerpos y ático, respondiendo sus características a la primera etapa barroca reseñada por Taylor al estudiar el barroco cordobés.

Para concluir diremos que sus autores no son personas totalmente desconocidas sino que recientemente, en un estudio realizado por Jesús Rivas se halla documentada su participación en numerosas obras de cantería dentro del ámbito lucentino, de donde ellos eran oriundos.

Datos sobre la Iglesia Mayor de Motril

M.^a DEL CARMEN ROMERA REY Y M.^a DEL CARMEN MELERO RODRÍGUEZ

En 1486 Inocencia VIII otorga por Bula el permiso para poder convertir en Iglesias los edificios que habían ocupado las mezquitas árabes; y a partir de entonces son numerosos los casos en que se realiza esta conversión, simbolizando también así la victoria obtenida.

Uno de esos casos es de la Iglesia Mayor Parroquial de la ciudad de Motril, que comenzó a utilizarse como tal en 1492 durante 22 años, denominándose Iglesia Parroquial de Santiago; hasta que en 1510 comienzan las obras de la nueva Iglesia colindante a la anterior, con un sentido de Igle-

sia-fortaleza que sirviera de refugio y defensa a los habitantes de la ciudad.

En 1555 se decide ampliar la Iglesia que ya resultaba pequeña y para ello se acuerda traer de Granada a algunos Maestros mayores de fábricas que añaden una nave de crucero y la Capilla Mayor.

La Sacristía, habitaciones altas y la Capilla de la Virgen de los Dolores, fueron promovidas y costeadas en su construcción por el Cardenal D. Luis Belluga, que era natural de Motril, desde Roma, en 1731.

Documentación sobre las Santas Justa y Rufina, de la catedral hispalense, obras del escultor Pedro Duque Cornejo

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

Con motivo del tercer centenario del nacimiento de Duque Cornejo, la Academia y la Universidad realizaron conferencias. Posteriormente se publicaron una serie de artículos referentes a este escultor. Uno, el del profesor José Guerrero Lovillo, titulado: *El maestro imaginero Pedro Duque Cornejo*. Otro, el del señor don José Valverde Madrid: *Pedro Duque Cornejo, proyectista*. Junto a ellos hemos de reseñar el extenso trabajo elaborado por don José Hernández Díaz, titulado: *El sevillano Pedro Duque Cornejo en el barroco andaluz*.

En la lectura detenida de estos estudios se comprueba cómo el bello grupo de las santas patronas, Justa y Rufina, —existentes hoy en la Catedral— no está documentado. Aportamos cierta noticia hallada en el Archivo Diocesano de Sevilla, que atestigua la autoría del genial maestro sevillano y la fecha de su ejecución.

Estas dos imágenes que contemplamos en la catedral de Sevilla, proceden de la iglesia parroquial

del Salvador, de dicha ciudad. Fueron trasladadas a su actual ubicación a comienzos del presente siglo. No será hasta el reciente estudio del profesor Hernández Díaz cuando se fechen por primera vez estas tallas, que las sitúa en el decenio 1730-40.

Estas esculturas son productos del proceso decorativo que se llevaba a cabo en la citada Colegial, tras su conclusión arquitectónica en 1712. Cristóbal Nemesio, canónigo de ella, mandó al maestro Juan de Dios, construir un retablo para las, entonces, Santas Justa y Rufina, acabado en 1722. Seis años después el mismo canónigo encargó al escultor Pedro Duque Cornejo dos esculturas de talla completa para sustituir a las santas patronas de vestir, que existían. Se acabaron por el mes de mayo de 1728. Estas obras están concebidas para ser procesionadas, de ahí su acabado perfecto.

Las imágenes poseen en medio una torre: La Giralda, que realizó el autor del retablo: Juan de Dios.

Una escultura de Fernando Ortiz, no de Nicolás Salzillo

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

La presencia de artistas extranjeros en la Corte fue trascendental para el proceso evolutivo de la estética del siglo XVIII, cuyo protagonista primordial fue la influencia italiana.

Entre los escultores adscritos a esta huella estilística, está el malagueño Fernando Ortiz (1716-1771), que adquiere los elementos formales italianizantes en la Corte por el contacto con escultores, como Domingo Olivieri. Esta influencia se aprecia claramente en la forma de taller y esculpir el relieve marmóreo, ejecutado por Fernando Ortiz para el Palacio Real de Madrid (hoy en el Museo del Prado). Obra que nos sirve como fundamento para atribuir, con mayor acierto, a este escultor malagueño la Inmaculada, de mármol, existente en el Museo de Málaga. Ese mismo espíritu italianizante lo apreciamos en el dibujo que realizó para el grabado que representa la Aparición de la Virgen de la Victoria a San Francisco de Paula... o también en la magnífica imagen de San Sebastián, que existió en la iglesia parroquial de Teba (Málaga).

En la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, en 1929, se exhibieron seis esculturas procedentes de

la iglesia parroquial de Teba entre las que había un San Rafael, un San Gabriel y un San Sebastián. Esta última imagen se consideraba del escultor italiano Nicolás Salzillo, atribución mantenida hasta la actualidad.

Sin embargo, por los documentos que hallamos en el Archivo Histórico Provincial de Málaga, sabemos que la realizó el mencionado Fernando Ortiz, hacia mediados del siglo XVIII, por encargo del presbítero, vicario y beneficiado de la iglesia de Teba, Francisco Ponce de León. Debido al espíritu italianizante de la obra, característica que era desconocida en la producción de Ortiz, se había atribuido a Nicolás Salzillo.

Además de este San Sebastián ejecutó, para la misma iglesia otras imágenes: Santa Ana con su Niña, Santo Toribio, Santo Domingo, San Francisco de Paula, San Gabriel y San Rafael —las dos últimas también estuvieron presentes en la citada Exposición—. Estas imágenes han servido para atribuir a Ortiz esculturas como el San Blas de la Catedral de Málaga, que erróneamente se creía obra de Mena.

Orfebrería barroca cordobesa en Málaga

RAFAEL SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR

Córdoba fue durante el siglo XVIII uno de los centros de producción de plata labrada más importante del país. Aunque ya durante el Barroco las obras cordobesas tenían una notable difusión, será sobre todo con el estilo rococó cuando se intensifique. De entre todos los artistas con taller en la ciudad, destaca el platero Damián de Castro, uno de los artífices más fecundos y originales de la orfebrería española.

En la presente comunicación estudiamos los motivos económicos de la extraordinaria expansión del gremio cordobés y damos a conocer la documentación de dieciocho piezas de plata encargadas a Damián de Castro para la Catedral de Málaga. De ellas sólo se conserva una magnífica cruz procesional de plata dorada.

Bernardo Ferrándiz y su relación con los marchands franceses: aproximación al estudio de la problemática del comercio del arte

MARÍA TERESA SAURET GUERRERO

De las escuelas regionales surgidas en el S. XIX, dentro de Andalucía Málaga cuenta con una de las más fructíferas. Si hasta el S. XIX el arte local vivió del recuerdo de las producciones de Mena, Manrique o Niño de Guevara, a partir del último tercio del XIX se formará un centro artístico con una coherente personalidad, gracias a las aportaciones de dos pintores, valencianos ambos, que enfocarán a la escuela por dos caminos diferentes: Ferrándiz hacia el costumbrismo y Muñoz Degrain al paisaje impresionista.

A Ferrándiz se le viene considerando el creador de la citada escuela. Hombre de fuerte personalidad, desde que llega a la ciudad en 1868, primero desde su cátedra de colorido en la Escuela de Bellas Artes y después como director de la misma, proyectará sus concepciones artísticas, con escrupulosa docencia, hacia sus numerosos alumnos y, precisamente por ello, el costumbrismo fortuneista de sus obras pervivirá largo tiempo. Sus relaciones durante varios años con Estanislao Baron, Mar-

chand francés, le hará, no sólo no abandonar el género sino inculcarlo fuertemente, en muchos de sus discípulos que lo continuarán practicando hasta bien entrado el S. XX.

La correspondencia manejada abarca el período de un año, del 8 de marzo de 1874 al 6 de abril de 1875. Se tienen referencias, según notas del propio autor (BERNARDO FERRÁNDIZ. Homenaje en el primer centenario de su nacimiento.—21 julio 1835, Málaga 1936) de contactos, en años anteriores, con Goupil y Boucheron, probablemente debido a su estrecha amistad con Fortuny, siendo en 1873 la primera fecha en la que aparece Baron como comprador de sus obras.

A través de ella podemos adentrarnos en el mundo del comercio del arte y su problemática llegando a introducirnos en el complicado mecanismo comercial que en el S. XIX sentó las bases del proceso especulativo de la obra de arte como elemento fructífero de inversión.

Iconografía de San Isidoro de Sevilla en la miniatura riojana del siglo X

M.^a SOLEDAD DE SILVA Y VERASTEGUI

Numerosos han sido los autores que han puesto de relieve el prestigio que San Isidoro alcanzó en la época altomedieval. No sólo en España sino en toda Europa los escritorios monacales se dedicaban a reproducir sus libros. En la Rioja, durante el siglo X, algunos de sus escritos fueron copiados también en los scriptorium de los monasterios de San Martín de Albelda y San Millán de la Cogolla. Varios de estos textos han sido ilustrados con miniaturas que representan temas diversos, proporcionándonos una interesante iconografía directamente suscitada por los escritos del santo sevillano.

Los miniaturistas riojanos crearon además una iconografía del santo Doctor en la que éste se nos muestra bajo dos aspectos importantes de su personalidad: como autor y como obispo en la celebración de los concilios. El primer aspecto ha sido figurado en el código Emilianense donde se nos muestra a San Isidoro como autor ofreciendo su

obra —el Liber de Generibus Officiorum— a su hermano Fulgencio. Nos transmite así este código una iconografía de antigua raigambre en la ilustración de los códigos ya que esta idea de representar al autor ofreciendo sus escritos debió de originarse en la Antigüedad. El código Vigilano nos ofrece, en cambio, el retrato de San Isidoro como metropolitano de la Iglesia de Sevilla en los Concilios II de Sevilla y IV de Toledo. En el primero San Isidoro figura al comienzo del acta sinodal; y en el segundo su retrato ha sido figurado juntamente con el de otros obispos asistentes, suscribiendo las actas, entre las firmas de todos ellos. Esta iconografía y el lugar que ocupa la miniatura en el texto, evidencian que estas imágenes han sido suscitadas por las firmas de los representantes de la autoridad eclesiástica colocadas al final de las actas del Concilio, y por tanto como éstas sus retratos aparecen también garantizar su autenticidad y confirmar los veredictos de la asamblea.

Retablos manieristas desaparecidos en Jaén

MARÍA LUZ DE ULIERTE VÁZQUEZ

Nos ha parecido oportuno dar a conocer como pertenecientes al desaparecido patrimonio artístico de Jaén tres interesantes retablos a caballo entre el manierismo y el barroco: los mayores de Santa María de Andújar. Nuestra Señora de la Villa de Martos y S. Juan Evangelista de Mancha Real.

Se trataba de retablos de dos pisos de tres calles y ático, elevados sobre alto banco. El de Andújar ostentaba entre otras pinturas una Oración del Huerto, obra del Greco (por fortuna conservada en la misma iglesia) que con otros elementos sirven

para fechar el retablo como el primero de la serie, y posible motivo de inspiración de los otros dos.

Los de Martos y Mancha Real eran retablos de escultura que, combinando el relieve con la exenta, ejemplificaban diversos aspectos de la vida de Cristo. Su similitud es tal que tuvieron que ser de la misma mano: obras pues del desconocido hasta ahora maestro de cantería, de escultura y talla Diego de Landeras, cuya autoría es clara en el caso de Mancha Real, ayudado por el ensamblador Gil Fernández, las situamos en el quinquenio de 1640-1645.

Torres Mudéjares Malagueñas

M.^a DOLORES AGUILAR GARCÍA

En el variado panorama de la Arquitectura mudéjar malagueña ocupa un lugar importante y significativo un elemento definidor del mudéjarismo que son las torres.

Muy variada solución estructural y constructiva nos ofrecen, siendo las más sencillas las torres derivadas de los alminares musulmanes a modo de doble torre.

En otras ocasiones su mudéjarismo es meramente ornamental a base de canchillos en el alero y alfiz en los huecos de campanas. Asimismo es de destacar el empleo de alminares como campanarios cris-

tianos a los que se le añade en la terraza un cuerpo de campanas.

Pero quizá el apartado más interesante sea el de las torres divididas en varios pisos o estancias cubiertas con bóvedas diversas desde las góticas a las esquifadas o vaidas. El acceso a estas estancias es muy variado, exterior, pegadas al muro las escaleras o a modo de doble torre adosada a la principal. Los puntos de contacto más claros están referidos a la arquitectura mudéjar sevillana y en último término a modelos militares extraídos de lo nazarí.

Propuesta metodológica para el estudio del «estilo Cisneros»

MIGUEL ÁNGEL CASTILLO OREJA

Constatada la inadecuación del término «estilo Cisneros» para explicar el fenómeno de la combinación de las tradiciones gótica e hispano-musulmana con los nuevos repertorios italianizantes, manifestada en numerosos edificios a principios del siglo XVI, creemos que la manera más adecuada de afrontar el problema es la de analizar ambas opciones, intentando delimitar su funcionalidad y las causas a las que respondían, para explicar la conjunción o el rechazo de ambas cuando aparecen combinadas en un mismo conjunto.

Después de analizar estas tres opciones, y apreciar las concordancias y contradicciones lingüísticas derivadas de la combinación de ambas, llegamos, de manera provisional, a las siguientes conclusiones:

1. Es muy difícil encontrar la fusión deliberada de ambas opciones, con carácter unitario, en un mismo edificio.

2. La combinación de dos de estas tres opciones se debe principalmente a situaciones determinadas por elementos varios y complejos.

3. En los escasos ejemplos donde aparecen ambas opciones conjugadas de una manera no excluyente, el factor hispano-musulmán es el que sirve de vínculo.

Atendiendo a estas conclusiones, establecimos las siguientes propuestas metodológicas para afron-

tar el estudio de los edificios donde se aprecia la aparición del fenómeno:

1. No se puede hablar de un «estilo Cisneros» entendido como una voluntad deliberada de sintetizar y unificar dentro de un mismo edificio las tradiciones gótica e hispano-musulmana y los repertorios italianizantes; y menos aún, cifrarlo en un estilo personal vinculado a la obra de Pedro de Gumiel.

2. Resulta muy difícil encontrar fusionadas las tres opciones referidas en las obras patrocinadas por el cardenal Cisneros, ya que, incluso en los casos más evidentes donde aparece esta combinación, se debe más a un hecho fortuito que a la intención deliberada de sus artífices.

3. Cuando se da la simbiosis de la tradición hispano-musulmana con los repertorios italianizantes, el fenómeno está más relacionado con factores de índole sociológico que estético.

4. Por todo ello, hemos de concluir afirmando que las obras patrocinadas por Cisneros donde se alternan ambas opciones, están situadas en la misma línea que las financiadas por cualquier otro mecenas en las que se aprecie el mismo fenómeno; entre ambas sólo podemos constatar diferencias formales, y casi nunca de contenido.

La imagen manierista de la naturaleza: el caso de los Reales Alcázares de Sevilla

FERNANDO CHECA CREMADES

La manifestación exterior del prestigio del Soberano se concreta plásticamente en su Palacio, que en la España del siglo XIV se liga, en la Corte de Pedro I, al lenguaje arquitectónico y decorativo de los árabes. El prestigio del mundo islámico continúa en la España de los Reyes Católicos, tal como nos aparece en las descripciones del viajero Münzer, mientras que, ya en el siglo XVI, el lenguaje del Islam sirve como medio de satisfacción de determinadas necesidades *lúdicas* de la Corte, tales como la *Fiesta* y el *Jardín*.

En tiempos de Carlos V y Felipe II se retoman estas ideas. Ambos monarcas plantean en los jardines de los Reales Alcázares de Sevilla una idea de jardín manierista, concebida, tal como aparece en la descripción de Rodrigo Caro, en conexión con el tipo de jardín cuyos modelos más perfectos serían Pratolino, Tívoli o Frascati: el jardín manierista como lugar de retiro y reposo tiene su más perfecto modelo en la descripción del jardín de Armida del Canto XVI de la «Jerusalén libertada», interludio lúdico y exquisito, opuesto a la «prosa» heroica en la que desarrolla su vida el Príncipe del Cinquecento.

En Sevilla se plantean los temas tópicos de la imagen de la naturaleza manierista; la descripción de Rodrigo Caro insiste en una *visión naturalista de la arquitectura y de las artes plásticas*, en la que las relaciones entra arquitectura y naturaleza aparecen invertidas con respecto a lo que sucedía en el siglo XV: ahora *la Ciencia*, que deja de ser racional, se ve *desbordada por la Naturaleza*. Ello es

lo que explica el programa de grutas, laberinto, estatuas mitológicas, que se desarrolla en Sevilla y que ha de ponerse en relación con los tópicos de la novela pastoril, cuyo mejor ejemplo sería la «Arcadia» de Sannazaro.

La polémica entre *naturaleza y arte* y las relaciones entre *Arte y Mecánica*, son otros de los temas del jardín sevillano: con respecto al segundo de ellos, indicaremos como, siguiendo la visión científica del Manierismo, la Mecánica se despoja de toda finalidad práctica y se emplea —como en los jardines italianos anteriormente citados— con *finés lúdicos, sorprendidos y misteriosos*.

Lo específico el jardín sevillano estaría en la unión dialéctica entre estos temas del jardín manierista, con el recurso consciente a una tradición islámica asumida *críticamente* y no a nivel de influencia. La asunción de esta tradición, supone el paso de la idea de jardín como Paraíso, a un concepto, claramente manierista, de *maravilla*, común a las cortes europeas del siglo XVI. El efecto manierista de los jardines sevillanos, no resulta sólo de la inserción en él de un programa mitológico, ni de la existencia de grutas, fuentes o galerías rústicas, sino, además y sobre todo, de la clara aceptación del lenguaje de formas islámico como uno de los más radicalmente anticlásicos de los que podía disponer la cultura visual española del siglo XVI. Todo lo cual se resume en el pabellón de Carlos V, donde tradición islámica y sentido emblemático y proporcional de la arquitectura del Cinquecento se unen indisoluble y dialécticamente.

Conservación de estructuras urbanas hispanomoriscas en Hueneja del Zenete: nuevos hallazgos

MIGUEL ÁNGEL RIVAS HERNÁNDEZ

La casi total ausencia de estudios en el área urbanística de época hispano-morisca en el Marquesado del Zenete hace necesario emprender la tarea urgente de su recuperación histórica antes de la desaparición, por causas obvias, de aquellos elementos materiales identificativos y definidores de su trazado y composición, recurriendo para ello sobre todo a las fuentes documentales escritas y arqueológicas locales.

Enclavado Güenexa en un contexto geográfico determinado, en el que multitud de interrelaciones de todo tipo otorgan a esta parte de la Alpujarra Baja unos rasgos de personalidad única y claramente diferenciados en algunos aspectos, de la más septentrional Alpujarra Alta; hubo de resolver por tal motivo una serie de problemas de asentamiento incluso dentro de su propia comarca que la hacen acreedora de un elevado interés de autoindividualidad, así, la presencia del Izfaladay, río que divide en dos la población, el clima peculiar derivado de su localización en un pequeño valle entre montañas situadas al sur-este la composición geológica del suelo, etc., influirán decisivamente en la orientación, construcción y disposición interna de las construcciones: frecuente empleo de launa, piedra, barro, cal y hormigón en viviendas, aljibes, baños, castillo, el trazado de sus calles y callejones sin salida, adarves rectos o en ángulo (Albayzín), etc.

Por otro lado, su fácil accesibilidad se ve compensada, a igual que los otros ocho núcleos de población que forman el Marquesado, por un factor que resulta ausente en la otra Alpujarra —por su orografía— como es la defensa estratégica de su entorno, gracias al levantamiento en su mayor altura de una fortaleza que, si no fue importante en Güenexa en cuanto a monumentalidad, sí cumplió su cometido en cuantas ocasiones se presentaron, si bien hoy se reduce a poco más que un trozo de lienzo de muralla y torreón. Viene a unírsele a este elemento defensivo el cauce profundo del Izfaladay, salvado sólo por un único puente en época musulmana y morisca —e incluso en los primeros y posteriores tiempos de la repoblación hasta fecha reciente— acaso de madera en un principio y que une ambas riberas de La Umbría y Solana.

Éstos son, a grandes rasgos, los aspectos que me han movido a presentar la citada ponencia —pensada en un primer momento como comunicación— con la pretensión de recuperar y reconstruir al mismo tiempo los modos de vida de una sociedad —la hispanomorisca— cuyos protagonistas hubieron de debatirse en un duro proceso de supervivencia y expulsión definitiva. Su obra quedó en pie en gran manera. Ese fue su triunfo.

El mudejarismo en la iglesia del Monasterio de Armenteira (Pontevedra)

JOSÉ CARLOS VALLE PÉREZ

La iglesia del Monasterio cisterciense de Santa María de Armenteira es una de las obras más destacadas del rico patrimonio monumental de Galicia. Sin embargo, su verdadera significación, tanto dentro del panorama artístico gallego como del peninsular, no ha sido valorada suficientemente hasta el presente.

El Monasterio de Armenteira, de orígenes muy confusos, se incorporó a la Orden del Císter en el año 1162. Se trata, por tanto, de una afiliación. La iglesia, perfectamente datada merced a la existencia de diversos epígrafes que recogen momentos culminantes de su historia constructiva, se inició el 16 de junio de 1167, debiendo darse por concluidos los trabajos de la misma ca. 1220-1225, ya que una inscripción situada en la portada occidental nos dice que Petrus Froya la comenzó en 1212. Presenta planta basilical, de tres naves, crucero no destacado y cabecera compuesta por tres ábsides semicirculares, el central saliente. Responde, en múltiples aspectos, a las pautas habituales en una construcción de la Orden del Císter. Estos rasgos, importantes, ciertamente, no interesa valorarlos ahora.

La trascendencia del edificio, para los objetivos que aquí se persiguen, radica en la presencia de diversas notas que permiten singularizarlo dentro del ámbito de la arquitectura gallega y también de la peninsular. A este respecto, son tres los puntos que hay que analizar: la cúpula del tramo central del crucero; las ménsulas lobuladas que aparecen a los pies del templo, y, por último, algunos motivos que se hallan en la fachada occidental del mismo

(arquitos de herradura decorando la arquivolta externa de la portada y ciertos elementos que exornan el rosetón).

La cúpula, ligeramente esquistada, se alza sobre trompas cónicas. De los lados del octógono de base parten varios nervios resaltados —dos paralelos de los mayores, uno sólo de los menores—, que limitan un pequeño cuadrado central. Se incluye la cúpula, por sus características, en una tradición que arranca de las construidas en la Mezquita de Córdoba durante la ampliación llevada a cabo, entre los años 961 y 968, por el Califa Alhaquen II. Los paralelos más próximos, no obstante, los encontramos en la arquitectura almohade (cúpulas de la Capilla de las Claustillas, en el Monasterio burgalés de Las Huelgas, y la del último piso del alminar de la Kutubiyya, en Marrakus), o en la mudejar directamente derivada de aquélla (cúpulas de las iglesias segovianas de San Millán y la Vera-Cruz, y la de la Capilla de Talavera, en la Catedral Vieja de Salamanca), puesto que los nervios nacen aisladamente y no por parejas.

Para explicar el empleo de esta solución en Armenteira es necesario pensar en la presencia de artífices musulmanes en el Monasterio, fenómeno frecuente en otros cenobios cistercienses en esta época, incluidas las casas ubicadas en tierra gallega.

De acuerdo con esto, resultan fácilmente comprensibles los otros dos aspectos que se citaron (ménsulas lobuladas, cuya aparición supone una ruptura en la disposición estructural de los soportes, coincidente con la utilización de impostas decoradas, y los motivos empleados en la ornamen-

tación de la fachada oeste, tanto en la portada como en el rosetón), debiendo considerarse todos ellos producto de la intervención de los mismos maestros.

El análisis del templo de Armenteira revela que no fue levantado en una sola etapa y por los mismos autores. Hay en él cambios, soluciones de continuidad, que obligan a pensar en la existencia de dos etapas constructivas, pudiendo dividirse la primera, incluso, en dos fases. No importan ahora éstas, sino la última etapa, ya que en ella se produce la introducción de fórmulas y elementos de indudable abolengo islámico, los cuales rompen con todas las formulaciones precedentes, de inequívoca progenie borgoñona en su gran mayoría. Para dar una explicación adecuada de los mismos hay que imaginar, si no un cambio total de talleres, sí, al menos, la llegada de nuevos artífices que se incorporan a los trabajos. Teniendo en cuenta los puntos de la iglesia en que son visibles las huellas de su actividad, este nuevo equipo se limitaría a completar las naves —dos últimos tramos— y a construir la fachada occidental y la cúpula. En este grupo, dirigido tal vez por Petrus Froya, debía haber artífices musulmanes. La pureza de las soluciones de estirpe islámica empleadas, avalada por el conocimiento de casos análogos en otros cenobios de

la Orden, hacen esta hipótesis incuestionable. Al hispanismo de parte de estos nuevos maestros hay que atribuir, asimismo, el alejamiento de la marcada severidad de las primeras fases, alejamiento no muy acusado pero que, comparado con la sobriedad anterior, resulta muy significativo.

El templo de Armenteira, en el que se lleva a cabo una perfecta fusión de elementos de procedencia muy dispar (borgoñona, islámica, autóctona), debe destacarse primordialmente por dos factores:

a) Es el único monumento existente en Galicia en el cual el impacto de las fórmulas mudejarizantes va más allá de lo decorativo, afectando también lo estrictamente constructivo. Puede considerarse, por tanto, como la quinta esencia del mudejarismo gallego, fenómeno al que poco a poco se le va dedicando más atención y al cual no fueron ajenas ni las creaciones ligadas a la órbita del Maestro Mateo.

b) Es la única construcción peninsular en la cual se produce una síntesis armónica de soluciones informadas por los principios ideológicos de esas dos corrientes de austeridad surgidas a finales del siglo XI —principios del XII en dos mundos radicalmente distintos, las cuales se dan cita desde mediados de la duodécima centuria en tierras ibéricas: la cisterciense y la almohade.

Los arcos lobulados en la arquitectura románica de Galicia

RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN

La influencia ejercida por el arte islámico en el cristiano es innegable, y aunque tratadistas como Mâle, Lambert y otros se han ocupado de su estudio las referencias a Galicia, salvo las relativas a determinados elementos de la catedral de Santiago, son nulas. Sin embargo tales influjos han sido numerosos, abarcando tanto elementos arquitectónicos como motivos ornamentales, si bien los primeros tienen con frecuencia un carácter preferentemente ornamental, así los arcos lobulados y decoraciones de arquitos que presentan una gran variedad de soluciones. La introducción de tales elementos en la Península se debió, según Torres Balbás, a la ampliación de la mezquita de Córdoba llevada a cabo por al-Hakam II a comienzos de la segunda mitad del siglo X.

La pieza más antigua que se conoce en Galicia, y que en cierto modo puede servir de precedente a la proliferación de arquitos ornamentales en el románico de la región, procede de la antigua basílica compostelana construida por Alfonso III y reconstruida tras la razia de Almanzor en los últimos años del siglo X. Es alargada y presenta un festón de arquitos de herradura a lo largo de sus lados mayores.

Ya en el románico los arcos lobulados y la decoración de arquitos de medio punto o de herradura admite un agrupamiento en tres grandes conjuntos: arcuaciones, arcos lobulados y festones o series de arquillos. Los primeros no tienen, desde luego, un origen islámico, aunque sí oriental y no se introdujeron en Galicia a través de la catedral de Santiago, sin embargo no puede decirse lo mismo de los otros dos, máxime que puede presumirse

que los festones de arquillos sean una interpretación de los arcos lobulados que en ella se utilizaron desde la primera etapa constructiva. Apoya esta hipótesis la frecuente dificultad existente en clasificar como tales arcos lobulados o meros festones los que aparecen en diversos edificios. No obstante me doy cuenta de las serias objeciones que se me pueden plantear, sobre todo por el diferente origen y desarrollo que tuvieron los arcos lobulados y festones de arquillos.

Los arcos lobulados propiamente dichos son poco numerosos, pero también pueden considerarse como tales aquellos que siendo en esencia en de medio punto, tienen sus lóbulos profundamente excavados. Los más antiguos tienen tres lóbulos, pero son más numerosos los de cinco, y otros rebasan este número. Algunos tienen sus lóbulos ornamentados con nuevos y diminutos arquitos.

En las roscas de tímpanos y arquivoltas son frecuentes las decoraciones de arquitos. El motivo presenta básicamente tres opciones que señaló Vázquez Saco: arquillos simples, arquillos geminados y arquillos con disco en su parte más alta. Quizá como simplificación de estos esquemas cabe considerar la decoración de casetones, escasa en las roscas pero siempre asociada a aquellos en su intradós. En otros elementos la decoración de arquitos es esporádica, pero destaca la organización de los dinteles derivados del de la puerta norte de la catedral de Lugo, son los dinteles bilobulados, según el ya citado Vázquez Seco, cuya expansión por una amplia zona lucense dio lugar a diversos esquemas al variarse el número y constitución de sus lóbulos.

En la catedral de Santiago los arcos lobulados se utilizaron en la capilla del Salvador, en el cierre de la capilla mayor y en la portada de las Platerías y hastiales del crucero, así como en la obra de Mateo, si bien con unas formas y utilización diferentes. Si en los primeros el origen califal es innegable, ya no puede decirse lo mismo de los de este momento en el que tal vez se deban a las nuevas orientaciones artísticas que almorávides y almohades introdujeron en Al-Andalus. Su incorporación a los repertorios mateanos podría haberse producido bien de manera directa, bien a través de los mudéjares.

La expansión de estos motivos en el románico gallego puede seguirse desde mediados del siglo XII hasta las últimas manifestaciones de este estilo ya en los primeros años del XIII, e incluso podría continuarse su rastreo en obras góticas bien como pervivencia de esquemas anteriores, bien como resurgencias. La abundancia de ejemplos y el dilatado período de tiempo en que se produjeron lleva a la variedad aludida.

En el mundo rural los arcos lobulados se localizan siempre en los testeros de las iglesias, salvo en raras ocasiones. Se advierte en ellos una tendencia a cerrarse en herradura más o menos pronunciada, nunca se unen en arista viva —como ocurría en Santiago— y son siempre ciegos. El número de lóbulos más frecuente es el de cinco.

Los festones de arquitos aparecen en tímpanos y arquivoltas. En los tímpanos pueden constituir el único motivo ornamental, o servir de enmarcamiento a otras composiciones: cruces y Sansón desquijarando al león, entre otros. En las arquivoltas los festones admiten diversas disposiciones que se sintetizan en dos: Arquitos tallados en la rosca de una o varias arquivoltas, y aquellos otros que por influjo de Mateo semejan abrazar un grueso bocel. En el primer caso existen las variedades precisadas por Vázquez Saco antes citadas. En la difusión de los esquemas mateanos es de destacar el importante papel desempeñado por los centros de Santiago, Orense, y en menor grado los de Portomarín y Carboeiro.

Casos de superposición de arquitecturas durante los primeros años de Córdoba cristiana

MERCEDES COSTA PALACIOS

Una de las medidas tomadas en los primeros años después de la conquista por la monarquía castellana es la transformación de las mezquitas en iglesias cristianas.

En primer lugar se consagra la Mezquita Mayor bajo la advocación de Santa María, respetándose su arquitectura pero a través del tiempo se van insertando capillas y panteones que quedan enquistados en su interior.

En segundo lugar se fundan las primeras parroquias que van cambiando el perfil urbano. Estas iglesias se levantan en los solares de las mezquitas, aprovechándose parte de sus muros y alminares.

Esto se puede confirmar por la presencia de restos de fábrica musulmana, especialmente en la parte inferior de los edificios. En este sentido analizamos los casos de San Lorenzo, San Miguel, Santiago, San Nicolás y Santa Marina.

En tiempos de Alfonso X se mantiene este mismo sistema y así se aprecian en Santa Clara y San Bartolomé con restos de alminar y muros respectivamente.

Esta superposición de arquitecturas se advierte especialmente en la antigua Mezquita en la que se integran la Capilla Mayor y la Capilla Real.

El arco: tradición e influencias islámicas y orientales en el románico del Reino de León

ETELVINA FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

La presencia en el arte románico del reino de León de una serie de elementos no específicos de dicho estilo nos impulsó a reflexionar sobre los mismos, especialmente sobre el arco, que será el objeto de este trabajo. Efectuamos en él un análisis estructural, fijándonos en primer lugar en su traza, en aquellos que presentan disposición ultrasemi-circular y en ciertos motivos ornamentales de oriundez oriental islamizada.

A fines del siglo XI y en los albores de la centuria siguiente, se edificaron en las tierras del Duero numerosas construcciones en las cuales se empleó el arco de herradura como recuerdo del pasado del arte del «Período de la Repoblación». Este modelo culminó en la fábrica de San Isidoro de León, donde se construyeron arcos de herradura y donde se trazaron también arcos polilobulados de influencia cordobesa.

En la segunda mitad del siglo XII se observa, a partir de la construcción de las catedrales de Zamora, Salamanca y la Colegiata de Toro, un nuevo enfoque artístico, en el cual se funden las tradiciones plásticas del románico tradicional con fórmulas bizantinas y orientales islamizadas, que suponen para el arte cristiano peninsular una nueva savia revitalizadora.

Por lo que a la ornamentación de los arcos se refiere habría que añadir al motivo de los arquillos polilobulados, ya mencionados, el uso de otros nuevos temas como los «modillones de rollos» o los «almohadillados egipcios», que decoran numerosas arquivoltas de templos románicos, desde la línea del Duero hasta la costa cantábrica. Dicha decoración alcanzó igualmente cierta difusión en otras áreas geográficas aledañas al reino de León.

Los pájaros en la cerámica de Manises

ISABEL FLORES ESCOBOSA

Numerosas veces hemos leído que algunos de los elementos decorativos que ilustran la cerámica de reflejo metálico elaborada en Manises a partir del siglo XV, son un claro exponente de la tradición musulmana. Nosotros, sin llegar a desterrar del todo este supuesto (ya que no hay duda de que hubo un momento en que la fabricación malagueña y valenciana caminaron paralelas, coincidiendo el fin de la primera con el despertar de la segunda), y pese a estar documentado que a fines del siglo XV hubo una dispersión de los alfareros malagueños, algunos de los cuales llegaron a establecerse en la localidad valenciana, creemos que hay algún elemento que subyace en la historia de esta región y que viene a hablarnos una vez más de esos invariantes que han sido constatados en otros campos del arte español.

Al elemento que me refiero es un «pájaro», un animal de sencillos trazos cuyo modelo natural no

se deja ver y que ya vemos aparecer en la cerámica ibérica (siglos VII antes de Cristo hasta principio de la era cristiana), y específicamente la producida en la zona levantina. Manises, lo bautizó con el nombre de «pardalot» y además de su gran parecido físico con el ibérico, existe en ambos una similitud de ejecución: motivo principal de la vasija o plato ejecutados con gran libertad. Gruesas líneas marcan el interior del cuerpo y alas para indicar el plumaje, sirviendo el pico, ojo y patas como elementos de relieve en la composición, así como las alas lo son de equilibrio.

Este animal, aparecido en la cerámica de Manises en el siglo XVII continuó repitiéndose a lo largo del siguiente siglo pero cambiado totalmente de aspecto, tan recargado y barroco que nos parece estar en relación con esas aves fantásticas que de América se conocieron en nuestro suelo.

El Maristán de Granada tras el hallazgo de sus restos

JUAN A. GARCÍA GRANADOS

La identificación por quien esto suscribe del antiguo Maristán nazari fundado por Muhammad V entre los muros de un corral de vecinos del Albaicín permite modificar algunas características del edificio tal como nos habían llegado hasta nuestros días en los dibujos de Enríquez.

Lo conservado es algo más de la mitad del perímetro exterior en sus lados Sur y Este y la mayor parte de los muros del cuerpo Sur, que nos permiten conocer las dimensiones generales del edificio 26,80 x 38,70 m. En el interior se conservan cuatro de los pilares hacia el patio, de planta rectangular con zapatas de madera semejantes a las del Corral del Carbón. Los huecos entre pilares nos muestran que el correspondiente al eje longitudinal del patio es más ancho que los demás.

También han sido localizadas dos puertas de acceso a las salas, que nos muestran dintel de madera que estuvo recubierto de estuco, no habiendo el

más mínimo vestigio de los arcos de herradura dibujados por Enríquez.

La galería del patio tiene una anchura de 1,92 m. conservándose en una longitud de 9,25 m. con techo de viguetas de madera escuadría 5 x 7,5 cms. y 11 cms. de separación entre ellas.

El muro es de argamasa, mostrando diversa coloración, muy rojiza, a partir de cuarenta cms. del techo de la galería hacia arriba, cuya aparición en otros puntos del edificio permite la identificación de muros originales.

Altísimos pilares existentes en la planta superior parecen pertenecer igualmente a la obra medieval.

La altura de los dinteles de las puertas descubiertas sobre el nivel del suelo es de sólo 80 cms. por lo que podemos pensar que deben conservarse parte de los muros, el estanque central y posiblemente algún resto decorativo, por lo que sería aconsejable una excavación del recinto.

Tañedores de laudes en la loza dorada egipcia

MARÍA GARRIDO GARRIDO

El tema decorativo de dos piezas de cerámica con pintura de reflejo metálico, con registro de entrada número 4.303 (fig. 1) y 5.302 (fig. 2), procedentes del Museo de El Cairo y que actualmente se hallan en el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán de Granada, ha constituido el objeto de esta intervención.

En ambos ejemplares el tema decorativo está constituido por la representación humana, en una de las facetas de su actividad, la música que desde los tiempos de la fundación del Islam ha ocupado un lugar altamente destacado. Bajo los Omeyas era característico el canto solista con laúd, llegando a ser éste uno de los instrumentos más apreciados por los musulmanes, y que según opinión de Perzar, es un préstamo más hecho a la China.

Sin embargo, es bajo el califato abbasí cuando la música llega a la «edad de oro», no debe olvi-

darse que en algunos de los cuentos de «Las mil y una noches», reflejan el interés que siempre demostró por ella el califa Harum al Raschid.

El análisis detallado de estos motivos decorativos nos llevarían a la conclusión de que existe cierta influencia de Samarra, nada extraña por cuanto que durante la época de la dinastía Tulunní Fustat, seguía los pasos de ésta.

Asistimos por tanto, a lo que es regla casi innumerable, es decir, a la marcha hacia el Oeste, para la difusión de ideas, técnicas y modas.

En cuanto a una cronología exacta para estos ejemplares cerámicos, yo apuntaría la fecha del siglo XII, por cuanto que es en este siglo, cuando la representación figurativa alcanza su mayor esplendor.

Elementos ornamentales de origen islámico en el claustro de la Catedral de Tarragona

EMMA LIAÑO MARTÍNEZ

Un gran patio romano fue el lugar escogido para la construcción del claustro de la catedral de Tarragona, comenzado en 1200. En él se advierten motivos decorativos variados dentro del lenguaje ornamental cisterciense: hojas de lirios planas, tan típicas del Cister, temas históricos y animalísticos, etc., pero la clave para sustentar nuestra tesis se centra en el conjunto que decora la polémica puerta que comunica la iglesia con el claustro, con la *Maiestas Domini* y el Tetramorfos en el tímpano, y el capital de la Epifanía en el parteluz. Su estilo enlaza decididamente con lo romano, con su gusto por el trépano, pero hay «notas discordantes» en el asiento de la *Maiestas Domini*, trabajado casi como un cordobán, y los arquillos de la arquitectura del capital son en su mayor parte de herradura. La posibilidad del origen islámico de estos detalles es tan pequeña que apenas si podemos tenerla en cuenta. Por otro lado, árabe es sin duda la placa de mármol con un arco de herradura y ataurique, a modo de mihrab, datada con inscripción en el siglo X que fue hallada en el edificio usado como mezquita y trasladada a una pared del claustro, por lo que no se halla verdaderamente relacionada con el mismo.

Hay otro elemento ornamental en el claustro de clara ascendencia islámica: los arquillos lobulados que recorren la parte superior de las galerías bajo la cornisa del remate. Son arquillos de siete lóbulos, inscribibles los más antiguos en semicírculos y

los más modernos en arco apuntado. Todos son de la misma cronología.

Es conocida la existencia de una escasa población islámica en Tarragona después de la invasión, pero el origen de las formas estudiadas de ascendencia islámica, habría que buscarlo en lugares o influencias más alejados de Córdoba.

Hubo algunos mozárabes emigrados de Valencia y del sur entre los repobladores, pero la mayor parte de la gente que llegó lo hicieron de zonas más norteñas.

Sin embargo hay un hecho vital que explica la influencia que se estudia: la relación constante que se mantuvo antes y después de la Reconquista entre las diferentes tierras que constituirían luego la Corona de Aragón. Fueron primero los condes catalanes los que se aliaron con la taifa de Zaragoza. Posteriormente los reyes de Aragón escogieron como residencia durante sus permanencias en Zaragoza la Aljafería. Finalmente las relaciones entre Tarragona y Zaragoza se intensifican, y así su influencia a partir de la muerte de Alfonso I de Cataluña y II de Aragón. Los vínculos cordiales entre ambos reinos fueron uno de los principales elementos impulsores de la obra del claustro de Tarragona. La huella de lo islámico, representado directamente por la Aljafería, llega así el claustro tarraconense cuyos arquillos lobulados con similares y de idénticas proporciones a los de Zaragoza.

Una aportación al estudio de la cerámica doméstica hispanomusulmana y sus pervivencias

CARMEN MARTÍN GÓMEZ

Entre la cerámica doméstica hispanomusulmana que se conserva en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, se encuentran los ceniceros completos de tres anafes y dos fragmentos de otros, que vamos a dar a conocer, cuyas formas y utilización han perdurado hasta nuestros días.

Estos anafes u hornillos portátiles, utilizados en el mundo pastoril, marinero y para uso corriente en las casas, tienen un origen incierto aunque con seguridad, remoto. Su existencia se puede constatar en todo el mundo mediterráneo al menos desde el siglo VI a. de C., habiéndose encontrado en distintos puntos de Grecia y Turquía así como en las islas del Egeo, siendo su tipología muy diversa.

De época árabe es, sin embargo, el término lingüístico general con el que ahora los conocemos que no tiene correspondencia en castellano. Existían ya, como hemos dicho en época califal (así lo recoge Llubí siguiendo a Gómez Moreno), y continuaron fabricándose en época taifa, según se dice en un manuscrito de 1609 encontrado en Alpuente (Valencia) que relaciona las formas que se hacían en esa época, entre ellas «hornos para cocer con ollas».

La tipología de los tres que presentamos, aunque están incompletos, no es original árabe sino que hay modelos del siglo VI al I a. de C. hallados

en las excavaciones del Agora de Atenas y de Bodrum (Turquía). Hechos de cerámica tosca, sin vidriar, están constituidos por un cenicerio cilíndrico cuyas paredes se prolongan hacia arriba abriéndose en forma de copa, lo que constituye el hogar, que se cierra con un borde con unos soportes para sostener el pote. Van provistos de dos asas verticales u horizontales. El cenicerio va separado del hogar por una parrilla abovedada con orificios y lleva un respiradero para circulación del aire y extraer la ceniza. También el hogar va provisto de orificios para favorecer la combustión.

De las tres piezas que damos a conocer dos son de procedencia desconocida, ignorándose las circunstancias del hallazgo y fecha de ingreso en el Museo. La tercera procede de la calle San Gregorio, de Sevilla, donde se encontró con materiales de los siglos XI al XVI. Esto y el hallazgo de un cenicerio similar entre la cerámica encontrada en Almería datado en los siglos X-XI, nos da una cronología para ellas situada entre los períodos califal y mudéjar.

Estos anafes continúan fabricándose en la actualidad con las mismas formas, aunque su uso haya decaído, pudiéndose encontrar en alfares de las provincias de Toledo, Jaén, Cáceres, Córdoba, Segovia, Gerona, Canarias, etc.

Influencias en el mudéjar extremeño

PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS

Algunos autores, al realizar estudios del Mudéjar, en ocasiones, señalan la influencia del foco Toledano o Andaluz sobre Extremadura. Lampérez, Angulo, Andrés Calzada, Juan de Contreras, Torres Balbás, Pavón Maldonado, Carmen Fraga, entre otros, analizan algunas obras del mudéjar extremeño, siendo unánimes, la mayoría de las veces, al identificar una obra con un foco.

Por su situación geográfica confluyen en esta región dos influencias, y van a ser estos dos focos — toledano y andaluz— los que dominan en la región en el momento de la creación de obras mudéjares.

En la baja Extremadura nos encontramos con elementos del mudéjar andaluz; y esencialmente sevillano. Algunos de estos elementos son la rica decoración que encontramos en las torres, donde predominan arcos de diversos tipos formando los vanos que se encuentran en los cuerpos. Además de algunas cerámicas y otros motivos decorativos como rombos. Van las torres cacereñas, siendo éstas de gran simplicidad, con vanos en el cuerpo superior encuadrado en alfiz o rehundidos en rectángulo. Las torres de Badajoz suelen pertenecer al grupo que Angulo denominó «torres fachada», características de la provincia sevillana.

También se ve esta influencia en los claustros y arquerías de la Baja Extremadura. En ellos se repite una característica que aparece en el claustro de la Rábida: pilares octogonales sobre podium, sobre los que van arcos de medio punto, peraltados o rebajados, según se trate del piso inferior o superior. Van estos arcos encuadrados en alfiz. Mientras que en la provincia de Cáceres los arcos, de herradura túmida o de medio punto, van generalmente, sobre pilares chaflanados.

En cuanto a las iglesias, en la provincia de Badajoz pertenecen al gótico mudéjar, y sólo se aprecia rasgo mudéjar en las cubiertas de madera y portadas. En la Alta Extremadura son anteriores, pertenecientes al románico mudéjar, de este tipo existen dos ábsides semicirculares, con registros de arcos superpuestos, muy relacionados con el mudéjar toledano.

Existe en la región una localidad donde se van a conjugar ambas influencias, Guadalupe. Nos interesa por ser centro del mudéjar extremeño, en sus cercanías encontramos numerosas obras mudéjares que siguen su línea, y sobre todo, nos va a interesar por unir el mudéjar en las dos provincias, de modo, que hay obras en la provincia de Badajoz que van a seguir la escuela toledana.

Notas de tradición musulmana en la arquitectura románica castellana

ANTONIO E. MOMPLET MÍNGUEZ

Dentro de la arquitectura románica que se desarrolla en el reino de Castilla desde el siglo XI hasta bien avanzado el siglo XIII, o incluso más tarde en numerosos ejemplos de evidente arcaísmo, aparecen con frecuencia elementos constructivos que sin lugar a dudas han de ponerse en relación con las formas artísticas islámicas del Sur peninsular. Se trata de observar en concreto la influencia de Al-Andalus en obras de esencia constructiva fundamentalmente cristiana —las románicas— con independencia del vasto campo de la arquitectura mudéjar cuya problemática y tipología es intrínsecamente diferente.

En las iglesias románicas de Castilla las notas de tradición musulmana son muestras generalmente aisladas, aun cuando en ciertos edificios se refieran a partes fundamentales o particularmente importantes desde un punto de vista formal. Por lo general no afectan a la base constructiva ni al concepto espacial esencial de la arquitectura

sino que suelen referirse a las soluciones formales en determinados elementos, ya sea complejos modelos de abovedamiento o simples canecillos, pasando por una amplia gama de arcos con variedad de funciones dentro del edificio. Ello no obsta para que ocasionalmente pueda llegar a detectarse esta influencia en el propio planeamiento arquitectónico, como por ejemplo en las plantas de los templos.

Ello es testimonio suficiente de la penetración con la que el arte de la España islámica se hace presente en los territorios del Norte, singularmente en apartados que le puedan ser tan ajenos como éste. Ello nos demuestra no sólo ya la influencia que ejercen los modelos y tradiciones de origen meridional, sino incluso la innegable presencia en ciertos casos de artífices de origen musulmán en la ejecución misma de las obras, muestra, en definitiva, de la fusión de culturas que es esencia sobre la que se asienta la España medieval.

*La palmeta como elemento decorativo en las obras islámicas
y cristianas aragonesas*

DULCE OCÓN ALONSO

La palmeta, fuente viva de decoración en los pueblos mediterráneos y orientales, fue motivo favorito de la decoración vegetal en las obras de los siglos XI y XII en Aragón. En cuanto a la morfología pueden distinguirse dos tipos principales, derivados de modelos naturales claramente diferenciados. Un primer esquema es el que sigue la versión clásica, la palmeta de acanto utilizada por griegos y romanos y cuya tradición pervive en las estilizaciones vegetales de la Edad Media. Este tipo de palmeta, cuyas hojas derivan del «acanthus mollis» de Virgilio, aparecerá en los cimacios de capitales, impostas y franjas decorativas de las obras de irradiación del primer románico pleno formado en el centro creador de Fromista-Jaca-Santiago. En la segunda mitad del siglo XII desaparecerá, al ser sus-

tituida por un nuevo tipo, la palmeta de flor de Arum, que se impone como proyección del esplendor del románico tolosano.

Como influjo de la Persia sasánica, donde se desarrolla de forma extraordinaria, vamos a encontrar en Occidente, y sobre todo en el arte islámico, una segunda variante: la palmeta de alas, ornamentalización de la hoja de palmera o «phoenix dactylifera», de la familia de las palmáceas. Las medias palmetas de este segundo tipo, así como todos los desarrollos complejos a que darán lugar, hallan su máxima plenitud en los paramentos de los palacios taifas de La Aljafería y Balaguer. Los artistas islámicos mantendrán junto a ellas, el recuerdo, ciertamente estilizado, de la palmeta clásica.

Nuevos datos sobre artes industriales hispanomusulmanas

DIEGO OLIVA ALONSO

Es nuestra intención dar a conocer algunas cerámicas del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, con las que esperamos aportar alguna luz sobre el fenómeno de la perduración de las artes industriales hispanomusulmanas en Sevilla hasta bien entrado el Renacimiento.

Se trata de once pies de tinajas, de los que existen también ejemplares en otros museos y colecciones andaluzas, pero que nunca han sido expuestas junto a las piezas a que estaban destinadas a servir de pedestal, quizá por desconocerse su funcionalidad.

Los once ejemplares son muestra de las técnicas decorativas islámicas (el estampillado y el vedrío) y de los temas decorativos (vegetal, geométrico y epigráfico) usuales en este tipo de cerámica, que se proyecta desde el siglo XII al XVI.

Creemos que a la vista de las piezas que presentamos, se puede afirmar que el soporte sufre la misma evolución que la tinaja mudéjar, siempre bajo el propósito del alfarero de acentuar la calidad del objeto de uso diario, armonizando técnicas y temas decorativos y bajo ese principio abstracto a que se sujeta la tradición cerámica hispanomusulmana: el ritmo repetitivo.

La larga pervivencia en la Península de los motivos decorativos y la imposibilidad de asignar un contexto arqueológico claro a cada una de las piezas, no permite la realización de una tabla cronológica de ellas. A lo más que podemos aspirar es a encuadrarlas dentro de la tradición hispanomusulmana de cerámica estampillada vidriada que se produce en los alfares sevillanos entre los siglos XII al XVII, dándolas así a conocer.

De una a otra ciudad (kasba versus christianopolis)

JOSÉ LUIS OROZCO PARDO

La historia del arte en Europa comienza a llenar una laguna en el tema de las formas y el urbanismo de las ciudades con pasado islámico importante. Antropología e Historia del Arte se han entendido desde los efectos y la herencia de la escuela de los Annales, y de la historia del arte en Italia y España.

El paso de una ciudad del Islam al Cristianismo del Estado de los Austrias, caso de Granada, permite profundizar en los orígenes y las razones de una configuración urbana como la árabe-musulmana en su apogeo histórico.

Fuentes orientales e islámicas para la representación del paraíso en el arte medieval de occidente

TERESA PÉREZ HIGUERA

El tema del paraíso es frecuente en el arte medieval occidental como perteneciente al ciclo iconográfico del Juicio Final.

En la portada occidental de Toro aparece una variante iconográfica excepcional dentro de la escultura gótica: en la arquivolta exterior se representa el citado tema del Juicio Final, en el centro Cristo Juez, entre la Virgen y San Juan en compañía de ángeles; a continuación se repite a ambos lados la escena de la resurrección de los muertos, y finalmente, ocupando la mayor parte de la arquivolta, la representación de los condenados a la izquierda de Cristo, y de los bienaventurados a su derecha, dirigiéndose hacia el Paraíso. Por último en el extremo se repite la misma puerta de entrada, tras la que se halla un jardín, a la que acceden dos figuras desnudas, saliendo de unas llamas.

La imagen del Paraíso como un jardín responde a un mito universal (Edén, Paraíso perdido, jardín de las Espérides) muy extendido entre los pueblos orientales. Este origen oriental lo confirma la misma raíz del nombre, derivado del persa «paraidaêza».

En la iconografía cristiana la representación del paraíso como jardín se utiliza sólo en los comienzos del arte cristiano, siendo sustituido en el Medioevo por los citados temas del Seno de Abraham y de la Jerusalén celeste. Además lo que hace más importante la representación de Toro es la concepción del jardín del Paraíso habitado por las almas de los bienaventurados que a manera de frutos se mezclan con la decoración vegetal. Aquí sí que es evidente el origen oriental del tema, ya que este

Árbol del Paraíso viene a ser una variante del Árbol de la Vida o Árbol de la Inmortalidad, conocida desde la leyenda de Gilgamesch. El tema pasa a Occidente, apareciendo en miniaturas del foco de Renania en el siglo XIII que pueden relacionarse iconográficamente con el tema del Paraíso: Salterio de Hernán de Turingia (m. 1217), en el Manuscrito de Wolgenbutall (h. 1250), y en el leccionario de Enrique III, procedente de Echternach (hoy en Brême).

También el tipo de Árbol aparece en varias escenas de Adán y Eva en el Paraíso: frontal de Salerno (s. XI), miniatura del «Hortus Deliciarum» (h. 1205), etc.

En el ejemplo de Toro vemos que las figuras que ocupan el árbol central, aparecen representadas de medio cuerpo en actitud semejante a las de la arqueta de Pamplona, frecuente, por otra parte, en obras musulmanas desde los abbasí. Saibda es que en el Corán existen continuas alusiones a la identificación del Paraíso con frondosos jardines, concepto que es en mi opinión la verdadera fuente de inspiración para la representación de Toro.

Finalmente quiero señalar otros tres ejemplos del arte medieval occidental que pueden interpretarse como representaciones del Paraíso siguiendo esta iconografía: la arquivolta exterior de la portada sur de la iglesia de la Magdalena de Zamora; un capital del claustro de Monreale; y el tímpano de la puerta izquierda de la fachada occidental de la catedral de Toledo (Puerta del Paraíso).

La cerámica doméstica nazarí en vidriado verde

ALFONSO RUIZ GARCÍA

La cerámica ha sido siempre una parcela artística bastante olvidada, lo cual puede resultar aún más acusado en el caso de la cerámica nazarí, la más alta cumbre de nuestra cerámica española. Pero no se tratará aquí la divulgada loza dorada nazarí o el grupo de la cerámica arquitectónica sino el sencillo ajuar de la cerámica doméstica, esas fabricaciones de vasijas utilitarias donde el vidriado y su variedad de formas son su única belleza, aunque muchas de ellas por la riqueza de composiciones decorativas representan algo más que simples recipientes utilitarios, especialmente en el caso de piezas cerámicas con la nota común de estar recubiertas de vidrio verde.

El apartado que nos ocupa es el vidrio verde, obtenido mediante óxido de cobre y con una preparación bastante fácil: calcinado, molido y posterior amasado con alguna sustancia gomosa, para obtener una pasta, luego aplicada por inmersión o con pincel.

Este tipo de alfarería de uso doméstico presenta el vidriado en verde oscuro por su parte interior, en el caso de los ataífores, los ejemplares más abundantes, destacando sobre el barniz la decoración negruzca de manganeso, con una amplia temática.

Estudiadas las piezas se plantea la posibilidad de destacar la cerámica doméstica nazarí en vidriado verde como un apartado importante dentro del marco general de la cerámica nazarí, lo cual se evidencia tanto en el amplísimo repertorio tipológico como en la existencia de unas constantes estéticas en la elaboración y decoración de los ejemplares.

Así podemos destacar un perfecto moldeado de las piezas, con unos diseños sencillos pero elegantes, especialmente en el caso de los ataífores, y una gran riqueza en la decoración pintada en manganeso, que destaca en unas equilibradas composiciones oscuras sobre el vidriado uniforme mediante unas temáticas sobrias y de «buen gusto», que nunca llegan a cansar con una decoración demasiado recargada, sino que demuestran un gran sentido estético de armonía y equilibrio entre espacio decorado y fondo vidriado.

La riqueza de esta cerámica puede llevarnos a la conclusión de la existencia de un «estilo cerámico» en vidriado verde, que tendría una gran difusión entre la población del sultanato nazarí.

Una nota también relacionada con esta estética es que la decoración pintada presenta una variedad ingente, revelando, en un último caso, la riqueza de la ornamentación arquitectónica, pues los alfareros trasladan a los ejemplares cerámicos los esquemas compositivos de las yeserías, aunque con una mayor simplificación.

Todos estos aspectos permiten finalmente resaltar la plena personalidad de la cerámica nazarí con respecto a la califal. Así si la loza decorada del período califal presentaba un fondo blanco y la decoración con perfiles negros de manganeos y relenos verdes de cobre, ahora el verde aparece monocromo y uniforme, aplicándose una decoración en negro, en donde contrasta vivamente el perfilado oscuro sobre el fondo vitrificado.

Restos arquitectónicos musulmanes en el pueblo almeriense de Celín

M.^a DEL ROSARIO TORRES FERNÁNDEZ

En el pueblo almeriense de Celín, anejo de Dalías, subsisten una serie de restos arquitectónicos de la época nazarí, que vamos analizar seguidamente.

En época medieval formaba parte de la taha de Dalías, la Dalaya musulmana, que juntamente con la vecina de Berja y el resto de la Alpujarra, eran ricas comarcas del reino granadino, tanto por la variedad y riqueza de sus cultivos, como por la calidad de su producción de seda.

Según Torres Balbás, la forma más normal de hábitat en toda la Alpujarra en la época medieval, consistía en la dispersión de todos los pueblos y aldeas en alcarrias o barrios aislados que recibían el nombre de hara. Dalías, pues, estaba formada por cinco barrios: Celín, El Hizán, Ambrox, Obba y Almecete; todos ellos poseían, según un documento de 1530 «... mezquita, rábita, mocaber, baños», etc.

Centrémonos en el barrio de El Hizán, cuyos restos se unen actualmente a Celín. Estaba ubicado en un cerro, que ha conservado el topónimo de El Hizán, rodeado por dos de sus lados por la ram-

bla de Almecete, lo que constituye una estratégica situación para el poblado, cuyos restos pueden verse en la cumbre aplanada del cerro. De su aparato defensivo sólo subsiste hoy un torreón que asoma al escarpe sobre el río; tiene planta octogonal y sus muros de tapias de argamasa aún se elevan unos siete metros, a pesar de haber perdido toda su parte superior.

Actualmente esta torre aparece unida por una construcción posterior a la ermita de la Virgen de los Dolores, que debió ocupar el emplazamiento del oratorio de la época nazarí; se trata de una estructura octogonal interior y exteriormente, cubierta por una bóveda de media naranja algo rebajada y cuya portada a los pies nos ofrece una tosca solución con arco de medio punto entre pilastras y un tejarez.

Al pie casi de la ladera del cerro, entre los parrales, podemos ver los restos del baño que popularmente se conoce como baño de la sultana o «cassilla de los baños». De pequeño tamaño, cuyas tres estancias dispuestas paralelamente se cubren con bóvedas de medio cañón; carece de decoración.

El problema de los períodos. Coleccionismo fantástico e ingenios automáticos en los siglos XVI y XVII

ALFREDO ARACIL

La «compartimentación» de la Historia del Arte en períodos con características formales o conceptuales más o menos claramente definidas ha traído consigo, en muchos casos, el dejar de lado gran parte de los rasgos que definen el arte o la cultura de una época por el simple hecho de no ser exclusivos de ella y aparecer también en la inmediatamente anterior o posterior; y por las mismas razones a minusvalorar o tratar de justificar el precio que sea aquellas características particulares de determinadas realizaciones que presentan problemas de integración en la idea que, a priori, pudiéramos haber nos hecho del arte de su período.

Dos actitudes pueden servirnos para definir y explicar buena parte (que no todo) de lo que venimos entendiendo por «Manierismo»:

a) Un interés por lo que podríamos llamar «la otra apariencia de la realidad» (que explicaría tanto su concepción esotérica de la Ciencia y la Naturaleza como, apurando un poco, las «licencias en la utilización de la herencia clásica o la complacencia en lo ambiguo, lo grotesco y lo engañoso)

y b) El carácter lúdico de gran parte de sus actividades y realizaciones (carácter del que participaban entre otros los numerosos «juegos de corte», algunos espectáculos públicos y los más variados artificios mecánicos).

Sin embargo, determinados fenómenos derivados de estas dos actitudes (fenómenos perfectamen-

te encuadrables en el ámbito del Manierismo pero no tanto en nuestra idea general de Barroco) pervivieron e incluso continuaron desarrollándose con fuerza durante todo el siglo XVII. Es el caso tanto del llamado «coleccionismo ecléctico» (donde lo «excepcional» y lo «fantástico» no sólo ocupaba un lugar destacado sino que, en algunos casos llegaba a constituir la columna vertebral del conjunto) como del auge de los ingenios automáticos contruidos para los jardines y las cámaras de los palacios y villas.

A continuación, la ponencia se centra en el análisis de ambos fenómenos a lo largo de los siglos XVI y XVII, con los principales ejemplos y fuentes documentales en los que se apoya nuestro estudio.

Y, tras hacer un breve repaso de la concepción del «manierismo» y el «barroco» en la historiografía del arte de nuestro siglo, la ponencia vuelve a su punto de partida para concluir en que, si bien rasgos como la ambigüedad, el juego o la sofisticación pueden servir perfectamente para caracterizar al Manierismo, del mismo modo que la teatralidad, la persuasión, lo aristotélico frente a lo platónico o el equilibrio entre naturaleza y alegoría caracterizarían al Barroco, tanto unos como otros ni son suficientes para definir la cultura de los períodos en los que se encuadran ni, como se ha hecho ver, muchos de ellos pueden ser reducidos a sus períodos respectivos.

El período de la contrarreforma en la pintura valenciana y los inicios del naturalismo

FERNANDO BENITO DOMENECH

Los inicios de naturalismo pueden retrotraerse en Italia al grupo de pintores denominados por Longhi como «manieristas reformados» los cuales depuran la retórica manierista para ofrecer, siguiendo los dictados de la Contrarreforma, imágenes de lectura clara y directa, situación detectable hacia 1580. En lo que respecta a España, un mal entendido sentimiento nacionalista venía a complicar el panorama que, afortunadamente gracias a los estudios especialmente de A. Pérez Sánchez comienza a aclararse.

Persona clave para la comprensión de la Contrarreforma en Valencia es el Patriarca Arzobispo Juan de Ribera. Su mecenazgo y sus colecciones artísticas, entre las que figuran obras importadas de Italia, hacen de él además elemento principal en la evolución artística. En 1579, con la muerte de Juan de Juanes, se cerraba simbólicamente todo un ciclo pictórico de influencia romanista. La preocupación realista de los últimos años de su vida la intentó resolver recurriendo a la minuciosidad técnica flamenca, evolución en la que le seguirían discípulos como Juan Porta y Cristóbal Llorens. Pero junto a éstos existe un grupo de pocos conocidos pintores activos en Valencia quienes entre 1591-92 participan en la decoración del Salón de Cortes de la Generalidad. En ellos se advierte un conocimiento del color

veneciano y un tratamiento más realista de la luz. Destaca entre ellos Juan Sariñena, de origen quizá aragonés, pero formado en Italia donde conocería el naturalismo incipiente de Pulzone, Venusti etc... Sariñena pinta retratos el estilo «internacional» y posiblemente desempeñó el papel de coordinador en la decoración del Salón de Cortes.

Otro proyecto decorativo importante por estas fechas en Valencia es la decoración del Colegio del Corpus Christi cuya dirección lleva Bartolomé Matarana, italiano pero estilísticamente arcaico.

En este ambiente se produce en 1599 la llegada a Valencia de Francisco Ribalta. Formado en Madrid y en El Escorial, Ribalta tiene asimilado el color veneciano y revela una preocupación clarooscuro. Pero esa tendencia se verá intensificada probablemente por el conocimiento de determinadas pinturas italianas existentes entonces en la colección del Patriarca. La formulación ribaltiana del clarooscuro con sus violentos contrastes tendría un gran impacto en Valencia dejándose sentir incluso en la evolución final del ya anciano Sariñena. El arco estilístico que recorre este pintor creemos que nos ofrece con la mayor claridad el espíritu «reformado» tal como se dio en Valencia, con todas sus virtudes y sus defectos.

Del manierismo al barroco en la arquitectura civil de Mallorca: los palacios

JORGE BERNALES BALLESTEROS

Quizá uno de los conjuntos más interesantes de la arquitectura civil española sea el que aún se conserva en la isla de Mallorca. Las residencias mallorquinas ofrecen apreciables ejemplos de creatividad en arquitectura y decoración, pero son además, tanto en la ciudad como en el campo, testimonio de la adaptación inteligente de las modas europeas a gustos consuetudinarios de la población. Ello ha determinado más de un problema a la hora de las catalogaciones estilísticas, con la consiguiente obsesión por saber si todo es manierista o barroco, lo que en buena cuenta responde a la manía de etiquetar las obras de acuerdo a premisas y cronologías no siempre aplicables a las singulares realidades del arte hispánico, pues suelen responder a patrones y raseros de modelos italianos o en general ultrapirenaicos. No vamos a intentar aquí ofrecer un nuevo repertorio de etiquetas y clasificaciones, ello sería un intento tan pretencioso como estéril, pero sí vamos a presentar un panorama en el que goticismo, manierismo y barroco se dan sucesiva y paralelamente, con plenas vigencias estilísticas y con sus propios marcos. Nuestro intento se reduce a ofrecer unas consideraciones sobre las notas esenciales de esta arquitectura, que son las de una lenta evolución y definición básica de ser un arte ecléctico, pero hartamente expresivo de condicionantes sociales, geográficos y Mediterráneos.

Es claro que Mallorca fue desde su reconquista un lugar de privilegio para la arquitectura civil; los grandes castillos dan testimonio de una temprana y febril tarea de edificar con afanes de poseer, dis-

frutar y defender la isla; pero mucho más interesante para nuestro cometido son los ejemplos de arquitectura civil, tanto de las grandes casas o palacios y villas, como los que pertenecen a la arquitectura popular, en ambos casos se aprecia un ajustamiento al paisaje que confiere armonía a la isla. A diferencia de Ibiza, cuyo aspecto es casi griego, y de Menorca de sorprendentes y complejos panoramas urbanos, en Mallorca hay una estética esencialmente mediterránea, conformada por un bagaje de siglos en el que están entremezclados los componentes griegos, romanos, árabes, judíos y los claramente hispano-cristianos, pero con una habilidad singular que hace, casi, fundir la arquitectura tradicional con el bello y agreste o amable paisaje de la isla.

El gótico fue lo suficientemente fuerte en la isla como para determinar las formas habituales de los exteriores e interiores de las casas, lo que persistió hasta el s. XVIII, de modo tal que el primer estilo que encontramos en los años correspondientes a la Edad Moderna es el del gótico y se podría aventurar que el Renacimiento, como estilo definido, prácticamente no existió en la isla, pues faltaron las condiciones ideológicas previas. En Mallorca el gótico subyace bajo la decoración proto-renacentista que llega a la isla en los primeros años del s. XVI; luego sucede el manierismo que aglutina las formas góticas y con vitalidad llega hasta el s. XVIII en que alterna con obras de clara filiación barroca.

Mallorca por su situación geográfica fue como una encrucijada ideas y formas provenientes de Ita-

lia, Francia y de la península; pero ello no significó una dependencia estilística a ninguno de estos influjos; concretamente en los años tradicionales del Renacimiento, Manierismo y Barroco, el arte mallorquín fue de mayor interés del que se dio contemporáneamente en Cataluña, si bien el pertinaz catalanismo que ha subsistido en algunos sectores de las islas, ha visto como de exclusiva importancia las etapas gótica y modernista, en las que sí hubo una inconfundible relación entre lo catalán y lo mallorquín. En síntesis podríamos presentar como una clasificación tentativa las siguientes fases:

— *La introducción de formas renacentistas.* Ocurrir en los primeros años del s. XVI a través de un repertorio exclusivamente decorativo, grutescos sobre todo; esta etapa la define Sebastián López como del «proto-renacimiento» en la isla. Al igual que en la península los esquemas de las casas y palacios continúan fieles a las estructuras y conceptos espaciales góticos. De estas características son los palacios de Verí (h. 1509), Truyols, la casa de la Almoina (1529) y la de Fuster de S'Estorell (1530). La llegada del aragonés *Juan de Salas*, hacia 1528, decide esta tímida moda italianizante, pues sus trabajos en la catedral pueden considerarse como definitivos para la consagración del estilo; no varían las estructuras góticas, pero la decoración se extiende con apego a las maneras de Salas. Pertenecen a esta fase de madurez la antigua casa Juny, y los palacios Dezcallar, Oleza y Villalonga.

— *El Manierismo.* La persistencia de los modelos góticos y la actitud tradicional de los mallorquines facilitó la difusión y larga duración del manierismo en la isla, pues este estilo enlazó fácilmente con el gótico y mantuvo muchas de sus formas. Desde antes de finalizar el siglo el manierismo estaba presente en retablos y portadas pero no se define hasta la erección de la portada de Miguel Verger en la Catedral (1594-1601), donde triunfan elementos palladianos, y por la actividad del maestro *Jaime Blanguer*, quien decide con su labor el asentamiento del manierismo, si bien en sus obras (retablos, portadas, casas y aun plantas de templos) se ven vestigios góticos y en general cierto eclecticismo que sabe conjugar diestramente y que será el tono que pervivirá en la isla durante largos años del s. XVII. Su retablo del Corpus Christi (1599) de la Catedral es como un manifiesto de estas tendencias y lo sindicán, de momento, como

el padre del manierismo mallorquín, lo que no significa desdeñar el influjo de Serlio, del ya citado Palladio y de otros grabadores de motivos ornamentales.

Son muchos los ejemplos de arquitectura manierista en Mallorca, pero pueden destacarse, entre otros edificios: el palacio episcopal (1616); la hermosa portada del Muelle (1620) obra del ingeniero Antonio Saura; la casa Mas del Pla del Rey; el palacio Belloto (h. 1640-1650), conocido con el nombre de «Ses Carasses»; la fachada del Ayuntamiento (1649-1680), el palacio del Marqués de la Torre (1696), etc. Al lado de esas edificaciones urbanas no pueden dejar de consignarse las casas y palacios campestres, «las possessions», villas de origen italiano, pero dispuestas en zonas montañosas y perfectamente adaptadas al entorno en sus apaisadas arquitecturas con abiertas «loggias» y frecuentes «porxos», como puede verse en La Alquería en Bunyola, en Sarría cerca de Establiment, Son Zaforteza en Puigpunyent y en Son Homar, si acaso el más logrado e italianizado ejemplo de galería dispuesta entre dos salientes según modelo de las villas florentinas del manierismo y también con recuerdos de las creaciones de Peruzzi.

— *El Barroco.* En plena etapa manierista se hace presente el barroco, pero en retablos y piezas de arquitectura efímera. Ya en 1646 se hizo un retablo de columnas salomónicas, hoy desaparecido, y al parecer hubo otros más, pero la clara aparición del estilo es visible en las portadas eclesiásticas de Montesión (1683) y San Francisco (terminada hacia los años de 1697 a 1700). Al igual que en los casos anteriores puede considerarse como introductor del estilo a un artista —aún hoy controvertido—, quien a través de sus obras haría triunfar unas formas que estaban un poco ya en el ambiente artístico. Se trata del navarro *Francisco de Herrera*, quien llegó a Palma procedente de Italia y se encargó de rematar la portada franciscana. Su lenguaje es de clara filiación barroca y sus conjuntos se plantean como ricas escenografías de efectos casi pictóricos.

Los ejemplos de grandes casas barrocas son numerosos en la Ciudad de Palma, no obstante pueden destacarlos los palacios de Vivot, Sollerich y las casas de Berga y Marqués. El Vivot es sin duda el palacio más grande de la urbe; posee una decoración barroca que aparece desde el patio con escalera imperia, pero se define claramente en los es-

tucos y pinturas que ornan los salones. Sin embargo el palacio Vivot carece de un concepto espacial típicamente barroco; se ve que procede de distintas etapas y que no hay coherencia o unidad de criterio arquitectónico. En nuestro concepto mucho más unitario y bello es el espacio logrado por el palacio Sollerich (1763), con escalera imperial que evoca creaciones andaluzas y galería pintada al paseo del Borne de ecos italianos —algo genoveses— de pretéritas épocas, pero con un movimiento ondulante acorde con el tardío barroco dicióchesco. La Casa Berga (1760) también tiene aires de arquitectura genovesa. La casa de Juan Marqués tiene un zaguán que resuelve un espacio estrecho con efectos de luminosas transparencias y monumen-

talidad más ficticia que real, lo que es de un concepto nítidamente barroco.

No faltan hermosas residencias campestres del período barroco, en realidad se multiplican en este siglo, destacan las fincas de: Alfabia, La Granja en Esporlas, uno de lo más importantes conjuntos de Mallorca, la de Son Berga (1170-76) y otras menores en Son Repiña, Puigpunyent, etc. Punto final a esta arquitectura de placer, aunque inspirada en afanes humanísticos, es la villa de Raixa, del ilustrado Antonio Despuig; aquí hay ya elementos neoclásicos, si bien subsisten muchos de la mejor y más rancia tradición arquitectónica de la isla, que la confieren a la «possession» ese particular e inconfundible acento ecléctico mallorquino.

*La doctrina artística de Carducho entre el manierismo y el barroco:
la teoría de la restitución*

FRANCISCO CALVO SERRALLER

El mito del realismo artístico como lo genuinamente español, racial, ha llevado tradicionalmente a una infravaloración de la teoría artística vista como algo ajeno a nuestro carácter. Esto es particularmente evidente en el caso de Carducho cuya obra ha sido leída acríticamente como un «panfleto antinaturalista». Sin embargo Carducho demuestra estar perfectamente al corriente de las doctrinas artísticas más avanzadas de la Italia del S. XVII. Lo que es más importante su obra teórica ejerció una importante influencia no ya sobre el pensamiento artístico español del S. XVII, sino incluso sobre el italiano.

La polémica actitud que mantiene Carducho ante el naturalismo de corte caravaggista se basa en el principio clásico de la imitación selectiva, actitud compartida por otros tratadistas como Ballori, Pino, Dolce, Danti, etc. En el fondo, o que se plantea en estas cuestiones el pensamiento artístico es el difícil tema de las relaciones entre sujeto y objeto. La teoría de la restitución se sitúa en este con-

texto, entre el *ritrarre* que reproduce la realidad tal cual la vemos y el *imitare* que la reproduce restituyéndole por obra del artista creador su realidad original, corrompida como todo lo que hay «debaxo del cóncavo de la Luna». De este modo, el pensamiento barroco resuelve la angustiada duda del manierismo, a través del concepto de aproximación normativa mediante la que se restaura el prestigio histórico del clasicismo.

Carducho avanza ya esta teoría con su distinción entre «pintor exterior» que se limita a reproducir lo que ve y «pintor perito» que no sólo reproduce o restituye sino que también es capaz de enmendar. Su argumentación se basa en las especulaciones de Leonardo en el famoso «Paragone» o comparación entre la pintura y la escultura, aunque desplazándolas de este terreno al terreno del naturalismo.

Estas observaciones demuestran que Carducho lejos de ser un manierista idealista y retardatario como se le ha solido calificar representa, por el contrario, una avanzadilla del clasicismo barroco.

*El orbe del rey y el laberinto de Dios. Madrid, urbe manierista y barroca.
(primer enfoque)*

ALICIA CÁMARA MUÑOZ

Las razones geográficas que influyen en la elección de Madrid como lugar de residencia permanente de la Corte, se traducen en la idea de que —por ser centro geométrico de la península y consecuentemente de todo el Imperio— esta villa simboliza el orden que la Sacra Católica Real Majestad impone en el orbe católico. Es el centro del poder.

El crecimiento demográfico que provoca el que en ella se instale —sobre todo ya en tiempo de Felipe III— la nobleza, obedece también al hecho de que sea una ciudad capaz —bien o mal— de sustentar a todo el que llega, dándole bien trabajo, bien ocasión fácil para la ganancia ilícita. Aumentan las construcciones públicas y privadas, pero sobre todo religiosas. No existe planificación urbana, salvo en pequeñas zonas, y la mala construcción —eso sí, volcada en la fachada— unida a la sorpresa que una trama urbana tan anárquica puede producir en el viandante, hacen a Madrid fácilmente comparable a un enorme escenario teatral.

El auge de las órdenes religiosas, la falta de una catedral, y el aparente desprendimiento con que la nobleza entrega sus bienes a los conventos definen la vida religiosa madrileña, que a su vez configura una trama urbana caracterizada por su policentrismo.

La arquitectura religiosa de la Corte se mantiene dentro de unos modelos manieristas; hay por supuesto para ello una serie de razones coyunturales, pero hay que tener también en cuenta que las formas manieristas, a través de lo herreriano y de las primeras fundaciones religiosas de la Contra-

rreforma, se remontan al momento de mayor efectividad del poderío español; forman parte ya, por lo tanto, de una tradición de poder que ahora se ha asentado en Madrid, y en cierta medida esto puede haber influido en que sea precisamente esta villa uno de los lugares en los que más tarde se abandonan esas formas arquitectónicas. Sistema constructivo manierista que alberga una vida que perfectamente puede insertarse dentro de los moldes de la cultura barroca. Vida urbana dirigida, en la que el pueblo es espectador de la piedad, la gloria y la riqueza del poder, cuyo carisma comparte por simple proximidad.

Es el interior de las iglesias el espacio en que converge la vida religiosa: semejante a un Paraíso, las colgaduras, y más tarde los frescos, le dan un aspecto teatral, y las luces, flores, frutos, imágenes y música recogen en ese espacio aspectos profundamente simbólicos, pero que atienden a una realidad sensorial. La atmósfera de milagro penetra al fiel a través de todos sus sentidos, incorporando además referencias a la vida urbana.

La Iglesia se proyecta en la ciudad mediante procesiones, fiestas, sermones, etc., pero además, con las ermitas, se convierte en punto de referencia y destino del hombre que sale al campo; las salidas de recreación, que ponen en contacto urbe y naturaleza, vienen siempre definidas en sus nombres, puntos de destino o de partida, por la Iglesia.

El elemento que enlaza la vida propiamente urbana con el espacio milagroso del interior del templo es la lonja o compás. Su importancia estética y funcional se tiñe de referencias bíblicas al conside-

rar que su origen debe buscarse en el mismo templo de Salomón (al igual que otras partes del templo como son las tribunas). Espacio en el que lo sagrado y lo profano se encuentran sin interferirse, de esos compases salen las procesiones que, como tentáculos, absorben en determinados momentos la vida ciudadana. Al fin y al cabo, la procesión es una fiesta más, y son las fiestas —celebración de

canonizaciones, entradas de príncipes, honras fúnebres, etc., etc., efímeras, ricas y asombrosas expresiones del poder.

La Iglesia es en Madrid claro instrumento del poder que la financia, y el efectivo control de la ciudad, que ejerce a través de los múltiples centros religiosos, se plasma en una trama urbana de la que sólo ella conoce el secreto.

*Selección de medallistas manieristas italianos del gabinete numismático
del Museo Arqueológico Nacional*

MARINA CANO CUESTA

Antonio Pisano, Pisanello, al llevar a cabo su primera medalla de Juan VIII Paleólogo, con la nueva técnica de la fundición, confiere un impulso tal a la medalla que la convierte en un verdadero arte autónomo. Pero esta técnica, en los comienzos del siglo XVI y debido a la gran afición existente hacia la moneda romana, se verá desplazada por la propia que se empleaba en el amonedaje, la acuñación. Y será gracias a los avances que ella proporciona, por lo que se hace posible que durante todo el siglo diversos artistas plasmen en sus obras una serie de características como son el modelado elegante producido por la reducción de las formas clásicas, la descentralización de las escenas, con grupos que se superpondrán, e introduciéndose dentro de la representación temas que no tendrán conexión mediata entre sí, pero que tenderán a una búsqueda de la expresión y el sentimiento, con un intento de crear «ambiente» en las escenas y el movimiento en las figuras; con dos tendencias más: la búsqueda de la profundidad y la inconsecuencia de la realidad. Características que les unirá y que les diferenciará de la mayoría de los grabadores del siglo.

Siete serán los medallistas recogidos con sus piezas cumbres. Así, G. Bernardi con la medalla de José reconocido por sus hermanos. Benvenuto Cellini, con dos medallas: Una con la Paz prendiendo fuego a unas armas; y otra con la escena de

Moisés entre los Israelitas haciendo brotar agua de una roca.

De León Leoni, dos medallas de Paulo III: La 1.^a, con unos jinetes huyendo perseguidos por una tormenta de piedras. Y la 2.^a, con tres caballos en libertad. Del Emperador Carlos V, otras dos medallas: Una con la personificación del Tiber; y otra con la Virtud rodeada de personajes que le ofenden. Con Anverso de Felipe II, una bella escena, llena de elegancia, de Hércules entre la Virtud y el Vicio. Para Hipólita Gonzaga, una representación de Diana cazadora. Del Cardenal Granvella, con un Reverso en el que figura el navío de Eneas a punto de ser tragado por Seylla. De Andrea Doria, con la galera con los remeros. Para Miguel Ángel Bounorratti, el Reverso que muestra a un anciano caminando conducido por un perro.

Alejandro Cesati, con el Reverso de Paulo III de Ganímedes con el águila de Júpiter.

G. Cavino, con la medalla que recuerda el advenimiento del Catolicismo a Inglaterra con la reina María.

J. Trezzo, estará representado por las medallas de María Tudor como reina de Inglaterra; Felipe II como Príncipe y Rey de Inglaterra en 1555, Juanello de la Torre, con la Fuente de las Ciencias, y la medalla de Juan de Herrera de 1578.

Pompeyo Leoni, con dos piezas: una del Príncipe D. Carlos de 1557, y otra de Honorato Juan.

De las platerías castellanas a la platería cortesana

J. M. CRUZ VALDOVINOS

El trabajo se centra sobre la evolución de la platería en los territorios de ambas Castillas en el tránsito de los Siglos XVI al XVII. La situación inicial se caracteriza por la profusión de centros, marcajes, estilos y tipologías. Posteriormente se constata la influencia uniformizadora impuesta por la Corte.

Por lo que respecta al estilo, hacia 1550 puede distinguirse un manierismo decorativo, apreciable en el tratamiento formal de lo figurativo en relieves y estatuillas, con influencia de algunos artistas como Berruguete. Hacia 1565-70, sin embargo, se constata un manierismo tipológico, tendencia en la que destaca entre otros el platero Marcos Hernández, activo en Alcalá y Toledo.

La actividad de Juan de Arfe y Francisco Merino a partir de 1580 señala una nueva fase caracterizada por la sobriedad decorativa y la filiación arquitectónica/escurialense de sus obras. La influencia de Arfe, gracias además a su obra escrita, es considerable y puede apreciarse en una serie de autores y piezas castellanas e incluso en obras que vemos representadas en la pintura contemporánea. Menos conocida, al igual que su obra, es la influencia de Merino, pero su huella puede detectarse en artistas que trabajan en Toledo y en Madrid.

Por lo que respecta a la platería de corte, que habría de dominar durante el S. XVII, hay que lamentar la ausencia de piezas de los últimos 40

años del S. XVI en que Madrid ya fue corte, lo que dificulta el estudio de su evolución. En cualquier caso parece seguro que de los numerosos plateros censados en Madrid por esas fechas, un buen número trabajaba el oro, y por otra parte, la mayoría de su producción se vio absorbida por el Rey y la corte.

A fines del primer cuarto del S. XVII aparecen piezas ya claramente pertenecientes al nuevo estilo cortesano que posteriormente se irá irradiando a otras partes de la Península. Este nuevo estilo presenta características bien definidas tanto en lo tipológico como en lo decorativo, destacando frente al manierismo precedente la ausencia de figuración humana sea en figurillas o relieves. Otra característica relevante será el dorado de las piezas y la inclusión de esmaltes polícromos. Pasando al terreno de las consideraciones generales sobre la platería cortesana, podría señalarse que revela la elaboración de un lenguaje formal específico, funcional y autóctono, plenamente original y sin influencias extranjeras.

A partir de Felipe IV, la codificación del lenguaje y las técnicas de la platería cortesana asegurarán su irradiación por la Península, aunque los distintos centros conservan siempre ciertas características peculiares.

El tránsito del manierismo al barroco en la arquitectura rural segoviana

JOSÉ E. FERNÁNDEZ REDONDO

La situación de la provincia de Segovia en el siglo XVII, es un tanto especial, ya que se van a producir en ella una serie de influjos exteriores que van a determinar un arte de tipo regional en desacuerdo con los movimientos arquitectónicos que en ese momento tienen lugar en el resto de España.

El primer motivo por el que se produce esta situación especial es debido a la construcción de El Escorial y al creciente influjo que sobre la parte suroeste de la provincia ejerce, influencia que se extenderá a lo largo de la primera mitad del siglo XVII como vemos en las construcciones de Villacastín, El Espinar o Aldeavieja (Ávila). Las influencias más directas del purismo escurialense llegan a través de dos de sus máximos representantes en la construcción, fray Antonio de Villacastín, que según se ha podido constatar a través de la documentación es consultado por los maestros de cantería de Villacastín sobre los problemas de índole técnico de la obra y Francisco de Mora que después de su participación en El Escorial trabajará en los Reales Alcázares de Segovia.

El segundo hecho por el que se habla de un estilo propio es la concepción excesivamente sobria que se concede al Manierismo en el resto de la pro-

vincia, donde cabría hablar de la influencia de la arquitectura burgalesa y más concretamente de la región de Aranda y Peñafiel. Este nuevo foco arquitectónico se caracteriza por el uso de molduras lisas y la aparición de alguna decoración de tipo figurado en las enjutas de los arcos de las puertas, tal es el caso de Hoyuelos y de Bernardos, siendo la decoración de tipo vegetal a base de roleos muy escaso, destacando con ejemplo más sobresaliente el de la portada del Cardenal Espinosa en Martín Muñoz de las Posadas.

En la presente ponencia se estudia el paso del manierismo al barroco en la arquitectura rural segoviana analizando las siguientes conclusiones obtenidas:

1. El tránsito del manierismo al barroco se hará de una manera imperceptible y lenta, pudiéndose pensar en la reticencia de los canteros para adoptar las nuevas normativas.
2. El desarrollo del barroco en la provincia de Segovia es muy tardío con respecto al resto de la península, no pudiéndose hablar por lo menos hasta la segunda mitad del siglo XVIII de un estilo con las mismas características que en el resto de España, y aún entonces presentará unas variantes muy típicas.

El tránsito del manierismo al barroco en la pintura gallega

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS

La pintura gallega del XVI es predominantemente mural. Hay conocimiento de unos doscientos conjuntos, más o menos extensos, de frescos repartidos por nuestras iglesias. Esta pintura responde, en muchos casos, a una tradición cuyas raíces deben buscarse, por lo menos, en tiempos del Románico.

En el segundo tercio del siglo XVI esa tradición resulta sumamente renovada. Las variantes que se observan en el último tercio serán mínimas. El Pintor se Banga se presenta como una excepción a una mayoría vulgar.

En el octavo decenio muere la tradición de la pintura mural gallega; la peste es la causa que obliga al blanqueo de las iglesias.

La pintura en tablas y lienzos, mucho menos importante cualitativa y cuantitativamente, tendrá en Juan Bautista Celma, pintor aragonés, a su principal animador. Los contratos de compañía justifican la expansión de unas normas muy similares en todos aquellos que trabajan en la órbita del aragonés. Paralelamente una serie de pintores portugueses, entre los que destaca Francisco Teide, presentan un tipo de obra muy parecida a la que hace Celma.

En la primera mitad del XVII los pintores de tablas y lienzos siguen utilizando características fundamentalmente manieristas. Los artistas que hacen

este tipo de obra son meros colaboradores de entalladores y escultores. A partir de 1650 estos pintores enlazan con el movimiento barroco.

La pintura mural se renueva tras el período en que las pestes fueron más insistentes. La falta de una tradición —ya que no había modelos válidos— contribuye a la renovación de tipos en los murales. A partir de ahora el temple y el óleo sustituyen al fresco.

Las pinturas murales existentes en el presbiterio del Santuario de Nuestra Señora de los Remedios de Tiobre —diócesis de Santiago— (1601) y sobre la sepultura de don Álvaro Pérez, en la Catedral de Mondoñedo (1639), presentan dos modos de acercarse al Barroco.

Existe un claro paralelismo entre la evolución de la arquitectura y la pintura gallega del XVII. La escultura presenta un ritmo distinto.

Las discrepancias estilísticas —inexistentes hasta entonces— entre el arte del mural y el de los pintores de caballete, observable en el tránsito del Manierismo al Barroco en la pintura gallega, es una de las características más destacables de esta etapa. El vanguardismo de los dedicados al mural contrasta con el arraigo en la tradición de los que trabajan la tabla y el lienzo.

El barroco y el concepto de «grandeza mexicana»

EMILIO GÓMEZ PIÑOL

Constituye un verdadero tópico de la literatura creada en la Nueva España desde el siglo XVI la referencia encomiástica a la grandeza de México, entendida en primer lugar bajo un cierto punto de vista material y cuantitativo, que ofrece subyacente, sin embargo, un sentimiento creciente de comparación ventajosa con las viejas ciudades de Europa. El gran historiador y crítico mejicano Justino Fernández ilustró esta idea desde algunos pasajes de los famosos *Diálogos* del humanista español Francisco Cervantes de Salazar, aparecidos en 1554, en los que se recogen datos preciosos sobre México y su realidad urbana, además de juicios estéticos del mayor interés, reveladores de la plena existencia en México de una mentalidad y gusto genuinamente renacentistas.

Sin embargo, la plasmación explícita del concepto aludido y su inmediata vinculación a una cierta expresión artística exuberante, tiene lugar en el extraordinario poema de Bernardo de Balbuena, titulado: *Grandeza mejicana*, escrito en 1603. En él discurren a lo largo de estrofas conceptuosas, típicamente barrocas, variadas y abundantes alusiones de orden artístico y estético, escasamente utiliza-

dos o por completo desconocidos en los análisis del arte en la Nueva España.

El hilo conductor de la idea de grandeza, habitualmente asociada a una típica dimensión de la expresión plástica barroca, llega en México a su cabal definición y asociación a realidades artísticas, a lo largo de varias obras del siglo XVII —por ejemplo en el *Llanto de Occidente*, de Isidoro Sariñana y Cuenca— pero es, sobre todo, en varios escritos del criollo Carlos de Sigüenza y Góngora, en donde algunas descripciones de gran fuerza expresiva y notable riqueza iconográfica, hacen claramente visible la verdadera plenitud que en la primera mitad del siglo XVIII alcanzan en México las formas de las artes plásticas y una tradición de pensamiento estético que halla su expresión más original en el Barroco.

Por último, la Ponencia incluye como elementos comparativos de la mayor significación, varios análisis de textos españoles coetáneos, —por ejemplo, del ambiente sevillano del último tercio del siglo XVII, obras de Fernando de la Torre Farfán— que sirven para señalar coincidencias y discrepancias en el singular proceso estético y plástico del barroco hispánico.

Aportaciones para un estudio de la orfebrería barroca hispanoamericana en España

M.^a DEL CARMEN HEREDIA MORENO

Las investigaciones sobre la platería en España están poniendo de manifiesto el crecido número de piezas hispanoamericanas que guardan sus instituciones religiosas y la consiguiente necesidad de realizar un estudio sistemático de las mismas, cuestión ésta que sólo se ha abordado parcialmente por algunos historiadores españoles. Con base en los datos aportados por estos investigadores y en nuestras propias investigaciones intentamos ahora sintetizar el estado de la cuestión centrándonos en varios puntos relativos a la procedencia y punzones de las piezas, su evolución tipológica y su ornamentación.

1.º Respecto al origen, damos noticias de piezas procedentes de diversas ciudades de Méjico, Guatemala y Perú. En ellas hemos recogido punzones de Méjico ciudad, Santiago de Querétaro y Santiago de los Caballeros de Guatemala —actual Antigua—, mientras que otras obras confirman su origen a través de documentos, inscripciones o estilo.

2.º Evolución estilística y tipología. A través del material que se aporta se deduce que durante los

siglos XVI y XVII la tipología de la orfebrería hispanoamericana es idéntica a la española contemporánea. Es a partir de los años finales del XVII cuando comienzan a diferenciarse escuelas nacionales —e incluso locales— de orfebrería hispanoamericanas. En Méjico, las piezas de astil diversifican tremendamente sus estructuras, pasando desde esquemas redondeados —frecuentes sobre todo en Oaxaca y Puebla de los Ángeles— hasta los más rectilíneos o poligonales característicos de la ciudad de Méjico. En Guatemala destacan las estructuras onduladas y esbeltas, con astiles flexibles y calados. Las obras peruanas, en cambio, parecen derivar claramente de los esquemas del Bajo Renacimiento español, sometidas sus estructuras de un proceso de enmascaramiento a través de abundante ornamentación sobrepuesta.

3.º En el campo de la ornamentación, hay que destacar la exuberancia y exotismo de las piezas mejicanas así como la poca atención concedida a las proporciones. En la orfebrería de Guatemala se aprecia, por el contrario, gran atención concedida a la línea curva y al dibujo.

En los márgenes de Hernán Ruiz

ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN

La obra hispalense de H. R. se reduce al período comprendido entre diciembre de 1557 y abril de 1569; en estos once años la actividad desarrollada por el maestro cordobés puede calificarse de frenética. Es, sin duda, la «década prodigiosa» de la arquitectura del Renacimiento en el antiguo Reino de Sevilla, coincidente con lo más granado de su actividad económica. Sin embargo, esta etapa arquitectónica está mal analizada ya que sus productos están lejos de ser bien conocidos; creo que está por hacer el análisis filológico de los edificios sobre los que intervino H. R., su «Manuscrito» no ha sido aprovechado en todo lo que permite, y sospecho que aún queda documentación literaria por ver, leer correctamente o interpretar adecuadamente. Tal vez lo más curioso sea que, en esta época en que viajar varios cientos de kilómetros al día no es problema, la mayor parte de la obra de H. R. alejada de Sevilla no sea conocida directamente por los investigadores. En esta oportunidad sólo haré referencia a una veintena larga de edificios ubicados en la provincia de Huelva que pueden ser atribuidos a H. R., ya sea por mención explícita de las fuentes, datación específica y/o identidad de formas con obras o dibujos del arquitecto.

En 1562 H. R., tomó la dirección de las iglesias de Aracena, Aroche, Encinasola, Cumbres Mayores y El Cerro de Andévalo entre otras, ya que por falta de un maestro experto se estaban cometiendo errores. Comenzaré por Aracena, advirtiendo que los datos historiográficos conocidos son improbables y las descripciones erradas, pero puede deducirse lo que fue labrado bajo su direc-

ción; frente a la inacabada iglesia se halla el Cabildo Viejo, cuya portada se terminó en 1563 y ostenta epigrafía tan al gusto de H. R. de cuyo «Manuscrito» está sacada, al igual que la de la iglesia de El Real de la Jara también con letrado bíblico. Características similares posee la bifora (?) que resta de la llamada «Casa de la Inquisición» de Aracena, fechada en 1563, con larga inscripción latina.

Las dos portadas de la iglesia de Aroche son bien conocidas, pero no así su interior en el que algunos pilares góticos se transformaron en columnas dóricas, ni parte del exterior donde hay ventanas y gárgolas atribuibles a H. R. La transformación en «iglesia columnaria» permite traer a colación los interiores de las de Cortegana y Zalamea la Real. La obra de Encinasola tiene también más elementos de H. R. que los atribuidos hasta ahora: su espaciosa nave, resuelta con torpeza por las preexistencias góticas, remite a elementos del grupo de Aroche, así como sus portadas. Hasta ahora sólo se ha citado la de la Epístola, muy tosca, que lleva una cartela con la fecha de 1551, olvidándose de las otras dos, que sí son de H. R. con seguridad. En Cumbres Mayores H. R. comenzó el derribo del viejo templo gótico y podemos atribuirle toda la cabecera actual, que guarda similitud con la de Aracena (planta poligonal sin estribos).

La más inédita de las obras documentadas de H. R. es la iglesia de El Cerro, cabecera de una serie bien representada en el «Manuscrito». Ha sido despachada en seis líneas de las que entresaco: «Menos aún puede esclarecerse su intervención (...) ya que ésta sufrió una total reforma en el siglo XVIII»,

que en la realidad consistió en los añadidos de un coro y una capilla del Sagrario. El resto, es decir todo, es una iglesia con planta de cruz latina (en la línea de la capilla de la Casa Profesa de Sevilla y el Colegio jesuítico de Trigueros), perfecta y virtualmente intacta, con estructura gotizante y tres portadas, una de las cuales posee decoración de azulejos machacados; forma serie con las portadas de El Madroño, la del Cabildo Viejo de Aracena, El Real de la Jara, y las de Cortelazor, Puertomoral y Corterrangel. La planimetría, especialidad y estructura del edificio remiten a otros templos onubenses, singularmente Santiago el Mayor de Castaño del Robledo y la parroquia de Valverde del Camino antes de su ampliación dieciochesca.

El último grupo de edificios de que quiero tratar es de el que encabeza Santa María de Zufre, que ya he descrito someramente en otra ocasión; su fase

final, que comenzó en 1563 estaba concluida en 1568, es de características formales muy acusadas: portadas interiores, decoración escultórica, torrecillas de las escaleras exteriores, cajeados de miembros verticales, cúpulas nervadas con linternillas..., todo ello aparece en el «Manuscrito» y en la obra documentada de H. R. Con ella forman serie el cercano Cabildo, inaugurado en 1570, y la iglesita de San Antonio de Higuera de la Sierra; sus bóvedas, cerrando el círculo de referencias estilísticas, son cosa vista en las iglesias de Navahermosa, Calañas, Valverde, Cortelazor, Puertomoral, Zalamea la Real y Aracena.

El desarrollo de las líneas precedentes demostrará que es ocioso entrar en el análisis sistémico de la obra de H. R. mientras la simple recopilación y revisión del material no esté agotada.

Algunos aspectos del arte de los Miranda

TERESA JIMÉNEZ PRIEGO

Si muy reducido quedan 15 folios para comentar con alguna propiedad el arte de unos artistas, imposible resumir algún contenido en uno.

Hemos querido poner de relieve la importancia de algunos aspectos del arte de los Miranda, pintores madrileños del siglo XVIII, para que de ello se colija el valor de todo el conjunto de su obra.

Entre los posibles aspectos a comentar, hemos elegido el de su tarea de restauración por su importancia en sí y por ser una labor efectuada conjuntamente por los dos artistas principales del grupo o de la familia: Juan García de Miranda y Pedro Rodríguez de Miranda. Testimoniamos el hecho con documentación y aportación de críticos de valía, terminando por confirmar lo enunciado con el estudio minucioso y comprobante, realizado por Angulo, sobre una obra de Velázquez hoy ampliada por una restauración, que le ha comportado la edición de unas figuras, resultando un conjunto «que se dice es de Velázquez», pero, en realidad, ha quedado transformado y, en parte, revalorizado.

A pesar de que como retratistas, paisajistas y como pintores de fantasías son muy acreditados, hemos preferido para nuestra exposición fijarnos especialmente en su pintura religiosa y, dentro de ella, en los conjuntos dedicados a enaltecer las virtudes de un Fundador de Órdenes religiosas o las virtudes de un relevante Santo de ella porque así podíamos tener un criterio valorativo y comparativo más interesante y, porque estas series de lienzos, y no otras, se han conservado íntegras y, en el caso de la decoración de la capilla de Santa Teresa,

por Pedro de Miranda, hasta «In situ», y por tanto con todo el ambiente en que fue creado.

Los cuadros pintados por Juan García de Miranda relativos a la vida y milagros en vida y después de la muerte de San Diego de Alcalá, monje lego andaluz, que alcanza la cima de la santidad en el Convento de Alcalá de Henares, el que daría su nombre, suponen once representaciones. Estas obras que, en principio decoraron el claustro bajo del convento, en 1834 ó 35 pasaron al Museo de la Trinidad y de allí, por Reales Órdenes, incrementaron las más dispersas Colecciones. Debieron ser once, como hemos dicho. Nueve pasaron al citado Museo de la Trinidad y dos, no sabemos por qué medios, pasaron a Colecciones particulares que, más tarde harían pasar al Museo de Bowes, en Durham, o, a través de venta o subasta a una Galería de París, donde actualmente se encuentra otro.

Todos presentan unas características y medidas comunes muy interesantes porque nos comprueban el estilo bastante tradicional y no seguidor de modelos que tuvo este artista llegado a Pintor de Cámara.

Más interesante artísticamente son dos pequeños conjuntos de su sobrino Pedro Rodríguez, que nos representan tres momentos diferentes de la vida del Fundador de la Congregación de Clérigos Menores, en dos lienzos que decoraron el claustro del Convento de dicha Congregación llamado del Espíritu Santo y sito en Madrid, y otro lienzo que procederá, sin duda, de su Convento de Alcalá. Los tres nos ponen de relieve el fuerte estilo de este artista: buen dibujante, excelente compositor, con

perfecto dominio de la simetría y la perspectiva. Son lienzos buenos y de sabor tradicionalista. Más avanzados en el estilo y colorido resultan los cuatro de la Capilla de Sta. Teresa, en la iglesia de San José, de Madrid, y en principio perteneciente a la

Orden Carmelitana. La temática obligada es del carmelo; en este caso cuatro escenas de la vida de Elías, su Fundador, conseguidos con el movimiento y escenografía que caracteriza gran parte de nuestra pintura del siglo XVIII.

El panteón del Escorial y la arquitectura barroca

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

El Panteón del Escorial es un monumento clave en los comienzos del barroquismo español; pese a ello quedan aún zonas oscuras en lo que respecta especialmente al proceso de su concepción y realización. Se tratará en primer lugar de los artistas que intervinieron en la obra para pasar después a su significado dentro de la arquitectura española.

Sobre la autoría del proyecto se han barajado los nombres de J. B. Crescencio y de J. Gómez de Mora. Es preciso revisar los testimonios literarios y las fuentes documentales. Entre los primeros, los testimonios italianos conceden unánimemente la autoría total a Crescencio; los españoles, aceptando que éste hizo las trazas, ponen también de relieve la participación española.

Los documentos ofrecen una visión distinta. A través de ellos queda conclusivamente demostrado que la obra se articuló en dos apartados independientes: la labor de cantería proyectada por el arquitecto Gómez de Mora y dirigida por los aparejadores Lizargárate y Carbonel, y la labor de bronce, en la que Crescencio tuvo plena autonomía dirigiendo un taller con operarios traídos de Italia.

Tras la muerte de Crescencio en 1640 los trabajos se paralizan. En 1645 se reanudan bajo la di-

rección de Fr. Nicolás de Madrid, vicario del Monasterio. En esta etapa entrega las trazas Alonso Carbonel, quien a la muerte de Gómez de Mora ha heredado el nombramiento de Maestro Mayor.

Por lo que respecta a la elaboración del proyecto, podemos atribuir a Crescencio la idea del mismo, pero los documentos no dejan duda que la concreción arquitectónica de la misma corresponde plenamente a Gómez de Mora, siendo ejecutada por los aparejadores Lizargárate y Carbonel. Pero junto a éstos es preciso tener también en cuenta a otro elemento clave en la elaboración de la obra: el propio Rey Felipe IV quien controló muy de cerca todas las fases del proyecto y sin cuyo visto bueno nada se llevaba a la práctica.

El dilatado proceso de la obra del Panteón, desde 1617 hasta 1664, explica su progresiva barroquización. Ésta es particularmente aparente en el diseño de los bronce y en la utilización de distintos colores en los mármoles introduciendo un elemento de tensión visual. Desgraciadamente la inaccesibilidad de la estancia y el prohibitivo coste de los materiales empleados en ella restaron influencia en España al monumento.

Dos pinturas de Ribera inéditas, y otras notas riberescas

ANTONIO MARTÍNEZ RIPOLL

Es nuestra intención dar a conocer dos cuadros inéditos del pintor José de Ribera, además de una serie de obras realizadas dentro del estilo del maestro valenciano, o en todo caso inspiradas en su producción pictórica. De las dos pinturas autógrafas que presentamos a la consideración de la crítica, la primera, en colección privada de la Región Murciana, figura un *Filósofo* que nos proporciona un prototipo hasta la actualidad desconocido, y que por su concepción, diseño, paleta y factura, avaladoras de su indiscutible autenticidad, es datable hacia 1637-1638. La segunda, de propiedad particular sevillana, representa a la *Virgen de la Leche*, fechable tardíamente (hacia el último lustro de su carrera, aproximadamente c. 1648), siendo réplica autógrafa de primerísima calidad del cuadro de igual temática iconográfica, firmado y fechado en 1643, hoy en el Ringling Museum of Art, de Sarasota (EE.UU.), y al que sin duda supera en matices y logros pictóricos, además de en su más óptima conservación.

Aparte de estas dos obras de indiscutible autenticidad y autografía, damos a conocer también una derivación seiscentista del *San Pablo Ermitaño* (Madrid, Museo del Prado), obra sin lugar a duda nada

mediocre pictóricamente, así como un *San Francisco de Paula*, copia de un presunto original riberesco del que se han identificado hoy varias derivaciones, más o menos fieles, todas ellas de manos diversas, destacándose quizá la del Museo y Galerías Nacionales de Capodimonte, de Nápoles, pero cuyo estado de conservación —bastante deleznable— impide un juicio seguro y objetivo sobre el particular.

En fin, junto a todo ello, no podemos dejar a un lado dos series de copias del ciclo de *Los cinco sentidos* (c. 1616), dado a conocer en 1966 por R. Longhi, cada una de ellas de distinta autoría y calidad, y ambas incompletas. La primera, igual como el resto de los cuadros de propiedad particular, con cuatro de los cinco ejemplares, a saber: *El gusto*, *El tacto*, *La vista* y *El Olfato*, quizá sea una de las series más completas de este ciclo riberesco, probablemente ejecutada a lo largo de la primera mitad del siglo XVII y tal vez en su taller por un desconocido pero no despreciable artista; la segunda, conservada en pésimo estado, además de ser de baja calidad, sólo se compone hoy de tres cuadros: *La vista*, *el olfato*, *el oído*.

El coleccionismo ecléctico en España: los prodigios de Lastanosa

JOSÉ MIGUEL MORÁN TURINA

La coexistencia a lo largo del siglo XVII de tres concepciones distintas de lo que se debe entender por colección y por museo denota la coexistencia de unas actitudes diversas ante la ciencia, la obra de arte y, en definitiva, ante la forma de concebir el universo. Si a mediados de dicho siglo ya existen en Europa colecciones científicas que se encuentran en perfectas condiciones de hacer progresar las ciencias dentro de unos criterios experimentales, y si las colecciones de objetos artísticos, autónomas e independientes, han dejado de ser un fenómeno excepcional dentro del panorama cultural, la supervivencia de lo que Julius von Schlosser llamó colecciones de arte y de maravillas hay que conectarla con las actitudes vitales y científicas más vinculadas a la tradición. Una de tales colecciones eclécticas que sobrevive en España es la que reunió en Huesta Vicencio Juan de Lastanosa, mecenas y amigo de Gracián.

Gracián dedicó una parte muy importante de su producción literaria a ofrecer un nuevo modelo de conducta a su siglo. No se trataba tanto de retratar a su sociedad, con la que no estaba conforme, como de configurarla presentando un tipo o un personaje que sirviera como alternativa y modelo ejemplar. Tal modelo lo va a encontrar el jesuita en su protector Lastanosa y en el mundo que él encarna: su vida retirada centrada en torno a su Academia y su Museo. Una y otro le permiten satisfacer sus ansias de saber y su «curiosidad», que en el pensamiento del jesuita es una característica importante de la «discreción», su norma de conducta. Así pues la actividad de coleccionista tal

como la entiende Gracián y la práctica Lastanosa pasaba convertirse en una actitud profundamente ética.

Es precisamente una obra de Gracián, «El Crítico», quien nos suministra una de las claves para entender correctamente la colección de Lastanosa pues en varios de sus capítulos da de ella una interpretación en clave alegórica. Otras descripciones, tres de las cuales son de la propia mano de su dueño, nos permiten tener una información enormemente detallada del museo lastanosiano, organizado y estructurado como un auténtico gabinete de maravillas.

Su colección se presenta como un verdadero microcosmos, en donde lo extraordinario junto con lo normal ofrece una síntesis de la naturaleza, concebida en clave maravillosa, de la misma forma que su librería —en la que hay un olvido sistemático de las obras de los creadores de la nueva ciencia, y en la que ocupan el lugar de honor las obras de Atanasius Kircher— pretende constituir un compendio del saber humano, o que la conjunción de una Librería junto con una Armería sean un resumen de los dos polos de la vida humana, la dedicación a las armas o a las letras cuya discusión ocupa un lugar importante en los años iniciales del siglo XVII. El museo se completa con el jardín, concebido como una Wunderkammer al aire libre, y con un oculto laboratorio dedicado a experimentos muy cercanos a la alquimia. Su conjunto constituye un lugar muy privado, cuya entrada no se franquea a cualquiera, y que retirado del mundo verdadero pretende recrear uno distinto, ideal, en que los saberes y las creen-

cias preconcebidas se constituyen en sus leyes estructurales, sin considerar apenas los datos suministrados por las ciencias experimentales.

Pero si en su conjunto se concibe como un microcosmos no se prescinde en absoluto de los valores lúdicos y del juego, propios también de la cultura manierista, y que ocupan un lugar impor-

tante en la estructura y en el funcionamiento de su jardín.

La obra de arte no empieza a ocupar hasta el final de su vida un lugar propio en el conjunto, interesando más su material, su simbolismo o sus valores históricos y antropológicos en el caso de sus antigüedades.

El manierismo romanista en la escultura sevillana

JESÚS MIGUEL PALOMERO PÁRAMO

En 1585, el «escultor de oro y plata» Juan de Arfe publicaba en Sevilla el tratado artístico *De Varia Commensuracion para la esculptura y architectura*. Perteneciente a la misma generación que Felipe II y consciente de la etapa renovadora que vivían las artes en España, donde las fórmulas góticas y platerescas empleadas durante el reinado del Emperador habían sido sustituidas por la sabiduría y buenas medidas de la antigüedad clásica, enriqueció las noticias técnicas que ofrecía en su tratado con un apretado análisis de la arquitectura española y de los modelos escultóricos utilizados en su tiempo. De ahí que al hablar en Libro II de las medidas del cuerpo humano apuntase que las proporciones usadas por Berruguete habían sido superadas por las de Gaspar Becerra que «traxo de Ytalia la manera que aora esta introduzida entre los mas artifices, que es las figuras compuestas de mas carne que las de Berruguete... y estos dos singulares hombres —concluía Arfe— desterraron la barbaridad que en España auia, dando nueva luz a otras habilidades que despues sucedieron y suceden». Todo lo cual significa que si bien las proporciones utilizadas por Berruguete y Becerra suponían, según Arfe, una ruptura con la «barbarie» del Medioevo y, por lo tanto, fueron aparentemente consideradas por sus contemporáneos como equivalentes del antiguo espíritu clásico al inspirarse en los modelos renacentistas; es obvio que también encontraron notables diferencias entre las alargadas y enjutas —«raras» en expresión de Arfe— figuras labradas por Berruguete y las heroicas, corpóreas y monumentales de Becerra.

Con esta exposición Arfe sintetizaba el doble lenguaje ofrecido por la escultura española del Manierismo: la corriente florentina, calificada por Azcárate de «protobarroca» o «manierismo gótico» y por Weise como «barroco primitivo», cuyos protagonistas fueron Berruguete y sus discípulos Isido de Villoldo y Juan Bautista Vázquez el Viejo, entre otros; y la romanista, representada en Castilla por Becerra y Jordán, en el país vasco-navarro por Juan de Anchieta y en Andalucía por Jerónimo Hernández y sus seguidores Andrés de Ocampo, Gaspar Núñez Delgado y Juan Martínez Montañés, que fluctúan entre esta corriente y el incipiente realismo barroco. Pocos años después de la referencia apuntada por Arfe, el pintor y tratadista Pacheco se hacía eco del mismo sentir en las páginas del *Arte de la Pintura* al confirmar «que Gaspar Becerra quitó a Berruguete gran parte de la gloria que había adquirido... por haber seguido a Micael Angel y ser sus figuras más enteras y de mayor grandeza. Y así imitaron a Becerra y siguieron su camino los mejores escultores y pintores españoles».

Sin embargo este cambio que se opera en la escultura española en torno a 1560 con la ascensión al trono de Felipe II, la conclusión del Concilio de Trento y el triunfo de la Contrarreforma, al proponer la monarquía una dirección severa en el arte en la que no tenían cabida el abigarrado repertorio ornamental que se había extraído del recetario mudéjar, del plateresco y del gótico para decorar la arquitectura de los retablos, ni el fervor extático-místico en la imaginería por considerarlo teñido de las tendencias heréticas protagonizadas por

alumbrado e iluministas, lo que motivó en definitiva la implantación del purismo herreriano en la arquitectura y el romanismo escultórico, no alcanzó el mismo predicamento ni la misma periodicidad en Andalucía que en el resto de la península, ya que hasta 1581, veinte años después de su promulgación en El Escorial, no se aceptó esta orientación en Sevilla.

En la presente ponencia se analizan las causas que impidieron y rezagaron la absorción del romanismo en la región a partir de 1560 (el clasicismo correcto de Juan Bautista Vázquez el Viejo; la impronta medieval y la profunda herencia mudéjar que favoreció la expansión del plateresco) y los canales de penetración (estampas, modelos, dibujos, copias y miniaturas de Miguel Ángel o los Zúccari, según se desprende de las testamentarias de los artistas locales; los conocimientos anatómicos que proporcionan las obras impresas sobre las medidas, proporciones y composición del cuerpo humano y las estrechas relaciones que mantuvieron los escultores romanistas con sus colegas pintores, que, policromaron la totalidad de sus reta-

blos). Piénsese que el manierismo romanista se introdujo en Sevilla a través de la pintura y que ésta pasó del rafaelismo de Campaña, Esturmio y Vargas, cuya sensibilidad dominó el segundo tercio del XVI, al miguelangelismo de Alonso Vázquez y Pacheco, en la década final del siglo, a través de Alfán, Vilegas y Pereyra, que lejos de incorporar en el último tercio la tendencia veneciana, quedaron relegados a doradores y policromadores de los grandes retablos escultóricos que se labran en el período, en cuya discreta actividad cubrieron parte de su producción. Finalmente se estudian las dos generaciones de escultores romanistas que a partir de 1580 y hasta que José de Arce, por un lado, incorpore en 1636 el barroco berninresco y Juan de Mesa, por otro, derrame todas sus posibilidades dramáticas en obras de intenso realismo, dominan a la escultura sevillana: Jerónimo Hernández y sus paisanos abulenses y toledanos Miguel Adán y Gaspar del Águila, y sus discípulos, Andrés de Ocampo, Gaspar Núñez Delgado y Juan Martínez Montañés.

Sobre la influencia de Palladio en Sevilla

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

En el transcurso de los años, y hasta el presente, se viene produciendo entre los historiadores una división de criterios en cuanto a la influencia de Palladio en la arquitectura en España: de Taylor a Navascués, de Kubler a Bustamante, se han sucedido las conclusiones negativas o positivas al respecto.

Si no cabe hablar de un palladianismo profundo, con todas las coordenadas del anglosajón, no basta con remitir a la demostrada superioridad de la influencia tratadística de Serlio y Vignola, y aún en el estricto campo lingüístico no debe despreciarse la obra de Palladio como fuente, directa o indirecta, en nuestro país.

El «italianizado Sur» debe ser objeto de un estudio más completo de su arquitectura, de su encuadre cultural, del desarrollo del lenguaje clásico con la compleja vicisitud manierista. Así, frente al

debatido foco de Valladolid destacado por Kubler, nada se ha intentado con los centros andaluces. ¿No existe nada de Palladio en la ciudad más activa de la Península?

Con la intención de promover un debate que ayude en esta dirección crítica, esta comunicación apunta una serie de consideraciones compositivas con un caso destacado: la Casa Lonja, y más concretamente su patio, que entendemos claramente influenciado por el Convento della Carità en Venecia conforme a «I Quattro Libri dell'Architettura» (Libro II, 29-32) y no sólo por el patio de los Evangelistas de El Escorial.

Otros casos, como el proyecto para el almacén de jarcias de Borrego o el proyecto para un nuevo puente de piedra en el Guadalquivir de Andrés de Oviedo, permiten hacer otras reflexiones.

Francisco de Burgos Mantilla

ALFONSO EMILIO PÉREZ SÁNCHEZ

Tanto el perfil biográfico como el catálogo razonado del pintor burgalés Francisco de Burgos Mantilla ha sido desconocido hasta fecha muy reciente. Tan sólo se tenía la referencia suministrada por su amigo y contemporáneo Lázaro Díaz del Valle, que le hacía discípulo de Velázquez. La aparición en 1970 de un bodegón de frutos secos firmado por este artista en 1631 ha permitido decantar alguna de las claves de su estilo, tan afines al caravaggismo de ciertos bodegonistas italianos de personalidad aún enigmática. Por otra parte el inventario de sus bienes redactado en 1648, a los 38 de edad, con ocasión de su tercer matrimonio permite precisar su biografía, y conocer directamente su actividad, los materiales que emplea, los modelos que copia, los encargos que recibe y los géneros que cultiva.

Singular interés ofrecen los asientos de este inventario referentes a los dibujos originales que posee (Luna Cambiaso, Jacobo Palma el joven, Rómulo Cincinato y Rafael), las series de estampas italianas y flamencas que existen en su taller (Rafael, Antonio Tempesta, Polidoro, Baroccio, Tintoretto, Cambiaso, Tiziano, Bandinelli, Perino del Vaga, Julio Romano, Miguel Ángel, Federico

Zúcaro, Golzio, Floris, Bloemaert, Rubens, etc. hasta un total de 129 grabados que integraban la colección) y los 110 cuadros originales inventariados —la mayoría de técnica religiosa (79), retratos (19), bodegones y flores (5) y asuntos mitológicos (4)— que permiten definirle como un pintor religioso, al igual que todos sus contemporáneos ajenos a la vida palaciega, a pesar de sus innegables dotes como retratista.

Pero dentro de esta religiosidad sobresale el arcaísmo de sus composiciones en virtud de los modelos utilizados (Tiziano, Rafael, Correggio, los Bassano) confirmando el importante papel jugado por El Escorial en la formación de la iconografía y la sensibilidad piadosa española hasta mediado el siglo XVII. Quizá se malogró con ello un artista —y el caso es extensible a Pereda— que a través del estudio de Tiziano y su vinculación a Velázquez hubiese podido seguramente expresarse en otro lenguaje y abordar otros temas. Y es que con ellos se hubiera alejado del viejo «manierismo reformado» «*pittura senza tempo*», para avanzar hacia el mundo dinámico sensual del pleno barroco, que triunfaba en toda Europa, e incluso, ya, en los círculos madrileños más atentos.

Joaquín Benito de Churriguera en la catedral de Zamora

GUADALUPE RAMOS DE CASTRO

Joaquín Benito de Churriguera realizó de 1712 a 1716 un retablo para el altar mayor de la Catedral de Zamora en sustitución de otro antiguo, con pinturas atribuidas a Fernando Gállego. En 1758 se desmontaba el retablo de Churriguera, siendo vendido el año siguiente por la ridícula cantidad de 15.000 reales.

La documentación del Cabildo Catedralicio nos permite conocer la historia de tan efímero retablo. La historia se remonta a 1698, cuando un grupo de canónigos propuso sustituir el retablo de Gállego. La escasez de medios económicos y el poco interés del Canónigo Sr. Monje, muy influyente en el cabildo, impidieron que el proyecto se llevara a cabo. De cualquier modo en estas primeras deliberaciones quedaría fijado el tema del nuevo retablo: la Transfiguración que es la advocación de la Iglesia.

En 1712 se plantea de nuevo el tema. Ahora el Canónigo Monje parece haber sido ganado al nuevo gusto barroco. Diversas donaciones de los canónigos y del Obispo sientan, por otra parte, la base económica de la obra.

Al concurso convocado se presentan Alonso Antonio Manzanillo de Valladolid y Joaquín Benito de Churriguera de Salamanca. La traza ganadora es la de éste último, fijándose el precio en 55.000 reales y firmándose contrato el 28 de enero de ese año. En el contrato se estipulan diversas condiciones, como el que la escultura de bulto esté labrada

por todos lados y en los relieves «an de ser las cabezas todas redondas».

La obra se inició en el propio claustro de la Catedral, interviniendo como maestro escultor en jefe José de Lara, sobrino de Churriguera. La obra procede con extremada lentitud, lo que provoca la natural impaciencia del Cabildo. Por fin, el 6 de noviembre de 1714 el Cabildo presenta demanda judicial contra Churriguera por incumplimiento de contrato. Churriguera promete terminarlo en 7 meses, plazo que tampoco cumpliría. Por fin, el 14 de enero de 1716 quedó terminada la obra, asentándose el 24 de abril del mismo año, aunque quedó sin dorar.

Para estas fechas, sin embargo, el gusto barroco había pasado ya y para la nueva sensibilidad neoclásica la enorme masa, violentamente agitada, del retablo de Churriguera carecía del menor interés. Pese a ello el retablo podría haberse conservado si no hubiera sido por la hostilidad que le demostró el Deán Sr. Vargas. Éste, que encabeza la facción neoclásica, aduciendo posibles daños producidos por el terremoto de Lisboa de 1755, y el consiguiente peligro, pese a informes de arquitectos en sentido contrario, conseguirá por fin de sus concanónigos el desguace del retablo y su posterior venta en 1759.

El autor promete nuevos datos en su libro «La Catedral de Zamora» de próxima aparición.

Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el «orden salomónico entero»

JUAN ANTONIO RAMÍREZ

La destrucción del sistema de los órdenes clásicos, tal como se elabora en el Alto Renacimiento Italiano, se va a producir en buena medida como consecuencia lógica de la tensión que genera la columna salomónica. Muchos autores no aceptaron la asimilación básica entre las columnas del Templo de Jerusalén y el sistema vitruviano (en la versión Serlio-Vignola), y tuvieron que plantearse si aquéllas constituyeron un orden especial o eran meras variantes de alguno de los cinco órdenes codificados.

Fray Juan Ricci (1600-1681), aunque más conocido como pintor, propuso la utilización de un *orden salomónico entero* en el que los basamentos, frisos, molduras de los frontones, etc., tenían una ondulación acorde con la torsión de las columnas. La adopción de este nuevo orden, el más elevado de todos, pudo haber estimulado a Ricci y a otros tratadistas no menos radicales (Caramuel) la inclusión de otros «órdenes» tampoco considerados como tales por la tradición clásica.

Lo más sorprendente es comprobar que las ideas de Ricci se encuentran, con pocas variaciones, en la *Architettura civile* del gran arquitecto italiano Guarino Guarini. Para él cada uno de los tres órdenes básicos (dórico, jónico y corintio) se subdivide en otros tres. El corintio tercero o corintio supremo tiene las columnas helicoidales; para poder hablar de un orden «intiero», dice, habrá que utilizar capitales, entablamentos y frisos que tengan una ondulación correspondiente a la de los fustes.

Una semejanza tan grande de conceptos nos obliga a plantearnos las relaciones entre el artista español y el italiano. En la ponencia sostenemos que la cuestión, hasta ahora inédita, del salomonismo, con-

firma la hipótesis tradicional del viaje de Guarani a la Península Ibérica. El proyecto para la Divina Providencia de Lisboa es el único en el que utiliza sistemáticamente su orden ondulado. Este motivo lo repitió en Messina en una capilla de estuco destruida, quizá, en 1980, pero no hay otros ejemplos importantes en su obra posterior. El carácter temprano del «salomonismo» guariniano, unido a otros datos (cuando llega a Messina en 1600 ya utiliza sus características cúpulas de inspiración hispanomusulmana), nos lleva a pensar que Guarani estuvo en España hacia los años 1658-1659. Por esos años, Ricci, que es 24 años más viejo que su colega italiano, está traduciendo su *Tratado de la Pintura Sabia* del latín al castellano. Las ideas que expone acerca del «salomónico entero» habrían impresionado a Guarani hasta el punto de intentar aplicarlas a su proyecto para Lisboa. La fascinación juvenil por un orden salomónico habría reaparecido después de 1678, año en el que Caramuel publica su tratado. La importancia que en este otro escritor español asume lo bíblico-salomónico (habla de un orden «hierosolimitano» y de otro «mosaico») pudo reavivar en el arquitecto modenés las soluciones que muchos años antes había aprendido de Ricci o de personas de su círculo.

Las aplicaciones prácticas del orden salomónico entero son bastante raras. En Sevilla, a fines del siglo XVII y principios del XVIII parecen localizarse los ejemplos más tempranos. Se trata de una influencia tardía de Ricci a través de Guarani que podría haber sido reforzada merced a la construcción de la iglesia lisboeta de los testigos, comenzada en 1698.

Iglesias españolas de planta ovalada entre manierismo y barroco

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

Las dificultades de orden litúrgico y las polémicas sobre el simbolismo de colocar el altar en el centro de la iglesia de planta centrada impidieron la multiplicación de éstas durante el Renacimiento con destino al culto ordinario, reservándose su construcción para casos especiales. Desde mediados del siglo XVI la colocación del tabernáculo en medio del altar mayor como consecuencia de la sesión décima tercera del Concilio de Trento, prescrita en Italia por S. Carlos Borromeo y recogida en España por las Constituciones Sinodales de numerosos Concilios provinciales y diocesanos, incrementó la dirección del eje del templo hacia el altar mayor y, con ello, el uso de iglesias de planta de cruz latina. Se ofreció entonces como alternativa entre el esquema centralizado y el basilical la planta ovalada o elíptica, por cuanto conjugaba las excelencias de ambas: la belleza estética de la primera y la axialidad de la segunda. Esto explicaría la construcción de numerosos templos elípticos a finales del Cinquecento destinados al culto ordinario en un clima en que el gusto manierista fue corregido por las exigencias funcionales de la nascente Contrarreforma. Incluso los jesuitas se sintieron atraídos por este nuevo tipo de templo.

B. Peruzzi utilizó por primera vez en el segundo tercio del XVI la planta elíptica como forma geométrica libre y aún no comprometida, es decir en sentido manierista, en varios proyectos y, sobre todo, en la iglesia del Hospital de Santiago de los Incurables de Roma. S. Serlio, además de proponer en su tratado cuatro métodos para trazar una elipse, ofreció un modelo de iglesia ovalada con la única intención de conferir variedad a la manera de construir iglesias. Vignola, coincidiendo

cronológicamente con el clima fraguado en Trento, alternó la erección de iglesias de cruz latina y ovaladas, ofreciendo incluso para el célebre Gesú romano la alternativa de una planta elíptica. Este arquitecto, al incluir el espacio interior ovalado en un receptáculo externo rectangular, destacando de éste una de las caras menores como fachada y la otra como presbiterio, orientó radicalmente el eje mayor de la elipse hacia el altar mayor conforme a las vigentes prescripciones culturales y litúrgicas. El procedimiento planimétrico de Vignola alcanzó su concreción total, desde el punto de vista de los alzados, en la iglesia del Hospital de Santiago de los Incurables tan como fue definitivamente construida en la última década del Cinquecento por F. Volterra y C. Maderno.

Serlio, Lomazzo y F. Zuccari justificaron teóricamente el empleo de la planta elíptica en virtud de su derivación de las proporciones del cuerpo humano y de su simbolismo antropomórfico femenino, aplicable éste último a iglesias consagradas al culto de la Virgen María.

Atendiendo a las premisas antes expuestas y a los modelos italianos aducidos se analizan en la última parte del trabajo los ejemplares españoles de recintos sacros construidos entre 1570 y 1670 de planta ovalada: la Sala Capitular de la catedral de Sevilla, el proyecto de V. Danti para la basílica de El Escorial, la iglesia del colegio jesuítico de S. Hermenegildo de Sevilla, la iglesia del hospital de S. Antonio de los Alemanes en Madrid, la iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares, la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia y la iglesia del colegio de S. Albano de Valladolid.

Arias Montano y la difusión del manierismo flamenco en Sevilla e Indias

JUAN MIGUEL SERRERA

La pintura sevillana del último tercio del siglo XVI refleja influencias italianas y flamencas. Con respecto a estas últimas, es conocida la importancia que tuvieron para su difusión la presencia en Sevilla de esculturas, cuadros, libros ilustrados, grabados, dibujos y monedas flamencas. El gran número de esas obras que figuran en los inventarios de los talleres de los pintores sevillanos prueba el amplio conocimiento que de ellas tuvieron los maestros locales.

En base a la *Correspondance de Platin*, el presente trabajo pone de manifiesto las intensas relaciones que a través de la figura de Arias Montano mantuvieron durante el último tercio del siglo XVI los círculos culturales y artísticos de Sevilla y Amberes, reseñándose en él los cuadros, libros ilustrados y grabados que Platin le hacía llegar a Arias Montano a Sevilla.

A su regreso de Amberes, donde dirige la edición de la *Biblia Políglota*, en 1576 Arias Montano es nombrado director de la biblioteca del monasterio de El Escorial. A partir de esa fecha se traslada en diversas ocasiones a Sevilla, instalándose de una manera definitiva en 1586 en la cercana Peña de Alajar. Desde ella se desplaza con frecuencia a Sevilla, en cuyo convento de Santiago de la Espada muere en 1598.

Amigo desde la juventud del pintor sevillano Villegas Mamolejo —a quien en el libro III de su *Rhetoricorum* le dedica dos hexámetros cuyo contenido pone de manifiesto las interrelaciones artísticas que se daban entre los pintores y hombres de letras del XVI— Arias Montano al llegar en 1576

a Sevilla reanuda su amistad con Villegas Mamolejo y entra de nuevo en contacto con los círculos culturales y artísticos de la ciudad, a los que a partir de esa fecha relaciona con los de Amberes, en especial con los que se movían en torno a Platin. Con él establece desde Sevilla una amplia correspondencia, a través de la cual sigue en estrecha unión con los grabadores que colaboraron con él en la *Biblia Políglota*. Gracias a Arias Montano se relacionan Lipsio y los canónigos sevillanos Luciano de Negrón y Francisco Pacheco, imprimiendo por su mediación Platin en 1585 un libro del médico sevillano Simón de Tovar. Desde Sevilla Arias Montano pone asimismo en contacto a los círculos humanísticos de América y Amberes. Gracias a él Platin envía en 1585 una serie de libros a un médico de América y Ortelius y otros amigos del famoso impresor de Amberes reciben en varias ocasiones del Perú las Piedras que por entonces se creía curaban el mal de la melancolía.

Las relaciones que Arias Montano mantiene desde Sevilla con los círculos culturales y artísticos de Amberes no se limitaron a las epistolares. En numerosas ocasiones Platin le envía cajones de libros impresos por él, mandándole asimismo en 1576 un catálogo de los libros editados en Frankfurt. Entre los libros que Arias Montano recibe figuraban numerosos ejemplares del *Breviarium Romanum*, del *Officium B. Virginis* y de la *Biblia Sacra*, cuyas ilustraciones, grabada por Crispin van de Broeck, Pedro van der Borch, A. van Leest, J. Wierix y Sadeler, contribuyeron a difundir el manierismo flamenco en los medios artísticos sevillanos. Ese

mismo efecto producirían los grabados del Antiguo y Nuevo Testamento publicados en su imprenta que repetidamente Plantin le envía a Sevilla y los del Antiguo Testamento adquiridos en la feria de Frankfurt que le manda en 1586. Lo mismo ocurriría con las planchas y pruebas de los grabados que en ocasiones Plantin le remite para su corrección, los cuales es de suponer que sus amigos sevillanos conocieron aún antes de su definitiva publicación en Amberes.

A la difusión del manierismo flamenco en Sevilla contribuirían asimismo las tablas pintadas por Crispín van der Broeck y Pedro de Malinas que en 1572 le envía Plantin y los dos retratos del impresor que éste le remite en 1588. Uno de ellos se sabe que estaba impreso en tela y que en él Plantin apa-

recía representado como uno de los Cristos pintados por Martín de Vos. Ello hace de él un «retrato a lo divino», debiéndose tener en cuenta su presencia en Sevilla en 1588 al historiarse los orígenes de ese tipo de representaciones en la pintura hispalense.

Al influjo que las obras flamencas citadas anteriormente ejercieron entre los pintores sevillanos hay que sumar el de los cuadros que figuran en la relación de los bienes que en 1597 Arias Montano dona a sus colaboradores Pedro de Valencia y Juan Ramírez. Entre ellos se encontraban diez historias sagradas y seis paisajes con los temas de la Creación de Pedro van der Borch; un juicio Final y doce retratos de Crispín van der Broeck y dos retratos de un pintor que el documento menciona con Antonio Baoro.

Algunos problemas de atribución entre Luis Paret y Juan de Espinal

E. VALDIVIESO Y R.M. PERALES

Se plantea en esta ponencia la atribución de dos Inmaculadas que han sido dadas a conocer como obra de Luis Paret y que pueden pasar a considerarse ahora como pertenecientes al pintor sevillano Juan de Espinal (1714-1783). Se basa esta atribución primero en que ambas obras presentan claramente el estilo de este artista y por otra parte en una inscripción incompleta que figura al dorso de una de las Inmaculadas y que señala «Esta imagen de la Concepción la hizo el Sr. D. Juan de... ali de 176...». Apoya además esta referencia el hecho de que Juan de Espinal estuvo al menos en una ocasión en Madrid, donde han aparecido las citadas Inmaculadas, al servicio del Cardenal Delgado y Venegas de quien fue pintor oficial. Asimismo existe otra referencia que indica que durante su estancia en Madrid Espinal pintó una Inmaculada para el capellán del Rey.

El estudio estilístico entre estas Inmaculadas con la producción de Espinal es también prueba concluyente de afinidad, mientras que su comparación con obras seguras de Paret muestra una evidente discrepancia.

Por otra parte se realiza el estudio iconográfico de estas Inmaculadas cuyo título «Inmaculada del Zodíaco» no había sido interpretado. La iconografía procede de un grabado de Catherine Klauber que ilustra una de las invocaciones de la Letanía

Lauretana escrita por Francisco Xavier Dornn, concretamente la invocación de Mater Inviolata.

El título de la pintura obedece a que sobre la cabeza de la Virgen aparece un círculo luminoso con los símbolos del zodíaco presididos por el sol que hace cambiar con un ciclo anual los períodos astrales. Según explica el texto que acompaña al grabado el sol es Cristo nacido de María sin lesión de su virginidad. En el grabado y en las pinturas aparece un ángel que sostiene un espejo en el cual incide un rayo de luz que envía el Espíritu Santo. Este rayo se desvía hacia una vela que sostiene un ángel, encendiéndola. El texto del grabado explica que el Espíritu Santo envió el rayo de su gracia a la Virgen simbolizada en el espejo quien a su vez envía la luz a la vela encendiéndola, símbolo de Cristo, que es la luz del mundo.

En la parte inferior del grabado e igualmente en las pinturas, aparece un ángel con los ojos vendados que es símbolo de Cupido o del Amor mundano que vuelca una antorcha apagándola, alegoría del triunfo de la Castidad de la Virgen sobre el amor terrenal. Existe en las pinturas una variante con respecto al grabado que es que en ellas la Paloma del Espíritu Santo aparece recogida en las manos de la Virgen y junto a su pecho, mostrándola un anillo en su pico, alegoría de su matrimonio místico con María.

La escultura en Galicia en el tránsito del manierismo al barroco

M.^a DOLORES VILA JATO

En los umbrales del siglo XVII, la evolución de la escultura en Galicia se configura, de una parte, por la influencia de Juan de Juni, quien dejó una huella indeleble en el arte gallego, extendida sobre todo por el enigmático «Maestro de Sobrado» y por Juan de Angés el Mozo, quien aúna ya en su obra el conocimiento de Juni con una visión manierista de la escultura, entroncada con Gaspar Becerra y sobre todo con Esteban Jordán. Este núcleo de escultores, a los que llamo «POSJUNIANOS», estará integrado principalmente por el citado Juan de Angés el Mozo y por Juan Dávila. Por otra parte destaca un grupo de artistas que, aún siendo deudores del estilo juniano, muestran un contacto más profundo con la estética manierista, en especial con la última generación vallisoletana (Adrián Álvarez, Francisco del Rincón, etc.). En la obra de estos artistas, activos entre 1595 y 1630, se va a producir el cambio hacia una valoración progresivamente naturalista de la escultura. Entre estos artistas, llamados «PREBARROCOS», destacan Gregorio Español y Alonso Martínez, en los que centraré mi atención.

De Gregorio Español poseemos muy pocos datos que permitan conocer su obra y formación artística. Sabemos que era natural de Astorga y que a partir de 1596 es citado con regularidad en Santiago, en donde hubo de realizar un buen número de obras, entre las que destaca, por su magnitud y calidad, la colaboración en el Coro de la Catedral de Santiago, fuente inagotable de referencias estilísticas. En él se nos muestra ligado a Esteban Jordán por el aspecto estático de las figuras,

encapsuladas en mantos de pliegues ampulosos, con rostros de una tal inexpresividad que llevaron a López Ferreiro a hablar de «figuras de cera»; por otra parte, en algunos tableros aparecen huellas de incipiente barroquismo en el tratamiento de los pliegues, abultados y contrastados de luces, como en la figura de Eolo o en la Alegoría de la Música.

Durante sus últimos años, Gregorio Español colaboró con artistas ya decididamente barrocos como Bernardo Cabrera, con quien trabajó en el Retablo de la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago, en donde por primera vez en España se utilizan las columnas salomónicas como soporte.

Este retablo, en su parte escultórica, plantea una curiosa síntesis, ya que en él se adaptaron piezas procedentes de una frustrada ampliación del viejo coro del maestro Mateo, esculpidas por Gregorio Español en 1596, y plenamente manieristas, a la vez que se encargaron al mismo artista unas grandes figuras de Virtudes en las que la calidad de las telas, de pliegues cortados en profundas quebraduras anuncia ya la aceptación del nuevo estilo.

Alonso Martínez fue, hasta hace poco tiempo, un escultor desconocido, cuyo principal mérito sería el de maestro de Francisco de Moure. El paulatino descubrimiento de obras de Alonso Martínez, quien procedente del Norte de Portugal trabajó en Orense entre 1594 y 1615, permitió fijar sus vinculaciones estilísticas y nos lo mostró como un escultor de apreciable calidad.

Su estilo parece relacionarse con los escultores castellanos de los últimos años del siglo XVI, como

Adrián Álvarez; así, en las trazas de sus retablos se observa una mayor sujeción a los moldes clásicos, una progresiva eliminación de la decoración y una valoración correcta de los órdenes; sus figuras son grandilocuentes y estáticas, si bien es preciso señalar que, como consecuencia de su contacto con Angés el Mozo, bebe también en las fuentes junianas, como ocurre en la Piedad de la Iglesia de Zorelle (Maceda-Orense).

Su obra más importante son los tableros del Coro del Monasterio de Montederramo (Orense), de compleja iconografía y muy maltrechos por los sucesivos avatares del edificio.

Alonso Martínez sirve de enlace con la primera generación de escultores barrocos gallegos por su influencia sobre Francisco de Moure, quien en sus primeros años se mueve todavía en la órbita del manierismo, como denotan las distorsiones violentas, los movimientos helicoidales, los plegados suaves y algodonosos.

No obstante, y ya en estos primeros años, Moure anuncia en algunas esculturas el nuevo gusto barroco, como en la figura de San Pedro del retablo de Vilar de Sandiás (Xinzo de Limia-Orense).

Esta fluctuación del escultor entre dos estilos totalmente distintos se observa incluso en esculturas realizadas para una misma iglesia, como es el caso de la Santa Ana de la iglesia de Beade (Ribadavia-Orense) inspirada en el busto-relicario de Santa Ana de Junio o el San Bartolomé de la misma iglesia, que muestra ya un concepto claramente barroco tanto en su iconografía, que no desdeña las crueles huellas del martirio como en el minucioso y virista análisis de músculos y venas.

Con Francisco de Moure se introduce en Galicia el barroquismo pleno, que se afianzará merced a la aparición, en el segundo tercio del siglo, de Mateo de Prado, difusor en la región del estilo de Gregorio Fernández.

La huella de Gregorio Fernández en Valencia

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN

Dos son las obras que reclaman la paternidad de Gregorio Fernández en tierras valencianas: la Purísima del Patriarca y el Cristo yacente de Sollana. Acerca de la primera hay bastante unanimidad en cuanto a su autor, más problemático es el caso del Santísimo Cristo de la Piedad, bajo cuya advocación se venera en la mencionada villa.

El estudio comparativo con otras imágenes de Fernández revela su personal estilo, asemejándose sobre todo a los Cristos yacentes del Pardo, Catedral de Segovia, Museo de Valladolid y Convento de Santa Ana.

Documentalmente no hay testimonios probatorios que permitan dilucidarlo con claridad, aunque en el «libro de Difuntos de la provincia, mercedaria de Valencia» se dice que «es hechura del artífice que hizo el Sto. Cristo que tienen en el Pardo los Padres Capuchinos y en nada inferior en el arte». Sin embargo hay que proceder con cautela ya que en la misma fuente se ha descubierto el error que identificaba el fundador del convento de P. P. Franciscanos Alcantarinos en la Alcahecía próxima a Sollana, con su nieto. El interés de estos personajes, llamados respectivamente D. Fadrique de Portugal y D. Diego de Silva y

Portugal, que a veces también se tituló D. Fadrique de Portugal, radica en que ambos eran señores del poblado de la Alcahecía a cuyo convento, posteriormente habitado por mercedarios, don Diego en su testamento de 1661 legó el Santo Cristo. Dicho testamento se conserva en el Archivo Nacional de Protocolos Notariales. De la Alcahecía pasó el Cristo yacente al convento de la Merced, ya a las puertas de Sollana, y de aquí a la iglesia parroquial.

La imagen, tremendamente mutilada en la última contienda civil, quedó reducida a la cabeza, conservada en un relicario, siendo sustituida la primitiva escultura por una copia, realizada por don José Justo en 1942, que, a pesar de su buena factura, no resiste la comparación con la original.

Por lo general los historiadores del arte no citan el Cristo de Sollana, sí lo hacen Tormo, Igual Úbeda y Garín que lo atribuye a Juan Muñoz, discípulo de Gregorio Fernández. Nada permite confirmar este supuesto por la gran dificultad en conocer la obra de este discípulo valenciano, aunque es posible que interviniera con el maestro. Lo que no deja lugar a dudas es la casi evidente huella del gran artista barroco.

Juan de Nates en Navarra: el sobreclaustro de Fitero

M.^a JOSÉ ARAMBURU

Ante la relativa escasez de obras renacentistas en Navarra, fue para mí una alegría documentar la obra del sobreclaustro de Fitero, debido al ingenio de Juan de Nates, en colaboración con Juan González de Sisniega.

Dicha obra, de un purismo plenamente postescuariense, se construyó entre 1592 y 1593, aun-

que se encuentra documentado un intento (y comienzo) de construcción en 1590. Por otro lado, las obras del tejado y otros añadidos se prolongaron, al menos, hasta 1613.

Una imagen de piedad manierista y su pervivencia en el barroco: el Cristo de la Humildad y Paciencia

ANA ÁVILA VALVERDE-HIERRO

Cada escena de la Pasión de Cristo viene señalada por su correspondiente representación iconográfica, así cuando Cristo medita su sufrimiento se le figura pensativo, sentado con la cabeza apoyada en una mano. Esta representación nace en el norte de Europa y a través de España se propaga a Iberoamérica y Canarias, conociéndole por Cristo de la Humildad y Paciencia.

Durero le presentó en varias ocasiones desde fines del siglo XV, Holbein y otros. En España llega a mediados del XVI, como ejemplo está el Cristo meditando su pasión, de Morales, en la colección Drago, o el de Luis de Vargas, sentado sobre la cruz.

Si a primera vista esta imagen se le cree nacida en pleno movimiento contrarreformista, ya hemos visto como aparece a fines del XV. El por qué se puede explicar basándose en el deseo que surge antes de la Contrarreforma de que el catolicismo y concretamente la vida del cristiano se cubra de nuevo de la pureza y autenticidad de sus comienzos; dicha imagen expresa la melancolía y soledad de Cristo luchando —y preguntándose— por la propia existencia y el por qué de su sufrimiento.

Con el barroco esta representación de la Pasión continúa pero con un carácter de piedad principal en el manierismo. El cuerpo de Cristo está en-

sangrentado, llagado y dolorido..., ya es una imagen que incita al dolor, al arrepentimiento, al temor... El espectador se siente conmovido. Tal imagen fue propagada a Iberoamérica por los jesuitas. En las horas dedicadas a la Pasión de Cristo, en los *Ejercicios Espirituales*, se pretende que el fiel se sienta tan dolorido como la propia imagen que ve, o que se imagina, así, al sufrir con el Señor, su padecimiento —por nuestra causa— se convierte en nuestro propio sentimiento. Esto se acomodó perfectamente a un mundo como el de Iberoamérica, necesitado de imágenes realistas al máximo. En Andalucía también hay ejemplos de este Cristo y —como hemos dicho— en Canarias. Mas, nunca llega a apartarse totalmente del concepto primitivo de meditación.

Así pues, el Cristo de la Humildad y Paciencia se va acomodando a los ámbitos geográficos, según las ideas religiosas imperantes. Y aún hoy no frustra al espectador que la observa en Semana Santa. La importancia que le concedió Durero al ponerla en la portada de la Pequeña Pasión —en lugar de Cristo con la cruz a cuestas...— se fue traduciendo desde la pregunta del por qué de tal sufrimiento, en una aceptación del mismo, aún por parte del espectador.

Herrera el Viejo, entre el manierismo y el barroco: la Encarnación del Convento de las Teresas de Sevilla

M.^a LUISA CANO NAVAS

La figura de Francisco de Herrera, que puede considerarse clave de la pintura sevillana por suponer el comienzo del barroco en esta escuela, mientras mantiene aún muchas reminiscencias manieristas, ha recibido una nueva e interesante aportación con la atribución del cuadro de la Encarnación del Hijo de Dios del Convento de las Teresas de Sevilla, en el que se aprecian claramente esta convivencia de elementos manieristas y barrocos.

Esta obra, que anteriormente había sido atribuida a diversos pintores, ha podido ser documentada finalmente como realizada por Francisco de Herrera en el año 1627, gracias al hallazgo en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla del contrato entre el pintor y el patrón del retablo, donde actualmente se encuentra la pintura.

En el mismo retablo se encuentra otra pintura también concertada por Herrera en el contrato, el Padre Eterno, cuyos caracteres estilísticos responden a la obra de este pintor, aunque su elevada colocación y mal estado hacen muy difícil su estudio.

Por ello nuestro estudio se centrará fundamentalmente en el análisis del lienzo de la Encarnación, aunque con una breve referencia a la otra pintura.

En la Anunciación resulta claramente apreciable un profundo predominio de elementos manieristas sobre los barrocos: los rostros de las figuras dotados de una belleza ideal y carentes de vida interior, el sentido del dibujo predominando sobre el color, los tonos claros y brillantes de los ropajes, muy diferentes a lo que será característico de la obra de Herrera, tonos pardos naturalistas, etc., son algunos de los elementos que nos lo relacionan con la pintura manierista, sobre todo con la obra de Pedro de Campaña, Luis de Vargas, etc.

En cambio, la forma de lograr el espacio, no por medio del aire, sino por los objetos interpuestos, colocados a los lados del cuadro, a veces cortados, está muy de acuerdo con la forma de hacer de los pintores barrocos. Estos objetos, representados con gran minuciosidad y detallismo, nos muestran al mismo tiempo las grandes cualidades de Herrera como bodegonista.

Obra concertada en febrero de 1627, debía estar terminada para finales de dicho año, según estipula el contrato, por lo que su ejecución corresponde a un momento intermedio y sumamente interesante de la vida del pintor, en que su estilo se halla en plena formación.

La escultura funeraria en el ocaso del renacimiento español: las estatuas orantes

MARÍA ESTRELLA CELA ESTEBAN

La presente comunicación aborda el tema del desarrollo de la escultura funeraria a partir del último tercio del siglo XVI, fecha en la que se hace patente la transformación en la estructura del sepulcro que lleva al triunfo de un modelo donde la estatua del difunto aparece como protagonista casi absoluto. Este modelo de sepulcro que se asocia al arte de Pompeo Leoni tiene el interés de constituir el canto del cisne de la escultura funeraria; ésta continuaría desarrollándose en los primeros años del siglo XVII, pero ya entonces el declive de este género artístico es patente.

Centro de interés de mi trabajo en el estudio del modelo de estatua orante y su desarrollo en la escultura española. Para ello analizo las líneas fundamentales de la problemática religiosa del siglo XVI que llevarían a un cambio evidente en la forma de vivir la religión y de enfrentarse a la muerte. Ahora bien, estas inquietudes espirituales, por lo que suponen de crítica al aparato de ceremonias

externas que rodean el trance de la muerte, van a influir en la austeridad que van adquiriendo los enterramientos así como en el paulatino desinterés por este género artístico.

Por tanto, el interés de monumento funerario se concentra en la estatua del difunto; ésta se destaca majestuosamente y su rostro aparece tratado con gran realismo. Hay dos razones que explican y justifican este hecho: de un lado la adecuación a la problemática religiosa aludida que va determinando una actitud intimista, individualizada en solitario recogimiento a la hora de asumir la vida espiritual y de afrontar la muerte. Por otra parte, el culto a la personalidad que había ido desarrollándose a lo largo de todo el Renacimiento, aparece ahora como la exigencia de un arte áulico, como es el de Leoni, destinado a contribuir con sus obras a llenar de contenido emblemático el concepto de Monarquía Católica.

Fiesta y arquitectura efímera en la Lima del XVI

MARÍA ANTONIA DURÁN MONTERO

Tanto en la Península Ibérica como en sus posesiones de ultramar fueron frecuentes las denominadas «arquitecturas efímeras» para conmemorar algún hecho de interés. Así tenemos noticias de túmulos, arcos de triunfo, etc., que se levantaban en calles o en el interior de los templos, y que juntamente con festejos de carácter religioso o profano, según los casos, exteriorizaban la alegría o el dolor del pueblo con motivo de determinados sucesos.

Unas veces estos acontecimientos celebrados tenían un ámbito general para todos los dominios hispánicos; por ejemplo la subida al trono de un rey era tan celebrado en Toledo o Sevilla, como en México o Panamá. No obstante otras veces su carácter era más regionalista, como en el caso que nos ocupa. Se trata de los festejos y el arco levantados

en Lima con motivo de la llegada de un nuevo Virrey, D. García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, en el año 1590.

Nos basamos para la realización de la comunicación en dos documentos; uno es un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el que se describe el arco triunfal, plagado de figuras alegóricas alusivas a aspectos entrañables de la vida de D. García, ya que su padre había sido también Virrey del Perú; el otro documento es un informe existente en el Archivo General de Indias, enviado por la ciudad de Lima al rey en el que se hace una detallada relación de los gastos tenidos con motivo de las entradas de Virreyes en la ciudad. Estas fiestas las comparamos con otras realizadas en la Península, por motivos que pudiéramos llamar similares.

Contrarreforma y arquitectura manierista en Palma de Mallorca: el portal principal de la Catedral

MERCEDES GAMBUS SAIZ

La comunicación presentada tiene como objetivo fundamental, estudiar los diferentes niveles de articulación que la relación Manierismo-Contrarreforma generó en el panorama artístico. Para conseguir nuestro propósito nos hemos centrado en uno de esos posibles niveles, tal lo constituye el Portal Mayor de la Catedral de Palma, donde históricamente hablando se reúnen por vez primera en nuestra isla, los móviles contrarreformistas que animan su composición iconográfica con repertorios decorativos propiamente manieristas.

A nivel expositivo el sistema seguido ha sido el siguiente:

En primer lugar, y a modo de introducción hemos realizado un breve repaso historiográfico sobre las relaciones Manierismo-Contrarreforma, distinguiendo tres fases más o menos desiguales en el tratamiento del tema. Concluimos esta introducción haciendo una breve referencia al estado de la cuestión en España.

En segundo lugar, y entrando propiamente en el tema hemos estudiado la relación que se estableció entre la Reforma Tridentina en la Diócesis de

Mallorca y la aparición del Manierismo en Palma, tomando como punto de partida el Portal Mayor de la Catedral. En este apartado hemos tratado:

1.º) El grado de definición artística que presenta Mallorca a lo largo del S. XVI, constatando la tardía recepción del Renacimiento que es acogido sólo en su fase decorativa sobrepuesta a edificio de estructura gótica, pasando de este Renacimiento decorativo a un Manierismo también decorativo, sin conocer una fase propiamente clasicista.

2.º) Desde el punto de vista histórico hemos hecho mención al nivel de relación alcanzado por la Diócesis mallorquina con el ambiente trentino.

3.º) Desde el punto de vista estilístico hemos estudiado el Portal Mayor de la Catedral, comprobando la presencia de tres tipos diferentes de ornamentación: propiamente protorrenacentista, de transición entre el protorrenacimiento y el Manierismo y la propiamente manierista.

Por último y a modo de *conclusión*, convenimos que, aunque el Manierismo en Palma no fue medio contrarreformista, nació estimulado por ella.

El camarín-torre: un ejemplo documentado en la ermita de Ntra. Sra. de los Remedios de Fregenal de la Sierra

ISABEL GÓMEZ DE LEÓN CONTRERAS

Fregenal de la Sierra, villa de la Provincia de Badajoz que perteneció hasta 1833 al antiguo reino de Sevilla, fue desde la Edad Media, el centro director del Partido de la Sierra de Aroche por su situación de primer puesto en la región, debido a su enclave geográfico estratégico con relación a la frontera de Portugal. Base ésta, de su importancia pero posiblemente también de su decadencia por el continuo castigo de las guerras con Portugal.

Pero, a pesar de su pérdida de importancia progresiva, reflejado en la continua disminución del número de vecinos. Sus monumentos, existentes todavía, son en el presente, signos manifiestos de su principalidad en el pasado. Además de tres iglesias parroquiales, tres conventos, tres hospitales, y un colegio de la Compañía de Jesús, poseyó en el territorio extramuro diez iglesias rurales o ermitas. De las cuales, la de Ntra. Sra. de los Remedios, la más importante, es la única que existe en la actualidad.

Estas breves notas, centradas en el estudio de su camarín, construido en el siglo XVIII, pretenden, pues, cumplir una doble finalidad; 1.º Dar a conocer la existencia de un ejemplo prototípico de unas de las construcciones más originales de la arquitectura barroca española: el camarín. Espacio independiente e individualizado del resto del templo y dedicado al culto especial de una imagen concreta. Montaje a lo teatral, producto del aparato litúrgico barroco. «Domus Aurea» donde la imagen habita. 2.º Sumarnos a las primicias de documentación de la Historia del Arte de Badajoz, en el que

la influencia del de Andalucía, bien a nivel estilístico o intercambios o exportación de artistas ya ha sido puesto de manifiesto.

El Santuario de los Remedios de Fregenal, organizado como complejo de peregrinación, con iglesia y hospedería unidas ambas por un pasadizo, responde en la actualidad en las formas de construcción visibles, a obras de reformas del XVII y XVIII, aunque probablemente ya hubiera una iglesia del XVI.

La obra del s. XVII, que transformó la iglesia y finalizada en 1642, se debe a una familia de alarifes y albañiles locales: los «Hermoso», documentalmente localizados en el Archivo Histórico de Badajoz.

La otra obra que cambió la fisonomía de la iglesia, supeditándola funcional y formalmente a ella, fue el camarín del XVIII, que podemos asimismo documentalmente certificar. Trabajo que el Cabildo de la villa puso a cargo de Juan Delgado de Mesa, maestro mayor de obras del Duque de Béjar, el 23 de octubre de 1751, y en cuya concepción de diseño pretendemos ver una emulación del Camarín de la Virgen del Monasterio de Guadalupe en Cáceres (1688-1696), repitiendo su planta y el uso de determinados elementos arquitectónicos, constituye un ejemplo totalmente contemporáneo al momento de difusión de la moda del camarín-torre, por seguir la terminología del análisis sistemático de los camarines de Kubler, que tuvo manifestaciones espléndidas en Estepa, Málaga y Granada.

La posada de Filaletes y el arte de la memoria

VICENTE LLEÓ CAÑAL

Los trabajos de F. Yates y H. Klein, entre otros, han puesto de relieve el horizonte ideológico común a la magia renacentista, el arte de la memoria y la teoría de la expresión figurada.

Una peculiar instancia de esta orientación del pensamiento, característica de los S. XVI y XVII, lo constituyen unas pinturas descritas en los «Diálogos Familiares de la Agricultura Cristiana» del franciscano Juan de Pineda (1.^a ed. 1589). El plan de la voluminosa obra es demostrar como todos los saberes confluyen en una sola verdad trascendente. Ello le lleva a detalladas exposiciones de textos capitales de la magia antigua y renacentista y asún de la kábbala, a fin de encontrar la verdad oculta bajo la fábula. Quizá tan peligroso método sea la causa de que Pineda se viera privado de la facultad de predicar y aún de que la Inquisición le ordenara quemar ciertos manuscritos suyos.

Los diálogos citados se sitúan en Sevilla y los centra un personaje, el Maestro, llamado Filaletes. Éste revela a sus contertulios la razón de sus enciclopédicos conocimientos: en su casa, heredada de un morisco al que defendió de la Inquisición, posee unas pinturas mágicas donde se compendia todo el saber humano. Éstas fueron pintadas por unos demonios familiares del Papa Silvestre II cuando éste era todavía Gerberto de Aurillac y vino a Sevilla a estudiar nigromancia.

La descripción de las pinturas nos permite relacionarlas con el arte de la memoria, especialmente con el sistema mixto del lulismo tardío...

Por otro lado, la confección en la Sevilla contemporánea de programas decorativos tan complejos como el de la Galera Real de D. Juan de Austria, permite suponer cierta base en la realidad.

Notas para el estudio de la arquitectura barroca valenciana

VIOLETA MONTOLIÚ SOLER

El siglo XVII quizá sea el peor conocido de la arquitectura valenciana. Tradicionalmente se ha argüido una débil implantación del clasicismo por las fuertes pervivencias góticas en toda la zona. Pese a ello habría que estudiar mejor la obra llevada a cabo en la zona por artistas italianos y por artistas de otras partes de España de formación italiana.

Un capítulo importante en la Historia de la Arquitectura valenciana lo constituyen las iglesias construidas durante la segunda mitad del S. XVI tras la Expulsión de los Moriscos y siguiendo la política centralizadora de S. Juan de Ribera. Éstas presentan claras influencias escorialenses aunque se mantengan en ellas reminiscencias góticas en soluciones estructurales, como en las cubiertas.

Ejemplo destacado de estas iglesias trazadas a fines del S. XVI y construidas a lo largo del S. XVII

lo constituye la Iglesia Parroquial de Enguera, construida entre 1580 y 1645. Consta de una sola y enorme nave cubierta por bóveda de cañón y nervios con arcos fajones que apoyan sobre pilares con columnas adosadas entre los que se abren las capillas laterales. La cabecera es poligonal. Aunque por su fecha la iglesia cae dentro del arco cronológico del Barroco, se observa la persistencia de elementos manieristas herrerianos —pináculos, bolas— si bien en la portada se advierten atisbos de incipiente barroquismo. Cabría apuntar la necesidad de estudiar el papel que en estas construcciones jugaron los frailes arquitectos de diversas órdenes cuya formación se desconoce pero cuyos nombres aparecen con gran frecuencia en los documentos.

Cristóbal de Rojas y el manierismo. la portada del Convento de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda

ALFREDO J. MORALES

Una de las figuras más significativas de la generación de arquitectos andaluces que marca la transición entre los siglos XVI y XVII es la del capitán, ingeniero militar y tratadista de arquitectura Cristóbal de Rojas. Su biografía, gracias a una serie de estudios que se han venido sucediendo desde hace algunos años, es bastante bien conocida. No ocurre así con su actuación como arquitecto e ingeniero, de la que aún existen amplias e importantes lagunas. Recientemente Teodoro Falcón documentó la intervención de este singular artista en la Capilla del Sagrario de la Catedral sevillana. Hoy aportamos una nueva obra a su catálogo, la portada y muros del compás del exconvento de Santo Domingo en Sanlúcar de Barrameda. Esta obra, ya de por sí importante, adquiere mayor relevancia cuando se atiende a su cronología y se comprueba que es una de las últimas dentro de la actividad constructiva de Rojas. A pesar de ello la portada manifiesta una clara dependencia de los modelos manieristas, demostrándonos que su autor fue incapaz, a lo largo de su trayectoria artística, de superar los postulados estéticos que había aprendido en El Escorial junto a Juan de Herrera. Del mismo modo la citada portada confirma que la pervivencia del manierismo en la arquitectura sevillana del siglo XVII se debe, en gran medida, a los maestros de esta generación intermedia que se formaron en los principios manieristas y que, a su vez, educaron a sus discípulos y colaboradores en estos mismos principios artísticos.

En el convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda, el compás ocupa el sector sureste del

recinto. La puerta de acceso se sitúa en el ángulo de unión de sus muros, formando chaflán. Su esquema recuerda los utilizados en la remodelación efectuada, en la segunda mitad del siglo XVI, en las puertas de las murallas de Sevilla. El parecido es especialmente notable con las desaparecidas puertas de Goles y de la Carne. Presenta vano de medio punto, con mánsula en la clave, a modo de arco triunfal, y dos pilastras de curioso almohadillado, situándose en las enjutas del arco los escudos del VII Duque de Medinasidonia, patrono de la obra. El coronamiento lo constituye un frontón trapezoidal cuyo tímpano ocupan el escudo dominico y los perros con la vela alusivos a la orden, siendo los remates tres parejas de pirámides que descansan en cuatro esferas sobre pedestales. Este mismo motivo, que fue empleado en otras obras sevillanas tales como la fuente que existió en la Plaza de Pilatos, ha servido para modular el antepecho o crestería de los muros convergentes. En el tímpano, en la cara interior, figura la fecha 1596. El citado año, que se ha considerado como el de conclusión de la portada, debe corresponder por el contrario al inicio de la misma, pues hasta 1596 no regresó de Bretaña Cristóbal de Rojas. Además, la documentación conservada en el Archivo de la Casa Ducal de Medina Sidonia, contabiliza diversos pagos al arquitecto en el año 1606. La mayoría de estos libramientos se refieren a los 80 ducados que le fueron entregados en concepto de demasías —la obra fue contratada en 500 ducados—, y señalan que la construcción se habrá finalizado recientemente con la realización de las puertas de

madera por el carpintero oficial de la casa ducal, Martín Cristian.

Así pues, resumiendo, hay que considerar ésta como una de las últimas obras realizadas por Cristóbal de Rojas. Obra en la que, a pesar de su cro-

nología, se mantienen las fórmulas manieristas propias de fechas anteriores, lo que convierte a este artista teórico y práctico a la vez, en uno de los causantes de la pervivencia del manierismo en la arquitectura sevillana del siglo XVII.

Algunas noticias del escurialense Pedro de Tolosa

JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO

De entre los arquitectos que intervinieron en El Escorial destaca Pedro de Tolosa, que fue aparejador de la obra desde 1563 hasta 1576. A él y su escuela se atribuyen diversas obras en la ciudad de Ávila, que abarcan desde un estilo purista, dentro de la influencia de Serlio, hasta un mayor aspecto depurado de su arquitectura, más en consonancia con la obra de El Escorial.

De su relación con Ávila, datan algunas noticias inéditas, que añaden nuevos datos sobre el arquitecto y algunas de sus obras.

Del 27 de noviembre de 1559, data un documento por el cual se comprometía a derribar y volver a edificar la capilla mayor de la iglesia de San Juan, en la mencionada ciudad. Para ello daba hecho un modelo, según el cual parece que se trataba de realizar un crucero, capilla mayor y dos capillas colaterales abiertas perpendicularmente al primero. Las capillas llevarían una cubrición avenerada, mientras que el crucero iba a ir cubierto por bóveda de arista y llevaría una linterna de ocho ventanales para dar luz. De todo este proyecto, sólo se llevó a cabo quizá una de las colaterales, situada en el lado de la Epístola. La frontera es obra de Diego Martín de Vandadas y Francisco de Arellano, que se adaptaron a la forma de la ya construida, que la habían tomado a hacer en 1569, terminándoseles de pagar en 1579. En cuanto a la capilla mayor y crucero, serán obra del maestro Francisco Martín, según indica éste en su testamento de 1598, dentro ya de unas formas escurialenses.

El 17 de diciembre de 1560 Tolosa hace contrato de compañía con Pedro de Valle, arquitecto que trabaja en la Catedral (Capilla de la Concepción), y a quien ya la crítica suponía su colaborador en las obras abulenses. En esta compañía se excluían algunas obras que quedaban a cargo del propio Tolosa. Entre ellas, algunas que había tomado de Juanes de Expitia, que eran las del Real, Hinojosa y Castillo de Bayuela, todos ellos pueblos situados en la provincia de Toledo. Y también la obra de la iglesia de La Adrada que tenía tomada a hacer, aunque aún no había hecho la obligación del contrato.

En Hinojosa (Toledo) debe ser suya la sacristía, de estilo purista, imbuida de un manierismo toledano. Se cubre con doble cúpula, y al exterior, presenta una ventana con almohadillado del tipo de las del Hospital Tavera. Una inscripción en la puerta indica el año de 1564. En Castillo de Bayuela, debió de intervenir en las dos portadas de la iglesia, del mismo estilo que la obra anterior. Más dudosa en su participación en la iglesia de El Real de San Vicente, que debió de ejecutarse muy tardíamente, y en todo caso, pudo dar trazas para la realización de su nave, ya en estilo herreriano (y por lo tanto empezada por lo menos en el último cuarto de siglo).

En cuanto a la iglesia de la Adrada, también es una obra de estilo escurialense, siguiendo un tipo usado en el último cuarto de siglo, de una sola nave y capillas entre contrafuertes. Se debió de terminar quizá a comienzos del siglo siguiente, Pero

Tolosa pudo dar las trazas y comenzar la ejecución. En ese caso, esta obra, lo situaría como un perfecto asimilador de las nuevas tendencias que El Escorial implantaba en España durante el último cuarto de siglo.

La única obra que se cita en el documento que iba a estar a medias entre Tolosa y Pedro de Valle, no se conserva, pues se trataba de la iglesia de Astudillo (Ávila), localidad que ya ha desaparecido.

Algunas notas sobre el manierismo musical en España

ENRIQUE SÁNCHEZ PEDROTE

El gran avance que ha venido teniendo, de algunos años a esta parte, el estudio del manierismo tanto en las artes plásticas como en la literatura, —basta recordar, en unas citas de urgencia, «El Manierismo». Por Arnold Hauser; «El Manierismo» por Claude-Gilbert Dubois; «Estudios sobre el Barroco» por Helmut Hatzfeld— no ha tenido correspondencia en las investigaciones sobre tan interesante etapa artística, en el mundo de los sonidos. Partiendo de la base que puede ofrecernos los muchos trabajos sobre la estética de El Greco, el mundo cervantino —incluso en relación con la música en Cervantes en los trabajos de Querol, Salazar y Espinós—, la música en tiempos de Lope de Vega y los primeros grandes maestros de la música española de fines del siglo XVI y principios del XVII, es interesante enfocar el manierismo musical en España con la nueva perspectiva que ofrecen estos ensayos socio-culturales para explicar los fenómenos más interesantes y las directrices que van a regir en una etapa —puente situada entre el Renacimiento y el Barroco propiamente dicho.

Ateniéndonos al criterio de Karl Friedrich, desde el punto de vista de la cultura, ha de considerarse el Manierismo, como un estilo no plenamente desarrollado y estable como el Renacimiento, sino

como estilo de transición. Es una distorsión y pérdida de equilibrio clásico la que el Manierismo en la literatura y las artes. Quizá pudiera situarse nuestro Manierismo español entre 1570 y primeros años del siglo XVII.

La figura central de la gran música española de aquel momento es, sin duda alguna, Tomás Luis de Victoria, que nace al iniciarse la segunda mitad del XVI y muere en 1611. Se trata por lo tanto de un gran creador —estudiado por Pedrell, Anglés, S. Rubio y Collet, entre otros exactamente contemporáneo de Cervantes. Quizá muchos problemas presentados por la interpretación estética de la música de Victoria, se aclararían al contemplarlo con la nueva óptica que presenta el estudio del Manierismo. Como El Greco, personifica el misticismo finisecular adoptado en las expresiones, intencionadamente distorsionadas, por el pintor cretense. Ya Federico Sopeña dice que no es simple coincidencia el descubrimiento de El Greco por Barrés y el estudio entusiasmado de Collet sobre Victoria. Este comienza con palabras de aquel escritor su estudio: «Lejos de la feliz alegría italiana y de la buena y prosaica salud de los flamencos, él nos coloca en medio de un pueblo triste, contemplativo, de una melancolía fúnebre».

Motivos ornamentales de origen clasicista y manierista en portadas del s. XVII de la Gobernación de Orihuela

INMACULADA VIDAL BERNABÉ

Sobradamente es conocida la influencia que ejerció la tratadística arquitectónica italiana y nórdica en otros países, especialmente gracias a su difusión por el libro y la stampa. Una serie de portadas de diversos monumentos de la Gobernación de Orihuela demuestran claramente ese influjo. Su examen destaca la importancia, por un lado, de Serlio y Vignola, por otro, de Wendel Dietterlin.

Las portadas exteriores de la Iglesia de San Nicolás de Alicante, obra de Agustín Bernardino y fechables en el primer tercio del S. XVII, muestran afinidades con los diversos proyectos incluidos por Serlio en sus Sexto y Séptimo Libros de Arquitectura, y aún de la portada de la «Regla de los Cinco

Órdenes de Arquitectura» de Vignola (Madrid, 1593).

Desde 1674, la actividad de Nicolás Bussi continúa la tradición clasicista, pero con la aportación de motivos nórdicos, en especial de Dietterlin. Pese a ello, el artista sabe fusionar ambos aportes con un espíritu original y barroco, como se comprueba en la portada principal de la Iglesia de Santa María de Elche.

Finalmente, en la portada principal de la Iglesia Parroquial de Aspe, puede destacarse la utilización de motivos decorativos derivados de la portada de los Tercero y Cuarto Libros de Arquitectura de Serlio.

Apuntes sobre la política de bellas artes del gobierno republicano durante la guerra civil. el arte al servicio de la propaganda y la influencia soviética

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA

Se exponen aquí las ideas sobre las relaciones entre arte y propaganda sustentadas por el equipo comunista que durante la mayor parte de la guerra civil española regentó el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y algunas de las realizaciones de carácter oficial basadas en ellas, inspiradas en su mayor parte en los métodos utilizados en la Revolución de Octubre. Las ideas de Hernández y su equipo coincidían con dos de las concepciones básicas de Lenin sobre los problemas de la cultura: la necesidad de que el proletariado asimilase críticamente la cultura burguesa y la utilización del arte para la propaganda de las ideas revolucionarias. Dada esta ortodoxia doctrinal no debe extrañar la función que se asignó en el Ministerio a las manifestaciones artísticas, como tampoco lo es el que se trasplantaran muchos de los métodos utilizados en la Rusia de la Revolución.

Se llama la atención sobre una serie de proyectos y realizaciones de corte oficial o paraoficial directamente inspirados en motivos propagandísticos y frecuentemente en relación con la «propaganda monumental» que había preconizado Lenin, como la «colección de monumentos simbólicos a favor de la defensa de Madrid» cuyas maquetas ejecuta-

ron los artistas de la Sección de Artes Plásticas de Altavoz del Frente y una serie de esculturas y monumentos destinados a exaltar las gestas bélicas o a los jefes militares republicanos.

Por otra parte se analizan las actividades de la Sección de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública y la utilización de las artes populares y de las celebraciones tradicionales reconvirtiendo su significado: Tribuna de Propaganda, Cabalgata de la Semana del Niño y las «Fallas Antifascistas».

El tercer bloque de realizaciones o acontecimientos estudiados lo constituyen manifestaciones de índole oficial: el intento de crear un Museo de la Revolución (donde se recogieran obras de arte y todo tipo de recuerdos), la constitución del Archivo de la Guerra, la Exposición de Dibujos y Grabados de Goya en Londres y la edición de sus aguafuertes (con lo que se pretendía ilustrar el carácter de nueva Guerra de la Independencia que a los ojos de los republicanos revestía el conflicto) y la convocatoria a mediados de 1937 de un Concurso Nacional de Artes Plásticas en un intento de reanudar y reconvertir a la vez la tradición de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

La arquitectura de vanguardia en los años cincuenta en Cataluña: el grupo «R» (1951-1960)

PALOMA BARREIRO PEREIRA

El primer intento de renovación en el ámbito cultural catalán después de la guerra civil, tiene lugar a comienzos de la década de los años cincuenta con el llamado Grupo «R» de Arquitectura en Barcelona.

Forman parte de este Grupo una serie de arquitectos, preocupados de buscar nuevos caminos tratando de establecer una continuidad con la línea cultural catalana de antes de la guerra.

Los arquitectos catalanes de estos momentos van a estar alejados de los encargos de la Administración y algunas obras que se realizan van adoptar esquemas en sus fachadas de modelos florentinos como se puede ver en algunos ejemplos de la arquitectura bancaria de Barcelona de estos años.

La primera Junta Directiva del Grupo «R» se forma en agosto de 1951, en el estudio de los arquitectos Coderch y Valls, el grupo estará compuesto por ocho personas: Oriol Bohigas, Gili, Moragas, Sostres, Coderch, Martorell, Pratmarsó y Valls, en los diez años aproximadamente de su existencia, se irán añadiendo más arquitectos e irán saliendo otros. Anteriormente a su formación, se va a celebrar en Barcelona la V Asamblea Nacional de Arquitectos y el Concurso sobre la vivienda-mínima en Barcelona, convocado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares que tanta transcendencia tendrá para la formación del Grupo pues en este concurso participarán muchos de los componentes del Grupo «R».

Dentro de las actividades del Grupo «R» hay que destacar las cuatro exposiciones, celebradas en «las Galerías Layetanas» de Barcelona, donde no sólo se van a exponer obras de los componentes del mismo, sino todas las obras premiadas en los Concursos celebrados entre los estudiantes de las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Barcelona convocadas por el Grupo «R».

El tema del Diseño, con la participación de Antonio Moragas, va a ser otra de las actividades del Grupo, este Arquitecto va a asumir el inicio de renovación del F.A.D. (Fomento de las Artes Decorativas), creando y presidiendo el Instituto de Diseño Industrial de Barcelona (I.D.I.B.).

La participación del Grupo «R» en la Exposición Internacional de Arquitectura de la IV Bienal del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, los Cursos de Economía y Urbanismo, celebrados respectivamente en los años 1958 y 1959 con la participación de entendido en la materia tanto a nivel nacional como internacional, la labor docente, erudita y crítica de algunos de los miembros del Grupo, van a tratar de dar una nueva visión a la arquitectura catalana y española en general de este tiempo, llegando al final de la década de los años cincuenta donde la falta de realismo de los proyectos de algunos componentes del Grupo, junto a los personalismos, impotencia de la situación económica-social y política, la falta de cohesión ideológica el eclecticismo de muchos de ellos van a precipitar su disolución en el año 1960.

Actitud vanguardista y elementos tradicionales en la plástica española contemporánea. De la postguerra a los años 70

JULIA BARROSO VILLAR

Se parte de la prolongación de la actitud vanguardista de las primeras décadas del siglo XX, en los grupos españoles de artistas nacidos a partir de la postguerra.

Con base en los propios textos programáticos que tales artistas utilizaron, se hace un repaso a aspectos entroncados en posturas tradicionales, que podíamos concretar en:

Postulados teóricos: sentido mesiánico, plenamente vanguardista, en los textos de Ángel Marsá para: Primer Ciclo Experimental de Arte Nuevo. Exposición Grupo Lais. Algo similar años más tarde, con el Grupo Primer Ciclo de Arte de Hoy, también barcelonés. 5.^a Forma, Mostra 1 y 6. Equipo 57, Córdoba, Crónica, etc., subrayan la posición antisubjetiva en el arte.

Referencia a la tradición cultural, concretable a varios niveles:

Universal: Crónica de la Realidad

Escuela de Madrid

Española: grupo El Paso, G. Zaragoza

Mediterraneísmo: artistas de todo el entorno mediterráneo agrupados en el M.A.M.

Regional: Indalianos, de Almería. SAAS, de Soria. Grupos Ur, y Gaur, de San Sebastián. Escuela de Zaragoza.

Tirada de revistas de arte, con medios escasos y artesanales en ocasiones:

Parpalló- «Arte Vivo»

Dau al Set- «Dau al Set»

G. Zaragoza- Cuadernos de Orientación Artística

O Figura- Monografías de arte de O Figura

Técnicas:

Defensa del trabajo en equipo, antiindividualista

Revalorización del grabado: MOSTRA I, Tarot, Estampa Popular consecuente replanteamiento de los precios-obra: Grup d'Elx

Entidad plástica:

Pese a las dificultades de las «tendencias» en su definición, se encuentran obras vanguardistas en artistas de grupos que, en apariencia, son plena novedad en su momento:

Escuela de Madrid. naturalismo y postimpresionismo

Realismo: artistas del «Normativismo»: Equipo 57, Crónica, Estampa Popular.

Abstracción: Pórtico. El Paso, E. Zaragoza y su análisis de las formas abstractas como legado de la cultura histórica del pasado.

Consideraciones en torno al primer realismo pictórico español del siglo XX (1900-1925)

ESTEBAN CASADO ALCALDE

La ponencia presentada bajo el título «Consideraciones en torno al primer realismo pictórico español del siglo XX (1900-1925)», ensaya un primer intento de sistematización de la pintura figurativa española de ese mismo momento. Basado este realismo pictórico en la estética de la pintura de museo, encontramos que es el realismo del XVII, y más concretamente Velázquez, el modelo museístico que nutre a esta pintura del Novecientos.

Hallamos por otro lado como antecedente del fenómeno, a nuestro gran ochocentista Eduardo Rosales, quien con su retorno consciente a las composiciones velazqueñas, consigue emerger del abúlico panorama pictórico circundante; este mismo Rosales que, además, con su factura amplia y vigorosa preanuncia el modo de hacer, la factura, de esa primera etapa novecentista.

Ya en nuestro siglo XX, figuras máximas como Sorolla, Zuloaga o Nonell, dan cuerpo a esta estética que aquí analizamos. Sorolla no precisamente por su luminismo —que curiosamente resulta ser más una rémora del XIX— sino por su factura, su valentía de trazo, y su fogosidad de pincelada. Zuloaga, en cuanto que es el que más conscientemente, reflexivamente, se acerca a la pintura de los museos, aunque en él esta postura responda a una actitud crítica que le hermana a los hombres de la Generación del 98. Por lo que respecta a Nonell, si bien en él nada hay de pintura museística, su característica pincelada de profundo surcons —que sin embargo para algún estudioso le hace entroncar de forma no consciente con la de Ribera— pue-

de, de cualquier manera, ser considerada como consecuencia de la forma de hacer de Rosales y de la modernidad (anticipo de este realismo novecentista) que ello supuso en relación a la pintura de su momento.

Pero más que nombres propios, nos interesan las motivaciones de esta estética, el por qué de esa fijación en la pintura museística. Aquí nos movemos ya en un terreno de especulaciones —algo hay de ensayo en todo este estudio— avanzando por ello unas determinadas hipótesis de trabajo que sirvan para posteriores estudios de esta tan ignorada todavía parcela de nuestra pintura contemporánea. Por tanto, presentamos una serie de datos de orden cultural que a nuestro juicio resultan ser condicionantes de este realismo novecentista. Estos datos, objetivos, se refieren sobre todo a la figura de Velázquez, su incidencia bibliográfica en el paso del siglo XIX al XX, y particularmente la conmemoración de su centenario en 1899. Este retorno a la figura de Velázquez sería, a nuestro juicio, paralelo al proceso seguido por la arquitectura en la adopción de un *neoplateresco* como estilo «nacional» por esos mismos años.

Desde otra óptica, y dentro del análisis de los condicionantes de este realismo del XX, intentamos recoger la posición de los hombres del 98 con su famoso «problema de España», frente a la pintura. Y siguiendo en esta trayectoria, nos percatamos de que la mejor traducción de la postura noventayochista en la pintura es el arte de Zuloaga, que precisamente por estos planteamientos críticos con postulados regeneracionistas, se acerca de una

forma más que consciente, lúcida, al arte del Greco, Velázquez o Goya.

El último punto de este estudio se refiere al realismo menos creativo, que nada nuevo aporta al arte de los museos del que se nutre: es el *realismo academicista*. Aquí hacemos algunas consideraciones sobre esta vertiente tan poco innovadora en la evolución pictórica española, y tratamos de fijar dentro de unos límites cronológicos su apogeo. Límites que se basan en fechas significativas de acontecimientos pictóricos dentro de la vida artística nacional de ese momento. El estudio finaliza con el examen de la figura de Vázquez Díaz, que desde dentro del «sistema», aunque a través de un len-

guaje diferente, el cezanniano, logra —precisamente por ser insobornablemente realista en cuanto que heredero de la concepción pictórica de figuras históricas (Zurbarán por poner el ejemplo más evidente)— logra, como decimos, desplazar al realismo academicista como estética dominante.

En resumen, el esquema-guion del estudio queda estructurado en los siguientes puntos:

- I. Concepto.
- II. Antecedentes de este realismo.
- III. El siglo XX.
 - III.1. Condicionantes del realismo novecentista.
 - III.1.1. La postura noventayochista: Zuloaga.
- IV. Realismo academicista.

Paul Klee ... ¿surrealista, expresionista o abstracto?

JAVIER DELICADO MARTÍNEZ

A través del presente trabajo nos introducimos en el mundo mágico y mítico de PAUL KLEE, uno de los genios más relevantes, como pintor y como artista, de este nuestro siglo XX, el de aquel que era «abstracto con recuerdos».

En Klee (1879-1940) se funde todo un mundo cósmico: la pintura, la música, la poesía y la filosofía.

Klee, su vida y su obra, son una búsqueda continua de los orígenes del mundo; ese mundo que «debe ser explorado donde el ojo del artista se concentra en su lápiz, el lápiz se mueve y la línea sueña».

Precisamente su mundo y su obra nos la ha dejado plasmada a través de sus escritos, en sus bellísimos «Diarios» donde exalta el fuerte nexo que le unía con los sucesos cotidianos, su «Teoría del arte moderno», y sus experiencias de profesor de la Bauhaus en sus finísimos apuntes titulados «Bosquejos pedagógicos» reflejadas en forma maravillosa.

Su obra conocida es de todos, descrita a través de historiadores de la envergadura de un GROHMAN, un JAFFE o un READ.

Pero no nos entretenemos aquí ni en su vida ni en su obra, sino que intentamos adentrarnos en otro mundo, en el «mundo feérico» —como diría Herbert Read— de Klee, para despejar la gran incógnita que a continuación se plantea:

¿Era Klee un pintor expresionista?

¿Era Klee un surrealista?, o por el contrario ¿un abstracto?

«Debe disociarse a Klee de todos los movimientos de arte moderno, y en particular de los rótulos de cubista, expresionista o futurista. Es a veces reclamado por los surrealistas, pero si hay algún parentesco es de los surrealistas con Klee, y no de Klee con los surrealistas. Es el más individualista de los artistas modernos. Como Chagall, ha creado su propio mundo y en ese mundo vive y se mantiene».

Pero Klee es un abstracto. Klee, que ha dejado un catálogo de 8.926 obras de una frescura y de una invención renovada sin cesar, merece el nombre de abstracto y es indudablemente uno de los creadores de este estilo. Lo inventó en cierto modo para su uso personal, y fue el calor del sol del Sur, en Túñez, el que hizo de Klee una revelación; ese sol que hace brillar un presagio fue el que dio luz y claridad a Klee: la pintura.

Otra de las incógnitas que se plantea es si el arte de Klee es un arte de vanguardia o por el contrario si está arraigado a alguna tradición.

Cierto que el arte de Klee está influido por maestros como Goya, por filósofos como Nietzsche y Heidegger, por compositores como Mozart, por escritores como Novalis o Rilke, y que en su obra se respira un cierto aire de romanticismo y un retorno por volver a los orígenes de la Antigüedad Clásica.

Pero Klee a pesar de querer recordar el pasado y hacer de mediador entre mundos diversos posee su propio mundo: el mundo de la fantasía, de lo instintivo, de lo ingenuamente objetivo.

El arte de Klee no tiene nada de tradición, es un arte de vanguardia.

El año pasado, 1979, se cumplía el centenario del nacimiento de Klee. Con este motivo, aparte del trabajo que aquí se expone, quiero dejar cons-

tancia de tan bello acontecimiento de aquél que era «abstracto con recuerdos», de aquél en que «el arte es pensamiento y no puede existir pensamiento, que no sea pensamiento del mundo»: Paul Klee.
ars longa et vita brevis.

Tradición y crisis en la arquitectura religiosa contemporánea de Granada

JUAN MANUEL GÓMEZ SEGADÉ

Tras constatar el hecho de la abundancia de construcciones y la poca calidad de las mismas, nos preguntamos cómo una Granada tan rica en monumentos artísticos, de pronto ve agotado su genio en el mismo campo que antes tanto había brillado, la arquitectura religiosa. Sin pretender ser exhaustivos, nos parece que las motivaciones principales hay que buscarlas en circunstancias sociales propias de la ciudad de Granada, a nivel económico y demográfico, además del cambio radical de planteamientos que supone el Vaticano II tanto para los responsables eclesiásticos, como para la generalidad de los fieles.

Si por un lado la Iglesia Institucional no derrocha esfuerzos en atender a la tarea constructora de templos, los arquitectos tampoco aciertan con los módulos adecuados a la nueva mentalidad y religiosidad, constatándose aquí un nuevo desequilibrio muy propio de nuestra cultura, entre ideología y praxis, entre élite y masa.

Los únicos que demuestran un mediano acierto, son los Institutos Religiosos de Educación que, sobre todo en los años 60, se aplican denodadamente a la ampliación o construcción de colegios. No harán grandes templos, pero se esforzarán en dotar a sus «orgánicos» recintos de los ingredientes de monumentalidad mínimos para «transformar» lo que arquitectónicamente es sólo un espacio vacío sin particular caracterización.

Pero en Granada, a nuestro parecer, existe un factor popular que, si no es decisivo, sí puede ser importante, a la hora de buscar motivos de este poco desarrollo de la arquitectura religiosa. La ri-

queza monumental de la Granada de la Alhambra, a pesar del aumento demográfico, es tal que puede absorber la demanda de servicio religioso. Sobran iglesias, hasta el punto que algunas han tenido que cerrarse al culto; el centro histórico está plegado de monumentos. Y lo que aún es más significativo, el pueblo de Granada se identifica plenamente con los ambientes barrocos y renacentistas que tanto abundan en su casco urbano. El test que hemos utilizado es el del número de bodas celebrado en todas las iglesias granadinas en los últimos veinte años. El resultado curioso, del rastreo, de una proporción inversa entre la población y el número de bodas, con cifras extremas que van desde el 19% hasta el 75%, para datos de población referidos —como muestra— el año 1975. Así, conforme el centro histórico se ha ido despoblando en proporción a los barrios de nueva planta, su porcentaje de bodas sube desmesuradamente. Aparte otras muchas razones, es un hecho que esta preferencia significa una sintonía mayoritaria con los ambientes religiosos legados por el pasado, frente a la impersonal arquitectura religiosa del presente.

La mayoría del pueblo, no sólo es ajeno a esta nueva arquitectura, sino que la ignora; y como en Granada todavía funcionan plenamente gran cantidad de monumentales templos de siglos anteriores, los granadinos se quedan con LA TRADICIÓN, y dejan al margen todo aquello que no entienden. Resulta más fácil y es más «suyo».

En la conclusión, aventuramos una pista de identificación entre esta desgana en lo creativo, y

la pasividad con que asistimos en el mismo suelo a la destrucción sistemática del entorno histórico artístico. Consideramos que quien es capaz de proyectarse con imaginación sobre el futuro, no puede menospreciar el pasado que sustenta el progreso adquirido. Y de ahí que sea el bajo nivel cultural de la masa popular el que condiciona la la-

bor de las minorías, hoy por hoy, desconectadas totalmente de la base. En resumen, no han existido las condiciones que permitieran el resurgir de una verdadera arquitectura religiosa contemporánea en Granada, y nadie se ha lamentado por ello. El significado de este hecho, queda ya fuera del objetivo de la ponencia.

Vivienda obrera y ciudad en Sevilla. 1849-1929

ANTONIO GONZÁLEZ CORDÓN

Entender el desarrollo de la ciudad del s. XIX a través de dos elementos fundamentales de su transformación: la producción de suelo urbano de un lado y la vivienda obrera como destino básico de la actividad edilicia de otro.

Trabajar sobre un modelo concreto de ciudad, Sevilla, ofrece la oportunidad de verificar, a cada suceso, las ideologías que subyacen a la transformación burguesa de la sociedad del s. XIX, en un territorio radical y complejo. Si la burguesía progresista aglutinada a partir de 1849 con Montpensier define un modelo de ciudad alternativo en la periferia a través de lo pintoresco, la burguesía inmovilista e inmobiliaria, aquella que comienza a fijar el capital e inmuebles de alquiler, es capaz de provocar un avance de gran importancia al trabajar sobre grandes solares desamortizados y obligar a la consecución de nuevas técnicas constructivas y con ello un nuevo concepto de ciudad.

La permanente ausencia de una idea de Plan, al contrario de Madrid o Barcelona, a la vez que permitirá una ciudad de «corte y confección», ampliará sin embargo el catálogo de tipologías edilicias y con ellas la especialización constructiva de los maestros de obra y arquitectos locales. La ciudad y la arquitectura del s. XIX sevillano muestran así un auténtico avance revolucionario, y hasta ahora desconocido, por cuanto producción edilicia, negocio inmobiliario a gran escala y nuevas tipologías caminan en una misma dirección.

Será a partir del auge de los regionalismos a finales del s. XIX y con ello la arquitectura de au-

tor, cuando la ciudad comienza a presentar la dicotomía entre la imagen de la ciudad-bella y la ciudad de producción capitalista. Así la victoria heroica del regionalismo en el año 1929 con la Exposición Iberoamericana, sella la mala conciencia de la ciudad sin prejuicios generada en el s. XIX.

Las influencias de las teorías del socialismo utópico en las imágenes urbanas con la fijación de la vivienda en propiedad y jardín/corral en contraposición permanente a la gran rentabilidad generada por la gran dimensión de la ciudad intramurallas y la llegada del ferrocarril como generador del concepto de metrópolis son elementos de importancia que han configurado la ciudad actual.

El desarrollo legislativo sobre la vivienda obrera a partir de 1872 culminado en el Proyecto de Ley de Casa Baratas de 1907-1911, ofrece la oportunidad de contemplar el modelo de ciudad utópico que una legislación liberal y de libre mercado genera. La actividad de los poderes públicos queda relegada a la promulgación de la Ley.

El gran auge de las Cooperativas de Viviendas en los años 1910-20 en terrenos del común cedidos por el municipio y la transformación del modelo de ciudad que las cooperativas generan con sus imágenes de ciudad-jardín en la periferia asumiendo y consumiendo la arquitectura regionalista culminan en la ciudad de cartón-piedra de la Exposición del 29 y con ella la máxima distancia entre la ciudad real y la oficial.

Pinazo entre la vanguardia y la tradición: reflexiones en torno a una autobiografía inédita

CARMEN GRACIA BENEYTO

Tomando como punto de partida la presentación de un documento inédito: la autobiografía autógrafa de Ignacio Pinazo Camarlench, he pretendido desarrollar un trabajo de carácter ambivalente:

1. *Comentarios y ampliaciones a las noticias dadas por el propio Pinazo en dicho documento.* Donde empleo, desde el punto de vista metodológico los principios del historicismo crítico, con la finalidad de aportar una serie de datos de carácter documental y técnico que sirvan para un mejor conocimiento de la personalidad de este artista y faciliten el desarrollo de futuros estudios más profundos.

2. *Intento de situar la actividad vital y artística de Pinazo dentro de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XIX.* Basándome en el documento y las ampliaciones personales citadas, con la apoyatura adicional de otras investigaciones realizadas con anterioridad trato de demostrar como paralelamente a la coexistencia en la sociedad decimonónica de actitudes conservadoras del Antiguo régimen, y tendencias nuevas hacia el liberalismo y la lucha económica; existe también, no sólo, una dicotomía entre el artista oficial, conformista y mi-

mado por el poder establecido, acaparador de cargos oficiales y honores que se empeña en mantener esquemas profesionales totalmente caducos, y el artista marginado, revolucionario y resentido contra todo lo establecido que arrastra una vida de miserias, pero que en definitiva aporta cauces nuevos para el futuro del arte; sino también el del artista que participa de ambos postulados, aportando al panorama social español una nota más de paradoja y de sugerente incoherencia. Un ejemplo clave de este tercer tipo de artista es, a mi juicio, Ignacio Pinazo, afirmación que justifico mediante un somero análisis de las actitudes más rebeldes junto a las más conservadoras dentro de sus diferentes facetas vitales: ideología política, actitud frente a los premios y honores, temas preferidos en su producción artística, y por último características técnicas de la misma.

Como es lógico en todo producto de una investigación no acabada, se trata de unas conclusiones totalmente provisionales, a la vez que limitadas por las lógicas exigencias de las bases del Congreso, pero que quizá pueden convertirse en punto de referencia de aportaciones y rectificaciones posteriores.

Fundamentos teóricos e ideológicos de la práctica artística vasca (1966-1980)

ANA M.^a GUASCH FERRER

Tal como indica el enunciado de la ponencia, nuestro propósito es analizar las bases teóricas, las raíces estéticas y los fundamentos ideológicos de uno de los períodos de mayor interés en el desarrollo del arte vasco contemporáneo: el que abarca desde 1966, fecha de la fundación del Movimiento de la Escuela Vasca a través de la creación de los grupos GAUR, EMEN, ORAIN y DANOK, hasta finales de la década de los 70.

La fecha de 1966 es definitiva para la trayectoria del arte vasco: supone, por un lado, la ruptura con el arte anterior, caracterizado por un hacer academicista, por una temática folklórica y regionalista, y por una ideología totalmente conservadora, y, por otro, un absoluto replanteamiento de la praxis artística, paralelo, a su vez, con un progresivo despertar de la conciencia vasca.

La ponencia desarrolla, en primer lugar, un análisis que nos mostrará el diferente grado de enraizamiento ideológico del artista vasco desde su inicial vocación por el academicismo de corte oficial y de origen madrileño (Bringas, Lecuona), hasta las diferentes opciones nacionalistas (Arrúe, Zubiaurre, Tellauche), o socialistas (Arteta), pasando por las influencias parisienses, sean las impresionistas (Guiard, Regoyos), o las fauvistas (Iturrino

y Echevarría); en segundo lugar, se desarrolla una visión sincrónica, en el sentido de analizar el pensamiento estético de significados artistas de la plástica actual euskaldum (Oteiza, Basterrechea), y de calibrar las diferentes opciones ideológicas dentro del arte vasco del momento: la abertzalista (patriota de origen nacionalista), la marxista, la tradicionalista y la marxista-leninista.

Se estudian, por tanto, cuestiones tales como la existencia de un arte específicamente vasco, sus implicaciones con la etnia y con la cultura autóctona, ancestral y referencial, a la vez que su posible influencia es una praxis artística caracterizada por una renovación del lenguaje, desde el informalismo, el constructivismo de corte racionalista, hasta el realismo social, la figuración paisajística y la fantástica.

Se trata, en definitiva, de un intento de aproximación a la trayectoria de la conciencia, de la dimensión conceptual del artista vasco frente a la realidad de su entorno, realidad a la que no son ajenos los planteamientos políticos (repercusión de las ideas del Partido Nacionalista Vasco, y posteriormente de ETA), estéticos (pensamiento de Oteiza con sus relaciones Prehistoria/Arte Contemporáneo, Basterrechea, Ibarrola, Urquijo, Mirantes), geográficos, sociales, económicos y culturales.

*Literatura artística en torno a la abstracción en España durante
la década de los cincuenta*

IGNACIO HENARES CUÉLLAR Y PEDRO UREÑA PORTERO

La controversia suscitada ante la aparición en nuestro país del arte abstracto a partir de la postguerra, es analizada a través de opiniones y editoriales habidos en la prensa de la época.

La polémica surgida entre Abstracción/Figuración permanece a lo largo de una década y principios de la siguiente —1940-1957— dando cabida a las más enconadas posturas. Unas a favor, las menos, y otras en contra. Calificativos como falta de veracidad, intromisión inexplicable de materiales y técnicas, deshumanización, e incluso la acusación partida de un periódico de ser un arte «raíz filocomunista», son índices expresivos de la incompreensión para con la tendencia no figurativa para la mayor parte de profesionales y críticos de aque-

llos años en España. Hechos como la presencia de la abstracción en el arte litúrgico, factor que promovió en 1957 un Certamen de Arte Sacro Abstracto, fue causa de una mayor radicalización en contra del nuevo movimiento.

Frente al grueso de detractores, algunas voces se levantaron en su apoyo, tales como las de Cirilo Popovinci, Ángel Ferrent, Felipe Vivanco, Gaya Nuño, Santos Torroella y sobre todo la del prestigioso crítico barcelonés Juan Eduardo Cirlot, cuyos artículos y libros —«Arte Otro»—, significaron una respuesta clara a la reacción. Sin embargo la mejor respuesta la daba un grupo de jóvenes artistas en Madrid que respondía al nombre de «El Paso».

La tradición en la arquitectura burgalesa del primer tercio del siglo XX

ALBERTO C. IBÁÑEZ PÉREZ

Determinación de la influencia de la tradición en la arquitectura burgalesa del primer tercio de nuestro siglo. Análisis de los edificios más destacados en donde las inquietudes estilísticas propias de estos años a nivel arquitectónico quedan reflejadas a través de obras cuyo denominados común está presidido por las corrientes historicistas.

Se trazan a modo de introducción tres etapas. La primera representada claramente por los «neos» (Neogótico, Neoplateresco, Neomudéjar), una segunda donde dentro de un eclecticismo la tendencia del Nacionalismo y cierto Racionalismo se impone hasta los años inmediatos a la Guerra Civil. Y una tercera en la que se especifica la presencia de elementos tradicionales en la arquitectura actual.

La realidad cultural española marca la pervivencia del elemento tradicional y lo justifica en muchas de las expresiones arquitectónicas. Apreciándose como una de las causas fundamentales de tal postura creativa, en las teorías regeneracionistas de finales del siglo XIX y principios del XX. Burgos como símbolo por excelencia de «lo castellano» se convierte en uno de los focos máximos de la tendencia nacionalista, siendo muchos de sus monu-

mentos tomados como modelos. La exaltación histórica de la época, con su recreación en los momentos gloriosos del pasado y la restauración de no pocos edificios —algunos tan importantes como la Catedral de Burgos o la Casa del Cordón— son factores que crean un ambiente propicio que hace fructificar las corrientes historicistas. El Gótico y el Renacimiento en su acepción Plateresca, serán los estilos que predominantemente conformen el panorama arquitectónico de la capital castellana de principio de siglo, dejándose notar la ausencia del Mudéjar en su versión «Neo», pese a existir en la ciudad buenos ejemplos de tal estilo.

Un estudio sobre el entorno cultural de Burgos, las características formales y estilísticas de algunos de los edificios aquí presentados y por último una selección de ellos como exponente de la tesis aquí expuesta, completan y concluyen el trabajo. Entre los edificios escogidos para su estudio se encuentran: Iglesia de las Salesas, Capitanía General, Reforma de la Casa del Cordón, Casa de la calle de S. Pablo, Torre y tímpano de la portada de la iglesia de los Jesuitas, Convento y colegio de las Escavas, Capilla de la Divina Pastora.

«El payés catalán en rebeldía» en el homenaje a la libertad de Joan Miró

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

La presente ponencia tiene por objeto dar a conocer una de las obras más importantes y a la vez menos estudiadas en detalle del universal pintor catalán. Circunstancia comprensible si tenemos en cuenta que desde su realización en 1937 no ha sido posible localizar su paradero.

Conocida hasta hace poco por un círculo de especialistas, fue a raíz de la última exposición antológica de Joan Miró celebrada hace ahora dos años —1978— en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, cuando a través de su reproducción alcanzó una mayor divulgación a nivel visual.

«El Payés Catalán en Rebeldía» o el «Segador», nombre con el cual también se la conoce, fue una obra ejecutada expresamente por Miró para el Pabellón presentado por la República Española en la Exposición Universal de París en 1937, es decir, en plena Guerra Civil, circunstancia ésta que determinó de manera clara su contenido y características. El «Payés», es una obra de carácter mural, —5,50 x 3,65 mts., segunda en dimensiones después del «Guernica» la cual se ubicó a pocos metros de la de Miró dentro del mismo recinto—, que formaba parte integrante de todo un programa artístico perfectamente organizado cuyo marco arquitectónico era el ya aludido Pabellón representante

de la República. Pabellón cuya trascendencia y significado a medida que transcurre el tiempo cobra una mayor dimensión, pues desde el edificio hasta la numerosa obra artística contenida en él, constituyó de manera inequívoca el exponente fiel de lo que representó la vanguardia española, así como su aportación al panorama estético europeo. Confirmar lo dicho es sencillo, basta enumerar la nómina de artistas que se hallaron presentes empezando por los propios arquitectos del Pabellón, Luis Lacasa y Josep Lluís Sert con la colaboración de Antoní Bonet Castellana, para seguir con nombres tan cualificados como Alberto Sánchez, Julio González, Pablo Picasso, Josep Renau, Gregorio Prieto, Gutiérrez Solana, Emiliano Barral, Francisco Pérez Mateos, Horacio Ferer, José María Ucelai, el eminente investigador y músico del folklore castellano Agapito Marazuela y la participación del norteamericano Alexander Calder.

En el trabajo se efectúa un análisis completo del «cuadro» mediante tres apartados que comprenden: Génesis, Descripción y Significado. A través de estos apartados se profundiza en el móvil creativo, se hace una reconstrucción ideal del cromatismo de la obra y se plantea su alcance teniendo como base el testimonio del propio Joan Miró que para esta investigación accedió a dar su información personal.

Vanguardia y tradición en la pintura murciana del siglo XX

ISABEL MOLINA SERRANO Y M.^a DEL CARMEN SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL

Acogiéndonos al título que ostenta la Sección 4.^a del presente Congreso, hemos pretendido trazar un esquema general de la pintura murciana del siglo XX, y que en ella me dan una serie de momentos y tendencias tradicionales y vanguardistas en perfecta convivencia. No pretendemos, pues, investigar monográficamente sobre cada uno de los pintores mencionados en el presente trabajo; lo que en verdad nos interesa es estudiar las líneas evolutivas de su pintura a fin de poderlos encuadrar en las dos tendencias artísticas antes mencionadas.

La escuela murciana de pintura contemporánea es prácticamente desconocida en el contexto nacional. De ahí que consideremos interesante ofrecer este intento de sistematización de su trayectoria, a modo de infraestructura sobre la que puedan trabajar posteriormente futuros estudiosos.

Así, pues, e insistiendo una vez más en el carácter esquematizador que hemos pretendido dar a nuestro trabajo, creemos poder fijar las siguientes conclusiones que resumirían el desenvolvimiento de la pintura murciana del siglo XX, incluyéndola en los apartados de tradición y vanguardia:

1) Valor y existencia palpable durante todos estos años de una pintura tradicional que pesa socialmente más que la vanguardista. Apoyada por nuestros críticos de arte y buena parte de intelectuales, sigue conformándose dentro de los mismos principios estéticos desde principios de siglo.

2) Discutible existencia de una vanguardia, de la que podemos hablar siempre teniendo en cuenta su doble aspecto: a) Si la comparamos con lo que se ha considerado vanguardia internacional o nacional, nunca ha existido, pues siempre se ha producido con un gran retraso. b) Si la situamos dentro de nuestro propio contexto artístico-social, ha habido tres momentos que pudiéramos calificar como tales: B1) El que se da en los años 1920-1930 protagonizado por Flores, Garay, Joaquín y Gaya. B2) En los años 60 con el grupo El Puente Nuevo. B3) A partir del año 1970 en el que empieza a darse a conocer de una forma más generalizada, la pintura de una serie de artistas jóvenes que intentan actualizar sus formas de expresión.

Importancia del alumbrado público en el urbanismo malagueño del s. XIX

JOSÉ MORALES FOLGUERA

I. INTRODUCCIÓN

Los estudios realizados sobre el urbanismo hasta el momento presente inciden más sobre la faceta estético-decorativa que práctica-funcional, a pesar de casos insólitos y aislados, como los de Vitrubio en la Antigüedad y Alberti en el Renacimiento italiano. Uno de los aspectos más interesantes de ese urbanismo práctico es el alumbrado público, cuyo desarrollo a partir del S. XVII va unido al de los avances científicos. París es la primera ciudad europea que instala en sus calles en 1667 la iluminación con candelas de sebo, el que seguirán el aceite en el S. XVIII y el gas y la electricidad ya en el XIX.

II. EVOLUCIÓN

II.1. Legislación

El enorme crecimiento de las ciudades, como consecuencia de la Revolución Industrial, trae aparejado la aparición de toda una serie de leyes, con las que se pretende encauzar el desordenado crecimiento urbano. Málaga, que no cuenta hasta 1884 con un cuerpo legislativo adecuado a su gran desarrollo, va a ir sacando a lo largo del S. XIX una serie de leyes de ámbito parcial y reducido, en las que es posible observar el avance de un aspecto tan necesario ya del mobiliario urbano funcional como el alumbrado público, aparte de su estrecha conexión desde el principio con la Policía Urbana malacitana.

II.2. Alumbrado de aceite

Aunque con cierto retraso con respecto a las ciudades más industrializadas de Europa, Málaga va a ir contando progresivamente con todas las novedades introducidas en el alumbrado. La primera noticia, que conocemos de su funcionamiento, es de 1822, cuando son entregados al Ayuntamiento cien faroles con reverbero, que corresponden al mismo tipo de lámpara de aceite que se utilizó ya en el París del S. XVIII.

II.3. Alumbrado de gas

El año de 1852 va a suponer un hito decisivo para el perfeccionamiento del alumbrado en Málaga, puesto que a partir de esa fecha se emplea el gas. El interés de las autoridades locales por seguir las modas más avanzadas queda reflejada en uno de los artículos del expediente de la subasta: «los faroles candelabros y pescantes serán así como las boquillas de cada farol, iguales a las que se usan en París y Londres».

II.4. Alumbrado de electricidad

La primera proposición, que recibe el Ayuntamiento para su instalación, la realiza en 1882 la compañía «Angloespañola de luz eléctrica», aunque no será hasta 1888 cuando concederá la autorización a la compañía francesa «Electricité Indus-

triale» de París. De todas formas estas fechas no son más que un dato para la historia del urbanismo malagueño, ya que durante bastantes años el alumbrado eléctrico convivirá con el gas.

III. DISEÑOS DE FAROLAS

Dentro de la fuerte personalidad y originalidad del diseño de las farolas malagueñas, diferentes a las de las restantes ciudades andaluzas, es necesario señalar la poca evolución que se produce a lo

largo del S. XIX, en lo que debió influir sin duda su carácter predominantemente funcional. Esta simplicidad, que nunca llegará hasta la total ausencia de decoración, es tanto mayor cuanto más práctica sea la finalidad de la iluminación, aumentando su complicación conforme lo hace su monumentalidad. Las iluminaciones periódicas con arcos de la plaza de Riego y la Alameda, y los proyectos de monumentos, realizados o no, para la plaza de la Constitución pueden contarse entre los diseños de alumbrado más artísticos de toda la centuria decimonónica en Málaga.

Gómez Cano: unos recorridos por la pintura (1940-1980)

JUAN MORENO SÁNCHEZ

Intentamos a través de una breve síntesis sobre la pintura de Gómez Cano autentificar un pintor que puede representar por varios motivos específicos un caso bastante singular.

Planteemos el análisis desde varias perspectivas buscando un hilo conductor, que nos lleva con su recorrido hasta su propio proceso de trabajo. Desde ahí se procura corroborar una serie de criterios que tal vez resulten sugerentes para aspectos concretos de la crítica. Su caso no es en principio generalizable, ni cabe incluirlo entre grupos y escuelas, porque ese mecanismo entraría en contradicción con los mismos presupuestos de su biografía y obra. Esta cuestión la incluimos con básica en algún momento de su recorrido.

Evitamos también un estudio exhaustivo y cargado de datos documentales, porque no se trata de enmarcar históricamente su producción. Es, por el contrario, un intento de analizar desde la propia obra y de los procesos que la gastan algunos rasgos específicos de su pintura, como es el color (determinado color) para comprobar su autenticidad histórica, entendida ésta como peso cultural.

Con estas premisas, se describen brevemente aquellas claves que destacan en cada fase de su producción, con conscientes reiteraciones que se completarán con información gráfica. Esos recorridos asumen (aunque no estén así totalmente estructurados en el texto) cuatro grandes variantes: arte/

ideología; arte/mercado; arte desde el arte (pintura desde la pintura); y arte/crítica del arte. Aparecen entretreídos porque forman parte irrenunciable de su proceso, y marcamos tres fases que irían desde 1940 a 1954, de aquí hasta 1965 y desde esta última fecha a 1980. Entre ellas transitan una serie de identificaciones que el pintor corrige y retoma sin solución de continuidad.

Sintetizando todavía más las cosas, transcribimos el inicio del texto, porque refleja con puntualidad el contenido total de lo que planteamos:

Se trata de recuperar la visión de los objetos, de identificar otra vez las cosas en medio de la confusión de las palabras, de caracterizar la pintura, de buscar lo que le es específico, lo que la define en su esencia: el color. De reelaborar el color (no los colores) de tal forma que se vaya hacia el límite, que con sus posibilidades ponga en duda la validez de una crítica de tendencias y que le obligue a detenerse irremisiblemente en lo que tiene delante, en lo concreto. Que identifique también desde la pintura los propios problemas que la recorren, para evitar las tentaciones de aquellos que pintan, pero que no son pintores. En definitiva se trata ahora de autentificar al pintor.

Se incluye por último una esquemática biografía y existe alusión a obras concretas a falta de una amplia catalogación.

El art-decó entre la tradición y las vanguardias

M.^a TERESA ORTEGA COCA

— Introducción (un representante internacional del art-decó español, E. García Benito).

— Posición del art-decó en el panorama del arte del s. XX con respecto a la tradición, a las vanguardias y a las derivaciones que parten de él con posterioridad a 1950.

— Ritmos formales del art-decó y su origen entre la tradición, la vanguardia y el reflejo de una situación político-social.

— Algunas obras para catalogar en el art-decó (de Julio González; Gargallo; Miró; Vázquez Díaz; Sandalinas).

— Las vanguardias de los 60. El art-decó como revival.

— Notas.

— Esquema sobre los movimientos del s. XX en relación con el art-decó.

En torno al magicismo. la pintura de vanguardia en Málaga

FRANCISCO J. PALOMO DÍAZ

¿Existe una escuela de pintura malagueña de vanguardia? Simón Marchán se refiere a ella al hablar de la Figuración Fantástica, sin embargo, las dos figuras principales de esta corriente, Brinkmann y Peinado la niegan.

A partir de esta pregunta, voy desarrollando la evolución de la pintura vanguardista malagueña desde los años cincuenta hasta hoy.

En Málaga, durante la República existió un importante movimiento cultural y artístico conocido con el nombre de la A.L.A. (Asociación Libre de Artistas), que quedó roto con el estallido de la Guerra Civil y posterior ocupación de Málaga. En los años cuarenta, algunos miembros derechistas de la A.L.A. ocuparon los sillones de la Academia y los cargos de la Escuela de Artes y Oficios. Practicante de un realismo academicista y costumbrista, significaron una barrera para cualquier aspecto renovador.

En 1954 los jóvenes pintores malagueños, alzados frente a la escuela, se constituyen en «Pena Montmatre», donde discuten de arte y organizan exposiciones colectivas. El más destacado de todos ellos es Jorge Lindell. Entre otras cosas, hacen un viaje a París, cuna añorada del arte, y en Antibes los recibe Picasso.

A su vuelta a Málaga, y en honor del maestro, Lindell, Alberca, Brinkmann y otros, fundan el «Grupo Picasso» (1957), en el cual entrarían a formar parte todos los artistas malagueños con deseos de investigar. Si bien el grupo no tenía una estética definida, concienció a la opinión de la necesidad de renovación. Las poéticas más asimiladas eran

expresionistas, surrealistas y abstractas. La importancia de esta agrupación de pintores ha sido reconocida por Westerdahl, ya que coincide con el nacimiento de «El Paso».

Con posterioridad a este grupo, surgiría el taller de grabado «El Pesebre» (1966), iniciándose así el enorme auge de la gráfica en Málaga que, actualmente, mantiene varios colectivos y talleres individuales en funcionamiento hasta un total de diez tórculos.

En este transcurso de tiempo, décadas del sesenta y del setenta, los pintores malagueños se van articulando, por medio de una técnica refinadísima tanto en el tratamiento del color como del dibujo, en una tendencia que, a grandes rasgos, para todos ellos, se denomina, de Figuración Fantástica, la cual, aún teniendo multitud de adscritos en nuestra nación, se la reconoce como fundamental en Málaga, principalmente en Brinkmann y Peinado. A partir de aquí, desarrollo los distintos componentes formales y temáticos de los miembros que practican dicha tendencia, cayendo en la cuenta que el elemento más común es el magicismo que se imprime a las creaciones. Intento, entonces, establecer las bases de ese magicismo, como elemento definidor por excelencia del arte fantástico malagueño.

Aparte esta consideración, que constituye el grueso de mi exposición, analizo las otras tendencias que se dan en Málaga y en Vélez a la par del magicismo.

El estudio de las tendencias lo he realizado hablando de las cabezas más visibles en las mismas.

El positivismo y la pintura de paisaje en España

M.^a DEL CARMEN PENA LÓPEZ

El olvido del género de paisaje por parte de los historiadores del arte ha tenido varias causas que aquí no vamos a estudiar en profundidad, hecho que sin duda desmereció este tema pictórico ante artistas y estudiosos; a otro nivel, un hecho que marcó el desinterés hacia esta clase de pintura fue la relación entre hombre y naturaleza que estableció la filosofía y la literatura desde el mundo clásico, según la cual el hombre civilizado y socializado quedaba libre de sus ataduras en contacto con el paisaje, volviendo a un estado virginal descomprometido absolutamente del contexto. Esto último ha llevado a errores en la interpretación de la pintura de paisaje, puesto que su supuesta falta de intenciones se ha basado en el olvido de que todo objeto artístico es un «signo autónomo» y «comunicativo» a la vez, y por tanto tiene sus propias leyes y a la vez su conexión con la realidad social y cultural en la que se produce.

Esta ponencia intenta aclarar, en el área que estudia, las relaciones de la pintura de paisaje española con el nuevo y el viejo pensamiento de la época, con la vanguardia y la tradición: el área que protagoniza este trabajo es la ocupada por Haes y sus discípulos en la cátedra de paisaje de la Escuela de Bellas Artes de S. Fernando. Carlos de Haes inició al género español, surgido en la Escuela con retraso, en un realismo academicista traído de Málaga donde él se había formado; si bien no era un realista demasiado avanzado, lo cierto es que inició a sus discípulos en otros rumbos, enseñándoles a pintar al aire libre, del natural. El realismo moderado de Haes fue aceptado

más o menos, porque respetaba en cierto modo el idealismo vigente, porque tenía un cierto carácter ecléctico. Sin embargo, en los últimos años de su producción este pintor comenzó a asimilar el carácter cientifista del pensamiento español nuevo, reflejándose este hecho en ciertos temas y títulos, como los del «Paisaje del Guadarrama con Pico en granito» o «Desfiladero de la Hermida en calizas»; este cientifismo había comenzado a afectar a la pintura de paisaje, en especial los nuevos métodos de la ciencia geográfica, que habían puesto al descubierto diferentes y nuevos temas, así como distintas formas de describirlos y narrarlos. Tras los primeros geógrafos y geólogos, y dentro de la influencia positivista, las descripciones geológicas y petrográficas de los terrenos eran necesarias, así como las instituciones que fomentaban el descubrimiento de nuevos paisajes y su riguroso estudio surgieron por doquier, revalorizándose con ellas paisajes despreciados hasta aquellas fechas, como el castellano, o montañas olvidadas como el Guadarrama. El intento riguroso en el tratamiento de los problemas nacionales, en tiempos de crisis que siguieron al fracaso de la revolución de 1868, provocó la extensión de la cultura científica, y la anexión de la reflexión filosófica a la ciencia positiva: había que reflexionar sobre la conciencia nacional perdida acudiendo a la Psicología, en concreto a la Psicología de las nacionalidades, todo ello dirigido a erigir una nueva idea de la personalidad histórica y cultural de España. Geografía, Psicología y otras ciencias vendrían en ayuda de la nueva imagen de España.

Pero al igual que el nuevo pensamiento español lleno de contradicciones, manteniendo un positivismo cargado de idealismo, el nuevo paisaje adquirió personalidad en ese carácter contradictorio, una sociedad agraria como la castellana y poco industrializada asimilaba difícilmente el nuevo método cientifista, y por ello mantuvo un idealismo si se quiere renovado en y por el rigor de la cien-

cia. La idealización y mitificación de los nuevos temas paisajísticos, como Castilla, el Guadarrama... etc., suponía la sublimación del terreno donde se había desarrollado la historia de las pasadas glorias de España, pero tal sublimación adquiriría un carácter de verdad, porque se apoyaba en los análisis y estudios científicos.

Vanguardia y tradición en la arquitectura aragonesa del siglo XX (1925-1939)

CARMEN RABANOS FACI

La arquitectura aragonesa en el período comprendido entre 1925 a 1939 es testigo del cambio que en este terreno se produce en toda Europa y cuenta con una figura clave de la vanguardia arquitectónica: Fernando García Mercadal; una de sus obras, el «Rincón de Goya» es pionera del Racionalismo en España y en nuestra región; se erigió en 1928 para conmemorar el centenario de la muerte de Goya. Antes de esta fecha otros Arquitectos aragoneses como Ricardo Magdalena habían logrado una revolución formal sin olvidar las tradiciones constructivas autóctonas; discípulo de Magdalena fue Regino Borobio. Sin embargo el racionalismo traía implícito un nuevo concepto social aplicado a la vivienda que lo hace revolucionario.

Los avances formales y conceptuales de la nueva arquitectura se van imponiendo muy poco a poco y en las tres provincias aragonesas coexisten los historicismos de diversa índole, populismo y eclecticismos con los distintos tipos de modernismo tardío y la última vanguardia: el Racionalismo; de este modo vemos como en *Zaragoza*, junto a construcciones del tipo del ya citado «Rincón de Goya» o del *Cine Goya* (Ignacio Mendizábal, 1933) ambas racionalistas (ésta todavía con resabios Art Decó) se construyen otras como la *Casa de Teléfonos*, entre el eclecticismo y el modernismo-Secesión o las todavía más tradicionales, historicistas; *mercado de pescados*, neo-renacimiento (Miguel Ángel Navarro, 1929), *casa de Correos*, neo-mudéjar, *Gran Hotel*, entre el eclecticismo y el neo-renacimiento (ambas de Antonio Rubio, 1926 y 1929 respecti-

vamente) o el *Banco Zaragozano*, neo-bizantino (Roberto García Ochoa, 1929).

Los *edificios de viviendas* continúan cuantitativamente aferrados a la tradición, como las eclécticas «*casa Cendoya*» en *Calle Costa n.º 3* (Eugenio Pedro Cendoya, 1927) o la «*casa Castellano*» en *Costa, 13* (Teodoro Ríos, h. 1929).

Durante la Dictadura de Primo de Rivera el problema de la instrucción pública intenta abordarse con la realización de *edificios destinados a la docencia* entre los que destaca el *Instituto de Segunda Enseñanza de Calatayud* (Regino Borobio, 1931), como otros muchos dentro de las tipologías propias de la «generación de 1925», en contraste con el grandilocuente y ecléctico *grupo escolar Joaquín Costa, en la capital* (Miguel Ángel Navarro, 1929).

La importancia estratégica de Zaragoza incide en la construcción de la *Academia General Militar* (Mariano Lafiguera, Vicente Rodríguez y Antonio Parelladas, 1930) para la que se elige un lenguaje tradicional neo-mudéjar, lo mismo que para otro edificio con connotaciones represivas, la *nueva cárcel* (Manuel Sáinz de Vicuña, 1927).

Durante la República el Racionalismo es ya el lenguaje más generalizado. En *Zaragoza* el nuevo estilo triunfa en un concurso nacional, convocado en 1933, para la realización de la *Casa de la Confederación Hidrográfica del Ebro* (y que ganaron los zaragozanos Regino y José Borobio); mientras, se va imponiendo en otras construcciones: *estación de Camínreal* (¿Luis de Gutiérrez Soto? 1933) *frontón aragonés* (1933); así como en numerosos *edificios de viviendas*. Los *edificios escolares* continúan,

sin embargo, o aferrados a lo tradicional, como la populista *Escuela de Trabajo de Calatayud* (José M.^a Gómez Mesa y Manuel Ruiz de la Prada, 1932) o dentro de la moderada renovación de la «generación de 1925» como los *grupos escolares* (proyectados por Borobio) o, en todo caso, dentro de un lenguaje grandilocuente de inspiración fascista italiana, como los edificios de la *Ciudad Universitaria* (Regino y José Borobio y José Beltrán proy. 1934 y 1935 realización 1939-1945).

En la *provincia de Huesca* la disyuntiva vanguardista se ve apoyada por José Luis de León (arquitecto que introduce el racionalismo en la capital oscense) y por un hecho coyuntural: los agraciados de la lotería de 1932 construirán varios edificios de viviendas en el nuevo estilo.

El *Hospital provincial* (José Luis de León proy. 1931) es el primer edificio racionalista de la ciudad y dentro de los *edificios de viviendas* destaca la

«*casa Polo*» (José Luis de León, proy. 1932). No obstante en fechas inmediatamente anteriores seguían apareciendo edificios tradicionales como el *cine Olimpia*, neoclásico (Enrique Vicentí Bravo, proy. 1923) o la *Casa de Correos*, neo-renacimiento (1930).

En el caso de *Teruel* tras la figura de Pablo Monguió realizador de un modernismo de calidad, la vanguardia racionalista apenas cuenta con dos arquitectos de talla, González y Muñoz, realizadores de viviendas en el ensanche de la República; aquí destaca un ejemplar aislado «*La casa del Barco*» (Juan José Gómez Cordobés, 1934). Los edificios públicos continúan inmersos en la tradición, como la neo-renacentista *Casa de Correos* (1930) o dentro de un modernismo trasnochado, como el *matadero municipal* (Juan Antonio Muñoz, proy. 1929, según proyecto previo de Ramón Lucim, 1903).

Aportación al estudio de la arquitectura moderna en Burgos. 1900-1939

LENA SALADINA IGLESIAS

Al comenzar el siglo XX, Burgos está alcanzando las cotas más altas de un amplio desarrollo iniciado en el segundo tercio de la pasada centuria. Su nueva personalidad administrativa, la temprana presencia del ferrocarril y la instalación de modernas industrias atraían una masa de jornaleros agrícolas que buscaban en la capital de provincias un futuro esperanzador. Así, entre 1900 y 1939 se duplica prácticamente la población y el viejo solar urbano de la antigua *Caput Castellae* queda totalmente desbordado frente a las nuevas necesidades que tal incremento suponía. Se recurre entonces a la remodelación del centro histórico y se confirma la expansión decimonónica en torno a las orillas del Arlanzón, con una clara diferenciación social, mientras las nuevas Cooperativas de Casas Baratas, destinadas a paliar el problema de las viviendas obreras, y los modernos pabellones industriales se sitúan indiscriminadamente sobre amplias zonas verdes formando un cinturón que habría de ahogar cualquier intento ordenado de expansión. Este peligro tratará de ser contrarrestado desde 1920 con una moderada propuesta de ciudad-jardín, firmada por Juan Moya, y de forma especial por el amplio proyecto de ensanche de García Mercadal. Sus planteamientos, sino del todo innovadores, ofrecían unas posibilidades de crecimiento ilimitado entre el ancho trazado de amplias avenidas, al servicio del tráfico rodado, y compactas manzanas de edificios perfectamente asimilables dentro de una concepción tradicional.

Esta misma voluntad de adaptarse a las nuevas exigencias; pero manteniendo básicamente postu-

ras conservadoras, se observa en la utilización de los modernos materiales de construcción, producto directo de la revolución industrial y elementos significantes del nuevo progreso. Así, mientras se revitaliza el empleo de la piedra y el ladrillo visto, el hierro y el hormigón armado son adoptados con un cierto retraso y evidente cautela en el ambiente provinciano, a pesar de que su uso fue introducido por prestigiosos profesionales madrileños en importantes obras locales como la Estación del ferrocarril, el nuevo Casino, la Casa Correos o el Puente Casset.

Tan profundos cambios, que van transformando el viejo entorno urbano y los tradicionales hábitos constructivos, adquiere significación especial en las propias variaciones estilísticas con las que se busca un lenguaje capaz de expresar, de forma inequívoca y claramente ostensible, tal situación de ininterrumpido progreso. Y también en este sentido los ensayos de esa nueva imagen arquitectónica, bien sea el último esfuerzo creativo de la sociedad finesecular, es decir, el modernismo o más tarde, el nuevo funcionalismo y la vanguardia racionalista se perfilan en estrecha convivencia con los revivales, en fechas avanzadas y bajo los auspicios de arquitectos bilbaínos o madrileños. Su persistente presencia, perpetuando una vieja tradición y continuando la iniciada en el s. XIX, respectivamente, denuncia profundas dependencias frente a las dos grandes capitales y favorece el conocimiento de las nuevas corrientes estilísticas.

Así el Modernismo va a ser introducido, curiosamente, por el propio Vicente Lampérez en la nue-

va casa n.º 39-40 de la Plaza Mayor, su bella fachada entre obligadas medianeras, si bien se revisita con el sugestivo sentido orgánico del *Art Nouveau*, conserva la tradicional focalidad de suerte que las enormes posibilidades del nuevo estilo quedan limitadas a una utilización, más o menos epidérmica, de cuidados elementos ornamentales. Algo muy similar ocurre en las obras modernistas de los arquitectos locales, Saturnino Martínez Ruiz y el joven José T. Moliner, empeñados en una adaptación conciliadora del léxico *sezesinista* en un momento tardío, cuando los revivales están en pleno triunfo y los estudiantes de arquitectura empiezan a interesarse por esa nueva arquitectura que se ensaya en los países industrializados.

También ésta, es decir, el funcionalismo y las polémicas racionalistas llegan a Burgos de la mano de arquitectos foráneos. Fernando García Mercadal, con su Instituto de Higiene y el proyecto para Es-

tación de Autobuses, Juan de Zabala y José Borobio pero, sobre todo, Tomás Bilbao en su magnífica obra del Teatro-cine Avenida hacen triunfar ese nuevo modo de concebir la arquitectura, sobre supuestos básicamente racionales, ateniéndose a la función y con un sencillo juego de volúmenes limpios de ornamentación. Tales propuestas son rápidamente secundadas por los arquitectos burgaleses José Luis Gutiérrez, compañero y amigo de Mercadal, y el más joven Marcos Rico Santamaría, coautor con Sánchez Arcas del proyecto para Hotel Condestable. Uno y otro, influidos por un racionalismo más o menos heterodoxo, con un aire que alcanza rasgos expresionistas en algunas obras pero, sobre todo, preocupados por hallar respuestas adecuadas a cada necesidad y función, marcan decisivamente la arquitectura burgalesa de los años 30 y fijar las pautas que seguirá el gran despliegue del Burgos actual.

Orígenes de la vivienda obrera en España: Madrid, 1848-1911

CARLOS SAMBRICIO

En los últimos años, un gran número de estudios se han realizado fuera de España sobre el tema de la vivienda obrera. Su sentido radica en ver como, desde sus orígenes, el capital ha resuelto un problema nuevo —como es el de dar una vivienda a una clase con necesidades diferentes a las suyas— de forma que la solución *arquitectónica* implica el establecimiento y adopción de una nueva tipología. España, según algunos recientes estudios realizados por economistas e historiadores, presenta sin embargo un aspecto diferente al del resto de Europa, dado que su revolución industrial no se concreta verdaderamente hasta el momento de la Primera Guerra mundial.

La idea que preside este estudio radica en ver como, a pesar de ello, los diferentes y tímidos intentos habidos por industrializar el país durante el siglo XIX han aceptado la idea general de establecer una solución de clase al problema del nuevo proletariado. Por ello, viendo en primer lugar cuales son algunas de las utopías propuestas por los llamados socialistas utópicos —la construcción en España de dos falansterios—, el tema en realidad se centra cuando el Poder comprende que la solución al tema de la habitación obrera tiene que plantearse desde el concepto político.

Los intentos por establecer barrios obreros en Madrid surgen desde 1848, cuando Mesonero Ro-

manos señala cómo tienen que definirse estos núcleos, ubicándolos perfectamente en el suelo de Madrid. Los proyectos de Castro, los intentos especulativos de algunos constructores que aprovechan la trama establecida en el tema del Ensanche, las ideas utópicas y ligadas al proceso revolucionario del 68 de Fernández de los Ríos, se reflejan en los primeros años de los setenta, cuando ya las exposiciones internacionales han dado a conocer los diferentes ejemplos europeos, y cuando algunos españoles —como Joaquín Costa, por ejemplo— los divulgan en el país.

Desde los años setenta, la discusión se centra en torno a la higiene de las viviendas, así como acerca de la conveniencia o no de realizar bloques obreros en las ciudades. Las polémicas existentes dejan, sin embargo, paso abierto a los esquemas reformistas que señalan los primeros teóricos de la vivienda obrera. Durante el tiempo anterior, el tema radicaba en la necesidad de establecer estas viviendas, en las discusiones sobre el modo de acceso... A partir de ahora, y por vez primera, lo que se pone en la discusión son las diferentes tipologías, los diferentes ejemplos de organización de espacio de la vivienda, jugándose en torno a la idea de la *Mietkasserne* berlinesa.

Aproximación al realismo crítico

MARTA SIERRA DELAGE

Tras el período informalista y dentro de una función comunicativa surge el Realismo Crítico a finales de los años sesenta, recuperando la figura a través de un lenguaje técnico que toma de los medios de comunicación con una técnica pictórica.

Insertándose dentro de una totalidad concreta significativa nos presenta con medios icónicos el conjunto histórico social al que hace referencia considerando la relatividad de los conceptos espacio y tiempo.

Tradición popular y movimiento moderno en la arquitectura española contemporánea

EMILIO ÁNGEL VILLANUEVA MUÑOZ

El objeto de esta ponencia es el de analizar globalmente las relaciones entre la tradición popular y el Movimiento Moderno en España. Este proyecto resulta evidentemente ambicioso, por lo que está afrontado aquí a nivel de ideas generales, dejando para un posible debate y un posterior estudio en profundidad la rica problemática que el tema plantea.

1. EL RACIONALISMO DE LA ARQUITECTURA POPULAR, 1925-1936

Los primeros contactos con la vanguardia europea se deben a los esfuerzos de Anasagasti y Torres Balbás, precisamente los mismos arquitectos que empiezan a destacar el sentido racionalista de la arquitectura popular. Con estos antecedentes la nueva arquitectura se inicia con la Generación de 1925. Entre los miembros de este grupo, García Mercadal va a definir la postura del racionalismo español con respecto a la tradición popular. Su reivindicación de la arquitectura popular mediterránea como ejemplo de racionalismo, se convertirá en un postulado que la generación siguiente, la del GATEPAC, divulgará y aplicará. La difusión se llevará a cabo a través de la revista «A.C.», destacando como la arquitectura popular tiene una base racional que constituye la esencia de su expresión. La aplicación será realizada sobre todo por J. L. Sert y su «arquitectura mediterránea», ya desde las casitas «fin de semana» de Garraf.

2. LA RETÓRICA POPULISTA CONTRA EL RACIONALISMO, 1939-1949

El régimen surgido de la guerra civil pretenderá crear un nuevo sistema arquitectónico que sea la respuesta al racionalismo republicano, pero sólo llegará a desarrollar un discurso retórico que enmascara un eclecticismo fruto de su vacío ideológico. Una de las variantes de ese discurso de base nacionalista es el populismo. Una arquitectura que maneja elementos de tradición popular símbolos de una serie de valores acordes con los planteamientos ideológicos del nuevo régimen. Este populismo dará lugar a un casticismo próximo al de preguerra o servirá para ocultar la pervivencia del racionalismo bajo una máscara tradicionalista conforme con las proclamas políticas.

3. POR LA TRADICIÓN POPULAR A LA VANGUARDIA, 1949-1957

Cuando a fines de los años cuarenta las circunstancias políticas cambian, la retórica populista pierde su sentido, permitiendo aflorar una arquitectura progresivamente moderna que apoyándose en la tradición popular y replanteándola por encima de contenidos tradicionalistas, es tomada como camino de renovación, reconociendo los valores que en ella había encontrado el primer racionalismo español. Coderch, F. Cabrero, Fernández del Amo, A. de la Sota, etc., son los

peldaños de una escalera que va por la tradición popular a la vanguardia.

4. LA VANGUARDIA EN CRISIS Y EL RECURSO A LO POPULAR, 1957-1968

El reencuentro con la vanguardia internacional a fines de los años cincuenta va seguido de una desilusión: el Movimiento Moderno está en crisis. Ante este hecho, parte de la vanguardia española intenta un acercamiento a la realidad mediante un lenguaje sencillo que busca un diálogo con el entorno y el usuario, recurriendo para ello frecuentemente a la tradición popular. Parece como si el objetivo de los años sesenta hubiese sido el de volver a los orígenes, racionalizando las formas de la arquitectura popular, como recurso para, sin abandonar los logros del Movimiento Moderno, tratar de superar la variedad del «estilo internacional». El grupo M.B.M., Correa/Mila y

Peña Ganchegui, será otras tantas variantes en los intentos de solución.

5. CONCLUSIÓN

Lo más destacado de una rápida visión del desarrollo del Movimiento Moderno en España, es la importancia que dentro de él adquiere la arquitectura de tradición popular. Ella no solamente es una constante —quizá la única— en todo el proceso, sino también un elemento decisivo en el que la nueva arquitectura fundamenta sus orígenes, se oculta en la etapa difícil, se apoya en la recuperación y, por último, le soporta en la crisis. Así, esa tradición popular estará presente en la mayor parte de las realizaciones más válidas de la arquitectura española contemporánea, dando contenido a la frase de Juan Antonio Gaya Nuño: «... la vanguardia siempre ha nacido de lo popular».

Anotaciones a la clasificación estilística del pintor Julio Romero de Torres

ALBERTO VILLAR MOVELLÁN

La obra del pintor cordobés Julio Romero de Torres (1874-1930) se ha revalorado en los últimos años gracias a su mejor conocimiento con ocasión de las efemérides del centenario de su nacimiento y del cincuentenario de su muerte, que ahora conmemoramos. Ello ha permitido una aproximación a su pintura con carácter científico, ya que siempre gozó del aura popular desde los días mismos del pintor.

Dicha popularidad ha entorpecido frecuentemente la apreciación justa del valor artístico que contiene la obra del pintor, si bien ha mantenido vivo su recuerdo. Pero desde la década de los setenta los críticos de arte especialmente han abordado el estudio científico de la producción del artista, pudiéndose distinguir en cuanto a sus criterios tres tipos de enfoque: el de los críticos como Miguel Salcedo Hierro que enlazan con la postura tradicional de la crítica, manteniendo la hipervaloración de los factores populares en Romero de Torres; el pseudosocial de quienes como Valeriano Bozas, enjuician la pintura del autor como producto de un regionalismo falso; y finalmente el de los críticos como Antonio M. Campoy y Francisco Zuera Torrens, que han tratado de clasificar la producción del pintor dentro de una estructura histórico-artística. Este último enfoque es el más aproximado al historiador del arte y es el que más nos interesa.

Basándose en Valle Inclán que elogió la carga de poesía y misterio contenida en la obra del artista, Campoy la clasifica como producto del Simbolismo prerrafaelista y así, Romero es el «primer pintor

simbolista español». Zuera Torrens recoge esta afirmación y añade que la obra romeriana puede encuadrarse dentro del Simbolismo prerrafaelista y del Simbolismo modernista, pero con fuertes implicaciones locales.

Sin embargo, es evidente que en estas clasificaciones se manejan conceptos como prerrafaelismo, simbolismo y modernismo que responden a planteamientos diferentes de la estética pictórica. Por otro lado, analizando detenidamente dichos movimientos artísticos, difícilmente puede enmarcarse en ellos la pintura de Romero. El prerrafaelismo no es el movimiento idóneo para encajar la producción del pintor cordobés, si tenemos en cuenta que fue un devoto de Rafael Sanzio y de Leonardo da Vinci; la influencia de ambos es patente en muchas de sus obras. El hecho de que la temática de éstas sea frecuentemente simbólica y a veces enigmática o misteriosa tampoco es suficiente para relacionarla con el Simbolismo francés, ya que el símbolo interesó a muy diversas tendencias artísticas y literarias dentro de esa misma generación. Por otro lado, Rafael fue durante buena parte del XIX el modelo sublime para los académicos y de hecho, la pintura de Romero posee una fuerte estructura académica sabiamente renovada, razón por la cual tampoco puede clasificársela como modernista. La producción modernista del pintor es anterior a 1908 y está magníficamente representada por los murales del Círculo de la Amistad de Córdoba, de concepto radicalmente distinto a su obra de madurez.

Ésta se inicia en 1908 tras su viaje a Italia, donde Romero se impregna de matices neorrenacentistas que se corresponden perfectamente con la estética del historicismo. Dicha estética la aplicará a un repertorio temático fuertemente enraizado en la tradición y el paisaje local. Ambos ingredientes, historicismo y localismo, son los pilares del movimiento estético regionalista, a cuyos principios responde fielmente la pintura de Romero de Torres. Se trata de renovar la pintura de signo académico con elementos tomados de la tradición local y de la idiosincrasia popular, teniendo como leitmotiv la exaltación de Córdoba. Pero tales elementos no son tomados a la ligera, como era fre-

cuenta en los folkloristas y costumbristas del XIX, sino que son el producto de una investigación seria sobre el carácter y los sentimientos que mueven al pueblo andaluz, visto a través de Córdoba, tratando de extraer la quintaesencia de la propia ciudad.

Son pues motivos similares a los que inspiran a los arquitectos y literatos regionalistas surgidos de la crisis del 98, que pretenden revitalizar el mundo de las artes absorbiendo de la tradición y de la historia locales los valores que ellos creían fundamentales. Julio Romero de Torres es sin duda el exponente más notable del Regionalismo en la pintura andaluza del primer tercio de nuestro siglo.

La incidencia urbana y arquitectónica del sexenio revolucionario (1868-1874)

CATALINA CANTARELLAS CAMPS

Como el título indica se analiza brevemente la repercusión que el ámbito histórico tiene sobre el artístico, en concreto sobre el urbano y arquitectónico, durante la época del Sexenio Revolucionario (1868-1874). El análisis se efectúa a un nivel general prestando una atención especial al campo balear, que ha sido objeto de una investigación directa.

Dentro de la vertiente urbanística se destaca un hecho básico, tal es el interés por la cuestión del ensanche de las ciudades, cuestión apenas esbozada antes del 68, caso por ejemplo de Palma de Mallorca, o ya debatida pero que ahora adquiere una reactivación práctica, caso de Madrid y Barcelona. A partir de la consideración de la ciudad de Palma, la tarea del Sexenio se concreta en tres puntos básicos. El primero se refiere al planteamiento del tema, prácticamente inédito hasta entonces, y que conlleva la solicitud de demolición del cordón murario. El segundo versa sobre una actuación concreta, tal es el inicio del derribo de las murallas. Finalmente el tercero se orienta en la elaboración de una serie de planes parciales de ensanche que afectan a barrios extramuros, medida que se asienta en la imposibilidad de conseguir la primera señalada. Tales iniciativas revisten un peculiar valor por cuanto serán la base de toda la actividad llevada a cabo durante la Restauración, pues no hay que olvidar que el proyecto de ensanche de Palma no se elabora hasta 1901. Los dos momentos de máxima actividad urbana durante el sexenio se concretan en las fechas de 1868 y de 1872, en correspondencia

con los dos hechos históricos que representan la cima del afán progresista —la Gloriosa y la caída del gobierno de Serrano—. Paralelo al progreso urbano es el avance experimentado en el sector de las comunicaciones, con el proyecto de ensanche del puerto de Palma (1871) por un lado, y la inauguración de una red viaria y el inicio de la Estación ferroviaria de Palma (1872) por otro.

En lo que respecta al apartado arquitectónico tres puntos cabe destacar: la utilización de nuevos materiales, el desarrollo de nuevos programas constructivos y la formulación estética. Los dos primeros evidencian la incidencia de la historia sobre el arte, el último permite hablar de paralelismo entre ambos conceptos. En la transformación de los materiales, merece mención especial la fase de la arquitectura del hierro, testimonio del incipiente desarrollo semi-industrial. Programas utilitarios y comerciales entre otros proliferan a partir del 68 mereciendo especial atención la cuestión de la vivienda obrera que halla sus antecedentes dentro de la etapa que nos ocupa. El sector estilístico se caracteriza sobre todo por la crisis que alcanza el concepto de *Estilo* según la acepción tradicional. Crisis que puede relacionarse con la acaecida en la vertiente histórica, que contempla el triunfo y exaltación de una nueva ideología a la vez que su fracaso.

En conclusión tenemos que la actividad urbana y arquitectónica desarrollada o planteada durante el Sexenio guarda una estricta relación con el discurso histórico, siendo su rasgo más notorio el progresismo que le caracteriza.

Precisiones tipológicas sobre la vivienda popular en el cinturón industrial de Barcelona

MARÍA FREIXA I SERRA

La vivienda obrera, como problema, surge como consecuencia de la nueva organización industrial que determina la aplicación masiva del vapor como fuente de energía y la concentración de grandes masas en los núcleos urbanos. Se ha centrado el estudio, en una fase inicial, en Terrasa, ciudad culta e industrial, y que participa activamente de las innovaciones que se producen en todos los campos en la cercana Barcelona.

El prototipo de vivienda que caracteriza a la ciudad se define por la fachada de 5 m., de 1, 2 ó 3 pisos de altura y una planta inscrita en un rectángulo muy deprimido. El trabajo se ha realizado entresacando de entre los permisos de obras presentados al Ayuntamiento, una muestra de 484 edificios construidos desde 1864 hasta 1920, con el inicio de la crisis de posguerra. El análisis estadístico de esta muestra ha permitido establecer los distintos tipos de viviendas que se emplearon en la ciudad y conocer el nivel medio de calidad (Gráfica 1), demostrándose la elevación de la misma entre 1867 y 1875, hecho que coincide con el despegue industrial de Terrasa, el descenso del nivel desde 1894 a medida que desde el punto de vista

oficial se hace patente la necesidad de construcción coherente y el descenso definitivo con la crisis de la posguerra.

La degradación progresiva que sufre la habitación se observa también cuando analizamos el porcentaje entre vivienda suntuaria y popular, pues si en las dos primeras etapas que se han analizado (1864-1886) y (1887-1906) un 50% de las viviendas del tipo 2 (vivienda de planta y piso con puerta y cuarto de reja) (Gráficas 2 y 3), entre 1907 y 1913 (Gráfica 4) será el 57% de las viviendas el correspondiente a lo que hemos calificado del tipo mínimo (una planta con sólo una ventana), que se elevará a un 72% durante la primera guerra europea y la subsiguiente crisis (Gráfica 5).

De la comparación entre las fluctuaciones económicas y la evolución del grado de calidad de las viviendas se desprende que no se corresponde necesariamente auge económico con una mejoría del nivel constructivo y que, según se había observado ya en otros casos, todos los ensayos que se realizaron para solventar el problema, condujeron al más rotundo fracaso.

Del arquitecto filósofo al ingeniero constructor: un debate sobre el arte y la ciencia

SOLEDAD LORENZO FORNIES

El positivismo del siglo XIX creó una nueva situación al arquitecto. Considerado hasta entonces dentro de la catalogación de artista, donde antes de ser un mero constructor era un artífice que tenía un ideal, a partir de la revolución industrial hace que su profesión sea replanteada.

Con estos presupuestos se inscribirá la polémica entre arquitectos e ingenieros que tendrá lugar a todo lo largo del siglo XIX en España. El arquitecto es afectado por una serie de factores como las nuevas posibilidades constructoras que ofrecen los materiales, la industrialización, y en último término el cambio experimentado por la sociedad. Circunstancia que hace que la Administración del Estado se vea forzada a formar el personal técnico conforme a las necesidades de la época, mientras la Academia dentro de su tradición humanista tiene que encauzar la enseñanza sobre una base científica. El Arte frente a la Ciencia, establece una dualidad «Ingeniero-Arquitecto», con lo cual separó las atribuciones de ambos. La preponderancia de la ingeniería vino a constituirse en palabras de Giedon en «la parte subconsciente de la arquitectura».

Ante el progreso que supuso la industrialización, el arquitecto se ve obligado a relegar lo accesorio y formal y pensar que la estructura debe hacerse conforme a la función a desempeñar por el futuro edificio. Esta concepción crea una tipología arquitectónica de carácter funcional: Mercados, Estaciones, Almacenes, Fábricas, etc..., realizadas con los materiales hasta entonces exclusivos de la ingeniería, dando como resultado la creación de un nuevo lenguaje arquitectónico.

El papel de los gremios, núcleo tradicional de los profesionales de la construcción, se ve sustituida por la Academia y otras entidades instituidas de Bellas Artes, las cuales siguen impartiendo sus enseñanzas con criterios tradicionales, exceptuando la incorporación de las matemáticas que desde ahora toma una importancia capital como disciplina esencial para la arquitectura con una base científica.

A partir de estos hechos, la figura del ingeniero toma cada vez más un papel relevante en base a sus conocimientos teóricos y prácticos, ofreciendo a la par la imagen de un nuevo orden social.

Tradición y vanguardia: la confusión de posguerra a través de Giménez Caballero y D'Ors

ÁNGEL ISAC MARTÍNEZ DE CARVAJAL

El conflicto Vanguardia-Tradición tiene un peculiar carácter en la cultura artística española de posguerra. Sin pretender esclarecer la totalidad del tema, ignorado durante muchos años, esta comunicación pretende establecer una perspectiva crítica muy concreta: el valor de dicho conflicto en dos personalidades significativas, Ernesto Giménez Caballero y Eugenio d'Ors. La elección no es arbitraria; por el contrario, responde a la idea de analizar la confrontación Giménez Caballero-d'Ors como dos opciones cualificadas de la «reconstrucción intelectual» de posguerra.

Contra lo que ha sido criterio generalmente aceptado, la Vanguardia, en tanto horizonte cultu-

ral imperativo, no es totalmente aniquilado en la posguerra. Subsiste, ciertamente de manera confusa, pero es posible reconocer su importancia en el debate cultural que da forma a la «reconstrucción intelectual» de posguerra. Por este motivo, la perspectiva crítica propuesta en esta comunicación atiende preferentemente al valor teórico del conflicto Vanguardia-Tradición, cuya dimensión resulta más apreciable si consideramos paralelamente otro nudo difícil: la tensión Política-Cultura. Como recordaba Dionisio Ridruejo, en la década de 1939-49 la política incidió sobre la vida intelectual española más intensamente que en cualquier otro tipo de nuestra historia.

Sobre urbanismo cordobés del siglo XIX: el Paseo de la Victoria y la construcción de la Puerta de Hierro

FERNANDO MORENO CUADRO

La remodelación de una zona de la ciudad de Córdoba, planteada desde finales del siglo XVIII llega a ser realidad en la posterior centuria llegando acometerse con la creación de el Paseo de la Victoria y la Construcción de la Puerta de Hierro.

Los orígenes de las transformaciones urbanas tienen su comienzo en la preocupación de mejorar la periferia de la ciudad, llevadas acabo en principio por D. Francisco Carvajal y Mendoza que en 1776 hizo al norte del exconvento de la Victoria, un plantío circular, germen del gran paseo del siglo XIX. A esta remodelación importante, durante la primera mitad del siglo XIX se fueron haciendo otras. Siguiendo el proyecto de cambio del sector por el arquitecto municipal D. Rafael de Luque y Lubián el más importante. La falta de fondos económicos hizo que este proyecto no se cumpliera en

su totalidad acometiéndose únicamente la construcción de la nueva calle y de la Puerta de Hierro. Con posterioridad el proyecto fue reformado por el arquitecto provincial dentro de unos esquemas urbanísticos más ambiciosos que el propuesto por Rafael de Luque. La obra se concedió al contratista Rafael Mateos en marzo de 1862. Más tarde se acometió el ensanche de la Puerta de Gallegos y se compró el edificio del exconvento de la Victoria, ambos se derribaron en 1865 quedando arreglado todo el espacio del actual paseo, salvo el égido de la Victoria. Tres años más tarde obreros procedentes del paro agrícola acometieron el desmonte definitivo del Campo de la Victoria, lo cual dio a lugar al actual paseo, a la progresiva destrucción de la muralla y en definitiva a la expansión de la ciudad por el Oeste en el siglo XX.

*El cartel y la gráfica política en la zona norte durante la guerra civil:
Asturias, 1936-1937*

MIGUEL ÁNGEL GAMONAL TORRES

Un análisis esquemático, dentro de las propias limitaciones espaciales y documentales, de la producción gráfica emanada de los organismos de propaganda asturianos en los catorce meses en que aquel territorio permanece dentro de la zona leal a la República.

Una producción que se caracteriza por ser la más completa conservada de la zona norte y que tiene que superar una serie de inconvenientes producidos por la propia situación política y geográfica del Principado. Su alejamiento de los centros decisorios de la República; el papel de Asturias dentro de la mitología, traducida iconográficamente, de las organizaciones de la clase trabajadora española y los específicos funcionamientos de las instancias políticas que viven una experiencia de autonomía casi

independiente y cantonalista, pero sin una específica reivindicación nacionalista: la autonomía será una consecuencia de su propio aislamiento.

Se va a realizar una obra gráfica bastante coherente y completa en la que se tocan todos los temas y símbolos iconográficos de la España republicana. Carteles, e incluso una carpeta de dibujos, son muchos de las directrices ortodoxas de la propaganda republicana; no existiendo casi polémicas ni voces estridentes dentro de un campo uniformador.

Los principales artistas asturianos van a colaborar en la labor de creación, poniéndose al servicio de las oficinas de propaganda en el caso de los más jóvenes, e incluso, aunque indirectamente, los grandes patriarcas de la pintura regional como Nicanor Piñole y Evaristo Valle.

Una casa-museo modernista en Novelda (Alicante)

IRENE GARCÍA ANTÓN

Merced a una entidad local, una obra arquitectónica de estilo ecléctico ha sido salvada de la demolición y habilitada recientemente como Casa-Museo modernista y sede de actos socio-culturales en la localidad de Novelda.

Merece consignarse porque se trata de una singular muestra constructiva de notable calidad ar-

tística dentro de la provincia alicantina, y que además aporta en su interior un destacado conjunto de artes decorativas del más puro sabor modernista muy estimable, y revalorizado tras una concienzuda restauración.

Francisco Lasso, entre vanguardia y tradición

CARLOS M. PÉREZ REYES

La personalidad del escultor canario Francisco Lasso Morales (Arrecife 1904 - Madrid 1973), es abordada como una de las piezas clave que hizo posible la renovación artística de España, acaecida hacia los años veinte. Aprobación a la que no fue ajena la amistad mantenida con el gran escultor toledano Alberto Sánchez, el cual contribuyó a darle una dirección ética y moralizante en sus planteamientos artísticos, como fue la preocupación de tipo social que se convertirá en piedra angular tanto en su obra posterior, cuanto de su necesidad de comunicación. Postura reflejada en el manuscrito inédito «Autoanálisis», hoy en la colección Bonmati-Lasso de Madrid.

Lasso se inscribe en la opción vanguardista y dentro de ella en la que recoge el influjo del cubis-

mo. Tendencia ésta presente en las obras primeras de otros vanguardistas, tales como el mencionado Alberto, Mateo Hernández, Emiliano Barral y Victorio Macho.

Partiendo de las preocupaciones cubistas, deriva hacia los años treinta y hasta la Guerra Civil por el llamado superrealismo popular, acontecimiento éste que le hace retornar hacia el realismo tradicional, aunque sin olvidar el análisis volumétrico existente en su etapa neocubista. Posteriormente a 1939, pasa por varios talleres como ayudante de artistas como Pepito Sevilla y luego Federico Coullaut Valera. A destacar en esta última etapa, su actividad como medallista, campo al que se dedica después de 1960, resumiendo en él todas sus experiencias artísticas anteriores.

Anzo y Alcaín: dos versiones del pop español

FRANCISCO MANUEL SÁNCHEZ LOMBA

Del numeroso grupo de artistas españoles que se interesaron por el pop, pocos mantuvieron una trayectoria constante y duradera; de ellos, Anzo y Alcaín son, a nuestro entender, los más representativos y, desde luego, los que mejor encarnan lo que, entre interrogantes, habría que llamar pop español.

Alfredo Alcaín representa el triunfo de un pop nacional, un pop que sin rehuir los más avanzados procesos tecnológicos, entronca, en cuanto a su temática, con la tradición cultural española. Y lo que es mejor, tal entronque se adorna con dos de los matices característicos de nuestra idiosincrasia: la ironía y el humor negro. Alcaín es la meticulosidad, la paciencia, la sensibilidad, el amor a las cosas pequeñas, la nostalgia, y, al mismo tiempo, el vivir de cada día.

José Iranzo comenzó mostrando al espectador algunos de los mitos que la televisión o la música creaba; era la manera de desenmascarar, por medio del arte, la ficticia mitología propiciada por los medios de masas. Como un sociólogo, como un psicólogo, descubre la cada día más fría y distante relación entre individuo y sociedad tecnológica; y comienzan a brotar obras en las que, aprovechando los más vanguardistas medios de la tecnología, muestra la soledad, el desamparo, la despersonalización del hombre en la era de la máquina.

Dos versiones del arte pop español; tradición y vanguardia, flexibilidad y rigor; distintos planteamientos lingüísticos; dos modos, en resumen, de que el espectador llegue, por diferentes caminos, a idénticas conclusiones.

COMISIONES CIENTÍFICAS

1.^a Sección

ANDALUCÍA EN EL ARTE ESPAÑOL

Dr. José Hernández Díaz

Dr. José Manuel Pita Andrade

Secretario:

Dr. Teodoro Falcón Márquez

2.^a Sección

ARTE ISLÁMICO Y SU PROYECCIÓN

Dr. José M.^a de Azcárate y Ristori

Dr. José Guerrero Lovillo

Secretario:

Dr. Gerardo Pérez Calero

3.^a Sección

EL PROBLEMA MANIERISMO - BARROCO

Dr. Juan José Martín González

Dr. Alfonso E. Pérez Sánchez

Secretario:

Dr. Vicente Lleó Cañal

4.^a Sección

VANGUARDIA Y TRADICIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Dr. Antonio Bonet Correa

Dr. Julián Gallego Serrano

Secretario:

Ldo. Fernando Martín Martín